



Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

JULIO 1998 - JUNIO 1999

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Pbro. Dr. JULIO R. MÉNDEZ

Directora de la carrera de Letras

Lic^a. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Secretario Académico

Lic. ROBERTO E. ARAS

Director

LIC. LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO

Secretarias de Redacción

Lic^a. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. D. PENNA

Prof^a. GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of N.Y.); Dr. CIRIACO MORÓN-ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of N.Y. Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia)

Consejo Asesor

Lic^a. TERESA HERRAIZ DE TRESCA, Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof. CARLOS RISPO;
Prof. JUAN ALFREDO SCHROEDER y Prof^a. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

Prosecretaria de Redacción

Prof^a. ELSA GONZÁLEZ BOLIA

Consejo de Administración, Corrección y Distribución

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET; Dr. JAVIER GONZÁLEZ y Prof^a. VALERIA MELCHIORE

PALABRAS DE APERTURA

Con dos versos endecasílabos empieza Borges el poema en que recuerda a Alfonso Reyes, versos que serán reiterados, con ligera variante, en otra poesía. Dice en los primeros:

El vago azar o las precisas leyes
que rigen este sueño, el universo.

Para nosotros esas leyes precisas que forman el segundo término de esta disyuntiva pueden referirse a las leyes de la Providencia. Bajo su amparo el Centro de Investigación en Literatura Argentina ha podido mantener su espíritu de trabajo y el optimismo que le ha permitido llegar a estas Terceras Jornadas de Literatura Argentina, Jornadas que dedicamos a una figura señera de nuestras letras, Jorge Luis Borges. Serán un homenaje a quien fue inolvidable docente de esta Facultad durante cinco años y es ahora, sin duda, el escritor más descollante de las letras nacionales del siglo XX.

Antes de dar por abiertas estas Jornadas, quiero agradecer el apoyo que encontré en las autoridades de la casa y el entusiasmo siempre renovado y ejemplar de los jóvenes investigadores del CILA, que en esta ocasión parece haberse contagiado a muchos profesores de la Facultad. También agradezco a aquellos que se hicieron eco en otras Universidades y que nos van a acompañar en estos días.

Asimismo quisiera aclararles que no habíamos previsto una respuesta tan exitosa y que nos hemos visto obligados a desdoblarnos en otra Comisión.

Dispondremos así de cierto margen de tiempo para un diálogo que espero sea fecundo. Y si bien no vamos a poder escuchar todas las voces que participan, podremos leerlas después, cuando se publiquen las Actas.

Dejo, pues, abiertas las Jornadas y delego nuestra responsabilidad en la de todos los que intervienen. Muchas Gracias.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
Director del CILA

EL AMANUENSE DE BORGES

Con Borges uno siempre es parcial. Fui primero su devoto lector. Después la vida me otorgó el raro privilegio de estar cerca de él durante sus últimos diez años, casi diariamente. Su sabiduría estuvo a mi disposición. ¡Qué mejor regalo que escuchar a Borges no tan sólo en charlas literarias sino también en las grandes y pequeñas cosas de la vida!. Borges modificó mi mundo, lo iluminó con su luz única. Estar a su lado fue como compartir los días de Shakespeare, Dante o Quevedo. Me otorgó la singularidad de su amistad, me brindó sus confidencias, a pesar de que bien sabemos no era hombre de confidencias. Mi memoria está enriquecida de la amistad con Borges. En los viajes que hiciéramos, en sus dictados, en la afable condescendencia de las traducciones que me permitió compartir, o simplemente en las caminatas por el Buenos Aires que tanto amaba, Borges me colmó la vida. Resulté finalmente su amanuense y esto, creo, me justifica la existencia.

Si hubo alguien que despreció la fama, fue Borges. Nunca le interesó ni la buscó. Le llegó bruscamente y la asumió con molestias. Para él la fama era un embuste, una trampa, una máscara equívoca, ajena a la soledad del poeta. No era afecto a las celebraciones ni a los homenajes y, como Shakespeare, los equiparaba a una burbuja. Paradójicamente quien buscaba ser el hombre invisible de Wells, debió soportar la fama y aún más la gloria en vida. Borges, el poeta agnóstico, quería desaparecer completamente después de muerto, apenas quizá ser recordado por algún verso. Sabía muy bien que una obra no existe sin un lector que la rescate de la quietud del libro y la anime, dialogue con ella y, literalmente, la reviva. Cada lector es una resurrección, cada lector modifica los textos, le infunde vida, los levanta y echa a andar. Y la obra resulta otra sin dejar de ser ella misma.

Borges fue un imaginativo y ávido lector de toda la literatura que consideró válida y, lo que es mejor, recordaba y correlacionaba sabiamente cada una de esas lecturas. Creo que aún no se lo ha estudiado en esa dirección. Un lector maravilloso que nos devolvía, encantado por su genio, lo que él había leído.

Divertido y travieso se burlaba de los mitos nacionales: el Martín Fierro, Carlos Gardel, el tango, y de casi toda la literatura española (salvaba a Cervantes y Quevedo) y le negaba méritos literarios al venerado mártir García Lorca, calificándolo de “andaluz profesional”.

Borges amaba las palabras, tenía por ellas un respeto sagrado. Las palabras eran su fundamento y así llegó a la quintaesencia de la literatura. Es uno de los pocos escritores que soporta el peso de una obra completa, es decir, de una obra inobjetable hasta el último adjetivo. Allí está la belleza, la sensibilidad, el talento siempre, “la inminencia de una revelación que no se produce”, para decirlo con sus propias palabras al definir el hecho estético. El secreto de su observación, me parece, está en la palabra inminencia; todos los seres y las cosas están a punto de revelarnos algo, si se produjera la revelación desaparecería el misterio.

Borges fue un solitario aún ajeno de sus reconocidos maestros, Cansinos-Asséns y Macedonio Fernández. En Borges, aparecen a lo largo de su obra las grandes verdades dichas sin grandilocuencia. Fue un maestro de la ironía, la forma más incisiva de decir la verdad. Tal vez una de las funciones de la literatura es poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la sugestión adecuada. Allí bien pueden aparecer las revelaciones.

Tímido irreductible, temeroso de los demás, no por lo que comúnmente se tiene miedo a los otros, por aquello que puede afectarnos, sino porque al vivir en un mundo propio de constante agudeza se le hacían temibles los posibles diálogos elementales que lo abordaban. Cuando se enfrentaba al público, antes de empezar una charla les confesaba que era más tímido que todos ellos juntos y que sin embargo se iba a atrever a hablarles. Más tarde la fama le trajo una seguridad social de sí mismo que lo hizo ganar en desparpajo y osadía. Ese nuevo modo de ser hizo de él, de los diálogos con él, un personaje a veces desopilante, sin ningún freno, a no ser el de la inteligencia. Por lo general los interlocutores que iban a entrevistarlo no entendían el sarcasmo que Borges usaba para responder a preguntas ingenuas. Un escucha sagaz podía notar que a la vez que contestaba toda respuesta muy solemnemente, por lo común, también tomaba el pelo muy solemnemente. Esencialmente Borges se divertía mucho consigo mismo.

La difícil correlación de ceguera e inteligencia lo aislaban de maravillas. El Borges verbal solía resultar tan maravilloso como el Borges escrito, aún cuando se lo sacara de contexto era siempre genial, prodigioso, un verdadero prestidigitador del idioma.

En México, en casa de Octavio Paz -y acompañados por Juan José Arreola-, llegamos a la conclusión de que Borges era, antes que nada, un gran humorista. Contaba Arreola que cuando lo conoció se arrodilló aparatosamente y besándole la mano, le dijo: "Borges, le entregó en este beso treinta años de admiración". Y Borges le contestó: "Pero señor, qué manera de perder el tiempo". Claro que el humor de Borges era sarcasmo, ironía pura, al más puro estilo del doctor Johnson, de Bernard Shaw o de Oscar Wilde.

Recordar a Borges es recrearnos. Él repetía que "cuando muere un hombre muere un universo". Recordar ese universo es tarea que trae felicidad y encanto.

ROBERTO ALIFANO

Director de Proa



PRESENCIA DE LA MUERTE EN *LOS CONJURADOS*

Los conjurados es el último libro de Jorge Luis Borges, de poesía, publicado en Madrid en 1985, el año anterior a su muerte. Está integrado por cuarenta composiciones, de las que algunas están fechadas y datan de 1984. En el poemario volvemos a encontrarnos con lo que se ha hecho tradicional en Borges: combinación de verso y prosa y variedad formal (hay metro fijo y verso libre) además de la recurrencia de imágenes y temas asiduamente frecuentados por él, como las lecturas, la mitología del arrabal, el tiempo, el laberinto y otros. Dante Carignano al reseñar la obra en 1986 condensó con gran acierto este rasgo, dice que “se entrelaza la suma copiosa de opósitos propia a [*sic*] su obra pretérita” [...]; aquí -continúa-

De las implicaciones del olvido y la memoria, de lo simbólico y lo deleznable, de la sucesión y el instante surge el contorno reconocible [...]; bajo el equilibrio del aparente estilo ‘clásico’ de Borges, sentimos la práctica meticulosa de la mezcla [...]. Sus textos son una composición de lo diverso. En ellos se entrama lo que la intuición revela, lo que la fantasía inventa y lo que la evocación recupera y corrige (Carignano, 1986, 527).

En cuanto a los motivos poéticos, hallamos especialmente el del tiempo, el de la trama universal y el de la muerte. Están conectados entre sí como partes de un símbolo multiforme y dinámico, en el que por momentos se pone de relieve uno u otro. Al leer el libro nos resultó particularmente significativo el de la muerte, más aun el de la inminencia de la muerte, destacado por el mismo Borges desde el Prólogo, donde dice: “A nadie puede maravillar que el primero de los elementos, el fuego, no abunde en el libro de un hombre de ochenta y tantos años. [...] yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra” (13). Por eso [...]

decidimos aproximarnos al texto desde este ángulo.

El primer poema es nada menos que “Cristo en la cruz”, que nos presenta la humanidad de Cristo a punto de morir. En esta composición el sujeto es espectador del hecho y lo describe como quien lo está viendo, casi sin reflexiones, en una sucesión de frases cortas:

Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.
Los tres maderos son de igual altura.
La negra barba pende sobre el pecho.
El rostro no es el rostro de las láminas.
Es áspero y judío. [...]
[...] (15)

En el centro del poema cambia el ritmo al introducirse una larga enumeración de todo lo que, ya muerto, no verá:

[...]
No le está dado ver [...]
[...]
las catedrales, la navaja de Occam,
la púrpura, la mitra, la liturgia,
la conversión de Guthrum por la espada,
la Inquisición, la sangre de los mártires,
las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
[...] (15/16)

Más adelante, al retomar la brevedad sintáctica, se hace evidente que Cristo es una máscara asumida por el sujeto: “Sabe que no es un dios y que es un hombre/ que muere con el día”. El conocimiento de la muerte ya próxima se hace patente al retomar la descripción, donde se deja ver además el deseo de terminar con la agonía: “El alma busca el fin, apresurada”. Luego, brevemente, el hecho consumado: “Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto”. Así, en esta poesía encontramos el temor y el horror de la muerte exteriorizados, puestos en otro:

Anda una mosca por la carne quieta.
¿De qué puede servirme que aquel hombre
haya sufrido, si yo sufro ahora? (16).

Hay otro poema donde se encarna la muerte en un nombre propio: “César” (19). Nuevamente el sujeto se ubica *in situ* ante el suceso, como lo señala el déctico “aquí”, reiterado seis veces y siempre al principio de la estructura:

Aquí lo que dejaron los puñales.
Aquí esa pobre cosa, un hombre muerto
que se llamaba César. [...]
[...]
Aquí lo atroz, aquí la detenida
máquina usada ayer para la gloria
[...]
Aquí también el otro, aquel prudente
emperador que declinó laureles
[...]
Aquí también el otro, el venidero
cuya sombra será el orbe entero.

En este caso, de manera acorde con la figura escogida, no hay tanto detenimiento en el dolor, sino en la inverosimilitud de la muerte desde la perspectiva de la vida. La reiteración del adverbio “aquí” y el contraste establecido entre “esa pobre cosa” y la “máquina usada [...] para la gloria,/ para escribir y ejecutar la historia/ y para el goce pleno de la vida” revela una actitud de asombro ante lo inaudito del fin de la existencia.

En “Doomsday” (17), día del Juicio Final, es especialmente nítida la sensación de inminencia. Para enunciarla se emplea una serie de paralelismos que giran en torno del “instante” borgeano; éste funciona como matriz generadora de opuestos y circunstancias marcadas con el sello de lo definitorio y de lo definitivo:

[...]
Ocurre en cada pulsación de tu sangre.
No hay un instante que no pueda ser el cráter del Infierno.
No hay un instante que no pueda ser el agua del Paraíso.

No hay un instante que no esté cargado como un arma.
En cada instante puedes ser Caín o Siddharta, la máscara o el rostro.
En cada instante puede revelarte su amor Helena de Troya.
En cada instante el gallo puede haber cantado tres veces.
En cada instante la clepsidra deja caer la última gota.

En "Tríada" (21) también hay un motivo generador que además condensa el significado: es el "alivio". La muerte es entonces el descanso deseado:

El alivio que habrá sentido César en la mañana de Farsalia, al pensar: Hoy es la batalla.

El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: Hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha.

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo.

En "La joven noche" (29) aparece la 'llegada' de la muerte. Muerte que se presenta fundamentalmente mediante tres elementos: la mención de la noche, la sombra, el sueño y el crepúsculo; una idea de purificación ("[...] las lustrales aguas de la noche me absuelven"), que comprendemos mejor a la luz del poema anterior que actúa como interpretante; y, en los dos últimos versos, el deseo de volver al mundo de los arcanos, de la unidad: "En el jardín las rosas dejan de ser las rosas/ y quieren ser la Rosa".

Una vez más nos encontramos con un deíctico que muestra la posición del sujeto: por el adverbio "ya" la situación comunicativa se introduce en el discurso y conocemos la contigüidad temporal de la "noche", de la "sombra" deseada:

[...]

Ya en el jardín las aves y los astros exaltan
el regreso anhelado de las antiguas normas
del sueño y de la sombra. Ya la sombra ha sellado
los espejos que copian la ficción de las cosas.

[...]

"La tarde" (31) es un soneto que gira en torno del motivo del título. Esta hora y el ocaso son especialmente caras a Borges para tratar el tema del tiempo. Aquí comporta tanto la idea de sucesión como la de anulación del fluir: "Las

tardes que serán y las que han sido/ son una sola, inconcebiblemente". De modo explícito alude al plano de los arquetipos para concluir, una vez más, en su proximidad: "La tarde elemental ronda la casa./ La de ayer, la de hoy, la que no pasa". Tradicionalmente la casa se identifica con lo propio y, por extensión, con uno mismo. Por su carácter de vivienda suele establecerse una fuerte afinidad entre casa y vida. Junto a ello el verbo 'rondar' es especialmente elocuente. Esa tarde, símbolo de eternidad, de negación del tiempo, está dando vueltas alrededor del sujeto y ronda, amaga, se deja percibir levemente.

"Elegía" (33) es una composición en prosa dirigida a otro hombre muerto, Abramowicz:

Tuyo es ahora [...] el singular sabor de la muerte, a nadie negado, que me será ofrecido en esta casa o del otro lado del mar, a orillas de tu Ródano, que fluye fatalmente como si fuera ese otro y más antiguo Ródano, el Tiempo. Tuya será también la certidumbre de que el Tiempo se olvida de sus ayeres. [...].

Los deícticos son el 'tú' y sobre todo el posesivo de segunda persona, "tuyo", que confiere a lo poseído mayor peso, mayor entidad fuera del texto y deja claro que el "sabor de la muerte" todavía no es propiedad del sujeto. Éste interroga a la muerte indirectamente al conjeturar cuáles son las actividades y los pensamientos de su amigo, que no está más en este mundo ("Acaso estás hojeando en este momento los muy diversos libros que no escribiste"), al adjudicarle conocimientos, certidumbres *post mortem*. Se ocupa también de marcar la semejanza entre los dos recorridos vitales cuando recuerda la juventud en primera persona del plural:

[...] Durante la primera guerra, mientras se mataban los hombres, soñamos los dos sueños que se llamaron Laforgue y Baudelaire. Descubrimos las cosas que descubren todos los jóvenes: el ignorante amor, la ironía, el anhelo de ser Raskolnikov o el príncipe Hamlet, las palabras y los ponientes. [...]

Y luego insiste en la similitud repitiendo las palabras de Abramowicz, nueva realización del cansancio confesado en el prólogo: "*Je suis très fatigué. J'ai quatre mille ans*" (33/34).

Sin embargo, las presunciones sobre la muerte se desbaratan al final, que

queda abierto a la inquietante duda: “No sé si todavía eres alguien, no sé si estás oyéndome” (34).

En “La suma” (41) se plantea una anécdota narrativa que presenta la muerte como el encuentro consigo mismo, la develación del misterio:

Ante la cal de una pared [...]
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero:
[...]
En el preciso instante de la muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara.

“Alguien soñará” (47) es un texto en prosa que se desprende de una pregunta en la frase inicial: “¿Qué soñará en el indiscifrable futuro?”. Esta oración genera toda una serie de respuestas en las que el significado apunta siempre a la intensidad, mediante su enunciación expresa, el uso del adverbio ‘más’ y de circunstancias en que se logra lo imposible:

[...] Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros. Soñará que una víspera de Ulises puede ser más pródiga que el poema que narra sus trabajos. [...] Soñará sueños más precisos que la vigilia de hoy. Soñará que podremos hacer milagros y que no los haremos, porque será más real imaginarlos. Soñará mundos tan intensos que la voz de una sola de sus aves podría matarte. [...]

Y luego, a la intensidad se agrega una cierta bienaventuranza traída a colación por medio de otra de sus máscaras, Milton:

[...] Soñará que veremos con todo el cuerpo, como quería Milton desde la sombra de esos tiernos orbes, los ojos. Soñará un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo. [...]

No podemos decir que haya visión trascendente, pero sí que se traslucen el deseo y la expectativa de una existencia más feliz.

En el poema "Abramowicz" (35) sigue hablando con el amigo. Aquí el déftico de inmediatez figura en el mismo comienzo del poema: "Esta noche", que es el momento de una revelación:

Esta noche, no lejos de la cumbre de Saint Pierre, una venturosa y valerosa música griega nos acaba de revelar que la muerte es más inverosímil que la vida y que, por consiguiente, el alma perdura cuando su cuerpo es caos. [...]

La música, esto es la armonía, funciona como disparador de una intuición jubilosa: la de que, como acotaría Luis Rosales, "la muerte no interrumpe nada"; lo vemos cuando dice:

[...] Somos cuatro, ya que tú también estás con nosotros, Maurice. [...] Estabas ahí, silencioso y sin duda sonriente, al percibir que nos asombraba y maravillaba ese hecho tan notorio de que nadie puede morir. [...]

El déftico "ahí" establece la proximidad que existe para el sujeto entre vida y muerte. Paralelamente repite la idea de muerte como unidad, pero ahora no refiriéndose a lo arquetípico, a lo intelectual, sino a la unidad de hombres, a la comunidad, donde todos están juntos otra vez:

[...] Estabas ahí, a nuestro lado, y contigo las muchedumbres de quienes duermen con sus padres, según se lee en las páginas de tu Biblia. Contigo estaban las muchedumbres de las sombras que bebieron en la fosa ante Ulises [...] Todos estaban ahí, y también mis padres y también Heráclito y Yorick. [...]

Y después, hasta el final, hallamos una exaltación contenida. Son líneas que se apartan del distanciamiento que, según Raúl Castagnino, se debe a "razones naturales de idiosincrasia y temperamento" (1987, 41). Herminia Terrón de Bellomo observa a propósito del libro *La cifra*, de 1981, que hacia el final de su vida Borges escribe una poesía eminentemente personal. Dice al respecto: "En estos poemas de temas ya tratados anteriormente, surge un Borges más dispuesto a hablar de sí mismo, no del escritor, como lo hizo en *El hacedor*" (1987, 103).

Así, entonces, leemos un fragmento transido por la emoción que, sin estar desbordada, es sumamente vigorosa:

[...] Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas

y noches.

Esta noche puedo llorar como un hombre, puedo sentir que por mis mejillas las lágrimas resbalan, porque sé que en la tierra no hay una sola cosa que sea mortal y que no proyecte su sombra. Esta noche me has dicho sin palabras, Abramowicz, que debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta (35/36).

En una fiesta, donde están todos reunidos.

Cuando nos referimos a la muerte en *Los conjurados* aludimos tanto a su relevante presencia ya en el plano denotativo, como a una fuerte noción de algo inminente, muchas veces connotada y otras señalada por deícticos que nos permiten identificar el tiempo, el espacio y el locutor cero (T_0 , E_0 y L_0). Además, en general, aparece ligada a indicadores de intensidad y de deseo.

Como es natural en Borges, no es posible darle un significado unívoco. Se nos ofrece a lo largo de la obra con carácter de símbolo, es decir con multiplicidad de sentidos. Además, en su continuo cambio de una composición a otra, siempre está bajo la sombra de la duda.

Lo que sí percibimos como constante es que la muerte ya no es el remoto objeto de reflexiones dialécticas, sino una realidad que está a punto de tomar cuerpo y es interrogada del modo más personal. Lo hace, desde ya, veladamente, no se sale del cauce racional. Pero su hábito de intelectualización y de distancia no ocultan del todo las emociones suscitadas en el poeta por el próximo fin.

MARIA AMELIA ARANCET RUDA
Universidad Católica Argentina
Conicet
CILA

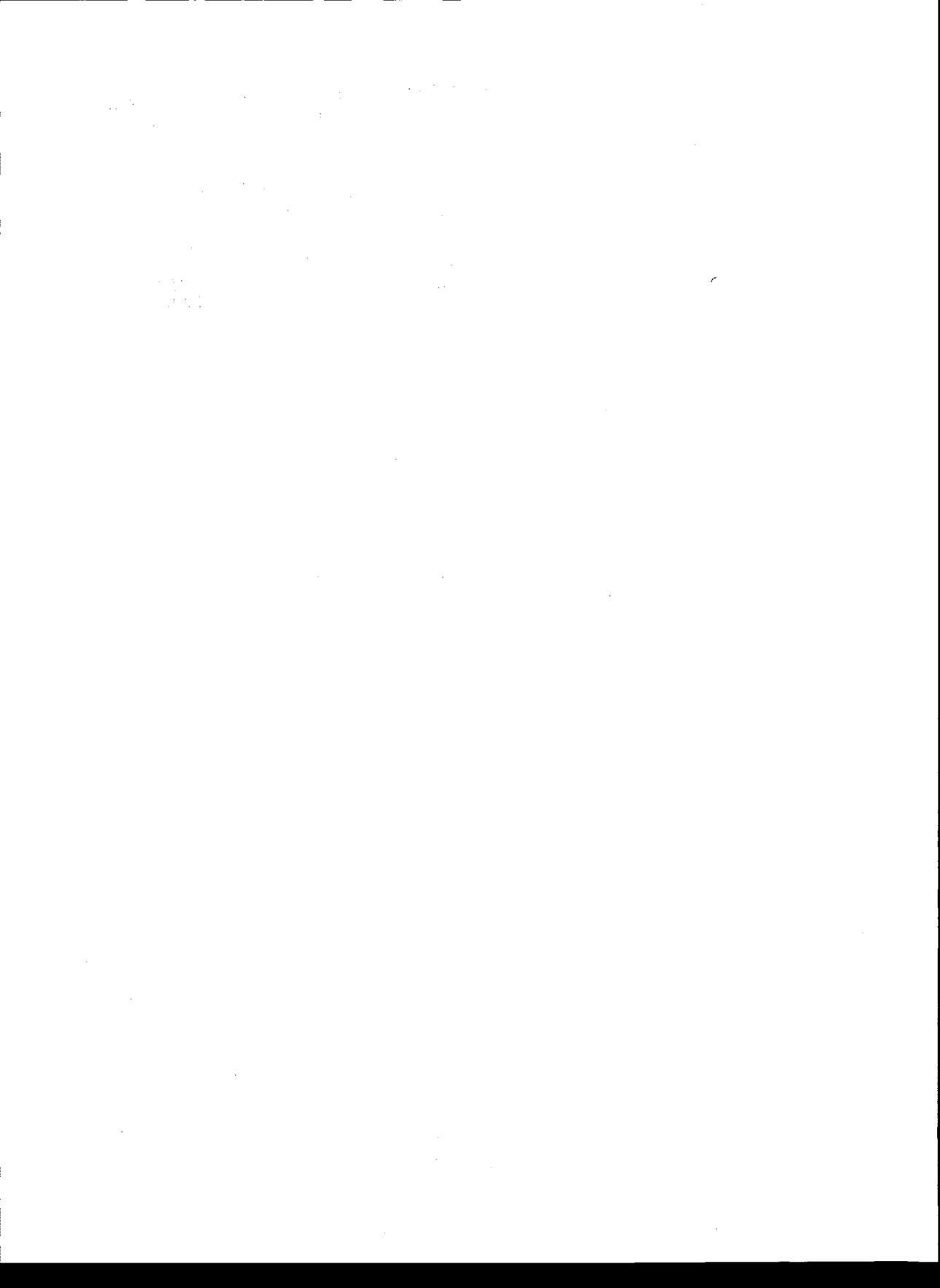
BIBLIOGRAFÍA

ALBERT ROBATTO, MATILDE. 1987/88. "Constantes y variables en la poesía de Jorge Luis Borges", en: *Revista de estudios hispánicos*, a. 14, Universidad de Puerto Rico (Río Piedras). pp. 105/113.

CARRIGNANO, DANTE. 1986. Reseña de *Los conjurados*, en : *Río de la Plata; culturas*, nros. 4-5-6. Actas del Primer Congreso Internacional del Celcirp, París, UNESCO, 23-25 de junio de 1986, pp. 527/529.

CASTAGNINO, RAÚL H. 1987. "Congénitos 'distanciamientos' en Jorge Luis Borges", en: *Alba de América*, vol. 5, nros. 8 y 9, julio de 1987, California, pp. 41/45.

TERRÓN DE BELLOMO, HERMINIA. 1987. "La última poesía de Borges: el encuentro consigo mismo", en: *Revista de literatura fantástica y mítica*. Homenaje a Jorge Luis Borges, vol. I, a. 1, 1987, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 101/110.



BORGES Y EL GÉNERO BIOGRÁFICO

Durante tres años, entre 1936 y 1939, Borges colaboró en la revista *El Hogar*, de Buenos Aires, más precisamente en la sección "Libros y autores extranjeros", de la que fue director ¹.

El Hogar, con el subtítulo "Ilustración semanal argentina", se había fundado en 1904. En nota a los lectores (1914) se definía como "una revista especialmente dedicada a las familias". En sus páginas eran frecuentes las notas para las amas de casa, sobre distintos aspectos de su quehacer. Sin embargo, durante algún tiempo, adquiere brillo literario: aparecen firmas como las de Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Amorim, Ramón Gómez de la Serna y, claro está, Jorge Luis Borges.

La sección que nos interesa comenzó a publicarse a partir del 7 de agosto de 1936, sin nombre del autor y con el título "Guía de lecturas". Después de algunos cambios en el título, en números sucesivos aparecen como firma las iniciales "A. K."; más adelante, "Ann Keen"; en el número del 16 de octubre, ya surge la firma de Borges.

Son en total sesenta y ocho números, repartidos a lo largo de tres años. En ellos un criterio nuevo se instala en la página de referencia. Dice el compilador Enrique Sacerio-Garí:

[Borges] crea un contexto original para el lector, se vislumbra una biblioteca más amplia: la lenta lectura de Borges que sueña en su biblioteca. Se entabla un juguetón diálogo de textos.

¹ Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar*. (1936-1939). Edición de Enrique Sacerio-Garí, Emir Rodríguez Monegal, Tusquets Editores, Marginales 92, Buenos Aires, 1986.

Efectivamente, el entramado de los textos despliega un abanico de “libros y autores”, estrategia característica de Borges en sus ensayos y en algunos de sus cuentos, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Se han determinado cuatro etapas en la publicación citada de acuerdo con el siguiente esquema:

- Primera: 16 de octubre de 1936 - 14 de mayo de 1937. Adaptación al formato de la página, reducción gradual de las reseñas secundarias, aumento del espacio dedicado a “la vida literaria”.
- Segunda: 28 de mayo de 1937-30 de septiembre de 1938. Aparecen textos precursores de las lecturas siguientes, se establece un diálogo crítico con las entregas anteriores. Según Sacerio-Garí, “Borges ya ha recompuesto y equilibrado la página a su manera”. Aparecen la reseña principal, la secundaria, una “Biografía sintética”, y el apartado “De la vida literaria”. En estos treinta y cinco números siempre aparecen la reseña principal y la Biografía.
- Tercera: 30 de septiembre de 1938-21 de abril de 1939. Durante cuatro meses se interrumpe la publicación de las “Biografías sintéticas”, la sección se ve desplazada hacia las páginas finales.
- Cuarta: 5 de mayo de 1939-7 de julio de 1939. Lleva el título “Libros extranjeros”, desaparecen las Biografías.

La variedad de obras reseñadas y las biografías -que pasan revista a los autores que interesaban a Borges- definen una personalidad y establecen una literatura. Por supuesto que no se trata de reseñas ni de biografías comunes. En estos textos Borges opera con las que serían algunas de sus estrategias preferidas: la reseña como texto válido en sí mismo, la interpolación, la enumeración inesperada, la metonimia, la sinécdoque, el oxímoron.

Citaremos a algunos de los autores biografiados: Carl Sandburg, León Feuchtwanger, Eugene O’Neill, Paul Valery, James Joyce, Langston Hughes, E. M. Forster, S. S. Van Dine, T. S. Eliot, Liam O’Flaherty, Romain Rolland, Franz Kafka, Olaf Stapledon, Isaac Babel, Julien Green, Gustav Meyrink.

Están representados algunos de los autores más notorios del siglo XX, junto con otros que, por diversas razones dignas de ser investigadas, han obtenido el privilegio de ingresar en la selecta serie personal de Borges.

De Kipling, Borges elige la Autobiografía (26 de marzo de 1937). De este

“Ensayo” destaco lo siguiente:

Entiendo que los hechos valen como ilustración del carácter y que el narrador puede silenciar lo que quiere.

En la sección correspondiente al 10 de marzo de 1939 (integrando la tercera etapa de Borges en *El Hogar*) se publica, como Biografía sintética, “Lytton Strachey”. La reseña es “Delphos, or the Future of International Language, de E. S. Pankhurst”.

Esta biografía (en la edición que he manejado)² consta de escasos treinta y dos renglones. Ya no se discute la importancia de la figura de Strachey como creador del género biográfico en la literatura contemporánea. André Maurois es considerado uno de sus epígonos más sobresaliente. Strachey fue una de las nueve luminarias del llamado grupo o círculo de Bloomsbury, constelación de artistas e intelectuales ingleses integrada por Desmond MacCarthy, Virginia Woolf, Maynard Keynes, Leonard Woolf, Clive Bell, Duncan Grant, Roger Fry y Vanessa Bell. Sus integrantes han constituido uno de los círculos más brillantes y, al mismo tiempo, incomprendido, debido probablemente a sus actitudes vanguardistas y transgresoras tanto en la realización intelectual y artística como en la vida íntima.

Strachey es absolutamente ponderado por Borges, quien ejerce el género biográfico practicando las estrategias utilizadas por el mismo Strachey. Juego de espejos que se convierte en práctica textual. Dice sobre *Eminent Victorians* de Strachey:

Ese libro (y los sucesivos) marcan la perfección de un género que muy pronto fue remedado y abaratado por Emil Ludwig.

El término ‘biografía’ es usado tres veces (sin contar el título); el término ‘vida/vidas’ también se repite En ese brevísimo espacio ya señalado se constituyen los microsistemas de oposiciones ‘Strachey/Ludwig’ y ‘perfección de un género/ (género) remedado y abaratado’.

El conjunto de estrategias textuales de Strachey según Borges implica ‘ironía’, ‘imposible urbanidad’, ‘incoercible impulso romántico’, y (escribir) ‘sin intenciones ulteriores’ o sea: sin intenciones políticas.

² *Op. cit.*, “Lytton Strachey”, 10 de marzo de 1939 (pp. 305-306).

³ Edel, Leon, *Bloomsbury. A House of Lions*, Avon Books. N. Y., 1979: “Where lay the success

Para Leon Edel, el historiador por antonomasia del grupo de Bloomsbury el suceso obtenido por *Eminent Victorians* se debió al siguiente repertorio: elevada ironía; extraordinaria economía de la prosa; la habilidad para reducir grandes cantidades de aburrida información a un párrafo brillante; la utilización de novedosos mecanismos biográficos, como el collage y el pastiche³.

Pienso que es válida la relación intertextual con el prólogo de 1935 a *Historia universal de la infamia*. Allí, dice Borges que utiliza ciertos procedimientos como “las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”, que se podrían adscribir a la prosa de Strachey⁴.

La Biografía se cierra con estas palabras:

No hay que olvidar el gran experimento romántico *Elizabeth and Essex*, que no ha regocijado con exceso a los historiadores, pero sí al que escribe esta nota⁵.

Mediante esta discreta alusión, reivindica Borges (para Strachey, para sí mismo) la libertad para establecer los hechos, crear el sentido, inventar un mundo.

La interminable selección de otros textos, para ser reseñados o para dar soporte a las biografías, se erige como procedimiento compositivo del conjunto textual que nos ocupa. La literatura es una selección de otros textos. El escritor es ante todo, un lector, y un lector crítico, entendiendo por tal un lector que indaga, busca y encuentra (establece) interrelaciones, creando un nuevo texto y

of *Eminent Victorians* beyond the fact that it seemed to touch la race, le milieu et le moment? There were the Stracheyesque stance, the high irony, the intimate effect of using diaries as if they were the private thoughts of the characters and a host of new biographical devices including skillful collage and pastiche. And then there was the extraordinary economy of the prose, the flair with which vast amounts of dull material were reduced to a brilliant paragraph or sentence of description. Lytton Strachey had dared to do what other biographers feared: to interpret his materials courageously, to say what things meant.” (p. 256).

⁴ *Historia universal de la infamia*. Emecé Editores, 1966. “Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Deriva, 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. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la esquina rosada”) No son, no tratan de ser, psicológicos.”

⁵ Cfr. Strachey, Lytton, *Elizabeth and Essex. A tragic history*, Pocket Books, New York, 1940. La primera edición es de 1928.

-sobre todo- un texto imaginario (virtual) que se hace y se deshace perpetuamente.

GRACIELA DEL CARMEN BARREIRO
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

CAPANO, DANIEL. 1991. "Un paradigma transtextual: Borges-Eco o una rosa nacida de un laberinto". *Estudios de narratología*. (Ed. Mignon Domínguez). Buenos Aires, Biblos.

POLLMANN, LEO. 1979. "El espantoso redentor. La poética inmanente de *Historia universal de la infamia*". *Revista Iberoamericana*, 108-109, (Pittsburgh, julio - diciembre 459-473).

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. 1976. *Narradores de esta América*. (I). Alfa Argentina. Buenos Aires, 187-235.

SERRA, EDELWEIS. 1977. "La estrategia del lenguaje en *Historia universal de la infamia*". *Revista Iberoamericana*, 100-101 (Pittsburgh, julio - diciembre, 657-663).



ALEMANIA EN BORGES

El universo borgeano se nutre de una profunda erudición. Esta resulta de sus vastas lecturas, entre las que destacamos —para el propósito de nuestro trabajo— las de escritores y filósofos en lengua alemana. Resultaría sumamente ambicioso pretender abarcar aquí todos los campos de la cultura germánica. Nuestro objetivo, empero, será bosquejar las motivaciones que llevaron a Borges a interesarse por determinados temas de esta cultura y cómo se apropia de ellos en sus textos.

Alemania, su lengua y su cultura están presentes en Jorge Luis Borges desde época temprana y hasta su muerte. Podemos relacionar, entonces, la incidencia alemana con diversos aspectos de su trabajo intelectual. Alemania vive en el universo borgeano pues el autor evidencia un conocimiento exhaustivo de su cultura y una lectura profunda de sus pensadores. Constantes de esta preocupación en la obra de Borges son la lengua alemana, la Segunda Guerra Mundial, la poesía clásica y romántica, las ideas de Schopenhauer, la figura de Hitler y la literatura kafkiana. Alemania surge en su poesía, en sus ensayos, cuentos, charlas y conferencias. Asistimos, de esta manera, a la relación entre la literatura nacional y los fenómenos culturales alemanes, proveniente de los contactos establecidos por medio de viajes y traducciones. Resulta imprescindible recordar aquí que, para este autor, toda la tradición argentina pertenece a la cultura occidental y que nuestro patrimonio es el universo. El escritor argentino, según él, no debe basarse sólo en lo nacional porque entonces ser argentino resultaría “una máscara”. Por eso, no es necesario que una literatura se defina por los rasgos diferenciales del país que la produce; el escritor argentino puede hablar del universo, no solo de su patria (Borges, 1994, 267 y ss.)

Tomaremos en consideración el concepto comparatístico de la recepción

mediante el cual, en la investigación de procesos nacionales e internacionales, el acento ya no recae en la pregunta positivista de la influencia que recibe un autor de otro, sino de cómo un autor modificó la fuente extranjera, cómo creó, a partir de ella, algo nuevo. Aquí la perspectiva se invierte, pues la obra anterior no influye en forma mecánica en la producción de Borges, sino que éste se apropia de la obra extranjera a través de un trabajo intensivo que se traduce en la crítica, el comentario, el ensayo y la cita, donde se esmera por transmitir el objeto de recepción. Nuestro propósito es ejemplificar los diversos métodos de apropiación para poder valorar, de este modo, el proceso receptivo de Alemania en Borges.

Si hablamos de algunas lecturas alemanas, tomando en sentido muy amplio el término “lecturas” —dado que a menudo lo que se refleja en sus comentarios no es tanto la lectura de obras en sí sino la imagen del autor— debemos remontarnos a sus años de aprendizaje en Europa. Recordemos que en 1914, al encontrarse en el viejo continente, estalla la Primera Guerra Mundial y la familia Borges debe instalarse en Ginebra. Allí surgen nuevas lecturas del *Sartor Resartus* de Carlyle y su obsesión por la filología lo anima a aprender alemán. Refiriéndose a su primera visita a dicha ciudad, ha escrito acerca de ella:

Le debo, a partir de 1914, la revelación del francés, del latín y del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina del Buddha o del Taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hern y de la nostalgia de Buenos Aires.¹

Allí leyó la primera novela en alemán: *Der Golem*, de Gustav Meyrink. También filosofía alemana con textos de Hartmann y Schopenhauer —sobre este último volveremos más adelante—. Y es entonces cuando aprende «la música verbal de Alemania» (Borges, 1980, 41), que muchos años después homenajeará en su poema “Al idioma alemán”, publicado en *El oro de los tigres* (1972). En 31 versos endecasílabos reflexiona sobre las voces que han llegado hasta él y que pertenecen a esta lengua. Expresa que su destino ha sido el castellano pero que otras músicas más íntimas lo exaltan. Se refiere al alemán como la “dulce lengua” que ha sido buscada por él a través de gramáticas y del diccionario. Sobre este aprendizaje ha dicho Borges:

[...] Yo tengo una deuda personal con Heine y es ésta: yo me enseñé alemán leyendo el *Buch des Liedes*, de Heine, ya que en alemán las gramáticas eran muy difíciles, las frases, desde luego de canto, muy largas, pero la poesía impone cierta brevedad y yo con un diccionario al lado empecé a leer “Intermezzo

¹Borges, Jorge L. en colab. con M. Kodama, 1984. *Atlas*. Buenos Aires, Sudamericana.

lírico” de Heine y llegó un momento en el cual pude prescindir del diccionario. Y así me fue revelado el idioma alemán [...]”²

El poema compuesto poco más de 50 años después de su primer contacto con el alemán por elección personal, es un homenaje a la sencillez expresiva de Heine, a los versos de Hölderlin, al poeta místico Angelus Silesius, al escritor suizo Gottfried Keller y a Goethe. Lo curioso es que aquí no menciona a ninguno de los poetas expresionistas que había leído y traducido durante su estadía en Europa. Consideramos que uno de los procesos decisivos en la teoría de la recepción se localiza en la cuestión de la traducción. Por lo tanto, resulta imprescindible hacer referencia a esta tarea en Borges. Mediante la traducción y el comentario de textos en alemán, el original se modifica de una manera característica. Y así lo entendió Borges, quien habría afirmado que la traducción es un género lícito de ensayar. Entonces, «¿Por qué no suponer que cada traducción es un borrador nuevo de la obra anterior?» (Borges, 1985). Las primeras traducciones de textos alemanes las realiza en España. Bajo el título de “Antología expresionista” publica en Madrid, en la revista *Cervantes*, en octubre de 1920, la traducción de ocho poemas acompañados de una breve nota crítica y biográfica. La antología comienza con un poema de Ernst Stadler de 1912 y finaliza con otro de Stummer de 1919. Un mes después la revista *Grecia* de Sevilla publica los textos de Johannes Becher, Wilhelm Klemm y August Stramm, traducidos por el escritor argentino. Finalmente, copia para *Proa* —Buenos Aires, 1925— en *Inquisiciones*, poemas de Alfred Vagts, Werner Hann y Wilhelm Klemm, aparecidos en la antología anteriormente citada. Estos van acompañados de un estudio preliminar de nuestro escritor sobre el expresionismo, de cuyos aciertos y errores no nos ocuparemos en este trabajo. Pero el autor en lengua alemana al que más se dedica en traducciones, prólogos y comentarios es Franz Kafka. Ya en 1917 se había suscripto a dos revistas expresionistas donde encuentra las primeras páginas que leerá de Kafka y que le llaman la atención en forma positiva. Años más tarde traducirá *La metamorfosis*, que será publicada por Editorial Losada en 1938 junto a otros relatos de Kafka, también producto de su traducción y prologados por él. Según Borges, lo mejor de Kafka son sus relatos breves y, si tuviera que elegir uno, ese sería *La edificación de la muralla china* donde el infinito es múltiple (Borges, 1938, 6). En cuanto a la posible influencia kafkiana que pudo darse en la Argentina, manifestó

²“Diálogo con el público sobre la poesía”, realizado en la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines; 1985. Transcrito en *La Nación*, Buenos Aires, 25 de agosto; Sección 4ª, p. 2.

que el único que probablemente quiso ser Kafka fue él, pero fracasó en el intento:

Yo escribí dos cuentos que trataban de ser cuentos de Kafka, pero me di cuenta de que sólo Kafka podía escribir cuentos de Kafka. Esos dos cuentos míos son —y tengo que confesarlo— “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”.³

En este último, Borges describe en la biblioteca al universo; el idioma de sus libros es el idioma de la creación. El narrador se queja de haber dedicado toda su vida a la búsqueda de un libro que fuese cifra y compendio de todos los demás. La obra es un símbolo que representa la imposibilidad humana de penetrar el orden del universo. Recordemos que durante 1938 Borges se desempeñaba como bibliotecario en la Biblioteca Municipal Miguel Cané, cuyo clima sórdido y burocrático rememora los ambientes kafkianos. En “La lotería en Babilonia” emplea como tema el carácter azaroso de las leyes del universo; allí presenta el concepto caótico del mundo. Al principio la lotería era un juego de azar, pero con los años llegó a ser el instrumento para controlar la vida de los babilonios. Los habitantes de Babilonia padecen diferentes destinos que la Compañía les impone según los sorteos. Los ciudadanos no saben con certeza si la lotería y la Compañía existen realmente. La vida está dirigida por otro y dicha influencia es ejercida por las reglas de un juego sin límites y caracterizado por la arbitrariedad. El mundo se ordena en el relato por medio de un juego de azar, lo cual provoca el caos puesto que los babilonios, como seres dependientes de este sistema, deben buscar su liberación.

Borges ha querido identificarse con el universo de Kafka y dedicó mucho de sí para difundir su obra. Lo admiraba y, en el ensayo titulado “Kafka y sus precursores” (Borges, 1952) rinde tributo al escritor checo manifestando que su influencia despertó en los lectores la conciencia de la cualidad obsesiva de ciertas obras literarias que precedieron a la suya propia. Por último, un año antes de su muerte, la editorial Hyspamérica de Argentina comienza a publicar obras seleccionadas y prologadas por Borges. El título de la Colección a la que hacemos referencia es el de “Biblioteca Personal”, cuyas obras serían escogidas por el propio Borges. De los textos que se llegaron a editar nos interesa citar *América*, de Kafka, *El juego de los abalorios*, de Hermann Hesse —a quien Borges conoció por medio de

³“Una valoración de Kafka por Jorge Luis Borges”. 1983. Buenos Aires, *Clarín*, Cultura y Nación, jueves 30 de junio.

un poema en 1917— y la ya mencionada *El Golem*, del escritor austríaco Gustav Meyrink.

Otro de los aspectos importantes a tener en cuenta en este proceso de recepción de la cultura alemana es el de la filosofía. Existe una página autobiográfica donde Borges confiesa que entre las experiencias más inolvidables de su juventud en Suiza se encuentran los sentimientos provocados por dos clases de lecturas. Por un lado, recuerda los libros argentinos de índole gauchesca que habían figurado en su biblioteca (Ascasubi, del Campo, Hernández) y, por el otro, la filosofía de Schopenhauer. Borges conoció las ideas del filósofo alemán debido a la lectura de Carlyle, la devoción de su padre y la idolatría de Macedonio. Los puntos de contacto entre las obsesiones de nuestro autor y las sentencias del filósofo son innumerables: el mundo es apariencia, la vigilia y el sueño son indiscernibles, los individuos son ilusorios, el tiempo circular que en el espacio se traduce en la imagen del laberinto, entre otras ideas. Borges transmitió los problemas abstractos de la filosofía al vívido lenguaje de las imágenes y de los símbolos que en la literatura alcanzan, gracias al escritor argentino, una relación inédita hasta entonces. Para su “Nueva refutación del tiempo” se apoya en Schopenhauer, según el cual el presente es la forma de toda la vida; el pasado y el futuro no existen, por lo tanto, el tiempo no existe.

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al Universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otras. He examinado que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del Universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad [...]. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura temas y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.⁴

Para Schopenhauer el tiempo —como representación de la voluntad— no está sujeto a variaciones conectadas con los estados individuales. A través de las construcciones de nuestra mente, solo las apariencias del mundo se nos revelan, no su realidad. El mundo, y en él todos los individuos, son, en el fondo, un mismo sujeto. En los cuentos de Borges los personajes se ven a sí mismos delante

⁴Borges, Jorge L. 1957. *Discusión*. Buenos Aires, p 136.

del otro, como en un espejo, y al final del relato aceptan su destino personal.

En la "Historia del guerrero y la cautiva", los pantanos de Alemania son el signo de una nación que se encuentra aún en estado de barbarie en contraste con la civilización personificada en Ravena. El relato del guerrero germánico proviene de una obra de Croce y el de la cautiva de la tradición oral que el narrador ha recogido. Una historia es inversión de la otra y en cada una de ellas el personaje que proviene de otro ámbito se transforma: en un caso, el bárbaro es transformado por la civilización; en el otro, la mujer europea es conquistada por la barbarie. El título aproxima a los personajes como si formaran parte de un idéntico relato. Droctulft es el rústico incivilizado que se deslumbra ante la metrópoli y su espacio sistematizado arquitectónicamente. Frente a este lugar, que es más entreverado que su inextricable selva, desecha su mundo seducido por el orden. Es la antítesis de la cautiva inglesa que opta por la barbarie y el caos. Son complementos que escriben una misma historia.

Pero Alemania aparece en Borges en el contexto de diversos relatos. En "Deutsches Requiem" surgen dos imágenes conflictivas: por un lado, la representación del espíritu germano puro —*kerndeutsch*— tal como lo expone la ideología del Tercer Reich de la raza superior. Por otra parte, esta imagen se contrarresta por la más amplia y humanística tradición ejemplificada por Hegel, Brahms y Goethe. El relato, narrado en primera persona, presenta la autobiografía ficticia de Otto Dietrich zur Linde, comandante de un campo de concentración en la Alemania nazi. Pero en esta historia, compuesta un año después de concluida la Segunda Guerra Mundial, no sólo da Borges un cuadro de la Alemania de Hitler sino también el paradigma de la estructura básica de la ideología totalitaria. El protagonista, una noche antes de morir, lanza una mirada retrospectiva hacia su pasado y hacia sus ascendientes que forman, a la vez, la historia de Alemania. Para Borges, como para muchos, el exterminio de seis millones de judíos fue un crimen que permitía condenas y composiciones literarias. Constantemente hizo esfuerzos para dejar en claro su oposición a Hitler. Aquí, el judío polaco David Jerusalem es asesinado por los nazis; en "El milagro secreto", el judío checo Jaromir Hladik también es ejecutado por los nazis. Ambos son escritores: el primero poeta, el segundo dramaturgo. Pero, en "Deutsches Requiem", el oficial nazi es el centro de la historia y, en "El milagro secreto", el cuento se concentra en el destino de la víctima. En los dos casos Alemania simboliza la violencia y los judíos el mundo de las letras y la cultura. El nazismo representa no a un pueblo sino a la fuerza, a la creencia en la violencia. Otto confiesa que:

Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas.⁵

Jaromir es un símbolo que desafía las vanguardias del Tercer Reich que conformaron la más brutal de las violencias. El "milagro" es alegoría del triunfo de la lucidez sobre la barbarie y la violencia, triunfo que es, en última instancia, una derrota. Esta aparente paradoja constituye una hipótesis sobre la cual especula Borges. Para él, Hitler deseaba ser destruido y colaboró en su propia aniquilación. En la "Anotación al 23 de agosto de 1944", día de la liberación de París, se manifiesta la inexplicable satisfacción por la derrota que demostraban los partidarios de Hitler:

El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: Hitler quiere ser derrotado. Hitler de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán [...]⁶

Finalmente, en el Epílogo a *El Aleph*, Borges afirma que nadie más que él anheló la derrota de Alemania y nadie como él sufrió lo trágico de ese destino.

Por lo general, el planteo se complica cuando se trata de la recepción de pensamientos filosóficos o político sociales. Parecería que para Borges no ha sido tan difícil y lo que importa aquí es mostrar "[...]lo que ha hecho el autor receptor, cómo lo ha reconfigurado, cómo lo ha subordinado a sus propias intenciones artísticas [...]" (Koppen, 1971, 36). Restan muchos textos donde la cultura alemana aparece insertada y que contribuyen a configurar el pensamiento borgeano. Solo hemos pretendido presentar un panorama de investigación en el campo de la comparatística y justificar, con este enfoque, el interés manifestado en Alemania por el estudio, la traducción y la difusión de la obra de Borges, cuya importancia radica, según Horst Roggmann, en haber

[...]acompañado la literatura con la metafísica y la filosofía, en haber destruido la imagen imperante en la literatura del siglo XIX, que ya era burguesa

⁵Borges, Jorge L. 1949. "Deutsches Requiem". (En: *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, p. 89).

⁶Borges, Jorge. L. 1952. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur.

⁷Peyrou, Oscar. 1988. "Borges. El escritor en castellano más influyente del siglo XX", *La*

contaminada de irracionalismo y religiosidad.⁷

CLAUDIA E. DE BELVA
Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS. 1994. "El escritor argentino y la tradición", *Discusión. Obras Completas*. 1923-1949, Buenos Aires, Emecé.
- . 1980. "Otro poema de los dones", *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera.
- . 1985. "Mis libros". Diálogo con Jorge Cruz para *La Nación*, 18 de abril.
- . 1982. "Prólogo a *La metamorfosis* de Franz Kafka". Buenos Aires, Losada.
- Revista *Cervantes*. 1920. Madrid, octubre.
- Revista *Grecia*, 1928. Sevilla, Año III, 50, 1^a de noviembre.
- RÜDIGIER (comp.) 1971. *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlín.

Prensa, Buenos Aires, 17 de julio.

PERFILES BORGEANOS EN *LA INTRUSA*, DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN

“Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”, susurró Borges alguna vez en *Otras inquisiciones*. Quizá por eso, tras recorrer los confines del universo lingüístico, su obra rebasa sus propios límites para fundirse en nuevos paradigmas estéticos, donde el verdadero gran placer es el placer por lo infinito. A lo largo de la amplia etapa de reconocimiento internacional de Borges ha habido distintas apropiaciones de su obra, no sólo en la literatura, sino también en otras artes. Entonaciones diversas sobre y a partir de Borges: mundos significativos que, dentro de sus respectivos marcos, reescriben a Borges para variar la matriz argentina en un ámbito universal.

El film de Carlos Hugo Christensen *La intrusa* (*A intrusa*, 1979, Brasil) puede inscribirse en el marco de algunas convenciones del llamado melodrama psicológico, dadas las resignificaciones de la configuración triangular en las interrelaciones de los personajes. Un triángulo en el que se debaten fuerzas de atracción y de repulsión, reubicando a cada uno de los personajes respecto del otro o de los otros dos. La justificación *per se* del melodrama psicológico hace que las acciones se diriman como tales en esta esfera de atracción/repulsión. Los hermanos Nilsen constituyen en sí mismos un campo de interés y rechazo que se juega y visualiza ya desde la iteratividad por la cual nos enteramos de que, casi a diario, los jóvenes simulan un duelo a cuchillo que, entre risas y forcejeos, culmina con una falsa estocada de uno u otro. Los hermanos reposan en un mismo lecho, habitualmente después del simulacro de disputa. El film recupera la marca borgeana de simbiosis entre Eduardo y Christian, acentuando su sentido social: el arrabal borgeano los une en una misma agresividad, plena de recelo y audacia. En el clausurado ámbito de la casa en la llanura, los Nilsen crean su propio y

especial equilibrio; aislados del entorno son cómplices hasta el límite del asesinato. Espacio y complicidad, puertas adentro, que se verán desarticulados por la intromisión de una mujer.

Cierto costumbrismo *for export* se observa en el film de Christensen: riñas de gallo, partidas de naipes, prostíbulos milongueros, desafíos de taba, carreras de caballos. En los quince primeros minutos del film, tras un primer plano sobre Juliana que se congela y abre la secuencia de créditos, empieza ya a percibirse la molestia de la terceridad, encarnada en la mujer que se entromete en el mundo masculino e instala una fisura. La reiteración de diversos planos sobre una biblia es sólo el inicio de una serie de imágenes de fuerte carga significativa que, de algún modo, responden a una presencia autoral. Christensen reivindica la idea por la cual el film no es sino la transmisión de una versión posible sobre un caso aparentemente verídico. Antes de mostrar la tapa de esa antigua biblia una y otra vez, en *over*, se oye un poema que habla del ejercicio del contar y que da cuenta del circuito comunicativo que el film trata de subrayar.

La prosecución de esta presencia autoral se va debilitando a lo largo del film, aunque la carga semántica en virtud de la cual este relato es uno de lo tantos posibles, se va intensificando. Esto recuerda al mejor Borges, a aquel que anclaba su escritura en el fundamental axioma por el cual la literatura se define por su inagotabilidad, en tanto un solo libro ya es inagotable. Un precursor prefigura a su sucesor y ambos son regenerados por un tercero, y así *ad infinitum*. La fascinación borgeana por un *continuum* transtextual es uno de los logros más notables del film de Christensen.

Algunos emblemas de contenido se inmiscuyen en la línea semántica antes mencionada: el sentido alegórico de varios elementos de ambigua religiosidad y la índole erótico/sensual del vínculo entre los hermanos. Enterado Borges de estas cuestiones, también de las escenas de desnudez, rechazó el valor del film y lo tildó de producto de consumo. No obstante, estamos convencidos de que Borges jamás pudo «ver» el film dada su ceguera. El también obtuvo sólo una versión. Y esto fue lo que rechazó y descalificó. El rico erotismo del film sirve para dimensionar el débil lugar de la intrusa y el desplazamiento que su aparición implica en la evidente atracción entre los muchachos. El film es mucho más que una adaptación a modalidades expresivas y sistémicas cinematográficas del cuento de Borges, se trata de una interpretación que instala un discurso nuevo. Y esa novedad radica precisamente en el tratamiento que el erotismo hace del difícil triángulo entre los hermanos y la intrusa. Como transposición, el

vínculo entre cuento y film hace evidente una lectura más que personal del cineasta. Una tensión interna se visualiza en el hecho de que los incidentes íntimos entre los Nilsen rebaten su figura social, su imagen de duros, semisalvajes, machistas. El más allá del pudor con el que la cámara registra y fetichiza el cuerpo está acentuado por la difusa iluminación que deviene en un sugestivo juego de claroscuros, por el cual la corporeidad de los hermanos se proyecta en sombras fantasmáticas que van abarcando todo el espacio, reduciendo todo lugar posible para la intrusa. No sólo la luz sino también la puesta en escena acentúa este efecto. Hay cierta búsqueda escultórica en la disposición de los cuerpos en el espacio, una especie de proxemia exaltada, una teatralidad voluptuosa en la que la fisicidad se dirime sin ambages y en toda su plenitud.

Fetichista es, repetimos, el tratamiento de la corporalidad, pero también el mundo elemental de lo religioso. En un momento, la imagen sobreimprime en la cubierta de la vieja biblia una cita a manera de intertítulos: "la angustia me oprime por ti, ¡oh, hermano Jonathan! Tú eras toda mi delicia. Tu amor era para mí más precioso que el amor de las mujeres". Este pasaje bíblico del antiguo testamento intenta recomponer una línea de lectura por la cual existiría una base de religiosidad «bizarra» en el ambiguo vínculo entre los hermanos. Explícitamente, además, se alude a la historia de Caín y Abel, y los repetidos rezos de Juliana, la intrusa, con su rosario no hacen sino recargar la posterior aparición de un extraño crucifijo que ella dice haber encontrado en plena llanura, caído del cielo. Los sentidos que emanan de los rezos, el rosario y el crucifijo son múltiples, pero nunca respetan una institucionalidad religiosa, dado que ésta es un mensaje fragmentado, difuso, que queda a merced del espectador y que se insinúa como una carencia para destacar el clima de inocencia y pecado sin frontera que reina en el relato.

Eduardo, el hermano menor, se constituye como personaje a partir de los celos. Es presa de los celos de Christian, no de Juliana: sale a pasear durante el primer encuentro amoroso entre su hermano y la joven, se crispa cuando Christian regala a la chica una alhajas de poco valor y se emborracha cuando fracasa en el intento de conseguir su propia intrusa. Desde luego, estas acciones pueden perfectamente comprenderse en el esquema más o menos cerrado del melodrama psicológico que el film plantea como estructura, pero no debe dejar de percibirse un significado más allá de toda reducción genérica. Más aún, si consideramos la pauta arquetípica con la que los personajes se configuran en el melodrama psicológico, la transgresión más elaborada del film es invertir los

enlaces entre sujeto y objeto de deseo, por lo menos en lo que se refiere a la cuestión de género (*gender*). También en este aspecto el film abandona en el espacio de la recepción el eje semántico definitivo, como lo hace también en el aspecto de la proposición religiosa y en la cuestión de la explicitud indudable del hecho de estar contando una versión de una historia.

No obstante, *La intrusa* no es un melodrama psicológico olvidable. Como film de autor que subraya deliberadamente su intención de autorialidad, entra y sale, va y viene de la clausura melodramática. Christensen parece encontrar una explicación nueva del cuento de Borges en la índole misma del melodrama: su transposición interpretativa se basa, precisamente, en metodizar la narración a partir de un género para ofrecer al espectador una versión masivamente descifrable de *La intrusa* borgeana y para instalar sentidos contemporáneos sobre el anátoma del triángulo amoroso y sobre las «desviaciones» de los cánones genéricos (*gender*). Lejos de presentarse como un texto que indaga en las nuevas subjetividades que demarca la reflexión actual de los *gender studies*, el film parece exacerbar el planteo borgeano sobre el doble, llevándolo a un plano narcisístico por el cual el enfrentamiento entre el hombre y su otredad es una homologación indefinible, atávica, en este caso, sobre todo traumática.

Por otra parte, nada mejor que el melodrama para acentuar y hasta hiperbolizar la siempre fascinante madeja de sentimientos y deseos. Christensen no duda en acudir a uno de los recursos más trabajados del catálogo melodramático: la tempestad durante el clímax. Cuando los Nilsen deciden recuperar a Juliana, que habían finalmente vendido al prostíbulo para desactivar la intrusión, se desata una furiosa tempestad en la que la naturaleza es el correlato de la pasión, furiosas ambas. El viento y la lluvia, inclementes, azotan la cabaña donde tiene lugar la antológica escena –tan repudiada por Borges– en la que los tres personajes se abandonan a la lujuria. Al contrario de lo que suponía el gran autor argentino, el triángulo erótico visualizado está plenamente justificado. En él la anulación de la mujer es casi absoluta y el encuentro masculino alcanza ribetes rituales que derivan lógicamente en el móvil psicológico del crimen final. Tanto como la lluvia, arrecian los símbolos. En el establo, una serpiente está apunto de picar a Christian, pero Eduardo le asesta un machetazo, anticipando el asesinato que resolverá la intrusión. Desde luego, Juliana es tan serpiente como la que se arrastra entre la alfalfa. Luego, en su dormitorio, en la noche previa a su muerte, una mariposa sobrevuela los ajados trastos y se desliza fugaz sobre el rostro dormido y ya casi muerto de la muchacha. El agorero lepidóptero se une a

otros significantes objetos como el rosario destruido por Eduardo, el crucifijo caído del cielo, la destartalada biblia, el sugestivo plenilunio, el ancestral canto del gallo.

En *La intrusa*, Christensen conduce todo escozor de la imagen hacia un sector diáfano de explicitación, aunque una y otra vez eluda definir el verdadero sentido de lo que está mostrando. El último simulacro de duelo entre los Nilsen, el previo al crimen, invierte la situación habitual de broma para convertirse en una especie de mortal rivalidad que solo se desbaratará cuando se excluya definitivamente a la mujer, cuando sea un cuerpo muerto. El crimen es el estadio final de complicidad y narcisismo de los hermanos: extirpar a la mujer de su seno será como validar los términos «nobles» de su relación, de su especial hermanazgo. Será retornar sin reparos a la condición más ruda del macho, aquel que prescinde de la mujer y que asume su fatalidad de coraje y soledad. Más que hermandad, la de los Nilsen es una gemelidad fetichista de ribetes psicóticos que el film explora en su permanente iconicidad de deseo y muerte, verdadera sustancia de la interpretación de Christensen. El autor redefine las relaciones de las criaturas borgeanas a partir de un código del contar, aunque ese mismo contar esté borgeanamente remarcado y simbólicamente saturado.

La intrusa de Christensen es mucho más, desde luego, que un cambio de soporte o que un reenvío de estilos. La eficacia de su transposición radica en la audaz potencialidad discursiva que instala al reactualizar lecturas y temáticas en un claro proceso de semiosis múltiple. De alguna manera, podría decirse que el film es un homenaje a Borges. Aunque el gran demiurgo de las letras argentinas se haya rasgado las vestiduras con el «producto» que osó tocar su cuento. Si hubiera podido «ver» el film, habría corroborado que los mundos literarios, como los espejos, proliferan y se multiplican ante su perplejidad.

ARMANDO CAPALBO
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

BARRENECHEA, ANA MARÍA, "De la diversa entonación sudamericana de algunas metáforas universales" en revista *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, edición de la Facultad de Filosofía y Letras, oct.-nov., 1987.

BORGES, JORGE LUIS, *Un diálogo sobre cine y los venidos a menos*, Buenos Aires, Camilo Cappelletto Editor, 1992.

HARSS, LUIS, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981

JURADO, ALICIA, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

LÓIZAGA, PATRICIO, "Más allá de los prejuicios", en diario *Perfil*, Buenos Aires, 5 de julio de 1998.

FIGLIA, RICARDO, "La memoria ajena", en diario *Clarín*, Buenos Aires, 13 de junio de 1996.

TABUCCHI, ANTONIO, "Y quizás no existió", en diario *Clarín*, Buenos Aires, 13 de junio de 1996.

VOLEK, EMIL, "Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y realidad según Borges", en *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos. Alexandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid, Gredos, 1984.

BORGES Y LA LITERATURA ORAL

Ya ha sido señalado reiteradas veces lo paradójico de la expresión "literatura oral", puesto que desde su etimología *literatura* está unida a *letra*, en tanto que la oralidad se asienta en los fonemas. Sin embargo, utilizo esta expresión para señalar la importancia que ciertos autores conceden a la voz, a la fonética, en el desarrollo de su obra.

En el caso de la vanguardia argentina, ya Oliverio Girondo, en su "Carta abierta a *La Púa*", afirmaba:

Pero es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de "americana", con la "americana" nuestra de todos los días... (Girondo, 1981, 10).

Esta fe en la fonética coincide con la difusión del fonógrafo, es decir con la entrada en lo que Walter Ong llama "oralidad secundaria" (Ong, 1994, 20). No obstante, en Borges no vamos a hallar aún manifestaciones de la oralidad secundaria. Algunos críticos lo han asociado indisolublemente a la literatura decimonónica y también su oralidad está más ligada a la tradición de la gauchesca y del 80 que a los tecnicismos fonográficos. Pero más allá de que se trate de un episodio de ficción creado por Marechal, siempre me ha llamado la atención la escena de *Addn Buenosayres* en la casa de Saavedra, donde el grupo martinfierrista escucha atentamente el disco grabado en 1903, con la voz del *taita* del mil novecientos. Allí Marechal hace que Luis Pereda se extasie frente a la voz del *malevo* en estado puro, sin sombra todavía de la influencia itálica (Marechal, 1973, 153-154). Ese "estado puro" rescata una fonética desaparecida, ahogada por las confusas voces de la inmigración, las que, precisamente, el grupo de Florida atribufa a los de Boedo.

Desde el punto de vista de la oralidad en Borges reconocemos tres períodos: uno que abarca su primera producción martinfierrista y que se extiende hasta el año 35, aproximadamente, y que calificamos como de oralidad buscada. Un segundo período en el cual desarrolla la cuentística de *Ficciones* y *El Aleph*, período que el mismo autor ha calificado como barroco; y un tercer período que se instaura a partir de su ceguera, cuando se ve precisado a dictar sus poemas y cuentos, y que podríamos denominar de oralidad impuesta.

EL BORGES MARTINFIERRISTA

En un estudio anterior, donde tocamos tangencialmente la oralidad en Borges al referirnos al empleo del voseo en su primera época (Carricaburo, 1999a, 382), hemos puesto de relieve el énfasis en lo coloquial, en la “charla porteña”, en “la conversada amistad”, temas que surgen en sus primeros prólogos y ensayos. En sus admirados escritores del 80 destaca que “el tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue contradicción de su mano” (Borges, 1928, 178). Construye entonces un Buenos Aires anacrónico que rehúye el aluvión inmigracional y busca una orilla no industrial sino la del arrabal criollo. Construye también, como lo hacía Mansilla, un alocutario que es su igual y que tiene lugar en los prólogos o dentro mismo de sus ensayos. Un igual al que se trata de *vos* o de *tú*. Y da paso al léxico y a la fonética criolla.

Este énfasis en la voz marca la primera etapa de la producción de Borges. En los primeros libros de poemas se advierte en su registro lírico un apearse a la fonética criollista. Para ello suprime la *-d* final en *afinidd*, *virtú*, *proceridd*, o pierde la *-d* intervocálica en sílaba final *tapao*, *rosao*, *nombrao*, o incluso en otras posiciones, como en el caso de *suestada*. Asimismo diptonga hiatos como es común en la pronunciación descuidada, *menudiaron*, *matreriaban*, o consonantiza semiconsonantes al inicio de palabra, como en el caso de *guella*.

En el nivel morfosintáctico, el rasgo más notable —y el que ha sido más señalado— es el uso del voseo, tanto pronominal como en el presente del verbo ser: *sos*. Asimismo recoge el gerundio antecedido de la preposición *en*: *enjuntándose*. En cuanto al nivel léxico, rescata formas típicas del rioplatense, como *atorrar*, *guarango*, *ir al muere*, *matrero*, etc.

Y si Borges emplea estas formas en la poesía y en su registro de autor, no puede sorprendernos que lo haga en la ficción, cuando tiene la oportunidad de ceder su voz a un compadre orillero. En 1935 se publica su primer cuento, “Hombre de la esquina rosada”. Como en el caso de la gauchesca el autor culto

cede su voz a otro, un personaje que tiene un registro oral y subestándar. Dice Jaime Alazraki:

Borges se propone crear el habla de los compadres hacia 1895. Efectuará una operación semejante a la practicada por los poetas gauchescos. "Éstos —según ha explicado el propio Borges—, a diferencia de los payadores genuinos, manejan deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovechan los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuesto al urbano". Por eso, "la poesía gauchesca se funda en una convención. Si hubiera existido el dialecto gauchesco que algunos filólogos (por lo general españoles) han estudiado o inventado, la poesía de Hernández sería un *pastiche* artificial y no la cosa auténtica que sabemos". Ya Amado Alonso ha dicho de "Hombre de la esquina rosada" que "el problema poético planteado por este cuento y bien resuelto es el de dar la sensación de lenguaje oral a la vez que se procede con la mayor dignidad literaria". Es decir, crear una convención literaria semejante a la gauchesca, empleando algunas formas del lenguaje oral del compadre que contribuyen a crear la ilusión de su habla. Estas formas se integran en un estilo que las trasciende, que poco tiene que ver con el habla del compadre y que, sin embargo, logra esa misma autenticidad de la cual nos habla Borges respecto de la gauchesca (Alazraki, 1974, 313-314).

En realidad, el autor arma estrategias literarias que dan la sensación al lector de que está escuchando y no leyendo. Para ello Borges crea dentro de este relato un alocutario. La oralidad primaria no puede prescindir de un oyente (o audiencia) porque, a diferencia de la escritura, no puede construir un lector hipotético o futuro. En este cuento el interlocutor comienza siendo múltiple: "A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre..." Pensamos entonces en un público presente, como en el caso de la pulpería de *Martín Fierro*, que crea la ilusión de un relato en un almacén o boliche (sugerido por la esquina rosada del título); en otras ocasiones ese interlocutor se singulariza en un *usted* que también podría ser tomado como una forma impersonal de segunda persona ("Era un local que usted lo divisaba desde lejos") si no fuera que luego el compadre dispensa un vocativo deferente, *señor*: "Se murió, señor, y digo que..."; "Aprovechadores, señor, hasta se le animaban..." En una fluctuación entre el alocutario y el público, el narrador vuelve, sin embargo, en un momento, al plural ("Recordarán ustedes aquella ventana alargada por la que pasó el cuchillo..."), quizá para sorprender al lector con el nombre del oyente revelado al final, junto con la identidad del que vengó al barrio: "Entonces, Borges, volví a

sacar el cuchillo...” Borges se finge el receptor de un relato oral que, a su vez, transmitirá con fidelidad a la voz que se lo legó.

Otras estrategias ligadas a la voz podemos sistematizarlas en distintos niveles de lengua. En el fonológico, se reiteran formas ya señaladas en la poesía, como la pérdida de *-d* final (*soledá, usté, amistad, voluntá, autoridá, paré*), o de *-d* intervocálica en sílaba final (*colorao, aporriao, laos, acreditao, estao, finaio*), diptongaciones por cierre de *e* en *i* (*guitarriar, peliar, arriaron, pisotiando, aporriao, forcejiaba, clariar, distrairmos*, etc.), consonantizaciones de semiconsonantes iniciales (*güen*), cambios consonánticos (*dende, jui, jue, jueron, dijunto, ajuera, ñudo*, etc.), simplificación de grupos consonánticos (*esperiencia, inoraba, conciente, ausilios, explicar, oserve*), metátesis vocálicas (*naides*), epéntesis consonánticas (*dentrar*), apócopies y contracciones (*m'hija, pa, pal*), desplazamiento acentual al enclítico (*ffjensén*) incorporación de formas rústicas o arcaicas (*traia, traiba, truje, ande, de juro, resfalar*). Como ya ha señalado Alazraki, estas formas no son exclusivas sino que alternan con las correctas. Se trata de crear la ilusión de verosimilitud entre el narrador y su habla. Borges finge abandonar su modo sintáctico por el pragmático (véase Givón) del personaje, pero en realidad Borges no abandona su modo sintáctico ni los recursos retóricos del autor, tal vez por eso su nombre (reconocimiento de la autoridad y de la autoría) lo pone en boca del personaje.

En el nivel morfosintáctico, la sufijación apreciativa acerca este cuento, como sucedía en el nivel fonológico, a las estrategias de la gauchesca. Como en Ascasubi abunda el colectivo despectivo en *-aje* (*hembraje, italianaje, carreraje, beberaje*) o la sufijación en *-ada* con la significación de avance violento (*pechada, atropellada*). El diminutivo es el usual entre nosotros y presenta valor afectivo (*campito, lucecita, ponchito, rastrito, vueltita*). Utiliza alguna sufijación despectiva en *-ongo*, también muy usual en la gauchesca como *bailongo*.

Asimismo el léxico puede ser despectivo (*andurriales, musicantes, chamuchina, jeta*, etc.), y siempre marcadamente oral, dado el peso de lo popular e incluso del lunfardo en voces o expresiones (*a la fija, abrir cancha, balaquero, biaba, bolacear, crencha, entreverar, encajar la zurda, fuyendo, guacha, hacerse el chiquito, lengue, pendejo, pitar, pifiadora, pisar fuerte, rajar, refalarse, tallar, tener mentas, timba, venirse al humo*, etc.); empleo coloquial de *darle* y uso popular rioplatense de *meterle* (*dele guitarriar, dele loquiar, dele bochinchar, que le metieran tango y milonga*).

En el nivel sintáctico, se notan construcciones topicalizadas con dislocación a la izquierda, a veces con reduplicación del objeto pronominal: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real”, “Arriba de tres veces no lo

traté”, “La cara recuerdo que era aindiada, esquinada”, “El cigarro no sé si lo escupió o si se le cayó de la cara”, “Muy lejos no podían estar”, “Codazos y encontrones no había, pero sí recelo y decencia”, “Poco iba a durarme la atropellada”, “Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé”, “...pa que me enseñe a mí...”, “...las sobraba de lejos a todas...”, “...los mirábamos a los dos...”); presencia del dativo ético o de interés para enfatizar el relato (“...me veo en el marco de la puerta seis o siete hombres...”); reiteración de la desinencia verbal tras el pronombre enclítico (*sjjensén*); expresiones coloquiales argentinas, formadas con *lo* y *de* o ambas en función de adverbios o reforzadores de cantidad (“estaba lo más feliz”, “Había de estrellas como para marearse mirándolas”, “era de lo más conciente y formal”), y frases hechas del tipo “como quien dice”, “como si tal cosa” o “hasta decir basta”, “no decir ni esta boca es mía”, etc. Las frases consabidas se incluyen también como discursos referidos directos en el momento de la muerte del malevo, al mejor estilo de Carriego: “Para morir no se precisa más que estar vivo” o “Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que para juntar moscas”.

EL BORGES AUTOR DE *FICCIONES*

Este tipo de narración es abandonada luego por los cuentos de su etapa barroca. Como ya ha sido señalado por la crítica sobre *Ficciones* abundan los tropos, el adjetivo se suele anteponer al sustantivo formando hipálages, bivalencias, el léxico ahonda en lo filosófico, en lo teológico o se diversifica enciclopedísticamente con las lecturas de autores de distintas épocas o por el asiduo contacto con la Enciclopedia Británica. Borges ha pasado en esta etapa a privilegiar la escritura. En cuanto a su estilo, señala en una entrevista hacia 1962 (Irby, 1968, 35):

Yo antes escribía de una manera barroca, muy artificiosa. Me pasaba lo que les pasa a muchos escritores jóvenes, creo. Por timidez creía que si hablaba sencillamente la gente creería que no sabía escribir. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente. Yo creía que la literatura era técnica y nada más, pero ya no estoy de acuerdo con eso. Los mejores escritores no tienen artificios; en todo caso sus artificios son secretos. Quevedo, un escritor que es todo artificio, no ha podido salir nunca de su país. En cambio Cervantes es conocido y admirado en todo el mundo, hasta en malas traducciones. [Cervantes] juega

con cosas, no con palabras. El concepto barroco de la literatura corresponde a la vanidad. Desgraciadamente mis cuentos son barrocos en ese sentido.

Pero el peso de lo escriturario no solo involucra el estilo sino la construcción misma del cuento. "Hombre de la esquina rosada" era un cuento lineal, donde la conclusión está ya adelantada en las primeras líneas, si bien se la comprende al concluir la lectura. En cambio, los cuentos posteriores dejan de tener una estructura lineal y se vuelven laberínticos¹, con signos que se releen a partir de otros, con indicios que hay que ir uniendo como en una trama policial, con narraciones que son el reflejo o el desdoblamiento de otras, con incursiones en la cábala. Son cuentos muy difíciles de contar porque son cuentos que necesitan el soporte de la escritura y la posibilidad de volver a releerlos.

En esta etapa, el anhelo de oralidad queda olvidado y la escritura le sirve para construir complejos universos. En estas construcciones confluyen la teología, la filosofía u olvidadas historias o mitos.

En esta época el autor se consagra a la prosa y la poesía escasea en su producción de las décadas del 40 y del 50.

EL ÚLTIMO BORGES

Posteriormente, la sombra (sombra de la visión y de la vejez, dirá el autor refiriéndose al título de un libro) lo van ganando:

La ceguera me fue alcanzando gradualmente desde la infancia. Fue como un lento atardecer de verano; no tuvo nada de patético ni de dramático. A partir de 1927 soporté ocho operaciones en los ojos, pero desde fines de la década del cincuenta, cuando escribí el "Poema de los dones", a efectos de la lectura y de la escritura ya estaba ciego (Borges, 1999, 127).

¹ "En muchos de sus cuentos [el laberinto] es un insistente símbolo, en otros la estructura de la narración es laberíntica (cuentos dentro de cuentos o cuentos que son parte de cuentos), en algunos el orden o el ritmo de una descripción sugiere la idea de un laberinto: el laberinto se dibuja, así, sin ser nombrado, la materia se organiza en construcciones laberínticas. Pero esta constatación sería inconducente si no nos percatáramos de que a través de esos elementos de estructura y de estilo, Borges ha proyectado su cosmovisión, y si no supiéramos que según esa cosmovisión «el mundo es un caos y que dentro de ese caos el hombre está perdido como en un laberinto» (Alazraki, 1974, 51).

Con la ceguera, volverá nuevamente a la poesía. El proceso de memorizar para dictar (si bien la memoria de Borges es proverbial y él mismo pareciera ser un referente obligado cuando se menciona “Funes el memorioso”) lo aleja de la poesía de sus primeros libros y lo acerca a los mecanismos mnemotécnicos de la rima y el metro y hasta al hilo argumental propio de la poesía épico-lírica:

Una consecuencia importante de mi ceguera fue mi abandono gradual del verso libre en favor de la métrica clásica. De hecho, la ceguera me obligó a escribir nuevamente poesía. Ya que los borradores me estaban negados, debía recurrir a la memoria. Es evidente que resulta más fácil memorizar el verso que la prosa, y el verso rimado más que el verso libre. Podría decirse que el verso rimado es portátil. Uno puede caminar por la calle o viajar en subterráneo mientras compone y pule un soneto, ya que la rima y el metro tienen virtudes mnemotécnicas. Durante años escribí docenas de sonetos y poemas más largos compuestos por cuartetos de endecasílabos. [...] En mi poesía más reciente siempre aparece un hilo narrativo. En realidad hasta pienso argumentos para los poemas (Borges, 1999, 129-130).

Como ocurre en el principio de su producción, otra vez la poesía es el camino. El libro de poemas *Elogio de la sombra* le otorga el hábito sistemático del dictado. A continuación, volverá a la prosa con *El informe de Brodie*, primer libro de relatos dictado. Al prologarlo dice su autor:

He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad (Borges, 1970, 7-8).

Y en la *Autobiografía* dictada un año después insiste en que son “los primeros cuentos escritos desde 1953 [...], experimentos modestos, narraciones sencillas” (Borges, 1999, 150). Asimismo califica su nuevo estilo como “realista”.

En el Prólogo a *El informe de Brodie* fija las diferencias con los cuentos de *Ficciones* o de *El Aleph* que lo habían hecho célebre:

He renunciado a la sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa a la de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos

o mi voz (Borges, 1970, 9-10).

Borges deja atrás el asombro, ligado a su etapa vanguardista, y lo reemplaza por la expectativa, mucho más próxima a la literatura clásica. En esta cita destacamos el valor bisémico de la palabra *voz*, ligada no solo al estilo, a lo más personal, sino también a la oralidad. La prosa de su período barroco ha sido superada por la ceguera y también por la madurez del autor.

En este cambio de estética Borges da como un golpe de timón que lo acerca otra vez al autor de "Hombre de la esquina rosada". No en vano "Historia de Rosendo Juárez" retoma, desde otro protagonista, el mismo suceso y plantea otra visión del coraje. Las historias de malevos y los duelos criollos abundan. Pero también hay cuentos en los que se reconoce al autor de *Ficciones*, como en el cuento que da título al libro (y entiendo que este desplazamiento del nombre del cuento a la colección revela que Borges aún apuesta a su estética anterior).

En *El informe de Brodie*, la mayor parte de los relatos reconocen una fuente oral y a veces, como ya ocurría en "Hombre de la esquina rosada", el relato se desplaza a un narrador ficcional. Ya no se sustenta en fuentes apócrifas. Los cuentos no remiten a otros libros que a su vez remiten a otros en una biblioteca infinita. Lo que correspondía al dominio de la escritura es reemplazado por el relato narrado por un amigo o por el protagonista o, a veces, incluso simuladamente vivido por el mismo Borges.

En cuanto al estilo, el diálogo gana terreno sobre la narración, produciendo abundantes giros coloquiales, el adjetivo recobra su posición con respecto al sustantivo y su función está más cercana a la propia del lenguaje cotidiano. Se omiten preposiciones, como en el habla descuidada, se topicaliza con desplazamientos a izquierda o derecha, etc. Como resumíamos en otro trabajo (Carricaburo, 1999b, 132):

Se decantan los recursos retóricos y las construcciones paratácticas prevalecen sobre las subordinativas. La frase se acorta. Existen reiteraciones de versos o de frases en distintas producciones, lo que también pone de relieve recursos mnemotécnicos propios de la oralidad (Ong, 1993, 32). Y ésta es precisamente la sensación que producía el diálogo con Borges, la de un barroquismo temático, pero con una sencillez en la frase que parecía fluir de la memoria (del prolongado diálogo interior) y no de la dinámica del coloquio, donde prevalece el *hic et nunc*.

En cuanto a la estructura, las historias vuelven a un desarrollo cercano a lo lineal. Si bien persiste el autor en la visión laberíntica del mundo y en los hechos y cosas vistos como reflejo, los signos pierden la complejidad de la época barroca. Al dictar, se ve obligado a seguir la linealidad del significante y no puede tejer los relatos complejos que le permitía la escritura.

No pretendemos, en este trabajo, privilegiar una etapa en desmedro de otra. Simplemente verificar que el anhelo de oralidad que marcó sus inicios es retomado al final en una oralidad impuesta que ya no es el resultado de alardes, sino la síntesis de los dos Borges: el Borges vanguardista, que busca la sorpresa del lector, el asombro de la crítica, y el Borges clásico, que sabe aprovechar los universos que descubrió el vanguardista, volviéndolos vívidos, decantados, reconocibles para ese lector, su igual.

NORMA CARRICABURO
*Consejo de Investigaciones Científicas y
Técnicas
Universidad Católica Argentina*

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, JAIME. 1974. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Temas - Estilo, Madrid, Gredos.
- BORGES, JORGE LUIS. 1923. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires.
- . 1925. *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Proa.
- . 1926 a. *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa.
- . 1926 b. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa.
- . 1928. *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer.
- . 1929. *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Proa.
- . 1943. *Poemas, 1922-1943*, Buenos Aires, Losada.
- . 1953. *Poemas, 1923-1953*, Buenos Aires, Emecé.
- . 1956. *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- . 1957. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.

- 1960. *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.
 - 1968. *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé.
 - 1969. *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé.
 - 1970. *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé.
 - 1999. *Autobiografía 1899-1970*. Jorge Luis Borges con Norman Thomas di Giovanni, Buenos Aires, El Ateneo.
- BRIZ, ANTONIO. 1996. *El español coloquial: Situación y uso*, Madrid, Arco/Libros.
- CARRICABURO, NORMA. 1997. "Literatura y oralidad en la gauchesca de Hidalgo", Buenos Aires, *Boletín Academia Argentina de Letras*, tomo LXI, enero-junio 1996, n^o 239-240.
- 1999 a. *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros.
 - 1999 b. "El voseo en Borges", en Dubatti, Jorge. *Acerca de Borges*. Ensayos de Poética, Política y Literatura Comparada, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- GIVÓN, TALMY. 1979. "From discourse to syntax: Grammar as a processing strategy", en Givón, T. (ed.) *Syntax and Semantics*, Volume 12 Discourse and Syntax, New York-San Francisco-London, Academic Press.
- NARBONA JIMENEZ. 1996. "Sintaxis y pragmática en el español coloquial", en Kotschi, Thomas, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main.
- OCHS, ELINOR. 1979. "Planned and unplanned discourses", en Givón, T. (ed.) *Syntax and Semantics*, Volume 12 Discourse and Syntax, New York-San Francisco-London, Academic Press.
- ONG, WALTER. 1993. *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- VIGARA TAUSTE, ANA MARÍA. 1992. *Morfosintaxis del español coloquial*. Esbozo Estilístico, Madrid, Gredos.
- 1996. "Español coloquial: expresión del sentido por aproximación", en Kotschi, Thomas, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main.

HACIA UN CRONOTOPO RIOPLATENSE EN BORGES: SU LECTURA DE *LA TIERRA PURPÚREA* DE GUILLERMO E. HUDSON.

La lectura borgeana de *La tierra purpúrea* (1885-1904) de Guillermo E. Hudson describe un arco temporal entre 1925 y 1952. La distancia ideológica entre la primera colaboración de Borges, en *Proa*, y el artículo aparecido en *Otras inquisiciones* no llega a ser tan grande como la azarosa trayectoria del autor anglo-argentino en su ingreso a nuestro sistema literario y las movidas estratégicas de nuestro campo intelectual con respecto a su localización. Sobre el fondo de estos emplazamientos y desplazamientos, el ejercicio de recepción de Borges señala un sostenido corte transversal y una mirada inmune a las fuertes operaciones nacionalistas y antinacionalistas de la crítica, imponiendo un texto rioplatense a nuestra cultura pampeana. Como afirma Jorge Panesi (1993, 3): "La paradoja será el arma que muestre la monstruosidad y la imposibilidad lógica del nacionalismo".

1. ACERCA DE HUDSON EN LA ARGENTINA.

Sin contar antecedentes aislados de traducción de sus textos al castellano, la circulación y recepción de Hudson en nuestro país son póstumas. El *Catálogo de la Biblioteca Nacional* lo incluía como autor extranjero en su edición de 1911. Luego de su muerte, en agosto de 1922, comienzan a irradiarse los primeros fenómenos de circulación favorecidos por la traducción al castellano: *Allá lejos y hace tiempo* aparece como folletín en 1926; *El Ombú y otros cuentos rioplatenses* y *La tierra purpúrea*, en 1928 (Payne, 1977 y Franco, 1880)

Perduran aún hoy dos acontecimientos fundacionales tanto de la circulación de Hudson como de la figura de "descubridor": Carlos A. Leumann

escucha por primera vez, de boca del visitante Rabindranath Tagore, el nombre de Hudson (a quien en ese entonces, confiesa sin temor a ser el único, desconoce). Menos de cinco años después de esta "anécdota" de 1924, Fernando Pozzo da con la casa natal del escritor, "Los veinticinco ombúes", iniciando el "museo" de Hudson cuando éste era aún prácticamente desconocido para nuestro mercado.

En 1941, el centenario del natalicio del autor de *La tierra purpúrea* fomenta los primeros intentos sistemáticos y conjuntos por ingresar su figura al cuadro de los escritores gauchescos. Hay homenajes públicos, conferencias, primeras páginas de suplementos culturales en *La Nación* y *La Prensa* (Cilento, 1993). La década 1945-1955 registra la mayor cantidad de traducciones y ediciones en castellano, así como también la construcción de grandes ensayos de interpretación (Ezequiel Martínez Estrada, Guillermo Ara, Luis Franco, etc). Entre la conmemoración del Centenario del natalicio y la década de 1960 se han cumplido tres procesos: nacionalización, canonización y culto a Hudson; en sólo veinte años, se ha pasado de una recepción combinada (en el cuarenta coexisten las lecturas críticas importadas de Inglaterra con las locales) a una introyección del escritor en el sistema literario de la gauchesca, junto a José Hernández, cuando no superándolo (v. puntos 2. y 3.) Este proceso enmarca las lecturas borgeanas, funciona como gran contexto/paratexto.

2. LOS TEXTOS DE BORGES SOBRE HUDSON.

Borges multiplicó la presencia de sus artículos sobre Hudson, repitiéndolos o republicándolos corregidos. Bajo el título "La tierra cárdena", aparece un texto en *Proa* durante 1925 y una versión casi idéntica en *El tamaño de mi esperanza* al año siguiente. Nueva duplicación, sin alteraciones, produce con otro artículo, "Nota sobre 'The Purple Land'", aparecido en primer lugar en la Segunda Sección, de Artes y Letras, de *La Nación* del 3 de agosto de 1941 e inmediatamente en la *Antología* que de y sobre Hudson lanzó Losada con fecha de impresión del 5 de agosto del mismo año (con aportes de Fernando Pozzo, Martínez Estrada, Jorge Casares, V.S. Pritchett, H. J. Massingham y Hugo Manning). En 1952, se integra a *Otras inquisiciones*.

La serie de los títulos puestos por Borges va a contramano de las jugadas de nacionalización del autor: cuando aún no existían traducciones españolas, funciona la equivalencia elegida por afinidad personal o convicción: "La tierra

cárdena". Para *La Nación*, será el título inglés (que alterará por la traducción española para la Antología), terminando por consagrar el título sin traducir para la versión definitiva de 1952, cuando ya la crítica argentina manejaba convencionalmente la forma española (obviamente, ocurre lo mismo con los lectores).

Los cambios en la redacción de estos artículos permiten hablar sólo de dos textos diferentes, uno de ellos con dos versiones: por un lado, el de la década del 20, "La tierra cárdena" (la única corrección hecha por Borges es el cambio de "mañanismo" en *Proa* por "despuesismo" en *El tamaño...*); por otro lado, una versión "de efemérides" de "Nota sobre 'La tierra purpúrea'" y la definitiva, a cuyo título quitó la palabra "Nota" y en cuyo texto practicó numerosas rectificaciones y agregados.

3. EL CRONOTOPO RIOPLATENSE COMO OTRA CANONIZACIÓN DE HUDSON

El siguiente corolario, de un libro de Luis Horacio Velázquez, constituye una pauta valiosa para observar los desvíos de Borges con respecto a la canonización buscada por gran parte del campo intelectual:

La presencia de Hudson de retorno a su tierra, cada vez más intensa [...] nos hace meditar en tres cuestiones que la idiosincrasia de la cultura argentina hace necesario resolver:

La primera es: traducir y publicar sus obras completas, en ediciones de grandes tirajes para la adecuada divulgación en el pueblo del auténtico conocimiento de nuestro pasado.

La segunda: incluir en los programas de literatura de todos los colegios y escuelas secundarias del país, el estudio de su obra. En los textos de lectura, gramática, literatura, y en las antologías, reproducir las páginas selectas de sus libros referidos a lo nuestro.

La tercera: convertir en lugar histórico, reliquia y museo, [...] la casa donde nació Hudson en Quilmes (hoy Florencio Varela) (Velázquez: 1952, 48-49)

Para *sincronizar* a Borges con sólo algunos aspectos de este discurso consagrador (y sacralizador) se hará necesario desconectarlo de *Otras inquisiciones* (que pertenece, como el libro de Velázquez al '52), para remontarlo a su etapa criollista, que irónicamente desengañado observa en 1945:

[...]Hace veinte años, pudo sospechar mi país que las indescifrables divinidades le habían deparado un mundo benigno, irreversiblemente alejado de todos los antiguos rigores. [...] Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas [...] Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos.¹

Momentáneamente superado, según la estructura de sentimiento que sugiere esta cita, el pasado bárbaro se encontraba apto para su apropiación estetizante; este tipo de cualidades ofrece *La tierra purpúrea* (en adelante, LTP):

[...] El capítulo anteúltimo - en el que Lamb (el protagonista), [...] bendice el vivir gaucho y hace la apología del instinto y la condenación de las leyes - es el resumen racional de la obra. Ahí está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona *civilización o barbarie* y que Hudson Lamb resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda. (Borges, 1925; 53)

Los ejes espacio-tiempo del futuro cronotopo están sugeridos, pero aún permanecen yuxtapuestos. "La tierra cárdena" comienza con un brevísimo ensayo de imagología, comparando los distintos países europeos en tanto ejercicio de una mirada del extranjero más o menos democrática, siendo los ingleses aquellos que, en su transhumancia, "ejercen una facultá de empaparse en forasteras variaciones del ser" (p. 52). Hudson ingresa a sus filas con esa novela, en cuyo plano epistémico rige un pleno reconocimiento del "otro extranjero": el autor es "un gustador de las variedades del yo", que no se ensaña con los demás, "ni pone en duda la verdad democrática de que el otro es un yo también y de que yo para él soy un otro y quizá un ojalá no fuera" (p. 54) (subr. original).² Junto a esta práctica de la tolerancia de corte anglosajón, Borges reivindica la pertenencia de LTP a nuestro sistema literario, particularmente a partir del argumento del "hogar del idioma", esbozando la hipótesis de una traducción interior por parte de Hudson, quien habría concebido su obra en castellano ("...sólo alejado de nosotros por el idioma inglés, de donde habrá de restituirlo algún día al purísimo criollo en que fué pensado", p. 53) y manipulando, en última instancia, un principio irreductible a la argumentación y a la apertura cultural ya señalada: LTP,³ "novela primordial del criollismo" es un "libro más nuestro que una pena" (p. 52). La ubicación de Hudson en el "subsistema

¹Borges:1950,33. El texto publicado se trata en realidad de una conferencia leída en el Pananinfo de la Universidad de Montevideo el 29 de octubre de 1945.

²Según el criterio praxeológico desarrollado por Tzvetan Todorov : 1987.

³Borges está repitiendo lo afirmado en "Queja de todo criollo", publicado en su

criollista” resitúa a José Hernández: ambos autores gauchescos responden a los términos sarmientinos civilización / barbarie: frente a LTP, colocada en el término opuesto, el Martín Fierro (con su carga didactizante) encuentra incómodo sitio en el lugar que ya ocupaba el sanjuanino. El conflictivo estatuto de internacionalidad que otorga a Hudson su ingreso en nuestra cultura, sin dejar de pertenecer a la inglesa, potencia el desarrollo del discurso borgeano de los años veinte: textos anómalos, al decir de Graciela Montaldo, indecisos “entre la silueta y el manifiesto, entre la divagación y el programa” pero que definen las apropiaciones estéticas del autor y, por añadidura, su importantísimo rol de intermediario con respecto a la cultura inglesa en nuestro país (Montaldo: 1989, 216).

Dos años más tarde de la edición de *El tamaño de mi esperanza*, en 1928, Horacio Quiroga comenta LTP para la revista *Mundo Argentino*. Su artículo ilustra el camino de la crítica canonizadora de los 40: la tesis de la novela, en relación con la opción ideológica pro-barbarie explícita en el texto, atrae su atención, pero tangencial y momentáneamente:

Pero no son estas *curiosas consideraciones* [se refiere a la tesis] el aspecto más interesante de la magnífica novela. Es su autor el propio William Henry Hudson, quien va a ocuparnos con más atención (Quiroga: 1928, 17) (cursiva nuestra)

La ciudadanía profesional de Hudson (su necesidad de nacionalizarse inglés para recibir una pensión de la Corona británica) en disyunción con la ciudadanía literaria argentina de sus obras es el centro de atención de Quiroga, quien cree estar hablando de “uno de los más curiosos casos que registra la historia del mundo intelectual” (1928, 17). Mientras Borges yuxtapone, hace uso de la paradoja y ensaya una fórmula de compromiso entre las dos culturas de pertenencia, Quiroga (al igual que gran parte de la crítica posterior) disgrega: “[Hudson] Dió a su patria de adopción lo mejor que tenía. Sólo su corazón quedó en su tierra natal” (1928, 17).

La categoría del cronotopo, cruce de tiempo y espacio o tiempo localizado según Mijail Bajtin, implicará un fuerte trabajo de interpenetración, de los tiempos pasado y presente (ambos activos) y de los signos del tiempo en el espacio, que se resume en la “imposibilidad de separar el tiempo del suceso del

Inquisiciones de 1926 (Borges: 1993b, 145): “...En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla. ...”

lugar concreto” donde ocurrió (Bajtín: 1982, 234), reforzando por lo tanto la inscripción de lo socio-histórico en el texto. Pensando en la realidad multicultural de Latinoamérica, Carlos Fuentes atribuye a Borges la puesta en superficie de la “cronotopía moderna”: “Sus relatos son incomprensibles sin la inteligencia de una diversidad de tiempos y espacios que revelan una diversidad de culturas” (Fuentes: 1990, 43). Faltará perfilar, sin embargo, el espacio paradigmático elegido para la instauración del cronotopo, y antes de llegar a esta respuesta Fuentes debe detenerse para sostener la trama de relaciones que pretendió tender alrededor de Borges y los novelistas del continente. En casos como el del presente análisis, la selección de un cronotopo literario habla de una redistribución de otros cronotopos, de un sistema de relaciones consagradas entre espacio/tiempo, literatura y nación.

“Sobre ‘The Purple Land’” (1941-1952) ubica las coordenadas en el espacio rioplatense, siguiendo la novela de Hudson, itinerante entre varias orillas (el inglés Lamb viaja desde Inglaterra a Buenos Aires, luego a Montevideo, en un recorrido deambulatorio por la Banda Oriental que lo devuelve a Buenos Aires y posteriormente -tiempo de la escritura- a Londres, la única capital funcionalmente “letrada” en la novela).

Borges no abandona, en este segundo texto dedicado a Hudson, los intereses del primero, pero elabora la síntesis inexistente entonces cruzando su imagología filoinglesa con su necesidad de incorporar LTP a nuestro sistema literario. Para esto es necesario, en primer lugar, despejar (como no han podido hacerlo los interminables debates de la crítica), por abandono, la cuestión de la nacionalidad de Hudson. No en la versión de 1941, pero sí en la versión final, aparece un párrafo de cierre que retoma las cuestiones imagológicas para, en un gesto provocativo, filiar a Hudson en la tradición de viajeros ingleses y proponerle deliberadamente como extranjero, no sin antes haber legitimado un primerísimo lugar de su obra en el sistema literario argentino. Cabe recordar que las tesis de los ensayos de Guillermo Ara (*Guillermo Hudson: el paisaje pampeano y su expresión*, 1954) y de Ezequiel Martínez Estrada (*El mundo maravilloso de Guillermo E. Hudson*, 1955), por citar sólo algunos autores, se construyen alrededor de la nacionalización del autor de LTP.

La diferencia que aporta el “autor extranjero” Hudson se concentra en su mirada excéntrica, lo cual traducido a términos de técnica es un proceso particular de focalización dentro del relato. La diferencia es un plus, y por lo tanto la obra gauchesca previamente canonizada por Lugones, el *Martín Fierro*, se presen-

ta con irremediables limitaciones. En esta instancia, Borges se apoya en una cita que es un uso de Martínez Estrada: "Hernández es una parcela de ese cosmorama de la vida argentina que Hudson cantó, describió y comentó..." (Borges: 1974; 734).

Si, a esta altura, rompe con la autoridad de la voz de Hernández y su lugar de enunciación, el planteo del cronotopo rioplatense (o francamente oriental) de LTP demolerá la tradición nacional y su mapa literario:

Otro acierto de Hudson, es el geográfico. Nacido en la provincia de Buenos Aires, en el círculo mágico de la pampa, elige, sin embargo, la tierra cárdena donde la montonera fatigó sus primeras y últimas lanzas: el Estado Oriental. En la literatura argentina privan los gauchos de la provincia de Buenos Aires; la paradójica razón de esa primacía es la existencia de una gran ciudad, Buenos Aires, madre de insignes literatos 'gauchescos'. (p. 735)

Borges está sacando partido de otra marginalidad de Hudson en su etapa argentina: no haberse nutrido del ambiente literario porteño (por no haber tenido residencias prolongadas en la ciudad durante sus años de adolescencia y juventud). Doblemente excéntrico, el cronotopo borgeano reenvía lo épico lugoniano a lo novelesco, desplazando el croquis de batalla al campo uruguayo, simultáneamente con la filiación genérica de LTP dentro de la tradición de la novela de aventuras y de formación: segunda parte del *Quijote*, *Huckleberry Finn*. En el mismo movimiento, contesta implícitamente a la canonización de una novela publicada en forma casi simultánea a LTP: *Don Segundo Sombra* de Güiraldes.⁴

Nuevamente, como en otros textos programáticos (se hace ineludible mencionar "El escritor argentino y la tradición") fuerza los límites políticos de la literatura nacional. Elige un autor internacional en pleno proceso de incorporación y nacionalización, que escribe literatura en inglés; entre su producción, no elige los cuentos pampeanos de *El Ombú*, sino aquel único texto localizado en Uruguay. Descentra, en estas operaciones, lo criollo pampeano, reemplazando la dimensión nacional por una supranacional: la región del Río de la Plata.

Dice José Lambert que: "Un solo mapa, como así tampoco un libro, no podría nunca poner en escena, ni el conjunto de las lenguas, ni el conjunto de las literaturas. La ventaja de los mapas con respecto a los libros es que corren

⁴ Cf. las relaciones entre el ingreso a nuestro sistema literario de Hudson y la aparición de la novela de Güiraldes según la óptica anti-hudsoniana de Emilio Renzi (Ricardo Piglia), 1978; 23-24.

menos el riesgo de engañar a los investigadores: se puede corregirlos, multiplicarlos, repensarlos, sabiendo al mismo tiempo de que se trata de construcciones y no de "hechos" (1989; 72) Precisamente, el éxito de Borges residió en relativizar los libros (la tradición pampeana en las letras) ensayando los dibujos de un nuevo mapa, el cronotopo rioplatense.

LAURA F. CILENTO

UNLZ (*Centro de Investigación en Literatura Comparada*)

Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA)

BIBLIOGRAFÍA

BAJITIN, MIJAIL (1982) "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" en su *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

BORGES, JORGE LUIS (1925) "La tierra cárdena", *Proa*, a. II, n. 13, noviembre.

— (1950) *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo, Número.

— (1974) *Inquisiciones* en sus *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

— (1993 a) *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix-Barral.

— (1993 b) *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix-Barral.

CILENTO, LAURA F. (1993) "La recepción de Guillermo E. Hudson en 1941: centenario y canonización", *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán, Universidad Nacional, 181-186.

FRANCO, JEAN (1980) "Bibliografía" en G.E. Hudson, *La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo. Marta Riquelme*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

FUENTES, CARLOS (1990) *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE.

LAMBERT, JOSÉ (1989) "En busca de mapas mundiales de las literaturas" en Lisa Block de Behar (comp.), *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras.

MONTALDO, GRACIELA (1989) "Borges, una vanguardia criolla", David Vifias (dir.), *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, t. VII.

PANESI, JORGE (1993) "Borges nacionalista", *El Cronista Cultural*, 23/8, 1-3.

PAYNE, JOHN R. (1977) *W. H. Hudson. A Bibliography*, Dowson & Sons.

PIGLIA, RICARDO (firma Emilio Renzi) (1978) "Hudson: Un Guiraldes inglés?", *Punto de vista*, a.I, n.1, marzo, 23-24.

QUIROGA, HORACIO (1928) "La tierra purpúrea", *Mundo argentino*, a. XVIII, n. 919, 29/8, 17.

TODOROV, TZVETAN (1987) *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI.

VELÁZQUEZ, LUIS HORACIO (1952) *Hudson vuelve. Sentido de nostalgia y soledad*, La Plata, Llanura.



BORGES "AUTOR UNIVERSAL ENTRE DOS MUNDOS"

A cierta altura de mi vida, hablar de Borges es como ingresar en un ámbito claro, maravilloso y al mismo tiempo confuso.

En un curso de Estilística que dicté en 1969 en la Universidad Nacional del Sur, invité a Borges para honrar con cinco clases la finalización del mismo. Yo comentaba siempre a un autor clásico, en ese caso Garcilaso y a un autor contemporáneo: en esa oportunidad, Borges.

Decía que Borges es un escritor de una extrema sensibilidad y es también un pensador. No podemos hacer crítica del discurso de Borges sin conocer a fondo sus contenidos. Sería una ridiculez hacer una crítica sólo formal de su obra. Los contenidos los maneja, creo, de una manera singular, además de ser un autor, de hecho, para lectores muy atentos, para filósofos.

Se acerca mucho a Valéry, un pensador que no da por sentado absolutamente nada. Trabaja sobre sí mismo, y se remonta después a categorías mayores, pero produce una obra y crea un cosmos particular. Ese cosmos particular de Borges es tan notable y está tan incorporado a la sensibilidad de mi generación, que ya no podemos distinguir si es él o somos nosotros quienes convivimos con esos contenidos.

Borges es un fenómeno argentino, un personaje de ficción que hemos creado entre todos. Estoy casi convencido de ello, porque al leer a Borges no sé dónde estoy, ni en qué lugar puedo situarme. Otra de sus características es que no se lo puede parafrasear. En otros autores es posible preguntarse, cuál es el argumento?, ¿de qué trata este poema?, ¿cómo es el discurso?

Pero Borges tiene tal propiedad diamantina que parafrasearlo resulta casi imposible.

Borges enuncia como una ley y una ley no puede enunciarse por

aproximaciones, debe enunciarse con total exactitud, y eso es lo admirable en Borges; un estilo que algunos en Valéry llamaron diamante (claridad intelectual y sensibilidad, el pensamiento unido a una enorme capacidad de suscitar emoción).

Este es mi primer planteo.

Me interesa la idea del tiempo en Borges, un tiempo humano, no el tiempo cósmico ni el tiempo de las posibilidades científicas, ni el tiempo cronológico.

Creo que el punto de partida de Borges, y esto resulta notable; es semejante a aquel que procede del budismo, de la negación. De la famosa obra: "Tahafut al Tahafut" de Averroes, la destrucción de la destrucción, la negación de la negación.

La negación de la negación nos acerca a Angelus Silesius. Dice Silesius: "La rosa que aquí ves con tus ojos mortales, florece en Dios desde la eternidad"¹.

Para Silesius, "Dios es todo y Dios es nada". Dios es todo porque nada está ausente de su creación y Dios es nada en el sentido de que nos resulta imposible nombrarlo porque no estamos a la altura de poder hacerlo, la categoría humana no lo permite. Estas dos actitudes están constantemente presentes en Borges.

Borges es un hombre ciego; su ceguera tiene en él una importante significación. El ciego vive en la noche y en una noche ilimitada que le da poderes singulares para proyectarse a todo lo creado. Entonces Borges es, y él mismo lo afirma, el hombre invisible y el que no puede ver.

Era un hombre que se ocultaba. De hecho, su popularidad data de sus últimos 20 años de vida. Nunca se preocupó por ser conocido. Quizás haya sido su madre la que trató de hacerlo conocer, él jamás se interesó en ser una persona conocida y eso lo hace admirable. Su anulación me parece extraordinaria y ejemplar, en un momento en que todo el mundo trata de hacerse conocer. Esa actitud me pareció simpática, más, admirable y, sobre todo, fuente de un pensar.

He trabajado sobre Borges con el criterio de alguien que, de alguna manera, trata de compartir su actitud. Ser conocido es demasiado fácil. La concepción de la historia es siempre la de la historia del crimen. El utilizar medios modestos, como son las palabras, lo hace a uno desconocido. Poe pagaba, al fin de su vida, a unos mozos de taberna que barrían el piso para que lo escucharan recitar fragmentos de su *Eureka*, pero ellos no le hacían el menor caso. Murió borracho en un lugar cualquiera, él, un genio que domina, indiscutiblemente toda la literatura contemporánea.

Borges frecuentó la vida de café, y los barrios bajos, lugares a donde pocos se atrevían a ir. Conocía cuchilleros y gente de muy mal fama, algo veía en

¹ Silesius, Lib. 1, 108.

ellos, y eso resulta admirable.

Una obra que fue decisiva para Borges, además de la de Chesterton que fue capital, es la de Rudyard Kipling; James Joyce también lo fue; Thomas de Quincey; Thomas Browne y Joseph Conrad también lo fueron. Y de toda la poesía anglosajona y sus metáforas tenía, de hecho, un conocimiento profundo. Lo he escuchado con sus alumnas, recitando de memoria cientos de versos anglosajones.

Tenía una memoria portentosa, una memoria no habitual: llegaba al fondo de las cosas, y llegaba de una manera inteligente. ¡Qué rara es la memoria inteligente!

Borges lograba al recordar, encauzar su voz, su ceguera, su incapacidad, hacia una proyección única. Yo lo imagino como Homero recitando sus poemas. Admirable, imponía una visión de sacralidad, como una especie de sacerdote, de esos que uno imagina en la literatura latina, recitando hexámetros sagrados.

Su obra, como las obras clásicas, cada vez que se la lee, resulta distinta. Es la propiedad de la gran literatura: cada vez que la leemos cambia la obra y cambia el lector.

El mismo Borges lo dice en una metáfora curiosa, *Libro de arena*, libro que se deshace entre las manos, lo leemos una vez y no podemos reconstruirlo nunca más, porque siempre cambia. Un libro de tiempo y de una biblioteca ideal e imaginaria.

Era un devorador de libros como lo somos casi todos los profesores, pero su voracidad era mucho mayor. En ese sentido: consideraba que todo libro preexistía de alguna manera antes de ser creado. Y que había una gran biblioteca imaginaria que era anterior al tiempo y por eso a la lectura.

Borges no tenía, como los clásicos, la pretensión de ser novedoso, al contrario, consideraba que la novedad y el asombrar es una de las formas más banales que tiene el escritor para hacerse un público.

Su memoria era inmensa: había constituido una suerte de biblioteca utópica, grande como la de Alejandría y la de Babel; una biblioteca confusa, extraña, inmensa e ilimitada. Una biblioteca en la que estuviesen las obras del pasado, del presente y del futuro. Una primera edición no significaría nada porque todo está escrito. ¿Qué se puede permitir el escritor frente al hombre que ya pensó todo y en cuya biblioteca está incluida la obra del futuro? ¿Qué es posible hacer? Comentarios. Y comentarios de comentarios; exégesis de exégesis. Cuando recitaba, oírlo era como penetrar en un río inmenso donde seguir distintas

derivaciones de aquello que aún no ha existido y que podía existir: el mundo de los posibles. Lo asombroso de Borges es que trabajaba con el mundo inmediato pero, a la vez, con el mundo de todos los posibles: "No pienses, querida alma, en la vida inmortal, mas agota el campo de lo posible"². Así decía Píndaro. Valéry tomó esas palabras como epígrafe de su *Cementerio marino*.

Solamente un hombre puede decir en un poema:

[...]

Soy ciego y nada sé, pero preveo
Que son más los caminos. Cada cosa
Es infinitas cosas. Es música,
Firmamentos, palacios, ríos, ángeles,
Rosa profunda, ilimitada, íntima,
Que el Señor mostrará a mis ojos muertos
(*The unending rose*)³

Un amigo de Borges, don Vicente Fatone, a quien quise tanto y honro siempre y al que dedicaré un libro, escribió un elogio de la ceguera (el libro de Saramago me despierta asombro, pero me despierta más asombro cuando no se habla del tema). El opúsculo de Fatone muestra cómo, los que carecen del don de la visión, tienen otro más interior y más infinito. Ezequiel Martínez Estrada fue a visitar a Helen Keller -a quien admiraba- a los Estados Unidos y vio en ella un ser que solo podía ser tratado con un grado de reverencia semejante al de un santo. La vio y sintió su mundo como el de una infinita capacidad de imagen. El ciego desarrolla en sí (y Homero es por antonomasia el ciego) una capacidad ilimitada de percibir interiormente. Es por eso que estos versos nos resultan tan emocionantes.

Un libro excepcional de Johannes Sheffler (*Cherubinischer Wandersmann*), cuyo seudónimo era Angelus Silesius, místico renano del siglo XVII, es el origen de esa rosa que nos parece una maravilla del mundo, maravilla que no se agota en sí misma⁴.

Henri Plard, en una introducción a la obra de Angelus Silesius, parece pintarnos a Borges de una manera sintética y admirable. Angelus Silesius dice: "Dios es nada y Dios es todo. Todo, pues todo procede de Él; y nada porque Él

² Píndaro, Píticas III.

³ *La Rosa Profunda*, O.C. III, 116.

⁴ Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, Aubier n.º.108 Lib I.

sobrepasa infinitamente toda palabra humana. Así, todo lo que un hombre dirá de Dios permanecerá equívoco, brillante o en el doble reflejo, de lo verdadero y de lo falso; de la mentira y de la verdad, y profundamente contradictorio”.

El pequeño libro en el que Angelus Silesius trató de captar el infinito es el *Peregrino Querubínico*, “obra paradójal a la gloria de un Dios paradójal”⁵ que curiosamente coincide con la actitud de la teología negativa: “Todos los epítetos que pongamos a Dios fracasan”.

San Dionisio del Areópago decía: “Es inútil querer decir que Dios es infinito, que Dios es la bondad misma, todo eso cae, porque desde el punto de vista humano nuestra limitación no lo permite.” Dios es la nada y es el todo a la vez. Es esa totalidad y ese desierto espiritual maravilloso.

Quién mejor que un hombre ciego y de talento excepcional, un elegido como lo fue Borges, podía extender sus límites al punto de llegar a ver las cosmogonías, ese sostén que él mismo creó desde la nada.

A Borges generalmente se lo admira por su erudición. No. La erudición de Borges no es un despilfarro ni es un elemento de adorno o ilustración sino que es algo que nos muestra también aspectos de su propia nada.

La erudición es una forma de la nada y puede ser también una forma de la locura. En la obra de Sebastián Brandt, *La Stultifera Navis*, que preludia de alguna manera el *Elogio de la locura* de Erasmo, aparecen los diversos tipos de locura. Uno de sus grabados muestra a un lector de grandes gafas, casi ciego, leyendo en una biblioteca circular, semejante a un asador giratorio, con estantes llenos de libros, porque una de las formas de locura del hombre es querer saberlo todo. Ese camino nos conduce también a no saber nada. Borges se resignó a no saber. Estuvo en la Docta Ignorancia de Nicolás de Cusa. Llegó a ese punto en que la anulación personal es la fuente de todo saber.

Esa actitud es posible entenderla sólo en el ámbito de la santidad y no en el ámbito de las letras o en el de la filosofía. La docta ignorancia de Nicolás de Cusa está presente sin embargo en la máxima filosófica “sólo leemos con reverencia las cosas”. Valéry asegura: “En el poeta la boca escucha, el oído habla”.

Muchas son las cosas que se podrían decir de Borges y de su humanidad tan profunda, de sus caprichos personales y de sus extravagancias.

A Borges lo he pensado un ser de ficción. Su fama se constituye casi a los setenta años. Roger Caillois publicó la versión de Borges de un ejemplo de don Juan Manuel. Es el ejemplo del profesor de magia. El Deán de Toledo prueba al

⁵ Plard, Henri, *op. cit.*, Introduction.

discípulo, lo lleva a un subterráneo debajo del río Tajo y le pregunta:

- ¿Qué quieres hacer con la magia?

- Y... con la magia quiero hacer tal cosa y tal otra; proporcionarme esto, aquello; ascender de categoría social y tener todas las cosas del mundo. El mago lo escuchaba, el discípulo llega a ser Obispo, luego Cardenal y Papa. Y el mago que entretanto había mandado a asar unas perdices le pregunta:

- ¿Qué harías como Papa?

- Te denunciaría a ti por mago.

En ese momento se rompe el encantamiento y lo que se creía que había pasado en un lapso de tres días, se ve reducido a un instante.

En "El milagro secreto"⁶, Jaromir Jladik quiere terminar una obra que se llama "Los enemigos", pero va a ser ejecutado como todo judío. En el momento en que el pelotón de fusilamiento lo apunta para ejecutarlo el tiempo se detiene. Jladik ve correr las gotas de sudor en la frente de los soldados, ve una abeja que revolotea y queda inmóvil en el espacio. Dios entonces le concede un año. Y en ese año Jladik aprende mucho. Aprende que las tautologías de las obras literarias no son tales y que una cantidad de mitos y prejuicios literarios no sirven absolutamente para nada.

En el momento en que termina el relato se produce el disparo: habían transcurrido apenas unos segundos entre la orden de fuego y la aniquilación de Jaromir Jladik. Estas narraciones, Roger Caillois las hizo conocer en Francia mucho después que grandes escritores franceses vinieran al Pen Club (Stefan Zweig y grandes poetas italianos, como por ejemplo Ungaretti, tenían ya un previo conocimiento de Borges como escritor).

La fama de Borges comenzó en el exterior. Los argentinos carecemos del don de ver al prójimo. No sabemos ver. Y ese no saber ver lo refleja muy bien Borges en "Nuestro pobre individualismo", trabajo que ha sido certeramente interpretado por el ensayista Ricardo Rey Beckford.

Borges elude a veces hablar de la Argentina, pero cuando lo hace, denuncia verdaderos mitos reveladores del espíritu de nuestro país. Dice en "Nuestro pobre individualismo"⁸:

El argentino a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos

⁶ "El milagro secreto". T.I, 508

⁷ Rey Beckford, Ricardo, *Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia*, La Prensa, Buenos Aires, 26/8/1979

⁸ «Nuestro pobre individualismo». T.II, 36

los europeos no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que en este país los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción. Lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel: 'El Estado es la realidad de la idea moral', le parecen bromas siniestras.

Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre, generalmente un periodista que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía. El argentino para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia, siente que ese héroe es un incomprensible canalla. El mundo para el europeo es un cosmos en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce. Para el argentino es un caos merecido, un premio cualquiera. El argentino admite que no sea malo a pesar del premio.

En general el argentino des Cree de las circunstancias. Puede ignorar la fábula de que la humanidad siempre incluye 36 hombres justos, los Lamed Wafniks que no se conocen entre ellos pero que secretamente sostienen el universo. Si la oye no le extrañará que esos beneméritos sean oscuros y anónimos⁹.

Las honras y los honores en consecuencia son una mera lotería. "La Lotería de Babilonia"¹⁰ es un obra que debe ser leída con una doble, triple, cuádruple mirada. Se basa en la importancia del azar.

Dice:

He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre; en una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel, en el río de los deleites, el pánico. Heráclides Póntico refiere con admiración que Pitágoras recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para recordar vicisitudes análogas yo no preciso recurrir a la muerte ni aún a la impostura. Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de modo imperfecto y secreto: la lotería. Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad.

La trayectoria literaria de Borges pone de relieve una notable flexibilidad para mirar con asombro lo que los demás miramos con aburrimiento. Muchas de sus citas muestran la particularidad, la peculiaridad de algunas observaciones. Así: "Usted replicará que la realidad no tiene la menor intención de ser interesante.

⁹ *Otras Inquisiciones*, O.C. II, 36.

¹⁰ «La lotería de Babilonia». O.C., I, 456

Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis”.

Y constantemente: “Siento el pavor de la Belleza”¹¹, fíjense ustedes hasta que punto es notable esta afirmación. Solamente Poe podría decir: “Siento el pavor de la Belleza”.

La Belleza como fenómeno casi asombroso, casi milagroso. Aparte en Borges siempre encontraremos elementos que provienen de formas no definidas conceptualmente. Por ejemplo, cuando pondera a Xul Solar, pondera a un pintor que no pinta cosas reales.

Esa actitud suya ha sido constante. Borges se atrevió donde no se atrevió ningún escritor argentino. Por eso se definía como un escritor europeo. Evidentemente su formación en Ginebra, su educación familiar y su conocimiento de la literatura inglesa lo llevan a ese mundo suyo tan peculiar y singular, propio, por otra parte, de los excéntricos ingleses.

A pesar de las encendidas críticas de la gente de izquierda a la obra de Borges, yo leía Borges a mis alumnos de segundo año del Liceo Naval; lo leo desde mis quince años. Su lectura ha sido y es admirable. (En una asamblea universitaria en la Universidad Nacional del Sur denunciaron: “Ciocchini hace leer a Borges”. Escándalo total).

Los mismos que consideraron que Borges vivía en una especie de torre de marfil, fueron los primeros en enarbolarlo como un trofeo en las universidades del mundo cuando su fama creció, porque evidentemente las colocaciones universitarias priman sobre las ideas o sobre los principios éticos y tantas veces sobre las ideologías.

Nadie ha pintado a Buenos Aires como la ha pintado Borges; nadie ha pintado los arrabales como los pintó Borges; su estilo -a pesar dar una sensación de amplitud- es limitado: limitado en la superficie y profundamente grávido de sentido en su interior. A la inversa de lo que hoy leemos en muchos poetas jóvenes: un enorme vocabulario, pero carente de peso. Vocabularios de una gran variedad pero sin ninguna efectividad poética.

Quien lee, no solamente lee lo que lee, se lee también a sí mismo. Lee la voz que puede decir lo escrito, lee a quien va dirigida la escritura, lee la popularidad del escritor, lee lo que dicen los diarios sobre ese escritor, lee miles de circunstancias implícitas en lo que está leyendo. Todas esas posibilidades con el hábito de la lectura se vuelven paja, se vuelven elementos superficiales. Un gran vocabulario

¹¹ «Casi juicio final». O.C.I., 69

poético no necesariamente nos asegura hondura poética. Borges la posee porque tiene el don de segunda vista. Como lo tienen algunos personajes de Arthur Machen, por ejemplo, los del melodrama *Los Tres Impostores*.

Borges siempre ve más allá de las cosas y capta lo profundo de seres y de palabras. Es constante en él esa actitud, como lo son sus bromas intempestivas, a veces casi sangrientas, y sus certeras definiciones. Todo nos muestra una tipología del saber caracterizada tan bien por él. Existe una tipología del saber, no es posible negarlo, hay un saber que llora, hay un saber que ríe, hay un saber que bromea, hay un saber que es la negación del saber, hay efectivamente muchos saberes que son la negación misma del saber. Borges esto lo veía con una claridad portentosa. Ante dos hombres que se mantuvieron equidistantes, como son Borges por un lado y Martínez Estrada por otro: "Martínez Estrada es el gran poeta argentino", tal lo afirmado por Borges y efectivamente estoy de acuerdo. En una antología más o menos conocida donde naturalmente se incluyen algunos nombres prestigiosos de señoras de la sociedad que no tienen el menor don poético, aparecen de pronto, algunos poemas de Martínez Estrada que son verdaderamente admirables, como, por ejemplo, el dedicado a Felipe II o el dedicado a Walt Whitman, verdaderas obras maestras de la literatura argentina, de las que raramente se habla. *Humoresca* es otra de sus obras notables. Borges supo discernir la importancia de la palabra de Martínez Estrada.

Borges es para mí casi un personaje de ficción que, como los sabios indios, se sabe separar de sí mismo. "La Noche cíclica" nos lo dice: "Los hombres y las cosas vuelven cíclicamente". Y luego de citar a Nietzsche, el eterno retorno nietzscheano y los pitagóricos, concluye: "La mano que esto escribe renacerá del mismo vientre. Lo dijeron los arduos alumnos de Pitágoras". Concluye como con una especie de canon musical en donde el primer verso pasa a ser el último y en donde él se ve a sí mismo escribiendo. Esa idea circular de las cosas se desintegra. Al fin de su vida, es la época del Borges enamorado, es la época de las dedicatorias a Maria Kodama. Borges comienza una etapa diferente en la que algunos elementos que estaban relativamente en sordina dentro de su obra, como, por ejemplo, el de la Divinidad de Cristo. Borges, un hombre eminentemente agnóstico (aunque su madre haya dicho: "Mi hijo reza todas las noches"), experimenta, creo, un cambio, la despedida de ese "Cristo en la Cruz" de *Los conjurados* es la de un Cristo que no mira ya con mirada hegeliana. Se produce otra vez, el pleito entre Hegel y Kierkegåard. Surge el hombre sufriente de Kierkegåard.

Hegel habla del espíritu objetivo en determinadas épocas, marca las cimas de esa especie de evolución de la humanidad en donde la razón todopoderosa arma un sistema perfecto. Borges entonces se queja de la misma manera que Kierkegåard cuando dice: "Pero qué me haces tú? (le dice a Cristo), si el dolor que yo estoy sintiendo es absolutamente mío".

Hombre de personas y de cosas indaga las pasiones más profundas de cada ser humano, de las grandes figuras de los pitagóricos, de Heráclito, de Diógenes, el cínico, de Cristo, de Buda, por eso sus diálogos finales son de una gran belleza aunque no esté en sus propósitos ni el asombro ni lo extraordinario. Es la grandeza de los grandes, lograda sin buscarla.

"Por qué florece la rosa?". La rosa no se pregunta ella misma por qué florece; florece porque está en ella su versión de Angelus Silesius

Para concluir, quiero señalar otra de las amistades literarias de Borges: la de Meyrink. *El Golem* de Meyrink. *El Golem*, es una novela apasionante, que se desarrolla en Praga y preanuncia algunas de las almas de Kafka. El Golem es una estatua, al que un rabino le coloca una lámina de oro en su lengua y lo hace hablar, pensar y obrar, sobre todo obrar. Es el antecedente del *Frankestein* de Mary Shelley.

Lo asombroso de esta novela es que, después de ver una sociedad de escritores praguenses y de muy diversa procedencia social que vive entre los cabarets y las borracherías de Praga, el Golem parece ser, él mismo, el autor.

Siempre pensé en una novela en donde el narrador-escritor fuera el asesino, describiendo otros asesinatos. Borges se ha dado el gusto de ver en Meyrink esa actitud. *El Golem* es el mismo autor. Esta visión parece inspirada en alguna de las grandes películas. Es notable como un hombre que llegó a la ceguera apreció tanto a directores como von Sternberg y films como *El gabinete del Dr. Galegari*. Esa obra se desarrolla en un hospicio y los personajes tienen personalidades diversas: una cantante, una actriz, un escritor, etc.

Pero, ¿por qué esa obra se vuelve casi un caleidoscopio que gira y gira hasta que llega un momento que esa especie de Golem que aparece, ese individuo de feria, al que se le interroga y da respuestas asombrosas, nos llena de una fascinación notable? Porque todo eso se revela como el delirio circular de un loco del hospicio, y todo eso se reduce igualmente al delirio de Meyrink que es el mismo de Borges, la circularidad, de donde se parte sin creer que se parte y se vuelve sin saber que se vuelve, en un eterno presente.

La circularidad es un delirio de Borges. Borges saca de la sociedad y de su

ceguera todo el universo, un universo creado desde su ceguera, desde su más absoluta limitación y que llega a ser infinito.

Leer a Borges, leer un fragmento. Es para mí como leerlo todo. Es el escritor más gestáltico que he conocido, aquel que con solo una muestra nos da una idea del universo, semejante a las cenizas de la rosa de Paracelso.

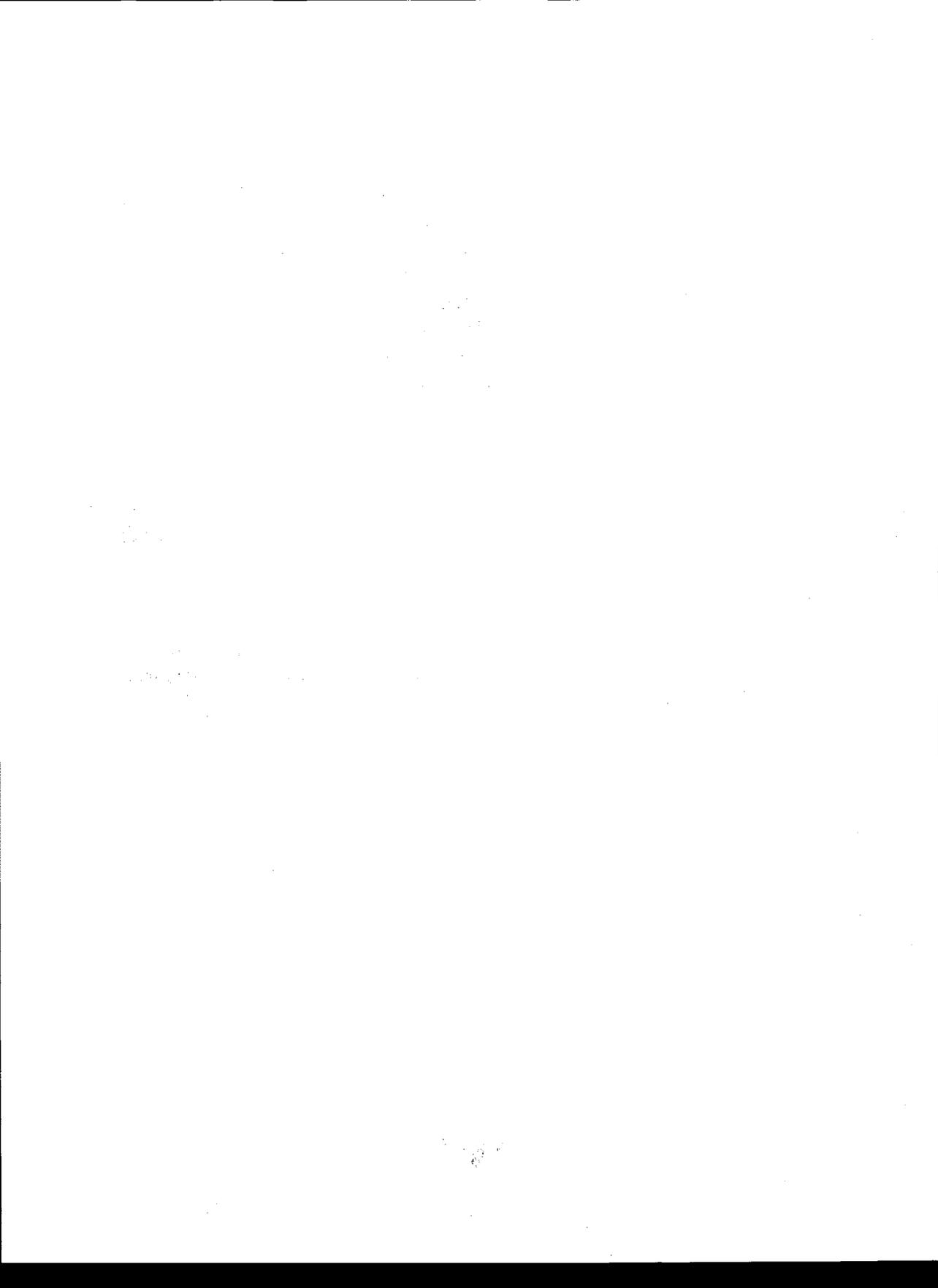
Un individuo le pide a Paracelso que queme una rosa y luego la resucite. El alquimista le dice: "No, no puedo hacerlo, si sacrifico esta rosa, la rosa no volverá a vivir como una rosa." Y luego le pregunta, con la misma dialéctica de un maestro Zen. Heidegger, se sabe, al fin de su vida descubrió que toda la esencia de su obra estaba ya en Suzuki.

Sucede lo mismo con el personaje del relato de Paracelso. Dice: "No, no puedo hacer revivir esta rosa", después de haber interrogado al discípulo y marcharse, éste, decepcionado y profundamente caviloso respecto de la capacidad de su maestro: "Él, que ha arrojado a las llamas del hogar la rosa, toma la ceniza y la transforma en una rosa magnífica."¹²

HÉCTOR CIOCCHINI

*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas*

¹² «La Rosa de Paracelso», O.C. III, 389.



JORGE LUIS BORGES EN EL CANON OCCIDENTAL

La tradición aseguraba que los argentinos estábamos fatalmente destinados a ser testigos de la impronta (antes se hablaba de influencia) de los escritores y las poéticas europeas en la literatura nacional: Alejandro Dumas, Victor Hugo y el folletín romántico en José Mármol; Charles Baudelaire y el simbolismo en Leopoldo Lugones; André Breton y el surrealismo en Enrique Molina; Samuel Beckett, Harold Pinter y la neovanguardia teatral en Griselda Gambaro... *ad infinitum*. Esta férrea constante, por supuesto, ofrecía matices: de los epigonismos más burdos y las imitaciones mecánicas a las apropiaciones más activas, inteligentes y sutiles. Pero siempre se trataba de un vínculo asimétrico, no recíproco (Dubatti, 1995, 21-22): los argentinos permanentemente preocupados por qué hacer con la literatura europea; los europeos, en cambio, preocupados por mantener una impenitente indiferencia respecto de nuestros libros y autores. La evidencia de que la literatura europea ha generado sistemas en nuestra literatura nacional (a partir de un texto-modelo que produce otros textos) es irrefutable, pero no puede sostenerse lo mismo en el sentido inverso. Si bien muchos autores y obras argentinos muchas veces lograron inserciones en diferentes países europeos (a través de premios, visitas, traducciones, simposios y dedicación de los investigadores universitarios, etc.), no llegaron a constituirse en modelos a partir de los cuales se haya generado una importante literatura europea posterior.

Hasta que llegó Jorge Luis Borges. El autor de *Ficciones* vino a romper, por primera vez en la historia de nuestra literatura, el desequilibrio de los intercambios. ¿A partir de cuándo? El impacto fue tardío, cuando Borges ya tenía más de sesenta años. Según el mismo lo recuerda en su *Autobiografía* (1970), el interés internacional por su obra se acrecentó violentamente a partir de 1961, cuando Borges compartió con Samuel Beckett el premio internacional Formentor, otorgado por seis editores

monopólicos: Gallimard, de Francia; Seix Barral, de España; Einaudi, de Italia; Weidenfeld and Nicolson, de Inglaterra; Grove Press, de Estados Unidos; Ernst Rowohlt Verlag, de la República Federal de Alemania. “El resultado inmediato del premio fue que mis libros se reprodujeron como hongos en el mundo occidental”, afirmó Borges (Vázquez, 1996, 223).

Con Borges, por primera vez, un autor argentino se convirtió poco a poco en objeto de interés y modelo de los escritores y críticos centrales, no sólo europeos. Su nombre o su obra aparecen explícita u oblicuamente en los libros de Italo Calvino, Gérard Genette, Fernando Savater, Michael Ende, Michel Foucault, Umberto Eco, Jacques Derrida, Herbert Read, Jean Cassou, José Saramago, Antonio Tabucchi, Maurice Nadeau, John Updike, Paul Bénichou, Joseph Brodsky, Marguerite Yourcenar, Milan Kundera, Susan Sontag... Borges es citado, estudiado, homenajeado, incluso ¡imitado! por los grandes escritores de Europa y el mundo. El guatemalteco Augusto Monterroso sintetiza la “fuerza” borgeana en su libro de ensayos *La palabra mágica*:

Quando se traba conocimiento con las obras de Jorge Luis Borges se experimenta igual sensación que cuando se ha adquirido una enfermedad. No estábamos preparados para ella y el desasosiego que nos acomete se suma a la duda de si terminará algún día o si el mal concluirá por exterminarnos. Supongo que no se puede hacer mejor elogio de un escritor (Monterroso, 1996, 111)

En un reciente viaje por ciudades de Alemania atestiguamos la devoción germánica por Borges. Las traducciones de sus libros están en todas las buenas librerías. Borges es ampliamente conocido en la universidades (visitamos las de Berlín, Leipzig, Munich, Colonia y Bonn). Borges emerge inesperadamente hasta en el circuito teatral: en los programas de mano de la versión de *La gaviota* de Anton Chéjov por Andrea Bret (Schaubühne, Berlín) y de la pieza *Alpenglühnen* de Peter Turrini (Marstaal, Munich), descubrimos, con emoción, transcripciones de textos borgeanos, traducidos al alemán.

Teresa Alfieri (1981, 17-105) ha estudiado detalladamente la historia de la “fortuna” de Borges en Francia. Pero acaso sea Italia la nación europea que más evidencia el interés por Borges. Así parece demostrarlo el documentado libro *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea*. Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi, del prestigioso hispanista Roberto Paoli (1994), catedrático de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia y especialista en la

obra de César Vallejo y el autor de *Fervor de Buenos Aires*. El volumen recoge cuatro clases que Paoli dictó en el marco de un seminario de literatura comparada para graduados y estudiantes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. "Italia ha sido uno de los países que mejor confirman el éxito mundial de Borges", afirma Paoli en la primera disertación. Luego de un rápido inventario de ediciones y traducciones italianas, por cierto muy numerosas, Paoli reseña los ocho viajes de Borges a la tierra de Dante así como sus encuentros con Eugenio Montale e Italo Calvino y la polémica con Alberto Moravia. Más tarde construye un mapa del campo intelectual italiano de los últimos veinte años, donde ubica a los escritores en tres "zonas": la de los apologistas, los que admiran a Borges sin reparos (Calvino, Leonardo Sciascia, Carlo Fruttero, Franco Lucentini, Giorgio Manganelli, Giuseppe Pontiggia, Carmelo Samoná, Antonio Tabucchi); la de los "tibios", quienes toman frente al fenómeno borgeano una posición ambigua, entre la adhesión y el rechazo (Moravia, Guido Ceronetti, Mario Luzi, Umberto Eco, el argentino-italiano Juan Rodolfo Wilcock); la de los detractores (Giovanni Raboni, Ferdinando Camón) que elaboran estrechas objeciones ideológicas, básicamente desde una izquierda ortodoxa y cerrada. En el capítulo segundo Paoli se dedica a la obra de Italo Calvino, a quien define como "el más genial escritor italiano de la segunda mitad de este siglo" y quien "con más hondura y plenitud ha sabido aprovechar la lección de Borges". La investigación sobrevuela las referencias al autor de *Ficciones* en los ensayos calvinianos (*Punto y aparte* y *Lecciones americanas*, conocidas en castellano bajo el título de *Seis propuestas para el próximo milenio*) y se detiene en el inteligente discurso de recepción oficial leído por Calvino el 15 de octubre de 1984: "I gomitoli di Jorge Luis" (Los ovillos de Jorge Luis). Más adelante se establecen puntos de contacto entre la producción ficcional del italiano (*Tiempo cero*, *El seguimiento*, *Si una noche de invierno un viajero*, *El castillo de los destinos cruzados*, *Las ciudades invisibles*) con los motivos borgeanos más reconocibles: la problematización del tiempo, los laberintos, las matemáticas, la invención de obras y autores falsos, los espejos. En el tercer capítulo Paoli rastrea minuciosamente la obra de Umberto Eco, su trabajo con el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Lector in fabula* y con *Seis problemas para don Isidro Parodi* en el estudio "La abducción en Uqbar" (del libro *Sobre los espejos y otros ensayos*). Luego centra sus observaciones en la novela *El nombre de la rosa*. Apunta numerosas correspondencias (la pasión por la cultura, la trama detectivesca, la invención de fuentes apócrifas, la presencia inquietante de los espejos, una reelaboración del "aleph", el motivo de la biblioteca como universo) y despliega

agudas hipótesis sobre el vínculo entre el personaje de Jorge de Burgos, el viejo monje ciego que guarda y esconde los libros, y la figura física, intelectual y moral del escritor argentino. Según Paoli, en ese monje bibliotecario de *El nombre de la rosa* Eco sintetiza su nunca superada contradicción íntima frente al genio borgeano. Por último, en el cuarto estudio, Paoli rastrea la influencia de Borges en Leonardo Sciascia (*Teatro de la memoria, La sentencia memorable, Cronachette, Nero su nero*) y Antonio Tabucchi (*Las aves del Beato Angelico, Pequeños malentendidos sin importancia*). Erudito y ameno ejercicio de comparatística, *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea* reúne, junto a análisis exhaustivos, infinidad de pistas y sugerencias sembradas por la generosidad de Paoli para estimular el trabajo de futuros investigadores.

La experiencia italiana demuestra que Borges es no sólo un autor argentino, sino un auténtico integrante de la "Weltliteratur", si comprendemos este complejo término comparatista en tres direcciones fundamentales: la "Weltliteratur" como conjunto integrado por lo mejor, lo más selecto de la literatura universal; como entramado mapa de circulaciones internacionales; como producción estética y simbólica que sintetiza, por su capacidad de representatividad y su monumentalidad, a toda la Humanidad (Gnisci, 1993; Schmeling, 1995).

En 1994 el prestigioso investigador norteamericano Harold Bloom¹, de la Universidad de Yale, publicó un volumen desafiante y vertiginoso, absolutamente necesario desde el punto de vista del afianzamiento de los parámetros teórico-metodológicos de la Literatura Comparada en el cierre del segundo milenio: *The Western Canon* (El canon occidental, que en adelante citaremos por su edición británica). Su propuesta consiste en pensar el legado literario de Occidente como un conjunto a la vez unitario y diverso. La operación implica considerar la literatura en un marco supranacional, es decir, más allá de los mapas políticos que trazan los límites de las naciones. Como señala el comparatista José Lambert, los mapas literarios no se superponen con los políticos y se diferencian de ellos notablemente (1991, 65-78). Bloom responde a uno de los interrogantes básicos de la Literatura Comparada: ¿se puede definir la literatura

¹Es autor, además, de *Shelley's Mythmaking* (1959), *The Visionary Company* (1961), *Blake's Apocalypse* (1963), *Yeats* (1970), *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition* (1971), *The Anxiety of Influence* (1973), *Kabbalah and Criticism* (1975), *A Map of Misreading* (1975), *Poetry and Repression* (1976), *Figures of Capable Imagination* (1976), *Wallace Stevens: the Poems of Our Climate* (1977), *The Flight to Lucifer: A Gnostic Fantasy* (1979), *The Breaking of the Vessels* (1982), *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982), *The Strong Light of the Canonical* (1987), *Poetics of Influence* (1988), *Ruin the Sacred Truths* (1989), *The Book of J* (1990) y *The American Religion* (1992).

legado de la humanidad y no como la mera suma de un conjunto de culturas particulares desconectadas entre sí? Es un acierto que Bloom elija el concepto de Occidente: se centra en la literatura de una única civilización (originada en Europa hacia el siglo VIII d.C., según Arnold Toynbee; véase Racionero, 1993) y no repite el brutal error de Martín de Riquer y José María Valverde, quienes titularon *Historia de la literatura universal* una serie de diez volúmenes donde las culturas de Oriente, Africa y Oceanía cuentan con sólo escasas líneas en el último tomo o ni siquiera aparecen. Según la práctica de Riquer y Valverde, deducimos, el “universo” es Europa y los países por ella “colonizados”. La elección del concepto de Occidente da a Bloom la ventaja de no tener que discutir el eurocentrismo, aunque cabría cuestionar al brillante investigador de *El canon occidental* su evidente predilección por los títulos ingleses y norteamericanos, especialmente en las extensas listas de autores y obras con que cierra su libro (“Appendixes”, 531-567).

Para definir “lo esencial” del legado de la cultura occidental Bloom diseña una selección de 26 autores principales y necesarios, sin los cuales la historia de Occidente no puede ser comprendida. De alguna manera pone en práctica, aunque no lo explicita, las propuestas historiográficas de Pedro Henríquez Ureña en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Y entre esos 26, sólo 26 autores, incluye a Borges. El autor de *Ficciones* aparece seleccionado junto a Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Milton, Montaigne, Moliere, Samuel Johnson, Goethe, Jane Austen, Wordsworth, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, Tolstoi, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Pessoa, Beckett y Pablo Neruda. De toda la literatura de Hispanoamérica, Bloom destaca dos autores: Borges y Neruda, pero aclara que si pudiera elegir un tercero, éste sería Alejo Carpentier (Bloom, 1995, 463). Igualmente en la lista “profética” del Apéndice sobre la literatura de la “era caótica”, extiende el margen de autores latinoamericanos fundamentales a 18. Sólo se suma un argentino más: Julio Cortázar. Se advierte, por otra parte, la ausencia de dos notables escritores: el brasileño Joao Guimaraes Rosa y el mexicano Juan Rulfo.

¿Cómo justifica Bloom la inclusión de Borges en un lugar tan central de *El canon occidental*? Le dedica 16 páginas (463-478) y lo agrupa en el mismo capítulo junto a Neruda y Fernando Pessoa, a partir del común vínculo whitmaniano. Allí Bloom califica a Borges de “fundador” (463), en el sentido de “literary father” (p. 463), es decir, de generador de una prolífica descendencia literaria. Aunque -esto es llamativo, si se confronta *El canon occidental* con una página bloomiana posterior, “Caballero de las letras”- limita ese efecto a la literatura latinoamericana

y no lo extiende a la europea. Según Bloom, la escritura de Borges marca poderosamente el destino de la literatura latinoamericana posterior. Pero lo que más le interesa es que Borges absorbe y refleja en su producción la totalidad de la tradición canónica (465), toda la literatura de Occidente (como Borges mismo señala casi programáticamente en su ensayo "El escritor argentino y la tradición").

Tal vez el estudio sobre Borges no sea el capítulo más valioso de *El canon occidental*, especialmente por el alto grado de dispersión de las observaciones sobre el autor de *El informe de Brodie*. Luego de calibrar a Borges como un autor "fundador", Bloom va libre, azarosamente del comentario de un aspecto particular a otro y pierde la consideración de conjunto, es decir, del rol que a Borges le toca en el concierto del canon, salvo cuando encara la teoría borgeana de los precursores y su consideración de la literatura como una tradición en constante reformulación, una suerte de extenso único poema escrito por muchas manos a lo largo del tiempo. Entre los aspectos particulares Bloom comenta "La muerte y la brújula" (que considera el cuento borgeano que más le gusta), "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", "Las tres versiones de Judas" y otras piezas de *Ficciones*, *El Aleph*, *El Informe de Brodie*, *El hacedor*. Se detiene en las relaciones de Borges con la cultura judía, la cábala, el agnosticismo, su rechazo de Freud, su escepticismo... Tal como señalamos antes, en *El canon occidental* Borges es considerado en virtud de sus colegas latinoamericanos -ése es el eje de lectura, según se aclara desde el mismo prólogo ("I have tried to represent national canons by their crucial figures", 2)-, pero a la vez es para Bloom el escritor hispanoamericano más "universal" (471), el que con mayor contundencia ha logrado superar las fronteras nacionales argentinas y americanas y ha conquistado públicos de todo el mundo.

Bloom explicita también su predilección por Borges en una entrevista realizada por Carlos Cañique (1995). Retoma allí las teorías expuestas en *La angustia de las influencias* y señala:

La idea de la ansiedad de la influencia sugiere que la relación autor-precursor no es inocente, sino perversa, conflictiva y agonística; y que el proceso de transmisión de influencias en la obra literaria -e incluso en materias artísticas o espirituales- es siempre el resultado de una factualidad brutal ... Ser seducido e influido por otros textos anteriores ... ha producido resultados tan fabulosos y creativos como la obra de Yeats o la de Borges (366-367).

Según las declaraciones de Bloom en esta entrevista, la singularidad

borgeana radicaría en que su escritura opera “brutalmente” sobre toda la literatura de Occidente, se transforma en un auténtico “palimpsesto” occidental (Cañeque, 369).

En un texto reciente, “Caballero de las letras” (1996), escrito por Bloom con motivo de los diez años de la muerte del autor de *El Aleph*, señala que Borges hoy

emerge claramente como el autor del siglo veinte más emblemáticamente representativo -y acaso el único- de los valores estéticos aún esenciales para la supervivencia de la literatura canónica universal. Ocupa este lugar no sólo con respecto a las letras hispanoamericanas sino a toda la literatura occidental y quizás, incluso, a la literatura mundial. No es exagerado decir que Borges, consciente y exitosamente, encarnaba la ‘idea’ misma de literatura tradicional (Bloom, 1996)

Si para Bloom Shakespeare es el “centro” del canon, Borges resulta una suerte de síntesis, de culminación, de *non plus ultra* del concepto de tradición occidental. A diferencia de lo expuesto en su “canon”, en “Caballero de las letras” Borges excede el marco de la literatura latinoamericana y ocupa un lugar de absoluta preeminencia en el campo de la “Weltliteratur”.

Ya antes de la década del sesenta, pero sobre todo a partir de ésta y gracias al premio Formentor, Borges comenzó a constituirse en objeto de estudio y devoción por parte de los países centrales. Abundantísima bibliografía se ha escrito al respecto y hemos comprobado ese impacto a través de nuestra reciente experiencia en diferentes ciudades alemanas. Aquella primera irradiación de su obra décadas atrás ha ido en aumento y creemos -es nuestra hipótesis en estas notas- que la inclusión de Borges en el volumen *El canon occidental*, de la mano del prestigioso Harold Bloom, significa la definitiva canonización del escritor argentino en la literatura occidental y mundial. Mi intención ha sido poner en ejercicio la perspectiva teórico-metodológica de la Literatura Comparada y esbozar el nuevo lugar de Borges más allá de la literatura nacional argentina, en el marco de lo internacional (su presencia en Italia y Alemania) y lo supranacional (su importancia en Occidente). Creo finalmente que los argentinos no somos del todo conscientes de que, como consecuencia del lugar que Borges ha conquistado para sus libros en el mundo entero, la literatura argentina ha ingresado gracias a él, recién en el siglo XX y dichosamente para siempre, a la esfera de la “Weltliteratur”, es decir, al legado de la mayor literatura del planeta. Nuestra literatura actual es caudalosa y cuenta con nombres valiosos: Ricardo Piglia, Héctor

Bianciotti, Juan José Saer, Rodolfo Rabanal, Abelardo Castillo y tantos otros, pero ninguno de ellos llega a alcanzar el nivel de representatividad y monumentalidad de la literatura universal. Quiero finalizar con una afirmación perturbadora: la de la certeza de que, con la muerte de Borges y Cortázar, la literatura argentina se ha quedado sin autores vivos auténticamente indiscutibles y de valor canónico (Dubatti, 1996). Y esta ausencia abre el interrogante por el futuro de nuestras letras.

JORGE DUBATTI
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

ALFIERI, TERESA, 1981, "La repercusión de Borges en Francia", en su *Redes, alambiques y herencias*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, pp. 17-105.

BLOCK DE BEHAR, LISA, coord., 1991, *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras.

BLOOM, HAROLD, 1994, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company. Reeditado en inglés en 1995 en London, Macmillan; en castellano, en 1996, por Editorial Anagrama, Barcelona.

—. 1996, "Caballero de las letras", *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*, 13 de junio, p. 11.

CANEQUE, CARLOS, 1995, *Conversaciones sobre Borges (Monegal, Agheana, Castillo, Alazraki, Savater, Bloom y Kodama)*, Barcelona, Ediciones Destino.

DUBATTI, JORGE, 1995, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada.

—. 1996, "Sin Borges ni Cortázar, la Argentina es el país de la literatura menor", *El Cronista. Suplemento Artes & Cultura*, 20 de setiembre, p. 12.

GNISCI, ARMANDO, comp., 1993, *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia.

LAMBERT, JOSÉ, 1991, "En busca de mapas mundiales de las literaturas", en Lisa Block de Behar, pp. 65-78.

MONTERROSO, AUGUSTO, 1996, "In illo tempore", en su *La palabra mágica*, Barcelona, Anagrama, Colección Narrativas Hispánicas.

PAOLI, ROBERTO, 1994, *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea (Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi)*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

RACIONERO, LUIS, 1993, *Oriente y Occidente*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos.

SCHMELING, MANFRED, ed., 1995, *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

TOYNBEE, ARNOLD J., 1952, *Estudio de la historia*, Buenos Aires, Emecé, 15 vols.

VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER, 1996, *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas.



LA ESTRUCTURA CIRCULAR EN DOS CUENTOS DE JORGE LUIS BORGES¹

Los dos relatos que trataremos a continuación se fundamentan en conceptos extraídos de la filosofía oriental a través de su concepción circular y además, de la filosofía idealista, donde la realidad es condicionada por nuestra percepción. Como veremos, lo cíclico surge bajo el sentido pleno de aquello que se sucede, tendiendo a reunirse la etapa final con la inicial. Cirlot nos indica al respecto:

En su condición de ciclo, todos los procesos coinciden (integrando movimiento en el espacio, transcurrir en el tiempo, modificaciones de forma o condición) [...] Gráficamente, el ciclo cumplido se expresa por dos signos e imágenes en dirección contraria que simbolizan los actos de ir y retornar (Cirlot, 1992, 127).

En «Las ruinas circulares», la existencia del mundo surge no como una realidad autónoma. Narra el intento de un mago por crear un hombre mediante el sueño. Luego de una serie de malogrados intentos y con la colaboración del dios del Fuego concreta su propósito, pero en el desenlace advierte que también él existe gracias a que otro lo está soñando. La presencia de dos soñadores sugiere la eventualidad de una serie infinita que se repite en forma cíclica². Según Alazraki,

¹El orden con que se trata cada ficción responde al tema en tratamiento. «Los teólogos» pertenece a la serie de relatos contenidos en *El Aleph*, en tanto que «Las ruinas circulares» forma parte de la colección de *Ficciones*.

²Julio Cortázar en su libro *Final de juego* incluye el cuento «Continuidad de los parques» cuya estructura circular es similar a «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges. En el relato de Cortázar, la serie infinita se presenta a través de la lectura.. (Julio Cortázar, *Obras Completas*, Madrid,

la disposición formal de «Las ruinas circulares» responde a la estructura de un círculo que se repite infinitamente» (Alazraki, 1977, 77). El mismo crítico nos refiere que el relato funciona como «un espejo del destino del soñador», donde el mago «es un sueño de otro, y viceversa [...]» ya que «se organiza como un espejo y en el que su imagen reflejada es la imagen que refleja otro espejo formando un círculo en el cual la imagen última es también la primera» (78). Como podemos apreciar, los conceptos del crítico responden con exactitud a la definición dada sobre lo cíclico:

[...] donde el mago «es un sueño de otro, y viceversa [...]» (Alazraki, 1977, 78)

En su condición de ciclo, todos los procesos coinciden [...] (Cirlot, 1992, 127).

Cada una de estas imágenes se presentan en forma simultánea, lo que implica una ruptura espacio-temporal. El sueño es más que un simulacro de la realidad. Cada proyección se da en forma paralela, sincrónica y a un tiempo, diacrónica, constituyendo «un laberinto de espejos», cuyo centro sería el «mago preexistente» que sueña que, a su vez, sueña:

A veces lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido (Borges, 1995, 76).

[...] se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos, en otras ruinas circulares [...] (77).

La visión «céntrica» a la que nos referimos queda bien explícita en el relato al señalarnos el autor que el mago se sueña «en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado» (Borges, 1995, 71). De todos los significados que se le suelen atribuir al centro (bastante similares entre ellos), consideramos como más adecuado «el símbolo de la ley organizadora», es decir, el centro como «poder central» que organiza y en un sentido superior, el universo. Subyace, además, en este símbolo la «oposición dinámica» entre lo caótico, en el que se hunden las formas caducas y de donde emergen, a su vez, las nuevas y el cosmos como ordenación (Chevalier, 1986, 273). Para Borges, el centro del laberinto es el espacio cósmico, en tanto que todo lo circundante pertenece al mundo de lo caótico. Por ello, no solo la estructura circular requiere de esas figuras circulares y centrales, sino también la esencia misma del relato. El

Alfaguara, 1994, T1, pp. 291-2).

magos sueña que realiza un «hombre» y para ello, es necesario ocupar un sitio sacro tal como el «centro» de las ruinas de un templo, sin importar que éstas sean meros simulacros. Asimismo, si observamos con detenimiento, lo soñado en primer término es el corazón. Leemos en Cirlot:

En el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos fundamentales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma razón adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos. El corazón era la única víscera que los egipcios dejaban en el interior de la momia como centro necesario al cuerpo para la eternidad (todo centro es símbolo de eternidad dado que el tiempo es el movimiento externo de la rueda de las cosas y, en medio, se halla el «motor inmóvil» según Aristóteles) (Cirlot, 1992, 145).

El narrador claramente indica que el mago está soñando-realizando el centro vital del hombre: «[...] en la penumbra de un cuerpo humano sin cara ni sexo [...]» (Borges, 1985, 74). El mago efectúa entonces, aquel corazón, centro del «hijo irreal», del hombre fantasmagórico con la mayor morosidad:

Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía.

Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aun sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó durante catorce lúcidas noches. Cada noche lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro (1985, 74).

En «Los teólogos», Estela Cédola parece no identificar con claridad la estructura circular al percibir «ciertos cambios» en la constitución del relato (Cédola, 1993, 171). Consideramos, no obstante su opinión y, siguiendo los conceptos dados al inicio de este trabajo: «En su condición de ciclo, todos los procesos coinciden (integrando movimiento en el espacio, transcurrir en el tiempo, modificaciones de forma o condición) [...]» (Cirlot, 1992, 127), que ésta se halla presente. Primeramente encontramos un manifiesto indicio cuando el autor nos dice:

[...] y otro de los *Academica priora* de Cicerón, en el que éste se burla de quienes

sueñan que mientras él conversa con Lúculo, otros Lúculos y otros Cicerones, en número infinito, dicen puntualmente lo mismo en infinitos mundos iguales (Borges, 1996, 56).

Este fragmento que corresponde a la herejía de los monótonos quienes consideran la circularidad de la historia, sintetiza el planteo de «Las ruinas circulares». Por otra parte, así como el mago se proyecta en el tiempo, los sucesos de las luchas, quema de libros y condenas a la hoguera constituyen idénticos hechos que se van desplegando cronológicamente. No son relevantes los cambios con que se presenta un mismo acontecimiento, sino el desarrollo de éste. Así, como el mago se sueña y es soñado, Juan es imagen de Euforbo y ambos de Aureliano. La secuencia especular se cierra con la identificación de ambos personajes en el plano celeste, en tanto que en «Las ruinas circulares» tal culminación no se advierte. Asimismo, Alazraki nos señala acerca de la estructura de «Los teólogos»:

«La refutación de Juan de Panonia que impugna la herejía de los monótonos, deviene herejía en tiempo de los histriones y, a su vez, la antigua herejía de los monótonos («la historia es un círculo y nada es que no haya sido y no será») se convierte en ortodoxia cuando cunde la nueva herejía de los histriones» (Alazraki, 1977, 62).

Por consiguiente, el movimiento circular se desenvuelve al repetirse tiempo después la misma distribución:

		HEREJÍA	CONDENA
1r. Ciclo	Ortodoxia	Monótonos	Euforbo
2do. Ciclo	Monótonos	histriones	Juan

De esta manera, en tanto que en «Las ruinas circulares» la estructura se manifiesta como una unidad inherente sin poder, por ello, efectuarse ningún tipo de desglose³, aunque percibimos también la presencia dual soñado-soñador, la que constituye un proceso de alejamiento, donde el soñado como imagen especular del soñador se separa cada vez más de la figura original. Alazraki ha identificado el mencionado proceso con lo que sucede en el «El Gólem»⁴. Éste es,

³ La dualidad o el doble en «Las ruinas circulares» por su magnitud, requiere ser tratado en otro estudio.

⁴ Alazraki ha realizado un estudio sobre las fuentes kabalísticas del poema en «El Gólem» de

según el crítico, una «versión o eco de 'Las ruinas circulares'» (Alazraki, 1977, 79). El primer indicio que nos brinda el relato sobre esta visión del doble se manifiesta en el momento en que el mago decide quedarse con un solo discípulo, pues sus características fisonómicas son similares a las del protagonista:

Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador (Borges, 1995, 72).

«Los teólogos», asimismo, no exento de su característica circular, admite una segunda posibilidad de interpretar el entramado compositivo al permitimos desdoblarlo. Este proceso, como veremos, responde a la representación de lo cíclico.

Ante todo, el relato concede una primera división binaria: los momentos en que surgen las respectivas herejías, estableciendo dos ciclos semejantes, cuya imagen reiterativa es la herejía de los monótonos.

Por otra parte, también desde la perspectiva de los personajes se ordena el relato, surgiendo en este caso, la figura de Juan:

	ORTODOXO	HEREJE
1r. Ciclo	Juan	Euforbo
2do. Ciclo	Aureliano	Juan

Asimismo, los libros quemados aportan a la estructura narrativa los indicios necesarios para esclarecer aún más la circularidad de ésta:

	ORTODOXO	HEREJE
1r. Ciclo	Adversus anulares	
2do. Ciclo		Adversus anulares

El análisis precedentemente realizado corrobora la estructura circular al permitimos identificar ciertos elementos que actúan como «centro» o «eje» en el que giran los acontecimientos.

Es indudable que la figura que funciona como imagen o reflejo, ya sea en la concreción del «laberinto de fuego», anticipado por Euforbo o en la proyección de un ciclo hacia el otro pertenece a Juan. Asimismo, se desenvuelve dentro de la

Jorge Luis Borges» (*Homenaje a Casaldueño*, ed. Rízel Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp.9-19).

dispone su armazón narrativa en base a la circularidad y dualidad, según el planteo de los monótonos e histriones respectivamente.

Surge de lo expuesto hasta el momento que «Las ruinas circulares» manifiesta una estructura perfectamente cerrada, requiriendo para ello, la presencia del elemento dual, representado en el binomio soñado-soñador. Mientras que «Los teólogos» se conforma con el mencionado componente dual más la presencia de la constante circular. Por otra parte, este último parece mostrar una intertextualidad directa con otro relato: *La doctrina de los ciclos* (Borges, 1981, 88-98), en el que el autor intenta esclarecer lo que Nietzsche llama del Eterno Retorno a través de la confrontación de diferentes pensadores:

San Agustín se burla de sus vanas revoluciones y afirma que Jesús es la vía recta que nos permite huir del laberinto circular de tales engaños (Borges, 1981, 91).

Agustín había escrito que Jesús es la vía recta que nos salva del laberinto circular en que andan los impíos [...] (Borges, 1996, 56).

Finalmente, tanto «Las ruinas circulares» como «los teólogos» presentan la figura del fuego. Borges nos señala en *La doctrina de los ciclos*:

En la cosmogonía de los estoicos, «Zeus se alimenta del mundo»: el universo es consumido cíclicamente por el fuego que lo engendró y resurge de la aniquilación para repetir una idéntica historia» (Borges, 1981, 91).

Así, este elemento, símbolo de purificación y regeneración, en cuanto quema y consume (Chevalier, 1986, 514) funciona en «Las ruinas circulares» como una deidad creadora y a un mismo tiempo como testimonio del «hombre mágico»:

[...] lo despertaron dos remeros a medianoche: no pudo ver sus caras, pero le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse. El mago recordó bruscamente las palabras del dios. Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el Fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma (1985, 77-8).

Asimismo, marca los límites temporo-espaciales del relato; al consumir y engendrar cíclicamente un nuevo proceso:

[...] luego las humaredas que herrumbraron el metal de las noches; después la fuga pánica de las bestias. Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego (1985, 78-9).

Por otra parte, si cada proyección se constituye (como hemos mencionado) en forma simultánea, representando un «laberinto de espejos», cada imagen que refleja la quema del templo al repetirse infinitamente no es más que la concreción del «laberinto de fuego», mencionado en «Los teólogos» por Euforbo:

«Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir, dijo Euforbo. «No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego» [...] (Borges, 1996, 58).

Nuevamente, ciertos elementos de un relato se despliegan en el otro, como si una imagen especular los estuviera entrelazando.

Las palabras de Euforbo en «Los teólogos» anticipa y continúa la realización ígnea. Para Estela Cédola «el fuego señala [...] un momento de transición y el establecimiento de un nuevo período histórico [...]» (Cédola, 1993, 176), es decir, que también en este relato actúa como destructor-regenerador y se expande cronológicamente.

Por otra parte, en «*Las ruinas circulares*» no interviene como un factor humano. Es, primeramente, una divinidad la que surge como ayudante en el proceso de realización del «hijo irreal» y, en segundo lugar, reconoce una causa natural: la sequía. En «Los teólogos», la naturaleza procede en la muerte de Aureliano: lo alcanza un rayo, en tanto que su fase destructora se ejerce por obra del hombre.

La sequía significa el predominio del elemento fuego. Provoca y es, a su vez, una figuración de la inmortalidad (Cirlot, 1992, 406) -del no tiempo- y se ejecuta a través de los infinitos simulacros, producidos por el soñador que sueña y es soñado. Asimismo, constituye el factor de distinción. Cada indicio que se brinda sobre la sequía anticipa la llegada del fuego y éste ocasiona que el mago se reconozca como sueño o proyección de otro:

Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, estos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo. (Borges, 1995, 79).

El rayo, en «Los teólogos», representa el fuego celeste en su forma activa, es la acción de lo superior sobre lo inferior (Ciriot, 1992, 382). Aureliano es muerto por un rayo, «fuego celeste» que lo transporta al plano atemporal, donde se produce la fusión de éste con Juan. Rayo y sequía son causas directas del fuego, el que oficia de intermediario entre el mundo de los espejos y la realidad.

Ambos relatos superan las categorías espacio-temporales; intenta el autor a través de ellos, darnos una visión completa y compleja del mundo, del universo. Bien lo ha manifestado Barrenechea al decirnos: las «ficciones [de Borges] son al mismo tiempo un acontecer humano capaz de conmovernos y un modelo del universo (en realidad del hombre en su intento de entender el universo)» (Barrenechea, 1978, 154).

SARA BEATRIZ FERNÁNDEZ MARCH
*Centro de Investigación
en Literatura Argentina U.C.A.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALASRAKI, JAIME. 1977. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1978. «Borges y los símbolos» en *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Ávila.
- BORGES, JORGE LUIS. 1996. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.
- . 1981. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez. Monegal, México, F.C.E.
- . 1995. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé.
- CÉDOLA, ESTELA. 1993. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires, Eudeba.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- CHEVALIER, JEAN. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.



BORGES Y SU CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA

En 1935 Borges inicia su obra narrativa con *Historia universal de la infamia*. Ya el título explicita su condición de antidiscurso. No se ocupará de héroes sino de embaucadores y falsarios. Pone allí de relieve su relación conflictiva con la Historia a la que culpa de selección arbitraria de datos y pretensiones de verdad absoluta. Se opone al concepto hegeliano que postula un avance y un progreso y apoya el proceso cíclico como reiteración de las formas.

Advertimos a la vez que ya en este libro Borges cultiva lo que Michel Lafon ha llamado "reescritura" de textos anteriores. Se trata de una recurrencia temática y escritural a la vez, que implica no obstante, una constante recreación.

Al reescribir los artículos sobre impostores de la *Enciclopedia Británica*, Borges había leído muy bien las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Por eso a partir de los nombres o menciones mínimas que proporciona la *Enciclopedia*, sobre personajes que no cuentan demasiado, que son no-famosos, crea sus propias historias. Se trata, como el mismo escritor lo señala, de "ejercicios narrativos" que van a ir modelando su personal escritura.

Pero la vinculación de Borges con la historia y con su antidiscurso se inicia mucho tiempo antes y abarca diferentes dimensiones que casi siempre ponen en conexión y/o en contraste la historia pública con su historia privada, la historia argentina con la universal, la historiografía y la ficción.

Sin duda esa relación conflictiva de Borges con la historia se percibe ya en la obra poética inicial, la de los años veinte. En *Fervor de Buenos Aires*, "Rosas" es en principio un nombre que, al pronunciarse, evoca una imagen "famosamente infame". Luego se convierte en "un hecho entre los hechos" desde el momento en que el olvido ya ha borrado su "censo de muertes". En 1969, cuando recrea su

Obra poética, aclara en nota que al escribir ese poema no ignoraba que un abuelo de sus abuelos era antepasado de Rosas y agrega: "El hecho nada tiene de singular, si consideramos la escasez de la población y el carácter casi incestuoso de nuestra historia". No puede sin embargo dejar de establecer que él sigue siendo "un salvaje unitario" y ve a Rosas como "un déspota", como lo confirma la culpabilidad que le asigna en "Facundo Quiroga va en coche al muere" de *Luna de enfrente*. En el mismo libro, inicia Borges los homenajes privados, con "Al coronel Francisco Borges", complementado con "Isidoro Acevedo" de *Cuaderno San Martín*. En el caso de la "Fundación mitológica de Buenos Aires" se percibe que Borges no intenta reinterpretar el pasado. Procura sí embellecer a su ciudad forjando un mito, negándole un origen cierto en tiempo y espacio y haciéndola "tan eterna como el agua y el aire". Nuevamente, no será la Historia la que cree un devenir sino la memoria que los hombres tienen acerca de los hechos.

En la compilación de 1943, agregará "La noche cíclica", que poetiza ensayos como "La doctrina de los ciclos" o "El tiempo circular" -*Historia de la eternidad*, ediciones de 1936 y 1953 respectivamente-. Pretender historiar algo que se supone inmodificable como la eternidad parece paradójico, pero Borges cree que así como el movimiento es inconcebible sin tiempo, también lo es la inmovilidad. Después de pasar revista a nociones realistas y nominalistas sobre la eternidad, afirma que la concibe como un producto de la búsqueda de absoluto del hombre, una simple invención de carácter fantástico.

"La noche cíclica", niega igualmente la historicidad racionalista o la hegeliana, adhiere a doctrinas, como la de Nietzsche, que postulan un "eterno retorno" y pone de manifiesto la despersonalización y desrealización de lo cotidiano, reducido ahora a "una rosa apagada", "una vaga madeja de calles" que repiten los pretéritos nombres de su sangre: "Laprida, Cabrera, Soler, Suárez". En los textos recogidos en 1943, aparece también el conocido "Poema conjetural", en el que la voz de Laprida toma conciencia de que el destino sudamericano es un tejido de violencias, por lo que su vida, toda vida humana, va a reducirse entonces al instante decisivo en que se revela al hombre la clave de su existencia.

Esa apertura al otro, igual y diferente, se concreta luego en las máscaras que asume el yo lírico, particularmente notable en *El otro el mismo* (1964), obra que recrea el destino en apariencia singular e inapresable de figuras de la historia como Gracián o Sarmiento, Edgar Allan Poe, Emerson o Rafael Cansinos Assens, pero también la condición anónima de un soldado, un lector, algún compadrito.

Desde "La nadería de la personalidad" -*Inquisiciones*, 1925- sus ensayos

habían postulado claramente esa anulación del yo, del sujeto que ya no se asume como entidad coherente y única. Esta concepción tendría claras implicancias en su configuración de narradores, personajes y tipología de sus relatos, como así también en toda la narrativa y el pensamiento postmoderno.

Ya *Evaristo Carriego* de 1930 no admite una precisa calificación genérica. El narrador manipula saberes diferentes. Es a la vez testigo imaginario y cronista de la vida de un suburbio de fin de siglo. La supuesta “biografía” del poeta amigo se desarrolla a la manera de imágenes o pantallazos sucesivos, como los filmes de von Stenberg que por entonces lo seducían. Al subtítularla “una vida”, da por sentada la posible existencia de distintas versiones de los hechos, cada una con su porción de verdad o de fantasía.

El libro se abre asimismo a la historia del barrio -Palermo- y a su propia autobiografía. Desde 1955, incorporará otras historias, las de jinetes y la del tango.

A lo largo de los años Borges no modifica esa postura. Da a entender que sobre cualquier personaje se pueden escribir infinitas biografías, como lo muestra la de “Tadeo Isidoro Cruz”.

Es ya un lugar común observar que de la disparatada clasificación de una supuesta enciclopedia china, a la que Borges aludiera en “El idioma analítico de John Wilkins” -*Otras inquisiciones* (1952)-, parte, confesadamente, *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, y que “Pierre Menard, lector del *Quijote*” -*Ficciones* (1944)- anticipa la reivindicación de la figura del lector que, de acuerdo con tradiciones del postformalismo y la hermenéutica, establece Jauss en su teoría de la recepción.

No se ha reparado sin embargo en muchas otras reflexiones borgeanas que anticipan nociones desarrolladas sólo a partir de los años sesenta. Observamos que en su reseña a *Radiografía de la pampa*¹ llega, al comentar el ensayo de Martínez Estrada, a conclusiones que se oponen a la concepción diacrónica y contenidista habitual en toda clasificación historiográfica, cuando propone una tipología basada en la forma del discurso histórico.

Dice en esa reseña Borges: “Algunos alemanes intensos (entre los que se hubiera destacado el inglés De Quincey a ser contemporáneo nuestro) han inventado un género literario, la interpretación patética de la historia y aun de la geografía. Oswald Spengler es el más destacado exponente de esa manera de historiar, que excluye los encantos novelescos de la biografía y la anécdota, pero

¹ *Crítica*, Suplemento Multicolor, Buenos Aires, 16 set. 1933.

también los devaneos craneológicos de Lombroso, las sórdidas razones almaceneras de la escuela económica y los intermitentes héroes, siempre indignados y morales que prefiere Carlyle. Lo circunstancial no interesa a los nuevos intérpretes de la historia. [...] Su tema no es la sucesión, es la eternidad de cada hombre o cada tipo de hombre: el peculiar estilo de intuir la muerte, el tiempo, el yo, los demás, la zona en que se mueve y el mundo.”

En apretadas líneas, como podemos observar, Borges, a partir de su conocimiento de *La decadencia de Occidente* de Spengler (1918), -introducido en nuestro país hacia 1924 por Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente*- rechaza la concepción positivista de la historia como una secuencia progresiva. Apunta a la vez contra la visión heroica de los próceres y anticipa así los puntos de vista de Hayden White que define la obra histórica como un discurso en prosa narrativa que realiza reconstrucciones ficticias de los acontecimientos. Curiosamente White afirma su coincidencia con Sartre, Levi-Strauss o Foucault, pero no menciona a Borges en la serie anticipatoria.

En *Metahistoria*², Hayden White, como Borges, clasifica las cuatro grandes historiografías del realismo de acuerdo con su forma o modelo. Michelet se acerca en su opinión al romance -novela-, Ranke a la comedia, Tocqueville a la tragedia y Burckhardt a la sátira. Sin duda en la tragedia es donde cabe encontrar algunos de los rasgos patéticos que Borges vincula con *Radiografía de la pampa*. Por otro lado Tocqueville es uno de los intertextos sarmientinos y Sarmiento lo es a su vez de Martínez Estrada.

Desde la misma perspectiva ensayística interesa la relectura del artículo de Borges sobre “El pudor de la historia”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952) porque allí subraya de qué modo el romanticismo, al insistir en la originalidad, llevó a los escritores a esconder modelos y fuentes. Borges, habilísimo creador de textos y fuentes apócrifas, se burla de esta exigencia y responde anticipadamente a la noción de transtextualidad de Genette y a lo que Harold Bloom definió como “angustia de influencias”.³

Es bien sabido que los años 40 son particularmente propicios para Borges narrador, que publica *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949).

² Hayden White, *Metahistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

³ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. New York, Oxford Univ. Press, 1973.

Crea para esos relatos un personaje que denomina Borges, que convive con otros seres de ficción, sus amigos Bioy o Mastronardi. Incluye datos auténticos de su vida, aunque literaturizados, como ocurre en "El Aleph". Años más tarde planteará en "Borges y yo" la dualidad entre escritor y hombre real y referirá en "El otro" el encuentro entre dos Borges, distintos y parecidos, el anciano y el adolescente, junto a un río que simboliza el fluir temporal.

En "Guayaquil", que remite desde su título más que a la ciudad ecuatoriana a la célebre entrevista de San Martín y Bolívar, el lugar personal nace de secretas alusiones.

La forma adoptada no es por supuesto histórica sino literaria. Se trata de una confesión. Un historiador argentino explica por qué razones no fue él quien viajó a determinado lugar para examinar ciertos documentos de Bolívar. Se da a entender que el contendiente, un extranjero, impuso su voluntad y cumplió la investigación.

A la vez se sugiere que este juego de personalidades opuestas remite a otro, el que tuvo lugar en el pasado entre el militar argentino y el venezolano.

El narrador inicia su relato diciendo que no ha de viajar a Sulaco, al golfo Plácido, al Estado occidental. Señala que no verá la cumbre del Higuerota. Se trata sin duda de lugares imaginarios, suposición que se confirma con la mención del capitán José Korzeniovski, al que sólo un lector modelo podrá identificar con el autor polaco de *Nostromo*, Joseph Conrad, tan estimado por Borges.

Tal circunstancia y el empleo, por parte del historiador argentino de un lenguaje retórico y pomposo, indican que hay una intención paródica. El historiador argentino más que un científico parece ser un hombre de letras que infunde un tono patético a un episodio "un tanto penoso y baladí". Asegura sin embargo que piensa referirlo "con probidad", es decir con un punto de vista imparcial.

La confesión se convierte a partir de entonces en un "caso" y la técnica anticipatoria cede lugar a un desarrollo pormenorizado. Las pretensiones de objetividad se apoyan en la existencia de documentos. Efectivamente, para entender lo que pasó en Guayaquil historiadores de uno y otro bando examinaron cartas, discursos, proclamas. Pero en cierto momento aparecieron nuevos elementos de análisis. Aquí los mismos se hallan en poder de un nieto de Avellanos, lo que nuevamente remite a un personaje de Conrad, es decir, al plano ficcional.

La fecha del hallazgo, 1939, es muy cercana a aquélla en la que Eduardo Colombres Mármol, un historiador argentino, embajador en una república latinoamericana, escribió una obra que prometía dilucidar definitivamente el tema Guayaquil, a partir de cartas hasta entonces no tenidas en cuenta ⁴. Su opinión, favorable a San Martín, no implicó, en términos bolivarianos, un avance de la cuestión.

El adversario del historiador argentino se desempeña en la Universidad del Sur. El narrador lo describe en forma peyorativa. Más bajo que él, de "torpe aliño indumentario" en intertexto con el "Retrato" de Antonio Machado, con "exceso de botones" en su chaqueta, anteojos ahumados con intención de ocultamiento "mesurado bigote de corte militar" que le confiere un aire bolivariano.

Pone de relieve que Zimmerman trabaja sobre documentos, mientras que en él vive la tradición, la patria. Tiene la historia en la sangre, en sus antepasados. Al hacer referencia a su casa insiste en referirse al patio, las baldosas negras, las magnolias, el aljibe. Allí aparecen *Fervor de Buenos Aires* y Borges, identificados con ese supuesto historiador-escritor que ostenta, como San Martín, una "sencillez republicana".

La mención de Schopenhauer -*El mundo como voluntad y representación*- mostrará el juego dialógico en el que entran ambos personajes. Zimmerman es un hombre de voluntad y acción, sale al encuentro de su destino. El otro quiere seguir en su país, junto a sus recuerdos y sus libros. De hecho el resultado está definido por anticipado. Piensa Zimmerman que desde el punto de vista sanmartiniano las cartas no podrán agregar nada, por lo que sus palabras, "Votre siège est faite" sirven para cerrar la entrevista.

Se intensifica en tales circunstancias el proceso del doble. Los dos personajes tienen la sensación de estar viviendo lo que otros vivieron un siglo atrás. Son de nuevo San Martín y Bolívar, pero a la vez, la mención de Praga remite a una atmósfera de sueños, ilusoria y por ende literaria, kafkiana.

Sin duda muchos otros relatos de Borges recrean episodios históricos, a veces relativos a figuras anónimas. La "Historia del guerrero y de la cautiva" comenta un texto de Pablo el Diácono, citado por Benedetto

⁴ Eduardo Colombres Mármol, *San Martín y Bolívar, en la entrevista de Guayaquil a la luz de documentos definitivos*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

Croce, que refiere la vida de un guerrero lombardo que muere defendiendo contra sus propios compatriotas, la ciudad de Ravena que antes había atacado. Tanto su actitud, como la de la cautiva que elige la barbarie y que pudo inspirarse en datos biográficos de su abuela materna, proponen una interpretación antideterminista de la historia.

En "Deutsches Requiem" la vida del nazi Zur Linde, que durante la noche que precede a su ejecución, confiesa sus crímenes y narra su vida pública y privada, aparece como símbolo de una etapa histórica y desde la fecha de escritura, 1946, posibilita una transferencia a la realidad argentina. El personaje no pretende perdón sino comprensión, hace hincapié en que no murió heroicamente en un campo de batalla sino en que debió combatir sus propias debilidades como responsable de un campo de concentración. Su prueba más difícil fue la aniquilación de un poeta judío al que admiraba. Este cree imponer su voluntad suicidándose. Zur Linde a su vez, se engaña al suponer que él representa el triunfo del nazismo. Ambos son ambivalentes, triunfan y fracasan a la vez, como símbolos recurrentes de los inútiles odios que desgastan al hombre de todos los tiempos.

En *El libro de arena* (1975), "La noche de los dones" remite a un personaje histórico argentino, Juan Moreira. Borges elige aquí un narrador personalizado que cuenta algo que le acaeció muchos años atrás. Sólo le interesa ejemplificar de qué modo, en un mismo día, sintió en un prostíbulo de Lobos la experiencia del amor y de la muerte. La suya pretende ser "una historia real", sin duda opuesta al mito. La muerte es la de un "orillero borracho, de cara rubiona picada de viruela", muy lejos del rostro hermoso y la negra cabellera que con aureola romántica le otorgó la imaginación popular. Cuando llega la partida a buscarlo y se escucha un balazo, el hombre -que presumía de valiente- queda gimiendo y desangrándose, mientras el jefe de la partida recibe la felicitación general.

Borges ha hablado más de una vez sobre el sentido de la historia, en particular de la Argentina. Ha dicho por ejemplo que: "De todas las historias, la nuestra, que data de 1810 es la que más abunda en discursos, en conmemoraciones, en odas, en brindis, en fechas patrias, en arengas y bronce. No hay día que no sea un aniversario [...]"⁵

⁵ Néstor Montenegro, *Diálogos con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Nemont, 1983.

“La historia -ha observado también insistiendo en la teoría del eterno retorno pero con cierta causticidad-, tiene su reciclaje propio, pero, qué sentido habría en la vida de repetirse igual en cada ciclo. Yo espero que los ciclos de Argentina más recientes no se repitan.”⁶

Una de las “inquisiciones” borgeanas (1952) expresa que “quizá la historia universal es la historia de algunas metáforas” y concluye conjeturando que “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”. Traslada así su ámbito de percepción del campo de la historiografía al de la literatura, un lugar donde el universo es solamente el arquetipo de un libro que contiene nuestras interpretaciones sobre ese mundo.

En Borges se halla sin lugar a discusión el punto de partida de la renovación narrativa producida en Latinoamérica a partir de los años 60. Seymour Menton⁷, al referirse a la nueva novela histórica señala como uno de sus rasgos, la subordinación de la representación mimética de cierto período histórico a algunas ideas filosóficas que Borges difunde en sus cuentos -imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, carácter cíclico de la historia y fundamentalmente, su condición imprevisible.

Creemos que algunas otras características de esta nueva novela pueden igualmente atribuirse a la influencia borgeana. Es el caso de la distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, la transtextualidad, la actitud metaficcional, la reescritura, el dialogismo, la carnavalización y la parodia.

Literatura e historia son, en definitiva, “construcciones culturales” que necesitan la mediación simbólica del lenguaje. Ni la historia encierra una verdad absoluta, ni la literatura es pura imaginación. En ambos discursos hay una verdad, sólo que ésta es diferente. Borges observó antes que otros que develar el sentido es tarea del lector.

TERESITA FRUGONI DE FRITZSCHE
Universidad de Buenos Aires

⁶“Borges cáustico”, *La Razón*, 31 julio 1983.

⁷Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BORGES Y LA ISOTOPIA DE LA INCERTIDUMBRE -ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE 'LA INTRUSA'-

En un reciente artículo de Daniel Balderston¹ se afirma que “Borges obliga a su lector a trabajar si quiere descubrir la trama secreta...” y menciona precisamente como ejemplo el epígrafe engañoso de “La intrusa”. Para Balderston “Durante muchos años, los lectores de Borges -tanto estudiosos como aficionados- solían pensar que había mucha erudición inventada en su obra. Ese lugar común tenía que ver con la pereza del lector más que con la obra.” La sentencia es válida a medias ya que, si bien se puede considerar la presunta pereza del lector, no cabe duda de que la “erudición inventada” responde a un motivo lejano a toda arbitrariedad y que puede ser iluminado en parte aplicando el concepto de isotopía de Greimas². Para Greimas en todo texto hay rasgos semánticos que nos llevan a determinados campos semánticos que son siempre el mismo campo. Así, en diversos textos de Borges encontramos lo que se podría llamar una isotopía de la incertidumbre. El caso de “La intrusa” no es una excepción, y la información previa del paratexto resultará clave tanto desde el título esclarecedor -la palabra “intrusa” no se menciona en absoluto a lo largo del cuento- como desde el engañoso epígrafe: 2 REYES, I, 26. Hay que saber que el primer libro de Samuel también se llamaba el primer libro de Reyes; de lo contrario resulta imposible encontrar la cita porque en Reyes no existe el parágrafo I versículo 26. En cambio en Samuel se puede leer la “Elegía de David por Saúl y Jonatán”, cuyo versículo 26 es el siguiente:

¹ “Expresión de la realidad en Borges” en *La Nación*, 16 de Junio, 1996.

² “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en *Análisis estructural del relato*. México: Premià; 1991.

estoy angustiado por ti, hermano mío,
Jonatán.
Me eras carísimo.
Tu amor era para mí más dulce que
el amor de las mujeres.

Si bien Borges parece reincidir en su atracción por las adivinanzas culturales, se puede pensar que la intención al dar un epígrafe tan estrictamente etimológico responde, más que a un exhibicionismo intelectual, a la voluntad de acentuar esa isotopía de la incertidumbre que transitará por todo el cuento como un recurso voluntaria y hábilmente manejado.

Ya la primera oración registra cierta carga semántica de impersonalidad y de duda:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. (O. C., 1025)³

El verbo "decir" conjugado en tercera persona del plural puede sugerir, en determinado contexto, cierta impersonalidad asociada a las historias que corren de boca en boca. De hecho Borges mismo utiliza para otros cuentos el verbo "afirmar", de lo cual se entiende que en este caso la imprecisión es buscada. A continuación, y entre paréntesis: "lo cual es improbable". Con esto quiere decir que es improbable que la historia la haya referido uno de los personajes principales, Eduardo, pero por otra parte sigue aumentando, en la percepción del lector, la carga semántica de vaguedad de la historia. Este procedimiento se desarrolla a lo largo del primer párrafo de manera copiosa:

- mil ochocientos noventa y tantos
- alguien la oyó de alguien
- años después volvieron a contármela
- la segunda versión[...]con las pequeñas variaciones y divergencias
- si no me engaño
- cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor (O.C. 1025)

³Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

y seguirá apareciendo en todo el relato, si bien poco a poco contrapuesto a determinadas afirmaciones categóricas:

- Se dice que el menor tuvo un altercado[...]
- Tenían fama de avaros
- De sus deudos nada se sabe ni de dónde vinieron. (*O.C.*, 1025)
- Esto, y lo que ignoramos
- [...]emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio
- El barrio, que tal vez lo supo antes que él
- Nadie sabrá los pormenores de aquella sórdida unión
- Esto, de algún modo, los humillaba (*O.C.*, 1026)
- Fue entonces, creo, que Eduardo lo injurió
- Serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón
- Acaso, alguna vez, se creyeron salvados
- Parece que Cristián le dijo
- ¡Quién sabe qué rigores y qué peligros[...] (*O.C.*, 1027)
- El comercio de Pardo quedaba, creo, más al Sur (*O.C.*, 1028)

Contra esta isotopía Borges ofrece diálogos y frases muy precisas, ya que tanta incertidumbre hubiera atentado contra la verosimilitud del cuento, cuyo tono es de un acentuado realismo. En la dialéctica de estas dos isotopías opuestas, que más que diferenciarse tienden a fundirse, se pone de manifiesto el experimentado manejo de Borges como narrador. De cualquier forma, insisto, aparece muy clara la intención, no tanto de confundir como, mejor dicho, de instalar en el lector la sensación de que ésta es una historia que paradójicamente sucedió en realidad y que por eso, por la constante oralidad que marca, está sujeta a las variaciones típicas de dicha oralidad. El estilo intenta remendar, en cierto punto, las imprecisiones con que una persona contaría a otra una historia en un velorio, y el mismo narrador nos dice: "La azarosa crónica de los Nilsen, perdida como todo se perderá" (*O.C.*, 1025): las historias van de boca en boca, se deforman y finalmente se pierden o se transforman de manera tal que resultan irreconocibles.

El epígrafe, además de cumplir la señalada función isotópica y referencial, se relaciona en dos momentos con el cuento: por un lado aparece mencionada por el párroco una Biblia de tapas negras; más adelante, y casi inevitablemente, el nombre de Caín. Borges, como al pasar, nos habla de esta Biblia de color negro que por asociaciones imperceptibles nos lleva a pensar en historias sombrías que quedan subrayadas por lo indescifrado de los caracteres góticos. La anécdota, al

mismo tiempo, tiene un halo del enfrentamiento primordial de los hermanos, es en parte una historia bíblica en donde la economía de medios, los poquísimos elementos con que está armado el cuento, el laconismo y a veces la violencia de la expresión desnuda subrayan estilísticamente ese carácter bíblico del contenido.

En el cuento, las cuatro únicas líneas de diálogo son pronunciadas por Cristián. Asimismo, esas cuatro líneas, siguiendo el esquema de funciones de Barthes, cumplen claramente el rol de funciones distributivas núcleo. De esto se desprende desde lo formal que Cristián es el más fuerte, el que "maneja" las funciones, el que decide. Eduardo, en cambio, tiene una voz más débil, o al menos una voz que el lector no puede oír directamente. Todo lo que dice Eduardo se nos da filtrado a través del narrador. Por ejemplo en el caso del altercado con Juan Iberra, lo único que sabemos es a través del comentario del narrador: "Fue entonces, creo, que Eduardo lo injurió" (*O.C.*, 1027). Esto resulta coherente con la psicología del personaje, que en lugar de decir lo que piensa sublima sus sentimientos en una serie de actos silenciosos:

Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó. Se hizo más hosco; se emborrachaba solo en el almacén y no se daba con nadie. Estaba enamorado de la mujer de Cristián. (*O.C.*, 1026)

El narrador debe hablar por lo que no habla Eduardo. El pasaje es efectivo porque recrea los rodeos patéticos de Eduardo, que simboliza en actos lo que no puede decir en palabras, y luego la intromisión violentamente opuesta a esa actitud de rodeo, a cargo del narrador. Todo este tema de las voces se simplifica en una oración:

Discutían la venta de unos cueros pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. (*O.C.*, 1026)

Eso explica, en parte, que al narrador le resulte improbable que haya sido Eduardo quien refirió la historia en el velorio de Cristián.

El único actante efectivo es Cristián: él es el que lleva a Juliana a vivir con ellos -luego Eduardo lo imitará sin suerte, de manera grotesca pero al mismo tiempo como indicio de su sometimiento a la voluntad del hermano más fuerte-, es él quien se la da a su hermano Eduardo, él (aunque se nos oculta lo que conversaron) el que seguramente decide venderla a un prostíbulo y el que

finalmente la mata. Eduardo acata todas las decisiones y Juliana, como queda enunciado, es simplemente una cosa; su voluntad no cuenta en absoluto.

Los dos hermanos están enamorados de Juliana y se nos dice que Juliana posiblemente esté enamorada de Eduardo ("No podía ocultar alguna preferencia por el menor" *O.C.*, 1027). Sin embargo, el amor correspondido entre los dos débiles no puede triunfar ante el personaje fuerte. Por otra parte es innegable el amor entre ambos hermanos. Podríamos suponer que la voz del epígrafe Borges se la atribuye a Cristián: él dispone el triángulo peligroso, una vez dispuesto comprueba que el amor de su hermano comienza a distorsionarse y al mismo tiempo comprueba que es más importante el amor de su hermano que cualquier otra cosa; por último deshace la situación de triángulo y pretende recuperar la situación inicial, lo cual queda certificado por las últimas palabras: "[...]la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla." (*O.C.*, 1028).

Desde el análisis estructural, el primer párrafo cumple la función integrativa de indicio, es decir, establecer el carácter impreciso de la historia. El segundo y tercer párrafo básicamente se plantean como información; se trata del tipo de función que para Barthes sirve para autentificar la realidad del referente; sin embargo, la información más específica que se nos da en el tercer párrafo no tiene tanto que ver con este tipo de función, sino que aporta un dato que será clave para el desarrollo de la historia: lo unidos que eran los hermanos Nilsen. Este pequeño párrafo sirve además de puente entre los dos anteriores (uno de indicios y otro de información) y el resto del cuento, que es donde comienza la historia propiamente dicha. Recién a partir del quinto párrafo empezarán a aparecer las funciones núcleo y las catálisis.

A partir del desarrollo de la anécdota, curiosamente varias de las funciones núcleo van acompañadas de una perífrasis adverbial temporal, es decir, de una función informativa. Sin embargo, las informaciones son imprecisas (el subrayado es nuestro):

Una tarde, en la plaza de Lomas, Eduardo se cruzó con Juan Iberra, que lo felicitó por ese primor que se había agenciado.

Un día, le mandaron a la Juliana que sacara dos sillas al primer patio y que no apareciera por ahí, porque tenían que hablar.

Un domingo [...] Eduardo, que volvía del almacén vio que Cristián uncía los bueyes. (*O.C.*, 1027)

Esto es explicado por Barthes⁴ de la siguiente manera:

[...]la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo. [...] la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso) [...] desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente [...] (18)

Borges se ahorra y nos ahorra las precisiones temporales y sólo las estructura en lo que hace a lo puramente funcional del relato; nos plantea un esquema temporal muy básico, casi de cuento popular, porque parte en cierta medida de la convención explicada líneas arriba; no importa, en realidad, cuándo sucedió todo, importa solamente crear la ilusión de que todo sucedió alguna vez.

Resulta paradójico que una de las anécdotas más sombrías y memorables de Borges aparezca tan impregnada de datos imprecisos, ya que el efecto total del cuento es de una asombrosa nitidez. Sin embargo, una vez más debemos desconfiar del tono realista que el propio Borges le adjudica en el prólogo a esta colección de cuentos que "Observan todas las convenciones del género" (O.C. 1022). Las observan, desde luego, pero las superan. El realismo de Borges resulta tan realista que persigue no sólo la enumeración de datos visibles, a la manera del clásico realismo, sino que también incluye las "variaciones y divergencias" que hacen a esa misma realidad, capturando así esa zona de indeterminación por la cual los Nilsen pudieron ser los Nelson, por la cual una historia es una pero también es su variación, su ramificación en la memoria, y en el eco de la memoria.

JOSÉ MARIANO GARCÍA - CLARA MIRI
Universidad Católica Argentina

⁴"Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*. México: Premià, 1991.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL USO DEL DIÁLOGO EN LA NARRATIVA BORGEANA

El punto de partida de las consideraciones que siguen -apenas el esbozo, por cierto, de un factible estudio más orgánico y profundo que solo podrán acometer los especialistas borgeanos- ha de ser probablemente, para decirlo con palabras del maestro, un abuso de estadística. Meses atrás, vinieron casualmente a coincidir en el tiempo una investigación que llevamos a cabo sobre las funciones del diálogo en la narrativa caballeresca medieval, y una más de nuestras periódicas relecturas de Borges. Inmersos como estábamos en la pragmática y la poética del diálogo, no pudimos evitar la aplicación casi instantánea de esos instrumentos teóricos a los cuentos borgeanos. Comprobamos así, como inicial y curiosa impresión, que el empleo del diálogo en E[stilo] D[irecto] por parte del autor va en paulatino y constante aumento a medida que se suceden sus colecciones de cuentos. Una sencilla cuantificación nos permitió luego establecer que, si tomamos los cinco libros de cuentos de Borges, sin considerar sus obras en colaboración ni las breves parábolas en prosa incluidas en algunos de sus poemarios, el porcentaje de relatos que utilizan el recurso del diálogo en ED crece según el siguiente detalle: en *Historia universal de la infamia*, de 1935, apenas un cuento sobre los nueve que componen el volumen, «Hombre de la esquina rosada», incluye diálogos, lo cual representa un 11,11 % del total; en *Ficciones*, de 1944, ya son cuatro cuentos sobre dieciséis los que incluyen diálogos, esto es, un 25 % del total; en *El Aleph*, de 1949, son cinco sobre diecisiete, el 29,41 %; en *El informe de Brodie*, de 1970, ocho sobre once, el 72,72 %; finalmente, en *El libro de arena*, de 1975, la casi totalidad de los trece cuentos, once, incluyen diálogos, lo cual representa un 84,61 %.

Por cierto, y es éste el momento de sentarlo, cuando hablamos de *diálogo* en los cuentos de Borges nos referimos exclusivamente al plano discursivo y

ficcional, esto es, a los diálogos entre personajes, sin recaer en la a nuestro juicio extralimitada tesis que en las últimas décadas cobija bajo el mismo rótulo de *diálogo* a todo tipo de comunicación o actitud apelativa: relación autor-lector, relación narrador-narratario, relaciones intertextuales a través del tiempo, monólogos dialogísticos, etc. Entendemos por el contrario que lo esencial del diálogo es la simetría de roles y su carácter interactivo recíproco; no toda comunicación ni toda interacción es dialógica, por cuanto se requiere que los roles de emisor y receptor sean alternos e intercambiables en igualdad de condiciones, requisito solo cumplido por los personajes y a nivel ficcional (Bobes Naves, 1992, 37-38; 77; 181; 190). Por lo demás, y puesto que partimos de la clásica distinción platónica entre *diégesis* -narración pura por la voz del narrador- y *mímesis* -narración imitativa que se propone reproducir las palabras exactas de los personajes- (Platón, 1983, VI 393 abcd 198-199), excluimos de nuestro campo tanto el diálogo en E[stilo] I[ndirecto] cuanto las distintas formas solo parcialmente miméticas como la *oratio quasi obliqua* y el E[stilo] I[ndirecto] L[ibre], que son diegéticas y pertenecen por tanto a la voz del narrador (Reyes, 1984, 77-84; Rojas, 1981, 19-55), para centrarnos en la pura mímesis del ED. Finalmente, siendo el diálogo una interacción verbal alternada, la unidad mínima requerida para que haya diálogo es el denominado *adjacency pair* o par de turnos que consta de dos actos de habla en donde el primero es estímulo y el segundo respuesta (Stati, 1982, 20-23). Sobre la base de estas precisiones, definimos *diálogo* como *interacción verbal bilateral o multilateral -nunca unilateral- hecha de una secuencia de dos o más turnos alternos y simétricos -intercambio de roles-, en donde el sentido va creándose en un proceso concurrente y semánticamente progresivo* (Bobes Naves, 1992, 27; 33; 37; 41; Sharini, 1993, 166; Stati, 1982, 11).

Pero volvamos a Borges. Un veloz vistazo a las cuantificaciones que hemos aportado no dejan dudas acerca del progresivo carácter *mimético* que la prosa narrativa de nuestro autor va adquiriendo con los años, hasta acabar en su último libro no solo incluyendo diálogos en ED en casi todos los cuentos del volumen, sino construyendo muchos de los relatos casi íntegramente como extensos y demorados diálogos entre los personajes. El objeto que nos proponemos aquí es el de atisbar las causas y también algunos posibles significados de esta evolución estilística.

Si reparamos bien en nuestras cifras, observaremos que el gran salto entre una prosa narrativa preferentemente diegética y otra preferentemente mimética

ocurre entre *El Aleph* -29,41 % de cuentos con diálogos- y *El informe de Brodie* -72,72 % de cuentos con diálogos-. Se trata por tanto del lapso corrido entre 1949 y 1970, largo período en que Borges resignó su labor de cuentista en favor de su labor poética y ensayística, y que coincide, además, con el capital hecho de la consumación de su ceguera. La obligación de escribir mediante dictado -no es, por cierto, la primera vez que se ha observado esto- hace del estilo de Borges un producto aún más decantado y despojado, más llano y coloquial, si cabe el término; el notorio incremento de los diálogos en ED puede interpretarse como una manifestación de esa llaneza y decantación coloquial. Por lo demás, no debe olvidarse que entre los dos libros mencionados Borges tuvo ocasión de ejercitarse en la técnica del diálogo en los dos guiones cinematográficos que, en colaboración con Bioy Casares, publicó en 1955: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*.

Pero al margen de estas causas de índole inmediata y práctica, están las profundas y determinantes, las causas finales que pudieron mover al autor a incluir más diálogos en sus cuentos. La funcionalidad literaria del diálogo mimético o en ED ha sido largamente señalada por los estudiosos del tema; suele repetirse que la consignación literal de lo dicho por el personaje aporta una mayor cuota de inteligibilidad al texto (Reyes, 1984, 140-141), o que gana para la narración mayor intensidad dramática (Bobes Naves, 1992, 154-158) o variedad expresiva, a la vez que una dinámica y un ritmo más vivaces (GIL, 1987, 146-147; Kayser, 1985, 278). Pero sobre todo, el diálogo directo ha servido a los escritores de todos los tiempos, desde Homero y Platón en adelante, como vehículo apto para plasmar el choque dialéctico entre dos personajes, la confrontación de dos ideas o de dos posturas vitales que en el diálogo hallan el cauce adecuado para argumentarse y dramatizarse. A este respecto, Bobes Naves considera esta capacidad de vehiculizar una dialéctica, que a la postre implique el alumbramiento de un conocimiento, como un rasgo propio del diálogo del teatro clásico de todos los tiempos, y que se opone al absurdo y a la ilogicidad de los diálogos del teatro contemporáneo (1992, 18; 167). En el género narrativo, la actitud de un autor que cede la palabra a sus personajes para que éstos confronten sus ideas y visiones de la realidad, implica -según la misma investigadora- una postura antidogmática y perspectivista que enriquece el producto literario (164-165). Creemos que es esta capital capacidad del diálogo mimético de servir de vehículo para el choque dialéctico y el conocimiento la que nos ofrecerá la clave para determinar la funcionalidad de los diálogos borgeanos, puesto que si algo llama poderosamente la atención en éstos, es, precisamente, la casi absoluta falta de confrontación dialéctica entre los

dialogantes, y en consecuencia el no alumbramiento de un conocimiento cierto como resultado de una contraposición de ideas. Si entendemos por *dialéctica* lo que su sentido primero y clásico indica, esto es, el «arte de la discusión mediante el diálogo» (Jolivet, 1984, 57), o bien el choque de «dos razones o posiciones entre las cuales se establece [...] un diálogo» (Ferrater Mora, 1986, 113), podemos afirmar que no hay dialéctica en los diálogos en ED de los personajes borgeanos; antes bien, éstos parecen limitarse a entablar armónicas y concordantes charlas donde nadie discute, nadie protesta, nadie opone una razón a las de su interlocutor, nadie desmiente ni rechaza. Extrañamente, el autor parece preferir, contra la práctica usual, no el ED sino el discurso diegético para reseñar las confrontaciones de ideas entre sus criaturas; llama así la atención que en «La busca de Averroes», por ejemplo, el bello juego dialéctico entre Abulcásim y Farach se reseñe en EI, y se recurra en cambio al ED cuando la esgrima verbal y las agudas razones ya se han relajado y han venido a debilitarse en una mera charla circunstancial (Borges, 1974, 583-584); otras veces, como en «La forma de la espada», la discrepancia es apenas aludida por el narrador en sintético sumario menos diegético (Borges, 1974, 492; *cf.* Rojas, 1981, 21-23), o bien, como en «Los teólogos», ocurre una confrontación dialéctica a la distancia y por escrito, lo cual, por cierto, no constituye diálogo (Borges, 1974, 550-556). En síntesis: el diálogo borgeano no expresa una verdadera confrontación dialéctica entre los dialogantes, y por ello y en riguroso uso de los términos, cuadraría denominarlo, más que diálogo, *conversación*, ateniéndonos a la distinción que Bobes Naves y van Dijk establecen entre aquella interacción verbal que procede por argumentos sobre un tema establecido y con el fin de convencer o convencerse y llegar a un acuerdo -diálogo propiamente dicho-, y aquella otra interacción verbal de tema fluctuante o impreciso que procede por enunciados circunstanciales y con el mero fin de hablar por hablar, consolidar un contacto social o pasar el rato -conversación- (Bobes Naves, 1992, 38; 107-115; Van Dijk, 1992, 281).

¿A qué puede deberse, entonces, esta ausencia de confrontación dialéctica en los diálogos en ED de Borges? Después de una lectura de los textos, cuatro explicaciones se nos ocurren: dos de orden gnoseológico, una tercera de índole lingüística, y una cuarta, en fin, de naturaleza metafísica. La primera explicación radica en esa suerte de escepticismo gnoseológico profesado por Borges, según el cual las opiniones de los hombres son intransferibles e inimponibles, y en consecuencia no vale la pena discutir ni debatir. Esta idea se relaciona con el

recurrentemente confesado deseo borgeano de que sean los otros quienes tengan razón: en un poema de *La cifra*, «Los justos», se afirma que «El que prefiere que los otros tengan razón» es uno de los que están salvando el mundo (Borges, 1981, 79), y en el cuento «El evangelio según Marcos» se dice del protagonista, Baltasar Espinosa, que «No le gustaba discutir; prefería que el interlocutor tuviera razón y no él» (Borges, 1974, 1068). Este menoscabo de las propias opiniones supone un descreimiento de la verdad real de lo que pensamos, o en todo caso de la comunicabilidad efectiva de esa verdad. Junto a la resignación de la propia opinión frente a la del otro, es también índice del escepticismo gnoseológico borgeano la frecuente aparición, en el contexto de sus cuentos, de expresiones como ésta de «El Aleph»: «Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph» (Borges, 1974, 626), o esta otra de «Ulrica»: «No quise discutir y le respondí...» (Borges, 1975, 30), o esta otra de «Undr»: «nadie puede enseñar nada» (Ibíd., 116), y tantas otras análogas. Un interlocutor discrepa con el otro, pero no se molesta en manifestárselo porque descrea de la posibilidad de convencerlo de su error, o más aún, íntimamente prefiere ser él el equivocado, porque estima en más la cortesía que la validez universal de una verdad.

Muy relacionada con esta primera explicación está la segunda que propondremos. Si el diálogo se demuestra ineficaz para discutir y para convencer, si no sirve para la transmisión e imposición de argumentos, ello se debe a que no es por argumentos ni por razones que puede un hombre imponerse a otro, sino por la simple manifestación de una voluntad mayor. Esta idea ha sido tomada por Borges de su admirado Arthur Schopenhauer, quien en *El mundo como voluntad y representación* sostiene la tesis de una voluntad prerracional, única e indistinta, puro impulso y deseo ciego, como principio absoluto, permanente y constante, que se objetiva en las «ideas» platónicas y, en un segundo paso, en la naturaleza, escindiéndose así en una multiplicidad de voluntades que actúan en el devenir y en el mundo fenoménico. Borges ha dedicado un relato, «Guayaquil», incluido en *El informe de Brodie*, a exponer y ejemplificar esta filosofía. Acaban de descubrirse unas cartas inéditas de Simón Bolívar que podrán aclarar, por fin, las oscuridades sobre lo que realmente ocurrió en la famosa entrevista de Guayaquil entre éste y San Martín, y las verdaderas razones del retiro del último; dos historiadores, uno de nombre Zimmermann y otro identificado con el narrador, se disputan el patrocinio oficial para realizar el estudio y la edición de las cartas; la cuestión debe dirimirse en ámbitos ministeriales, pero ambos aspirantes sostienen un diálogo del cual surge, claramente, el vencedor. Lo interesante es que la rivalidad

de esos dos hombres que aspiran a un mismo objeto no se traduce en un choque de argumentos en que cada uno encarezca sus razones e intente minimizar las del otro; el personaje-narrador esgrime en su turno un atisbo de argumento: el ministro lo ha ya encargado a él para la tarea, y además hay en su interés casi una fidelidad de sangre, dado que descende de guerreros de la independencia; contra lo esperado, Zimmermann -que ya había mencionado, como al pasar, su gusto por Schopenhauer- no replica con un contrargumento, sino que adhiere al razonamiento de su oponente, dice envidiarle sus ancestros y casi hace suyas, enfáticamente, las palabras de su colega. Enseguida, y en su rol de narrador, éste acota:

Ni un desafío ni una burla se dejaba traslucir en esas palabras; eran ya la expresión de una voluntad, que hacía del futuro algo tan irrevocable como el pasado. Sus argumentos fueron lo de menos; el poder estaba en el hombre, no en la dialéctica (Borges, 1974, 1065).

Y más adelante añade que «nada le costaba [a Zimmermann] darme la razón y adularme, dado que el éxito era suyo» (1067). La dialéctica se hace innecesaria y el diálogo prosigue como una calmosa seguidilla de enunciados corteses, porque el fin deseado, esto es, el triunfo de uno de los dos candidatos, no es cosa alcanzable mediante razonamientos, sino mediante una firme voluntad; así, vence no quien mejor argumenta sino quien más fuertemente desea vencer. Como al pasar, Zimmermann nos alerta sobre la ocurrencia de una de esas *mises en abyme* tan caras a Borges: así como él se impone ahora a su oponente no mediante la fuerza de las palabras sino mediante la fuerza de su voluntad, también así se impuso Bolívar a San Martín: «Acaso las palabras que cambiaron fueron triviales. Dos hombres se enfrentaron en Guayaquil; si uno se impuso, fue por su mayor voluntad, no por juegos dialécticos» (1066). Esta observación constituye el meollo temático del relato todo, y condensa la idea schopenhaueriana que Borges hace suya y que reaparece -si bien no de manera tan clara y central como en éste- en otros cuentos, como «El libro de arena», donde el vendedor que llega a la casa del personaje-narrador para ofrecerle en venta el extraño libro logra consumar la venta no mediante argumentos que convencen a su comprador, sino porque, como dice éste, «había entrado en mi casa con la decisión de vender el libro» (Borges, 1975, 174).

Si las dos explicaciones que llevamos consignadas responden a un escepticismo gnoseológico que desespera de la capacidad de la razón y los

argumentos para imponerse, la tercera traslada ese mismo escepticismo al plano lingüístico. Del mismo modo que la realidad resulta inaprehensible o incomunicable, también resulta inexpresable, irreproducible mediante palabras; éstas carecen de capacidad mimética, y toda vez que se proponen reproducir una realidad, acaban creando una realidad nueva, añadiendo un nuevo objeto, verbal y distinto, al mundo que intentan copiar. Esta idea, que reconoce raíces en el nominalismo medieval y viene a coincidir con muchas de las filosofías contemporáneas de la llamada «crisis del lenguaje» -Wittgenstein, por ejemplo-, produce en Borges esa «estética del silencio» que ha dicho Gabriela Massuh:

[...] el lenguaje ha perdido toda función mimética y está destinado a tergiversar y a transformar en ficción todo lo que toca. De modo que escribir es al mismo tiempo inventar o constituir espacios de significación propia que ya no tienen nada que ver con la realidad exterior (Massuh, 1980, 201).

Dentro de este contexto, la literatura se convierte en una tematización del fracaso de la palabra ante la realidad (205).

Este fracaso de la palabra, de todo sistema de signos, en la tarea de expresar la realidad, se ejemplifica en los indescifrables e inconducentes signos que el troglodita de «El inmortal» -que irónicamente, descubrimos después, resulta ser Homero- traza sobre la arena (Borges, 1974, 538), y en el triste destino del poeta que, en «La parábola del palacio», es muerto por el emperador como castigo por haberle *arrebata*do su palacio mediante un poema que, al describirlo y copiarlo fidedignamente, ha producido la desaparición de la realidad copiada, ya que, como explica el autor:

En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba (Borges, 1974, 802).

El lenguaje no es, por tanto, apto para copiar la realidad, pero si por milagro alcanza a copiarla, la fulmina, la sustituye mediante una nueva y autónoma realidad verbal; tampoco es apto para reproducir nuestra realidad interna, nuestros pensamientos o nuestra personalidad, como sugiere el narrador de «Ulrica»: «lo que decimos no siempre se parece a nosotros» (Borges, 1975, 26).

En el relato «El fin», de *Ficciones*, Martín Fierro vuelve a toparse con el

moreno con quien había sostenido la famosa payada en el poema de Hernández, pero ahora para sostener un duelo no ya verbal, sino físico. Ambos son enemigos y a ambos mueven viejos rencores; recordemos que el moreno busca una revancha por su derrota en la payada, pero también vengar la muerte de su hermano a manos de Martín Fierro, tal como se narra en la primera parte del poema. Pese a esto, las palabras que cruzan los dos hombres antes de trenzarse en duelo a cuchillo no reflejan ese antagonismo: no hay en ellas confrontación ni de ideas ni de pasiones; el diálogo transcurre como un apacible prólogo que en nada refleja, ni lo intenta siquiera, el antagonismo real entre ambos. Palabras y realidad van por carriles divergentes, la interacción alternada y amigable del diálogo apenas si permite intuir la otra interacción simultánea y hostil de la pelea y de los cuchillos que habrá de seguirle (Van Dijk, 1992, 89; 240). En el poema de Hernández, la payada constituía un real diálogo dialéctico en el cual los participantes oponían sus argumentos a la manera de armas verbales; aquí las armas y la lucha son físicas, reales, y las palabras no intentan copiarlas, sino tan solo entretenerse en una serie de enunciados eulógicos (Stati, 1982, 51-53; 58) en que cada interlocutor, extrañamente, no hace más que halagar al enemigo con frases corteses. Retomando lo ya dicho de manera general, en «El fin» es donde claramente se observa el carácter de conversación, más que de diálogo en sentido estricto, de las interacciones verbales entre personajes borgeanos.

Arribamos así a la cuarta interpretación de la ausencia de dialéctica en los diálogos de Borges, a una explicación metafísica que se relaciona con lo que Ana María Barrenechea (1984, 69-70 y *passim*) y Jaime Alazraki (1983, 78-82 y *passim*), entre otros, han denominado el *pantéismo* borgeano, con esa disolución de la personalidad individual que alcanza dos de sus explicitaciones más recurrentes y claras en el tema del otro o del doble, y en la idea de que un hombre es todos los hombres. Influido por Berkeley, Hume, Schopenhauer, Stevenson y Macedonio Fernández, Borges ha puesto en tela de juicio desde muy temprano el concepto de individualidad unívoca, tildándolo en un artículo de 1925 de «nadería» (Borges, 1994, 93-104), y recurrentemente alude a ese doble, a ese *otro* que se identifica con el yo: «Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor», dice en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (Borges, 1974, 15; *cf.* 13). Ese *otro* puede consistir en nuestro yo apariencial o superficial, como el Borges público y famoso respecto del Borges íntimo y privado en la breve prosa «Borges y yo» (Borges, 1974, 808), o bien apuntar al yo deseado frente al real, como el intrépido guerrero de la independencia

añorado por el sedentario hombre de letras en el poema «Junín» (Borges, 1974, 941) y como ese resignado hombre del futuro con quien no condesciende a debatir dialécticamente el personaje-narrador de «Utopía de un hombre que está cansado», porque íntimamente reconoce en las palabras del otro la manifestación de sus propios anhelos respecto de cómo debería ser el mundo (Borges, 1975, 121-133). En dos relatos de gran similitud temática y formal, ese *otro* con el que dialoga el personaje-narrador es su propio yo del pasado, y por tanto más joven ->«El otro»- o del futuro, más viejo ->«Agosto 25, 1983"- (Borges, 1975, 7-21; 1983, 1). En «El otro», el Borges viejo y el Borges joven se entrelazan en un fantástico diálogo en el que cabe por momentos esperar un atisbo de confrontación dialéctica, detrás de las visiones opuestas que una misma persona sustenta en épocas distintas de su vida, pero donde al cabo, y más allá de la nimia discrepancia acerca de la fecha y del lugar del encuentro -ambos «Borges» sostienen, como es natural, los de su propia circunstancia actual-, los dos interlocutores no discuten: el Borges viejo, identificado con el narrador y desde la serenidad de su experiencia, no condesciende a debatir con su *alter ego* al caer en la cuenta de la inutilidad de toda discusión y de toda argumentación: «[...] comprendí que no podíamos entendernos. Eramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo [...]. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy» (Borges, 1975, 19). Es la identificación de los dos interlocutores en una misma persona, en un mismo sujeto, lo que hace imposible el diálogo.

Otras veces, ese aspecto del propio yo se descubre, como en un espejo, en una persona distinta, en alguien en quien encontramos de pronto la verdadera identidad de nuestro yo profundo y real, o bien de nuestro yo temido y rechazado. En «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», el sargento que debía prender al desertor Martín Fierro se pasa de su lado porque en el reo descubre su propia condición, como quien se enfrenta a un espejo (Borges, 1974, 563), y, si volvemos a «El fin», nos dice el narrador que el negro, tras ultimar de una puñalada a ese mismo Fierro, «ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (Borges, 1974, 521); poco antes y a modo de indicio de lo mismo, se nos había dicho que «un lugar de la llanura era igual a otro» (520). Tras matar a Fierro el negro no tiene destino porque se ha matado a sí mismo, porque en su enemigo ha descubierto la dimensión verdadera y profunda de su propio ser, hecho de violencia y barbarie. En otros relatos, ese *otro* que nos revela nuestra propia identidad como un espejo -y recuérdese la recurrencia

de la imagen del espejo en todo Borges, y el valor del esquema especular como principio estructurante de muchos de sus cuentos, según ha señalado Alazraki (1977, 40; 53; 141; 143 y *passim*)- nos muestra la profunda dimensión de nuestro yo bajo sus aspectos temidos, no queridos, rechazados. Así, en «Los teólogos» se dice de la herejía de los histriones:

Imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso (Borges, 1974, 553).

Y se da el caso de que el teólogo encargado de combatir esta doctrina, Aureliano, descubre al morir y llegar al cielo que él y el hereje condenado, Juan de Panonia, forman para Dios una sola persona (556); el acusado revela así la verdadera cara del acusador, su oculta y temida identidad. Algo parecido sucede en «El Aleph» con Borges y Carlos Argentino Daneri, el caricaturesco poetaastro que, por una parte, condensa en sí todas las características literarias que Borges aborrece, pero que por otra parte muestra a éste ciertos rasgos no queridos que él mismo posee, como el ser empleado subalterno en una biblioteca pública, no ganar el Premio Nacional de Literatura, y recaer en ciertos vicios retóricos muy similares a los del renegado Borges ultraísta (Borges, 1974, 617-628); si Borges no rebate a Daneri ni discute con él en los diálogos que mantienen se debe, por tanto, a que en aquel que censura y desprecia no deja de reconocerse a sí mismo.

El tema del otro y la tesis panteísta se intensifican cuando la identificación ya no es entre dos personas, sino entre muchas o todas: «las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos», dice Borges en un prólogo (1974, 9), y de Shakespeare apunta en «Everything and nothing» que «nadie fue tantos hombres como aquel hombre», quien creyó asimismo que «todas las personas eran como él», y que se lamentó: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo» (Ibíd., 803-804). El tema de Proteo, del hombre capaz de convertirse en todos y en todo, ha sido recurrente por lo demás en la poética de Borges (Ibíd., 1108-1109), quien ha llegado a afirmar en «Tú» que «un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto sobre la tierra. Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible» (Ibíd., 1113), y en «La forma de la espada» que «lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres» (Ibíd., 493). Acaso ningún texto ilustre esta idea mejor que el arduo relato «El inmortal», en donde

el tribuno romano Marco Flaminio Rufo, tras beber las aguas de la inmortalidad, pasa a adquirir la única e indivisa identidad que lo identifica con el anticuario Cartaphilus y con el troglodita que no atina a escribir nada sobre la arena, y que a su vez se identifica con Homero, y con todos los hombres: «Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres», dice el narrador (Ibíd., 541), y poco después: «Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto» (544). Cada uno es todos, y supuesto un diálogo entre dos miembros de una totalidad indivisa, no cuadra admitir verdadera confrontación ni choque dialéctico en el seno de ese único hombre existente.

Llegados a este punto, intentemos responder entonces a la pregunta inicial: ¿cuál es el significado de la ausencia de dialéctica en los diálogos de Borges? Nuestra respuesta será bifronte y progresiva.

Primeramente, esa ausencia significa el reconocimiento del fracaso del lenguaje como instrumento reproductor de la realidad, y específicamente, como vehículo para confrontar ideas y argumentos. Por no ser mimética, la lengua jamás alcanzará a traducir mediante una discusión el antagonismo real subyacente en quienes discuten, ni logrará exponer con fidelidad los argumentos que sirven de armas ofensivas o defensivas en esa confrontación. Por eso es inútil rebatir al contrario, convencerlo de su error o inducirlo a aceptar la propia postura.

Pero, dando otro paso, esta incapacidad del lenguaje por copiar una confrontación se debe a que la misma confrontación es ilusoria, pues se basa en el supuesto erróneo de que existen dos o muchos individuos distintos y opuestos, dos o muchas conciencias que conocen y ven la realidad de maneras diversas y enfrentadas, cuando en verdad solo hay una conciencia y un hombre sobre la tierra, en cuyo seno indiviso tampoco cuadra distinguir ideas opuestas, dado que esa oposición será igualmente ilusoria y banal.

Y es precisamente el diálogo el lugar donde se hace manifiesta esta banalidad de toda dialéctica, que surge de la irrealidad de la distinción de conciencias separadas; el diálogo es por tanto el sitio de la manifestación clara y evidente de esa conciencia única, el sitio en que la individualidad se anula mediante la identificación, expresa o tácita, de los pensamientos y de las pasiones de quienes dialogan. Contra lo que sucede en el diálogo canónico, esta identificación no aparece en los cuentos de Borges como un acuerdo posterior al choque dialéctico, como un entendimiento final al que ambas partes arriban tras haber confrontado; se trata de una identificación inicial y espontánea, casi melancólica a veces, que supone un abandono de las armas, una resignada aceptación de la imposibilidad

e inutilidad de toda dialéctica antes siquiera de intentarla, un acuerdo que no sucede ni corona la previa confrontación verbal, sino la suplanta y anula.

Podemos por tanto afirmar que este progresivo uso del diálogo por parte del Borges cuentista comporta una verdadera *ironía*, pues, tal como estipula la clásica definición de esta figura, *significa exactamente lo contrario de lo que literalmente cabe esperar de su forma*: no argumentación sino conversación imprecisa, no dialéctica sino amable y espontáneo acuerdo, no distinción y choque de conciencias individuales sino identificación de dos personas ilusorias en una sola y concorde conciencia.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina*

OBRAS CITADAS

- ALASRAKI, JAIME. 1977. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos.
- . 1983. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*, Madrid, Gredos.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1984. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Edición aumentada), Buenos Aires, CEAL.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN. 1992. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.
- . 1975. *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- . 1981. *La cifra*, Buenos Aires, Emecé.
- . 1983. «Agosto 25, 1983», *La Nación*, domingo 27 de marzo, 4^a sec., 1.
- . 1994. *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral.
- VAN DIJK, TEUN. 1992. *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós.
- FERRATER MORA, JOSÉ. 1986. *Diccionario de filosofía abreviado*, Buenos Aires, Sudamericana.

- GIL, ALBERTO. 1987. «La veracidad del diálogo literario», en Haverkate, Henk (ed.), *Didlogos hispánicos de Amsterdam nº 6: La semiótica del diálogo*, Amsterdam, Rodopi, 119-148.
- JOLIVET, RÉGIS. 1984. *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Club de Lectores.
- KAYSER, WOLFGANG. 1985. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- MASSUH, GABRIELA. 1980. *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- PLATÓN, 1983. *La República*. Traducción por Antonio Camarero, estudio preliminar y notas de Luis Farré, Buenos Aires, Eudeba.
- REYES, GRACIELA. 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- ROJAS, MARIO. 1981. «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositio*, V-VI, 15-16, 19-55.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1985. *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Orbis, 2 vols.
- SHARIM, SARAH. 1993. «El diálogo dramático y la unidad interaccional», *Lenguas Modernas*, 20, 165-184.
- STATI, SORIN. 1982. *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori.



CERVANTES POR BORGES: LAS LECTURAS POSIBLES

El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.
Arte Poética. J.L.B.

Los textos de Cervantes, primordialmente el *Quijote*, se presentan gradualmente en la obra de Borges como tópico o isotopía recurrente configuradora de una mitología de la narrativa esencial. Lo narrado y sus implicancias, en algunos casos, se ejemplifican con o a partir de estos textos. Pero esta ejemplificación está focalizada en algunos temas conectados directa o indirectamente con la producción cervantina. Éstos son: la calidad de Cervantes como escritor, la significación y el valor del *Quijote* ayer y hoy en la literatura universal y los alcances posibles de una tradición cultural hispánica.

Esta temática no es novedosa para la época en que se origina, si tenemos en cuenta que similares preocupaciones generales motivaron a Miguel de Unamuno en su obra *Vida de Don Quijote y Sancho* -1905-, a Ortega y Gasset en sus *Meditaciones sobre el Quijote* -1914- e incluso a Pío Baroja, como respuesta al anterior, en el prólogo de su obra *La nave de los locos* -1925- y en *La intuición y el estilo*. Pero, si en Unamuno prevaleció la exigencia vital y, por ende, la incorporación de los personajes, anulando al autor, como cosmos literario viviente a la intrahistoria española individual y comunitaria, en Ortega y Baroja prevalece el deseo de indagar los rasgos estructurales de la materia narrativa considerada modélica en su tipo. Más allá de estos matices el *Quijote* constituye para los tres, Unamuno, Ortega y Baroja, un camino de encuentro y afirmación de la existencia de una cultura hispánica dolorosamente soterrada en las primeras décadas del siglo XX.

Indudablemente Borges, que parece a simple vista responder a similares

interrogantes, dará un alcance y una modalidad nueva a sus aseveraciones, pues su contingencia de hombre del Sur y su singular intrahistoria lo sitúan en otra perspectiva ante el autor y su obra.

Dos textos, «Pierre Menard, autor del Quijote» y «Magias parciales del Quijote», son eje, a mi entender, de la articulación de esta original respuesta que se desarrollará espaciadamente a lo largo de toda su obra.

En el primer caso, a través de «Pierre Menard, autor del Quijote», cuento incluido en su libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, del año 1941, Borges va a exponer una sistematización de la modalidad de lecturas posibles ante un texto emblemático aunque «contingente» (1974, 448), resultando como consecuencia dos formas o maneras de acercarse a la novela: a) la más sencilla, a su juicio, que supone una reconstrucción crítica-histórica del contexto de la obra y el autor; y b) la seleccionada por el protagonista que supone «[...] seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard.» (447).

Esta segunda forma de lectura que admite enriquecer el texto con las propias evocaciones desde el tiempo y el espacio de su casual lector, dotando al mismo de una ambigüedad y un poder de resonancia inagotable:

[...] el fragmentario *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como «realidad» la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope.[...] 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). (1974, 448-449),

es la que Borges propone como ideal, no solamente en este cuento al decir:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura [...] (450),

lo cual aisladamente podría sonar a una concepción antojadiza o irónica, sino que es la que propone constantemente, en relación a la misma obra, en otras ocasiones.

Así en «Sobre los clásicos» cuando dice:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal,

profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. (1974, 773),

o anteriormente en «La supersticiosa ética del lector» donde al elogiar implícitamente el estilo verbal de Cervantes (que supone una carencia de estilo según las pautas de la estilística en boga) anticipa la modalidad de lectura a la cual va a adherir fervorosamente luego: «ya no van quedando lectores en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales.» (1974, 202).

Y, posteriormente, algunas de sus poesías o ficciones poéticas, como «Parábola de Cervantes y de Quijote» -*El Hacedor*, 1960 -, «Lectores» -*El otro, el mismo*, 1964-, «Un lector» -*Elogio de la sombra*, 1969- , «Miguel de Cervantes» -*El oro de los tigres*, 1972- o «Sueña Alonso Quijano», se harán eco de esta co-creación generada entre escritura primaria y lecturas posteriores en el amplio y fluctuante círculo de personaje soñado, autor evocado y lector soñador. Como ejemplo paradigmático de esta triple cadena recordemos los siguientes versos de «Lectores»:

La crónica puntual que sus empeños
Narra y sus tragicómicos desplantes
Fue soñada por él , no por Cervantes,
Y no es más que una crónica de sueños.
Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
Inmortal y esencial que he sepultado
En esa biblioteca del pasado
En que leí la historia del hidalgo[...] (1974, 892)

Pero los efectos de esta lectura creativa propuesta ya en la narrativa, ya en la lírica tangencialmente en relación con característicos temas *borgesianos*, como el sueño y el otro -uno y todos (1974, 450)- mutados aquí en el sueño creador de la lectura y en la totalidad de lectores devenidos en el lector proteico, se evidencian con nitidez en el segundo texto eje: el ensayo «Magias parciales del Quijote». Éste, perteneciente al libro *Otras Inquisiciones* de 1952, desarrolla puntualmente observaciones ya enunciadas en «El arte narrativo y la magia» -*Discusión*, 1932- y vueltas a considerar al sesgo en «De las alegorías a las novelas», en «Sobre los clásicos» -*Otras inquisiciones*, 1952- y aún en «Parábola de Cervantes y Quijote» -*El Hacedor*, 1960-.

Todas estas apreciaciones nacidas de la ambigüedad yuxtapuesta al texto primario por una lectura creativa llevan a Borges a considerar aspectos desecha-

dos por la otra modalidad de lectura, la crítica o heurística, tangencial y esporádicamente encarnada ya en los cervantistas o eruditos¹, ya en los cultores de la estilística.

Entre estos aspectos relevantes se destaca, en primer lugar, el peculiar **realismo cervantino** que se origina, al decir de Borges, en «contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico» (1974, 667) no por desmedro del primero, sino por nostalgia de su dolorosa y certera imposibilidad. Esta apreciación es el eje para comprender la naturaleza y el alcance de la parodia caballerescas (que no es tal, por lo menos en su primera acepción) y, en última instancia, el sentido general que vincula a los episodio-aventuras entre sí.

Por otra parte, esta aguda observación, olvidada hasta no hace mucho por buena parte del cervantismo², es coincidente con las opiniones de Ortega, quien en las *Meditaciones del Quijote* señala esta realidad cervantina como «función genérica» que produce un mito «invertido o realizado» (1956, 115) y su lógico colofón son las palabras de Borges en «Parábola de Cervantes y de Quijote» cuando dice: «Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.» (1974, 799).

¹ La antipatía o animosidad burlona de Borges hacia la erudición cervantista tiene sus émulos tanto en Unamuno, quien reticentemente dice «esos que se llaman a sí mismos cervantistas» (1987, 242), como en Ortega, quien la llama «desviación biográfica y erudita» (1956, 26). Pero en Borges acentúa ciertos aspectos y desarrolla otros nuevos, donde la pedantería se aúna con la nulidad y el desconocimiento, ya de la realidad contemporánea a los nuevos lectores hispanoamericanos, como en «Las alarmas del doctor Américo Castro» -*Otras Inquisiciones*-, ya de la inherente vitalidad literaria de la obra, como en «La supersticiosa ética del lector». Por otra parte, esta incapacidad de percepción se origina siempre en la naturaleza del cervantismo, delineado como «una de las equivocaciones de España» (1941, 9), y en la tarea de sus cultores, caracterizada como la «aberración del Gramático» (1974, 931). Esta crítica, reflejada en puntuales observaciones en relación con la obra en cuestión o con consideraciones generales de apreciación literaria, jalona displicente y en general anónimamente toda la obra de Borges.

² Nos referimos aquí al cervantismo en su etapa inicial (Amador de los Ríos, Valera, Menéndez y Pelayo y sus discípulos) dedicado al estudio histórico-biográfico del autor y su obra, como por otra parte era usual en la Europa del siglo XIX por la influencia de la escuela crítica francesa originada en Sainte-Beuve. Sin embargo, a partir del libro de Américo Castro *El pensamiento de Cervantes* de 1925, nuevas líneas críticas se ocupan preponderantemente del estudio del fenómeno narratológico y sus peculiaridades, en especial en las décadas del 70 y el 80, llegando por otros caminos a las acertadísimas observaciones borgesianas (valgan como ejemplo los estudios de Juan Bautista Avalle-Arce, Cesare Segre, Celina Sabor de Cortazar, Martín de Riquer, etc.) nunca reconocidas, eso sí, como precursoras.

En segundo lugar, esta mitificación de lo real implica una nueva originalidad cervantina: la **confusión del orden objetivo con el subjetivo** que permite, según Borges, una cadena de extrañas ambigüedades transformadas en los verdaderos logros de la novela. Muestras de esta cadena son la transformación de Cervantes autor en objeto de la materia narrativa, la exposición, como recurso artístico, del andamiaje de transmisión textual de la obra, y la manifestación consciente de los personajes capaces de verse y pensarse como tales.

Estas observaciones reiteradas espaciadamente en los textos ya mencionados se condensan en la marcación inicial, consignada en «La supersticiosa ética del lector» -*Discusión*, 1932-, donde Borges ya señalaba:

La crítica española ante la probada excelencia de esa novela, no ha querido pensar que su mayor (y tal vez único irrecusable) valor fuera el psicológico y le atribuye dones de estilo que a muchos parecerán misteriosos. En verdad basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz.[...] Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes, y otra no le hace falta. (1974, 202 - 203)

En conclusión, esta ingenuidad primera que Borges reclamó como parte ineludible del rito de la lectura para soñarse o ser soñado otro en los Otros es también parte indisociable de la magia emergente de lo narrado, cuyo ejemplo ambigüamente emblemático, a lo largo de su obra, será el *Quijote*, novela donde autor y personaje se confunden o pierden en el sortilegio de una nueva realidad que también transforma al lector incorporándolo por efecto de una **lectura creadora opuesta y superadora de una lectura crítica o simplemente heurística** (presentada, en algunos casos, como excluyente vía angosta de llegada al

³ La ambigüedad o duplicidad de forma en que considera Borges la incidencia de lo hispánico en su vida y en la formación de la Argentina es testimoniada por sus propios textos, ya que España es, por una parte, «los íntimos hábitos de la sangre» (1974, 932) arraigados en un pasado no desechable y memorable, pero, por otra parte, el antecedente irrefutable de nuestras propias lacras morales o desventajas de temperamento en «Nuestro pobre individualismo» (1974, 658). En resumen, es madre y madrastra de una tradición sentida displicentemente, pues se la sabe con certeza eterna y propia. Idéntica actitud supone la valoración general del *Quijote* que es «un libro contingente, el *Quijote* es innecesario» (1974, 448), pero también es el modelo narrativo incitador del lector soñador y soñado desde la niñez («Lectores») y desde siempre «pero el *Quijote* gana póstumas batallas» (1974, 204). Finalmente, es tan propio que puede ser sometido sin alejarse y sin alienarse a la crítica más, amorosamente, acerba.

texto).

Es a la luz de esta modalidad singular de leer, de recepción del texto que debemos encauzar los genéricos planteos iniciales, aplicados antes a Unamuno, Ortega o Baroja, por los cuales Cervantes, autor y personaje, Quijote, soñado y soñador, son Todos y son UNO no solo para la tradición literaria hispánica³, que supone para Borges una relación siempre «adquirida» (1974, 271), sino fundamentalmente para la génesis consciente y espontánea de la narrativa argentina abierta a «toda la cultura occidental» (1974, 272), donde el *Quijote* no es un hito reivindicador de lo nacional, sino el esporádico pero singular invitado a una universal tertulia literaria, la de Borges «lector».

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ
Universidad Católica Argentina
Becaria del Conicet

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, JAIME. 1983. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos.
- BAROJA, Pío. 1948. *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, IV y VII.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1967. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós.
- BORGES, JORGE LUIS. 1941. «Sobre los clásicos», *Sur*, 85 (Buenos Aires, octubre).
- . 1974. *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- CASTRO, AMÉRICO. 1925. *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española.
- LASTRA PAZ, SILVIA C. 1995. «El ideario espacial de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*», *Letras*, 31 - 32 (Buenos Aires, enero-diciembre).
- MADRID, LELIA. 1987. *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1956. *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente.
- PASTERNAC, NORA. 1992. «El anticervantismo de Borges», *Estudios*, 31 (México, invierno).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. 1973. «Símbolos en la obra de Borges», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. 1987. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza.

CIVILIZACION Y BARBARIE: DOS VERSIONES DEL SUEÑO DE LA HISTORIA

1. DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA: LA DIVERSA UNIDAD DE LAS CULTURAS.

La problemática sarmientina retorna ciertamente, en la narrativa de Jorge Luis Borges, aunque transformada por la relativización extrema de sus términos, que parecen presentarse -de manera coherente con la cosmovisión borgeana global- como las dos caras de una misma moneda, perfectamente complementarias e inseparables, y por lo demás, indiscernibles en cuanto a valor se refiere.

En primer lugar, cabe advertir que no se la plantea como una problemática específicamente argentina. La inserción de lo argentino en un marco universal, o bien, la asimilación de lo particular vernáculo a parámetros o arquetipos universales, es un procedimiento característico de la poética borgeana que se cumple aquí eficazmente. Un relato ejemplar, en este sentido, es la "Historia del guerrero y de la cautiva", donde las vidas disímiles en localización temporal y espacial del guerrero longobardo Droctulft, y de la cautiva inglesa en la toltería pampa, quedan unidas, como lo enuncia el título del cuento, en una «historia» única que manifiesta dos facetas de la misma pasión humana:

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables: La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales. (*E A, OC, 50*)

Si la diferencia parece consistir en que en un caso se da un desplazamiento desde el «caos» de la “barbarie”, al “orden” de la “ciudad”, y en el otro el movimiento inverso: desde la civilización hacia la “vida feral”, los extremos son sólo aparentemente opuestos. “Civilización” y “barbarie” se neutralizan, se despojan de positivities y negatividades, y tanto vale, o tanto pesa, en la historia universal, el guerrero longobardo que abraza la causa de Ravena, deslumbrado por el “orden” de la *civitas*, como la inglesa cautiva que se asimila a la vida de las tolderías, y puesta frente a la opción de abandonarla, opta, libremente esta vez, por la “hediondez y la magia”.

Con su habitual y transgresora “estética de la mezcla”, Borges realiza además una equiparación audaz, combinando en un mismo plano jerárquico intertextos y extratextos dispares en centralidad con respecto a los paradigmas canónicos de la cultura Occidental. Gibbon y Croce, célebres autoridades europeas, adensan la trama intertextual de la historia de Droctulft. Junto a ellos, la historia de la cautiva se entreteje ante todo con un clásico de la periferia: el *Facundo* sarmientino, tácitamente presente en el relato. Por un lado, la figura de la “india inglesa” y sobre todo su gesto final, se remiten a la imagen de ese mayor Navarro casado con una india, que rememora Sarmiento (1961, 183). Este joven de buena familia “se mezcla en las guerras de las tribus salvajes, se habitúa a comer carne cruda y beber la sangre en la degolladera de los caballos”, “joven era y tan culto en sus modales como el primer pisaverde, lo que no estorbaba que cuando veía caer una res, viniese a beberle la sangre.” (*op.cit.*, 184)

Por otro lado, el mismo Facundo Quiroga, “convertido” a la sublimidad y al decoro cuando decide instalarse en Buenos Aires y apoyar la Constitución - el orden civilizado- evoca a Droctulft. Adopta entonces un aire egregio y clásico, sin renunciar a su peculiaridad americana: “Su conducta es mesurada, su aire noble e imponente, no obstante que lleva chaqueta, el poncho terciado, y la barba y el pelo enormemente abultados.” (*op.cit.*, 214).

También apela Borges aquí a su biografía familiar (la memoria de su abuela Fanny Haslam, e incluso un episodio vivido por su madre y hermana en 1948 cuando son encarceladas -“cautivadas”- por manifestar contra Perón; Barlderston, 1993, 94, episodio que consta en el poema “Las cautivas” de Sara Tomaszewski, citado por Adela Grondona). El relato de la cautiva se duplica internamente a través de esta figura de Fanny Haslam, que se opone a la “india inglesa” y al mismo tiempo la repite a través de la acumulación de simetrías y

(ambas nacieron en el mismo país, y probablemente tenían la misma edad, ambas dieron a luz dos hijos y se unieron a un hombre de otra cultura y de otra lengua, ambas, seguramente, quedaron viudas a causa de las guerras de la frontera; -Balderston, *op cit*, 89-90-). Podríamos preguntarnos, por lo demás, quién es la verdadera cautiva, si la abuela de Borges, de algún modo “presa” en la ciudad amenazada por los malones, o la inglesa aindiada, libre de recorrer la inmensidad del llamado Desierto, y a la que todo parecía “quedarle chico”. O, también, desde la óptica de la relativización que todo el relato permite y plantea, quién vive en la verdadera “barbarie”: si Fanny Haslam, en tanto extranjera que no ha prestado ningún tipo de reverencia o comprensión a las más antiguas culturas autóctonas, que no habla la lengua indígena, o la inglesa que se ha integrado con lo aborigen¹. La “barbarie” a la que se referían los griegos, es precisamente, la marca de la extranjería lingüística y cultural: “gente que profiere sonidos tales como “bar, bar”, en vez de hablar griego (Kitto, 1970, 7), gente que “habla mal el griego [...] que lo balbucea o tartamudea”, “bárbaro” es “el no griego, el extranjero. Esto es, el hombre que está fuera del ámbito griego o al margen del mundo del hombre que así califica.” (Zea, 1990, 23). Un concepto no muy distante, por cierto, del que correspondía a la palabra araucana “winca”: el extranjero, el de afuera, el que no habla la lengua de la tierra; lengua que los ranqueles, grandes oradores, tenían en el más alto valor, al punto que no perdían ocasión de corregir, encolerizados, a los predicadores cristianos que la pronunciaban defectuosamente (Álvarez, 1981, 196). En lo que hace a la problemática de “civilización y barbarie” no podemos

¹ Quisiera remitirme aquí al prólogo de *El nombre secreto* (1969), donde H.A. Murena señala, como terrible pecado del conquistador, la incapacidad de propiciarse los antiguos númenes del suelo conquistado y dar su “nombre secreto” a las ciudades nuevas, el tercer nombre en la fundación ritual de una ciudad (su modelo de referencia es la fundación de Roma), que “corporiza la esencia del justo habitar humano sobre la tierra” (9). Recuerda allí Murena esa parte del ritual en la que cada uno de los fundadores arroja al *mundus* “un puñado de tierra del lugar del que procede. La religión prohibía el abandono de una tierra en la que se había fijado el hogar y enterrado a los antepasados. Porque la religión religaba no sólo con los dioses sino también con la tierra, poblada por miríadas de númenes para quien esté dispuesto para percibirlos. Al arrojar tierra del antiguo lugar en el nuevo, se declaraba que éste era también *terra patrum*, se purgaba la impiedad del abandono. El nombre secreto, símbolo del renovado matrimonio de la tierra y el cielo gracias a la mediación de los hombres, es el ser del vivir en común, lo que la comunidad posee en común y la comunica.” (10). Murena, coincidente en esto con Martínez Estrada, señala que el espíritu del conquistador y del inmigrante no es el de la auténtica fundación religiosa, que fusiona los dioses propios y los de la nueva tierra, sino el del “Campamento”, que desprecia lo autóctono, y busca arrebatar a la tierra sus riquezas y partir.

dejar de tener en cuenta el carácter dual, complejo, conflictivo, que ésta adquiere en relación a Inglaterra. La “isla querida” de la que las dos mujeres partieron alguna vez, fue, por su carácter insular, una anomalía en el bloque de la cultura europea: “una isla que primero absorbió la invasión normanda, un pueblo que Europa veía como bárbaro.” (Zea, 118). Un territorio asediado por sucesivas olas invasoras, que “antes de la conquista normanda estaba habitado por pueblos, más que bárbaros, salvajes, tribus diversas venidas de distintos rumbos entre los que predominaban los celtas.” (Zea, 119). Sobre estas tierras, que “difícilmente atraían la atención del continente, como poco atrajeron la de Roma, se abatirá, una y otra vez, la invasión de pueblos bárbaros llegados, en general, de Escandinavia, Holanda o Sajonia....Del frío norte de Europa llegaron invasiones frisias y teutonas” (*op.cit.*, 120). Pero de esta isla poco integrada al continente, extraña a los intereses del Sacro Imperio Romano-Germánico, surgirá a la vez, más adelante, otro concepto de civilización que ella se ocupará en imponer y expandir sobre el planeta. Este concepto lo herederá otro pueblo que de ella descende, el estadounidense, y que experimentará, como Inglaterra, la misma pasión de reinar sobre las otras naciones, el sentimiento de insularidad que aparta de todo aquello que no se incluya en sus propios intereses, y el absoluto desdén por los que han elegido otra forma de vida ajena a su criterio sobre la “civilización”. Ya ni siquiera considerarán a estos seres como “bárbaros”, gente que habla mal una lengua o usa mal una cultura, sino como parte de la naturaleza animal y vegetal, de la selva, casi seguramente excluidas de la humanidad.

Fanny Haslam se horroriza ante la metamorfosis de la otra mujer, decididamente “contaminada” por la *mésalliance* sexual y cultural; sentimiento éste particularmente inglés. Contra los españoles, que condescendieron a mezclarse con seres inferiores, dudosamente humanos, el inglés preservó su pureza sexual, y a través de ella, la racial y cultural. El narrador indica empero con sutileza que es su abuela misma la que experimenta el cambio operado por la nueva tierra en su persona, y que desde esa experiencia del cambio propio lee la imagen de la “india” rubia: “quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, *también arrebatada y transformada* por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...” (las bastardillas son mías, *OC*, 558). Las dos se oponen a su vez a Droctulft en otro sentido. Éste —paradigma heroico viril— cae bruscamente en el combate². Las mujeres, en cambio, eximidas del enfrentamiento directo en guerra, parecerían prolongarse en el tiempo y en el espacio adoptado por sus

² Julia Malpezzi e Iris Segovia (1993, 252-253) marcan la relación de la figura de Droctulft

profundas y raigales elecciones. Nada sabemos de la "india inglesa", pero sí de Fanny Haslam, que sobrevive largamente a su esposo, muerto en la batalla de La Verde, y que termina sus días disculpándose ante los suyos por ser una mujer anciana que está muriendo demasiado despacio. La "conversión heroica"³ femenina se presenta, pues, no como un acto de brusca iluminación sino como un proceso de paulatina metamorfosis, que abarca la duración de una extensa vida. Cabe aquí destacar el carácter excepcional de este relato en tanto coloca en un papel activo y protagónico a dos mujeres⁴, que ejercen una forma particular de opción heroica -lenta, resistente, prolongada y obstinada- frente al violento vuelco que caracteriza a la heroicidad masculina. En general, en la narrativa borgeana, la mujer -¿el verdadero otro, vedado a la comprensión y quizá también a la posesión viril?- no comparte con los varones la instantánea agresividad heroica, la necesidad de probarse por el coraje o por la realización de una obra suprema.

Diría también que éste es el único caso, en las muchas "conversiones" de los héroes borgeanos, en que el cambio, el giro, se proyectan mucho más allá de la iluminación repentina y que esto se debe acaso, precisamente, a la presencia de las mujeres, fundadoras de un linaje que será decididamente mestizo, criollo y que relativizará en forma más extrema aún la dicotomía "civilización/barbarie". Los dos hijos que alumbrará Fanny Haslam, los dos hijos de la "india inglesa", exigen alguna contrapartida del lado de Droctulft, al que también se presenta -cosa anómala en los héroes masculinos borgeanos, cuya gloria o infortunio acaba y comienza en sí mismos, en la propia autojustificación- como cabeza simbólica

con verbos de *acción* corporal preferentemente, y a las dos mujeres con verbos de *enunciar* o de *decir*: comentar, llamar, asentir, responder, exhortar, jurar, contestar, etc. De todas maneras no debe olvidarse que el último y decisivo gesto de la cautiva (que experimenta marcada dificultad al hablar la lengua inglesa) no es precisamente verbal.

³ Me he referido extensamente al tema de la "conversión heroica" en el trabajo: "La 'conversión' del héroe en los cuentos de Borges", en prensa en el volumen que la Biblioteca del Congreso de la Nación dedicará a la obra de Jorge Luis Borges.

⁴ En la cuentística borgeana las mujeres no suelen actuar con el protagonismo personalista de los hombres, aunque perpetren hazañas cruentas, como el personaje de Emma Zunz (*F*), la meta de ésta -más que colocarse ella misma en el sitio del héroe- es convertirse en el medio para consumir la venganza por la muerte del padre; otro caso es el de la viuda de Juan Muraña, (*EIB*) que mata para conservar el alojamiento de la familia, pero en realidad actúa como mero instrumento de su marido al esgrimir su daga. Es posible que la situación más próxima, entre mujeres, a la forma del combate viril, sea "El duelo", competencia delicada y tácita entre dos amigas, ambas pintoras, donde empero «no hubo derrotas ni victorias» (*EIB*). Sobre la posición de las mujeres en la obra borgeana, ver los libros de Osvaldo Sabino (1987), y de Julio Woscoboinick (1988).

de una profusa descendencia y padre lejano de un gran poeta: "los longobardos que culparon al tráfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos, y acaso alguno de su sangre -Aldíger- pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri..." (OC, 558). También Fanny Haslam ha engendrado a quien engendró otro poeta: Jorge Luis Borges. Un Borges que en cierto modo cumplió una función tan revolucionaria con respecto a la literatura argentina y al idioma de los argentinos -otra clase de "conversión" heroica fundamental- como Dante con respecto a la literatura y la lengua de Italia. La lengua criolla menospreciada, los héroes vernáculos, los "bárbaros", en fin, ascienden a una insólita jerarquía en la obra de alta cultura letrada que Borges emprende, lo mismo que sucede en cierto modo con la lengua romance del pueblo italiano, que deja de ser un "dialecto bárbaro", para convertirse en la materia "noble" de la más alta cultura, de un poema total, que trata sobre lo humano en su relación con lo trascendente, lo celeste y lo demoníaco.

El inquietante relato "El Informe de Brodie" que da título al libro homónimo, presenta la descripción -a cargo del misionero presbiteriano David Brodie- de una sociedad por completo alejada, al parecer, de las pautas y prácticas que, para la cosmovisión occidental, al menos, constituyen la cultura. Los Yahoos (transliteración aproximada del gentilicio *Mlch*, que el misionero adopta "para que mis lectores no olviden su naturaleza bestial") tienen prácticas y pautas de vida aberrantes, desde el punto de vista de la mentalidad europea. Se llaman unos a otros arrojándose fango, se ocultan para comer (no para copular o defecar), y "devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud" (EIB, OC, p. 1074). El rey es mutilado y cegado, y vive cubierto de estiércol; se lo utiliza en el combate como estandarte o talismán (lo que conduce a su inmediata muerte a manos de los hombres-monos). Este carácter de la figura regia -sobrehumana y maldita, fascinante y repelente- es compartido por la etapa primitiva de toda cultura, pero no se abandona en las culturas llamadas superiores -según ha expuesto convincentemente René Girard (1982, 1985) - sino que se sublima, se refina y se articula mediante mecanismos simbólicos cada vez menos cruentos. Los Yahoos están casi desprovistos de memoria pero gozan de la facultad de la previsión; al pueblo llano le está vedado fijar los ojos en las estrellas; no existe el concepto de paternidad (ni el de causalidad que es su fundamento); en el lenguaje no hay oraciones, sino palabras monosílabas que responden a una idea general variable según el contexto; experimentan ante la poesía un horror sagrado que lleva incluso a la inmolación del poeta; obtienen el mayor placer sensual de

las cosas fétidas. Aunque sus concepciones éticas, estéticas, lingüísticas, religiosas, difieran atrozmente de la civilización a la que el misionero pertenece, aunque sean “un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe”, Brodie encuentra en ellos las marcas y las formas de la cultura:

Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. (*EIB, OC, 1078*).

Si los contenidos cambian, las estructuras son, empero, esencialmente iguales. Y en este sentido resulta casi inevitable remitirse a un texto que no parece haberse incluido entre los libros más frecuentados por Borges, pero que difícilmente él hubiera podido desconocer, y cuya importancia en el siglo XIX bien puede equipararse a la del *Facundo: Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla⁵. En este otro clásico de la periferia, se sostiene la misma tesis de Brodie. Sus ranqueles son sin duda mucho más atractivos que los repulsivos Yahoos descritos por el misionero escocés, y el narrador los evoca con simpatía y a veces, incluso con cierta inocultable admiración. Tanto Brodie como Mansilla descubren que el mundo se conoce “por los extremos”, y ambos refieren su experiencia a los relatos de Swift: Brodie adoptando el nombre de Yahoos para designar a los seres de este otro mundo (Borges hace constar en el prólogo a esta colección que el texto “manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver”- *OC, 1022-*) y Mansilla cuando afirma que “los enanos nos dan la medida de los gigantes y los bárbaros la medida de la civilización”. En ambos textos, en definitiva, seres a los que Occidente no consideraría humanos, comparten sin embargo todos los elementos que constituyen lo cultural, el modo de vida y de construcción del mundo de ese “animal simbólico” (Cassirer) que es también, según Sófocles, la más extraordinaria y terrible de las criaturas. En el informe de Brodie y en las cartas de Mansilla, el discurso del narrador tiene doble filo, doble efecto: relativizar, cambiar la dirección de la mirada, “elevar” de algún modo el cosmos del otro y “rebajar” el propio. En Mansilla los dos

⁵ He abordado detalladamente la problemática civilización/barbarie en este libro, en el ensayo “Una excursión a los indios ranqueles: la ‘barbarie’ en un viaje al ‘más acá’”, *La barbarie en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, 131-162.

movimientos son marcados y evidentes, así como lo es su intención política del momento: oponerse a las teorías que promovían el exterminio del aborigen como “solución definitiva” de la cuestión indígena, y criticar la política proinmigratoria que postergaba o ignoraba al paisano gaucho, al “hijo de la tierra” como elemento básico de la nacionalidad. En el mensaje del escocés la intención es más general y más velada. Se lo ha leído (Sarlo, 1995, 200) como una “equivoca utopía” - relacionable, agregaría por mi parte con el relato “Utopía de un hombre que está cansado” (*ELA*), que postula a esta comunidad donde al fin y al cabo diversos conflictos se han resuelto (entre ellos el que opone “naturaleza” y “cultura”), como un posible espejo (un “espejo monstruoso”) del futuro que podría aguardar a las mismas naciones europeas. No puede dejar de notarse que el Informe (dirigido en último término al Gobierno de Su Majestad) se sitúa cronológicamente en pleno auge del imperialismo británico y por ende, de la arrogancia del Reino Unido como polo expansivo de “civilización”. Si bien el manuscrito del misionero no tiene fechas precisas, el narrador afirma que se encontró en un volumen de *Las Mil y una Noches* perteneciente al autor del Informe, como se infiere de las minuciosas notas al margen escritas por la misma mano. La índole de estas notas confirma la intensa fascinación del religioso por *lo otro*, lo que parece diferente y ajeno, pero es irremisiblemente cercano y propio, en tanto que humano: “Diríase que a su lector le interesaron menos los prodigiosos cuentos de Sharazad que los hábitos del Islam.” (*OC*, 1078). Brodie (como Mansilla, por cierto) es un hombre que ha elegido en tanto forma de vida el tránsito permanente, la extranjería (el extrañamiento) y la frontera: “predicó la fe cristiana en el centro del África y luego en ciertas regiones selváticas del Brasil, tierra a la cual lo llevaría su conocimiento del portugués. Ignoro la fecha y el lugar de su muerte.” (*loc.cit.*). Presumimos, por el fin del manuscrito, que David Brodie, auxiliado por otro misionero -lusitano y católico- y por “hombres negros que sabían arar, sembrar y rezar” (*op.cit.*, 1077-1078) ha corrido su aventura en alguna selva del Brasil; probablemente en esta cercanía ha escuchado hablar de los aborígenes pampeanos, a los que compara, en ciertos aspectos, con los Yahoos:

[...] este número [cuatro] es el mayor que alcanza su aritmética. Cuentan con los dedos: uno, dos, tres, cuatro, muchos; el infinito empieza en el pulgar. Lo mismo, me aseguran, ocurre con los indígenas que merodean en las inmediaciones de Buenos Aires. (1075)

Esta descripción no se aplica a los ranqueles y más bien parece escrita, irónicamente, *contra* Mansilla, quien elogia los alcances del sistema de numeración ranquel y lo compara al teutónico, relativizando, una vez más, las nociones de civilización y de barbarie:

Los alemanes, justamente orgullosos de ser paisanos de Schiller y de Goethe, se parecen también a ellos. Bismarck, el gran hombre de Estado, contaría las águilas de las legiones vencedoras en Sadowa del mismo modo que el indio Mariano Rosas cuenta sus lanzas al regresar del malón. (Mansilla, *op.cit.*, 157)

El escocés no ha salido indemne -como no sale Mansilla- de su otra peligrosa excursión y por momentos, incluso, afronta el riesgo de identificarse con la cultura de *los otros*, a tal punto que, al igual que los Yahoos, rechaza el acto de comer en público que ejecuta naturalmente el padre Fernandes, como una práctica repugnante y obscena. Superado esto, se enzarza otra vez en la fascinación de otra diferencia, pero ya más próxima: "Recuerdo con agrado nuestros debates en materia teológica. No logré que volviera [el padre Fernandes] a la verdadera fe de Jesús." (OC, 1078)

Otro mundo cultural aparentemente muy distinto de lo que concebimos como orden racional o civilizado es la misteriosa sociedad de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"⁶:

Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. (F, OC, 435).

Pero en tanto Tlön es un mundo fabricado por seres humanos, es también, en este sentido, comprensible, inteligible. Muy otra cosa sucede con la *realidad* en la que todos nosotros vivimos a ciegas: "Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas -traduzco: a leyes

⁶ Sylvia Molloy (1979, 148 y ss) se ocupa a menudo del "caso Tlön" y la peculiar organización conceptual del mundo que éste propone. Una organización que se hace eco del rechazo borgeano por la ilegítima -perversa- atribución del nombre para duplicar o reproducir lo real. Tlön se obstina en ignorar la causalidad (lo mismo hacen los Yahoos de Brodie) y en evitar los sustantivos; el planteo, con todo no deja de ser utópico, ya que los sustantivos se multiplican *ad infinitum* en el idioma por más que nadie crea en su correspondencia con el mundo real. Mundo que, en definitiva, escapa a todas las trampas del lenguaje meramente humano. (ver Gabriela Massuh, 1980).

inhumanas- que no acabamos nunca de percibir.” (F, OC, 443).

2. EL MONSTRUOSO DESORDEN DE LOS DIOS.

El verdadero caos -la verdadera “barbarie”-, lo que está más allá de la cultura y de la ley accesible a los hombres, es, antes bien, lo inhumano, en sus dos puntos extremos: lo animal y lo divino, ambos absolutamente trascendentes a lo humano y mortal. El relato “El Inmortal” plantea con peculiar complejidad esta situación. Tanto en “El Inmortal” como en “El Informe de Brodie” el manuscrito revelador de otro mundo posible que niega o subvierte la organización del nuestro aparece en un libro fundamental de la cultura: en el caso de Brodie, se trata de un pilar del Oriente: *Las mil y una noches*. En el caso de “El Inmortal”, de un texto fundador de Occidente: *la Ilíada* (aunque no la de Homero, sino la de Pope). En este último cuento, el tribuno romano seducido por la leyenda de la Ciudad de los Inmortales y el río que purifica a los hombres de la muerte, va a buscar esa ciudad atravesando -de acuerdo con la pista fijada- territorios salvajes. La paradoja, el contra sentido, se hacen evidentes: “Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible.” (EA, 535)

El tribuno se pierde en el interminable desierto, y sus hombres son arrasados por la fiebre, la locura, la muerte, o corrompidos por la sedición. En un brillante trabajo Leo Pollmann (1995, 27-42) señala las relaciones posibles, aunque no explícitas, de la experiencia del tribuno con la experiencia americana del conquistador en busca de la quimérica Ciudad de los Césares, y con los seculares desentendimientos entre el invasor/explorador y la tierra que pisa y cuyos númenes ignora. Agregaría por mi parte, que la expedición de Rufo (como tantas expediciones pampeanas: la famosa de Emilio Mitre es acaso el ejemplo más conocido) resulta vencida por el “desierto” mismo: el “vértigo horizontal” de la extensión infinita que desorienta y enloquece⁷.

Huyendo, el tribuno cae en el delirio. Cuando despierta encuentra que alguien lo ha maniatado y depositado en un nicho “no mayor que una sepultura común”. Arrojándose riesgosamente por la ladera, Flaminio Rufo consigue saciar su desesperada sed en “un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena”

⁷ La imagen del desierto devorador, matriz de locuras y fantasmas, recurre en la narrativa argentina más contemporánea. Citaré, entre otros textos, la novela -en este sentido ejemplar- de José Pablo Feinmann, *El ejército de ceniza*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

(535); esas aguas son -él no lo sospecha- las del río buscado. Menos aún imagina que sus captos, habitantes de los nichos, "hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos" y que él supone miembros de la "estirpe bestial de los trogloditas", son nada menos que los gloriosos Inmortales.

"Barbarie" es el término habitual para referirse a los trogloditas y sus habitáculos: "Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir", "Para alejarme de la bárbara aldea...", "la atroz aldea de los bárbaros". Peor aún es el hallazgo de la "sobrehumana" Ciudad de los Inmortales, resplandeciente a la distancia. El tribuno accede a ella a través de un laberinto subterráneo para comprobar que es aún más atroz que la aldea, y no menos laberíntica que los sótanos. Antigüedad inmemorial ("Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra", 537), irracionalidad y en definitiva, inhumanidad, son las marcas de esa construcción que viola y contamina con su mera existencia, toda posibilidad de sentido. Lo caótico, lo monstruoso, lo absolutamente incomprensible, corresponden a su trabajosa descripción: "un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas." (538).

Cabe mencionar también, especialmente, al relato "El libro de arena", que da título al volumen homónimo. Símbolo por excelencia de la cultura, tal como la ha entendido Occidente, el libro es aquí un aterrador texto sagrado, que como la arena no tiene principio ni fin, y que perturba y contamina lo real -lo mismo que ocurría con la ciudad de los Inmortales-: "Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió comprobar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad." (115)

La negatividad, la total inversión de las apariencias, la identificación de los extremos (la animalidad y la divinidad), la mostración del reverso de la moneda -procedimiento común en la poética borgeana (Alazraki, 1977; Pérez, 1986; Cédola, 1987)- se articulan en el cuento "El Inmortal", con ejemplar intensidad:

Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales; el riacho de aguas arenosas, el Río que buscaba el jinete. En cuanto a la ciudad cuyo renombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí; suerte de parodia o reverso y también templo

de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. (*EA OC*, 540)

Acertadamente señala Ana María Barrenechea que “quizá el símbolo más poderoso de la oposición Dios-hombres y de la irracionalidad del cosmos que Borges ha acuñado es el palacio de los Inmortales.” (1967, 69). Los Inmortales, eximidos del atributo humano por antonomasia: esa conciencia de la muerte que los animales ignoran, se han identificado con la divinidad que es todo y es nada, han concebido al mundo como un sistema de precisas compensaciones donde a la larga, “le ocurren a todo hombre todas las cosas” (*OC*, 540) y nada tiene un valor absoluto: la bondad y la traición, el ingenio y la estolidez, y también la “civilización” y la “barbarie”, a la larga se ignoran y se anulan: “No hay méritos morales e intelectuales”, y por eso Homero, el ambiguo y ubicuo héroe del relato que a la larga se confunde con el mismo Flaminio Rufo y con el enigmático Cartaphilus, “fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos” (540). Por eso los Inmortales son los trogloditas, a quienes Rufo cree incapaces de lenguaje articulado, y que en realidad, indiferentes al mundo físico, desarrollan una compleja vida interior, puramente especulativa.⁸

3. LA INUTILIDAD DE LA REPRESENTACIÓN.

Además de este relato, podemos referirnos a otras narraciones donde «civilización» y «barbarie» se tocan y hasta se confunden en otro sentido. En «El Congreso» (*ELA*), Alejandro Glencoe, acaudalado estanciero oriental, hijo de escocés (como en el caso de Brodie, lo escocés remite sutilmente al sustrato celta, bárbaro, indisciplinado, de lo británico), ha fracasado en sus esfuerzos para ser diputado de la nación, y decide entregarse a una empresa más vasta y ambiciosa, convocando a un Congreso del Mundo. Glencoe tiene dos caras o aspectos. Por un lado, es un hombre “amable y medido”, un ser civilizado cuando está en la

⁸ Cabe señalar que en la descripción que Brodie hace de los Yahoos se insinúa que éstos pudieron haber alcanzado un nivel de civilización superior para precipitarse luego en la decadencia. La “barbarie” sería así, en más de un caso (ver también “Utopía de un hombre que está cansado”) la cara regresiva de la civilización que se anula a sí misma: “[...] los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta y cuyos caracteres, que se asemejan a las runas que nuestros mayores grababan, ya no se dejan descifrar por la tribu. Es como si ésta hubiera olvidado el lenguaje escrito y sólo le quedara el oral.” (*OC*, 1077)

civitas, en la ciudad. Pero cambia -como el Facundo de Sarmiento- cuando traspone el ámbito citadino para instalarse en sus dominios de la campaña y comienza a ser un señor feudal criollo y también un jefe de clan "como sus mayores". Estos dominios están compuestos por los extensos campos de la estancia La Caledonia en los cuales se halla una casa larga de adobe "con el techo de paja a dos aguas y con un corredor de ladrillo". A pesar de los antepasados gringos de Glencoe y de acuerdo con la clásica indolencia criolla, "A nadie se le había ocurrido plantar un árbol. El primer sol y el último la golpeaban." (33) Este ámbito elemental está habitado por hombres también elementales. El capataz afirma no haber probado pan en su vida -lo que demuestra a su vez que no ha salido jamás al pueblo o a la ciudad-; los intentos de comunicación del congresista Ferri con los gauchos fracasan: "Para entenderse entre ellos, usaban parcamente un gangoso español abrasilero" (34). Ferri destaca un hecho importante: su diferencia con respecto a los gauchos de la tradición literaria: "Poco o nada tenían en común con los dolientes personajes de Hernández o de Rafael Obligado" -nótese que se engloba a dos héroes gauchescos muy distintos entrs sí en la misma literaturidad criollista- "Bajo el estímulo del alcohol y de los sábados, eran fácilmente violentos. No había una mujer y jamás vi una guitarra." (35)

Si, dominado por influencias corruptoras (el maligno Twirl, "retorcido" como lo sugiere su apellido), Glencoe ha condescendido al afán de compaginar una biblioteca monstruosa donde se refleje el saber universal, llega el momento en que, cuando ya ha consumido su capital en dispendios inútiles, comprende que el Congreso integrado por hombres es superfluo, que el Congreso se confunde con el universo mismo, cuya secreta unidad sólo puede experimentarse a la manera de los místicos y no leerse en los libros (Almeida, 1996). Entonces Glencoe ordena quemar la biblioteca -Irala, el poeta, comenta: "Cada tantos años hay que quemar la biblioteca de Alejandría"-: "Hay un misterioso placer en la destrucción; las llamaradas crepitaron resplandecientes y los hombres nos agolpamos contra los muros o en las habitaciones" (42).

Otra quema de la falible e insuficiente cultura humana, incapaz de acceder al corazón de lo real, tiene lugar en el relato "Utopía de un hombre que está cansado" (ELA) El hombre del futuro, luego de agotar todas las experiencias posibles o deseables, decide suicidarse. Con él arderán sus modestos bienes y toda su obra pictórica, salvo la pequeña tela que el narrador se lleva al presente como recuerdo o testimonio. En este mundo donde el extremo despojamiento es la última forma filtrada y refinada del nuestro, en este "no lugar", ya casi no

hay libros ("La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios", 84) y no existen la diversidad de los idiomas ni los nombres propios. También la ciudad, el centro de la "civilización" tal como la entendemos, ha desaparecido. El paisaje que el narrador Eudoro Acevedo contempla, no es otro que el de la pampa o llanura inmemorial, la "campana" en la cual los hombres viven convenientemente aislados: "No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma" (81). El fin de estas vidas silenciosas, ferozmente individualistas y ascéticas, que han dejado atrás todo lo que puede haber de ornamental o superfluo en la cultura, es el crematorio, que introduce de golpe en el relato uno de los episodios más siniestros de la historia del siglo XX, lanzando así la ficción a la decidida contrautopía (Lojo, 1988): "Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler." (89).

4. ¿MÁS ALLÁ DE LA HISTORIA?...

Los anteriores análisis parecen conducirnos a la conclusión de que "civilización" y "barbarie" conforman una antinomia relativa al punto de mira, parcial y situado, de una criatura humana en un momento del tiempo y en un determinado contexto cultural. Pero considerados desde una especulación *sub specie aeternitatis*, desde la óptica de los dioses, de los Inmortales, o de los tránsfugas y transterrados, de los extraterritoriales, que viven de frontera en frontera sin pertenecer del todo a ninguna parte, los opuestos se anulan y desaparecen, y los presuntos bárbaros (el Yahoo o el ranquel) son en definitiva estructuralmente tan civilizados como un inglés, en la medida en que comparten un lenguaje, un sistema de representación, un pautado orden del mundo, y en la medida en que, también, tienen conciencia de su propia muerte y viven, de algún modo, en el tiempo, en la Historia, ya sea su conciencia temporal retrospectiva, causal, o se despliegue hacia el futuro anulando la memoria, como en el caso de los Yahoos.

La evaluación de la Historia -no sólo el abstracto río de Heráclito sino la inmediatez, concreta y candente, de lo que ha sucedido y está sucediendo- no fue ajena por cierto a Borges, el autor empírico, y tampoco al narrador, cuyos relatos se alimentan del choque cultural, de la diferencia y la violencia que atraviesa y construye -en la destrucción mutua- la historia argentina del siglo XIX, donde los bandos en pugna: unitarios y federales, blancos e indígenas, transliterados a

menudo en “civilizados” y “bárbaros”, se combatieron y ejercieron entre sí diversas formas de rechazo y de seducción.

Por encima de estas categorías históricas y relativas de “civilización” y “barbarie” que el hombre Borges identificó en su momento con facciones políticas (tomando partido explícito por aquella que juzgó del lado de la “civilización”: el unitarismo, el antiperonismo⁹, por hablar de los ejemplos más obvios) el narrador Borges parece colocar la dimensión de ciertos seres que no viven en la historia, que desconocen el tiempo (o se ven como invulnerables a él) y que se hallan secretamente vinculados al impenetrable Orden (o Desorden) de lo real, en permanente desfasaje con las redes que en vano arrojan hacia él las estrategias de la cultura y la representación.

Dos imágenes coincidentes, situadas en dos libros distintos, son emblemáticas de esta inhumanidad, o suprahumanidad transhistórica. Se trata de dos ancianos de edad indefinible. Uno es un gaucho sureño - la especie de enigmática deidad que decide con un gesto la pelea de Dahlmann en “El Sur” -. El otro, un hindú que encubre el juzgamiento y la condena popular de un juez inglés, famoso por sus crueldades y representante del orden ajeno de la “civilización” británica:

[...] en el suelo, apoyado en el mostrador, *se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.* Era oscuro, chico y reseco, y *estaba como fuera del tiempo, en una eternidad.* Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando

⁹ Precisamente, quienes fueron en su momento adversarios intelectuales criticaron la renuencia de un Borges comprometido esta vez unilateralmente, a contemplar el otro bando político *sub specie aeternitatis*. En el libro *Claves políticas* (1971), y con ardor propio de la situación polémica del momento, Sábato objeta la visión maniquea que -dice- Borges tiene del fenómeno peronista, y su nula disposición a enfocar este hecho histórico, concreto y arrasador, bajo el lema de la “coincidencia secreta de los opuestos” que prodiga en cambio, en sus cuentos metafísicos: “Nada de simétricos y ornamentales monismos, ahora. Nada de afirmar que ‘todos, de alguna manera, somos Perón’. En cuanto a la justificación histórica del peronismo, a la discriminación de la parte de verdad que asistió al pueblo insurrecto -aunque fuera conducido por un siniestro demagogo-, al reconocimiento de su trágico desamparo durante tantos años en quebrachales y frigoríficos y yerbales -sin que Borges se ocupara de ellos en *Sur*; en cuanto a los obreros y estudiantes que muchos años antes de Perón sufrieron cárcel, tortura y muerte por levantarse contra la injusticia social o por la enajenación de la patria a los consorcios extranjeros, en cuanto a todo eso, nada más que anatema e infamia.” (*op. cit.*, 60-61)

inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur.» (“El Sur”, *F*, 529)

[...] a mis pies, *inmóvil como una cosa, se acurrucaba* en el umbral un hombre muy viejo. Diré cómo era, porque es parte esencial de la historia. *Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra, o las generaciones de los hombres a una sentencia.* Largos harapos lo cubrían, o así me pareció, y el turbante que le rodeaba la cabeza era un jirón más. En el crepúsculo, alzó hacia mí una cara oscura y una barba muy blanca. “*Sentí [...] lo irrisorio de interrogar a aquel hombre antiguo, para quien el presente era apenas un indefinido rumor.*” (“El hombre en el umbral”, *ELA*, 613) [Las bastardillas son más]

Además de las reiteraciones abiertamente literales existe una similitud global entre ambas imágenes: la posición a ras de suelo, las caras oscuras que marcan diferencias étnicas y culturales con respecto al narrador, la condición de inmemorial antigüedad, o mejor aún, de intemporalidad. En ambos también se cifra, a los ojos del narrador letrado que los mira, lo arcaico, el origen, la «barbarie», la primitiva forma de vida desplazada por la modernización y/o el colonialismo. Pero todo ello remite igualmente, a otra imagen, la del «mágico animal» que anticipa, en el mismo cuento “El Sur”, la figura del gaucho:

[...] en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Irigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido [...] pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.» (“El Sur”, pp. 528-529)

El hindú, el gaucho, el gato negro, son más y menos que humanos, habitan, para el narrador que los contempla, en un eterno presente, y operan como implacables agentes del Destino. Si bien las magias de la metáfora colocan en un mismo nivel al animal y a los hombres, esto no borra el residuo de lo histórico que marca indeleblemente las figuras humanas, aunque los narradores no ven su dramática historicidad sino que caen en la trampa de la estereotipia (Sarlo, 1995, 100-108), en el hechizo de su aura mítica (Balderston, 1993, 107-108). Ni el gaucho ni el hindú son pura Naturaleza, ni mero objeto de veneración o contemplación estética; son hombres y por lo tanto sujetos de cultura, representantes de una cultura distinta y viva que rasga y retuerce el tejido de las

presunciones y los deseos del otro, el oyente (el inglés Dewey) o el pasivo contemplador (el acriollado Dahlmann). Y la trampa, el malentendido, tendrán serias consecuencias reales: Dewey no podrá rescatar al funcionario inglés, cuyo juicio popular y ejecución -aquí y ahora- está reproduciendo el hindú con el encantamiento de un relato situado en un tiempo sólo aparentemente lejano e impreciso (vecino al *illud tempus* del mito). Dahlmann no podrá seguir cultivando su criollismo libresco, “voluntario pero nunca ostentoso”: se verá obligado a asumir un papel en lo que hasta entonces era solamente el nostálgico escenario de sus sueños.

Lo animal-divino, aunque degradado en este caso, aparece también en una curiosa parábola de “El Hacedor”: «Ragnarök» (el crepúsculo de los dioses). Las divinidades paganas se han degenerado y bestializado al quedar al margen de las grandes religiones históricas:

Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano: la luna del Islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica. Sus prendas no correspondían a una pobreza decorosa y decente sino al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga. Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos. (*H, OC*, 806)

Rodolfo Borello (1991, 149-150) advierte en este texto la posibilidad de una lectura política, relacionada con la “invasión” de las masas peronistas en los ámbitos más tradicionales de la cultura letrada; masas que fueron identificadas con los “bárbaros” por las élites intelectuales y la oposición política en general (Svampa, 1994, 229). Un hálito de carnaval, de parodia, de farsa, envuelve ahora a estas figuras depravadas que usurpan las antiguas formas divinas. Pero si estas formas tienen -ahora- prestigio cultural, en su momento de emergencia histórica representaron, ellas también, lo bárbaro. La palabra “Ragnarök” evoca a los dioses escandinavos en su crepúsculo: los dioses de los bárbaros que en algún momento se alzarían contra la “civilización” romana, e invadirían las ciudades sedentarias. Dioses no tan distantes, en definitiva, de los que adora Droctulft: “Hertha [la

tierra], cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera..." (OC, 557). También se mencionan los nombres de Jano (el de las dos caras, el de las transiciones, el que mira hacia el pasado y hacia el porvenir) y el egipcio Thoth, que ni siquiera es una deidad antropomorfa.

De alguna manera asimismo, Borges se está refiriendo aquí irónica y oblicuamente a su propia poética que, desde cierto ángulo podría contemplarse, simplificándola, como la mixtura de antiguos vikingos con rufianescos compadritos. El final sugiere una futura absorción de la literatura por una vieja ferocidad animal capaz de negarla y destruirla. Sin embargo, la oscura mezcla del escandinavo, el gaucha o el malevo, produce alguno de los relatos borgeanos más memorables, por su intensidad y su crueldad trágica, como "La intrusa", o "El Evangelio según Marcos", donde los Nilsen o los Gutres (de Guthrie) son los frutos de un mestizaje que reduplica la violencia de las etnias y las culturas cruzadas en su sangre. Por lo demás, son los mismos intelectuales congregados en las aulas de la Facultad quienes responden a la invasión con el derecho de las bestias, la fuerza: "Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses." (806)

"Civilización" y "Barbarie" aparecen, pues, en la narrativa borgeana como dos versiones relativas y complementarias del dramático texto de una historia que se escribe a partir de los constantes choques y desplazamientos de las culturas y de las visiones. Un texto onírico, si se quiere, por su trémula fugacidad, que los efímeros mortales labramos y percibimos en la malla o trama inextricable de la representación simbólica, nuestra única forma de comercio con lo real que ama ocultarse. Pero un texto en el que nos hallamos irremediabilmente complicados, y entre cuyos senderos que se bifurcan deberemos obligadamente optar. Un sueño del que no podremos despertarnos sin morir o sin convertimos en el triste Inmortal para quien todos los actos, despojados ya de valor, dejan de ser únicos e irrepetibles y las palabras se vacían de necesidad y de sentido.

MARÍA ROSA LOJO
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Carrera del Investigador*

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, JAIME. 1977. *Versiones, inversiones, reversiones (El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges)*, Madrid, Gredos.

ALMEIDA, IVAN. 1996. " 'El Congreso' ou la narration impossible", *Variaciones Borges* 1/1996, Aarhus University.

ÁLVAREZ, GREGORIO. 1981. *El tronco de oro. Folklore del Neuquén*, Siringa Libros.

BALDERSTON, DANIEL. 1993. *Out of context. Historical reference and the representation of reality in Borges*, Durham and London, Duke University Press.

BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1967. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Paidós.

BORELLO, RODOLFO. 1991. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa Hispanic Studies, 8.

CÉDOLA, ESTELA. 1987. *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba.

FEINMANN, JOSÉ PABLO. 1987. *El ejército de ceniza*, Buenos Aires, Legasa.

GIRARD, RENÉ. 1982. *El misterio de nuestro mundo. Claves para una interpretación antropológica*, Salamanca, Sígueme.

—. 1985. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.

KITTO, H.D.F., 1970. *Los griegos*, Buenos Aires, Eudeba.

LOJO, MARÍA ROSA. 1988. "Dos versiones de la utopía: 'Sensatez del círculo' de Angélica Gorodischer, y 'Utopía de un hombre que está cansado' de Jorge Luis Borges", *Mujer y sociedad en América*, Vol. 1, Instituto Literario y Cultural Hispánico, California, 93-184.

—. 1996. "La 'conversión' del héroe en los cuentos de Borges", en prensa en el volumen dedicado a Borges de próxima aparición, Biblioteca del Congreso de la Nación.

—. 1994. " 'Una excursión a los indios ranqueles': la 'barbarie' en un viaje al 'más acá', *La barbarie en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 131-162.

MALPEZZI, JULIA, y SEGOVIA, IRIS. 1993. "Borges y la intertextualidad de la historia: nosotros en los otros", *Literatura como intertextualidad*, IX Simposio Internacional de Literatura, Buenos Aires, ILCH-Vinciguerra.

MANSILLA, LUCIO. 1989 (1a. ed. 1870), *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Emecé.

MASSUH, GABRIELA. 1980. *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

MOLLOY, SYLVIA. 1979. *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.

- MURENA, H.A. 1969. *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila.
- PÉREZ, ALBERTO JULIÁN. 1986. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos.
- POLLMANN, LEO. 1995. "¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de 'El Inmortal'", *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, K.A. Blüher/Alfonso de Toro ed., Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 27-43.
- SÁBATO, ERNESTO. 1971. *Claves políticas*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso.
- SABINO, OSVALDO. 1987. *Borges: una imagen del amor y de la muerte*. Buenos Aires, Corregidor.
- SARLO, BEATRIZ. 1995. *Borges: un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- SARMIENTO, D.F. 1961 (1a. ed., 1845). *Facundo*. Prólogo y notas de Alberto Palcos, *Obras Completas -tomo 1-* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- SVAMPA, MARISTELLA. 1994. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- WOSCOBOINICK, JULIO. 1988. *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Editorial Trieb.

ALGUNAS PREFERENCIAS LITERARIAS EN «LOS AMIGOS» *, DE JORGE LUIS BORGES

Es necesario, para comenzar, hacer una breve reseña de la génesis del texto que nos ocupa:

Tiempo de Sosiego fue durante casi veinte años (1968 - 1987) una cuidada publicación que el laboratorio de Productos Medicinales Roche enviaba quincenalmente a los médicos.

Dedicaba cada número a un solo tema: podía ser un pequeño ensayo histórico, un artículo sobre arqueología, una síntesis sobre alguna escuela pictórica, un relato o cuento, entre otros temas.

Todos los trabajos estaban firmados por prestigiosos especialistas. Podemos mencionar entre ellos a Félix Luna, León Benarós, Carlos Mastronardi, Antonio Requeni, José María Peña, Manuel Mujica Láinez.

En el número 18 (del quinto año), que aparece en enero de 1972, se publica el relato titulado «Los Amigos», escrito por Jorge Luis Borges y datado: 20 de diciembre de 1970.

Este relato no figura en sus *Obras Completas*, ni nos hemos enterado que se haya reeditado últimamente en otros medios; por eso nos pareció interesante hacer un estudio del mismo, el que nos permitirá conocer las inclinaciones literarias de los amigos mencionados en el texto y por analogía, algunas de las preferencias del propio Borges.

El autor de *El Aleph* habla en el relato de «la más íntima de las pasiones

* Un compendio de este trabajo fue publicado en la revista *Proa* Número 23, (Mayo - Junio de 1996) dedicada a Jorge Luis Borges. Para tal fin facilitamos también a su director, Roberto Alifano, la copia del texto «Los Amigos», que se publica en el mismo número, y que estaba «perdida» entre nuestros papeles.

argentinas»: la amistad y declara: «yo pienso mucho en mis amigos».¹

Esta idea fue sostenida en forma semejante a través de los años. En una entrevista realizada por María Esther Vázquez, para el diario *La Nación* en 1977, Borges declara que lo mejor de Buenos Aires «es la amistad que todavía perdura y que es una pasión, un sentimiento que se ha perdido en otros países [...] la amistad, confiesa, es muy importante para mí»²

En el texto que comentamos, su autor hace una atractiva reseña de tres de sus amigos.

El mencionado en primer término es su padre. Luego se refiere a Ricardo Güiraldes y finalmente a Rafael Cansinos-Asséns, a quien siempre consideró su maestro.

Mediante una síntesis perfecta hace la semblanza de Jorge Guillermo Borges, el hombre que lo inició en los caminos del conocimiento, dándole los fundamentos de las paradojas de Zenón de Elea y la doctrina de Berkeley, utilizando sólo un tablero de ajedrez y una simple naranja.

Confiesa que le debe también su interés por la lectura y especialmente por la poesía. «Debo a mi padre otra inquietud, que sigue acompañándome: la poesía. Yo había creído que la palabra no era otra cosa que un medio de comunicación, un instrumento más; pero su fervorosa y pausada voz me fue revelando que podía ser también una magia, una música y una pasión».

Dice que luego de muchos años aún recuerda estrofas completas de Swinburne y de Keats, las que repite con la entonación que le daba su padre.

Queda clara la influencia de su progenitor sobre algunas de sus preferencias y su continuidad a través del tiempo.

Evoca luego, como demostración de cariño, algunos versos que el abogado y profesor de psicología había publicado «en algún número de la benemérita revista *Nosotros* [...] que merecieron el elogio de Banchs».

Menciona también las preferencias literarias de su padre, que no hacen más que mostrar algunas de las propias.

Dice al respecto: «solía declarar que no le gustaban ni Goethe, ni Milton, ni Calderón, ni Dickens ni Cervantes. En vano traté de convertirlo al culto de

¹ Borges, Jorge Luis, «Los Amigos», *Tiempo de Sosiego*, Año V - N° 18, Buenos Aires, Productos Roche, 1972. (Todas las citas se harán por esta edición - El fascículo carece de paginación)

² Vázquez, María Esther, *Diálogos*, Buenos Aires, Emecé, 1978, 458

estos últimos».

Es conocida la inmensa admiración de Jorge Luis por Cervantes. En una de sus tantas declaraciones sobre él, dice: «Cervantes está cerca del ser humano [...] lo importante del Quijote son ciertamente don Quijote y Sancho, no sus aventuras, que son meros adjetivos [...]; la diferencia entre novela y cuento (aunque desde luego no es rigurosa) es que en un cuento es muy importante la acción y los personajes en función de la acción; en cambio, en la novela ésta no importa, lo importante es el personaje. El Quijote es la misma aventura repetida, como si uno la viera en distintos espejos o la oyera contada por distintas personas, y lo esencial es el diálogo entre Don Quijote y Sancho». [Cervantes no es sólo un literato], «como Góngora o Quevedo, es algo muy distinto y muy superior»³, aclara Borges.

Pero ni estos ni muchos otros argumentos, que seguramente expuso ante quien lo inició en los fundamentos del conocimiento, fueron capaces de transformar el escaso gusto de éste por el autor del ingenioso hidalgo.

Su padre «también abominaba de Góngora, y, por supuesto, en otro plano, de Andrade. Le oí decir que la perfección de lo hueco estaba en los versos del entonces venerado entrerriano».

Cuenta Borges que su padre era admirador de Montaigne y de William James y confiesa que «entre tantas cosas, me legó el hábito de leer y releer el libro de *Las mil y una noches*, en la versión de Lane, que aún conservo».

Muchas veces citó Borges este maravilloso libro de la literatura oriental, en cuya lectura fue iniciado por su padre. A este texto dedicó, entre otros artículos, un ensayo recopilado en el volumen *Siete noches*. En él explica, no sólo su génesis y traducciones, sino que da un valor predominante al título. Dice de él: «es uno de los más hermosos del mundo, [...] [esta belleza] reside en el hecho de que para nosotros la palabra «mil» sea casi sinónima de «infinito». Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir «mil y una noches» es agregar una al infinito. [...] uno sabe que entrando en este libro puede olvidarse de su pobre destino humano [...] en el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión de un libro infinito».⁴

En el relato que nos ocupa hace referencia a la muerte de su padre y a la «sonriente resignación» con que sobrellevó su «morosa y dura agonía».

En 1976 publica la poesía: «A mi padre», cuidado poema, pleno

³ Ibídem pp. 433-434

⁴ Borges, Jorge Luis, *Siete Noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980

de significaciones, en el que destaca nuevamente el valor con que enfrentó a la muerte:

[...] tú quisiste
entrar en la otra sombra sin el triste
gemido del medroso y del doliente .
Te hemos visto morir con el tranquilo
ánimo de tu padre ante las balas.

.....
Te hemos visto morir sonriente y ciego [...]
(*La moneda de hierro* - 1976) ⁵

En «Los Amigos» también recuerda a su abuelo, el coronel Francisco Borges, quien «se había hecho matar, a la cabeza de unos cuantos soldados, en el combate de La Verde, ya después de la rendición de Mitre, su jefe, a las fuerzas comandadas por Arias».

En honor a él había escrito en 1960: «Alusión a la muerte del Coronel Francisco Borges (1833-74)», donde rendía homenaje al valiente soldado al que deja

[...] en el caballo, en esa hora
Crepuscular en que buscó la muerte.

.....
Está en lo cotidiano, en la batalla.
Alto lo dejó en su épico universo
Y casi no tocado por el verso [...]
(*El hacedor* - 1960)

Advertimos palmariamente en muchas de las preferencias de su padre, varias de las que lo acompañarán a Jorge Luis toda su vida: Swinburne, Keats, Montaigne, James y muy especialmente la permanente admiración y la práctica reiterada de leer *Las mil y una noches*.

El segundo de los amigos que menciona Borges en el texto es Ricardo Güiraldes. representante, según él, del «mejor tipo de señor argentino. La corte-

⁵ Todas las citas de Borges (a excepción del relato «Los Amigos», del que ya se citó en la Nota 1) se realizarán por estas ediciones : Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1976 y *Obras Completas* ** 1975-1985, Buenos Aires, Emecé, 1989

sía (ya alguna vez lo dije) era la primera forma de su bondad».

Bien lo recordaba Borges, la misma expresión, forma parte de la poesía «Ricardo Güiraldes» que integra el cuerpo de *Elogio de la Sombra*, que había publicado en 1969.

Dice en ella:

Nadie podrá olvidar su cortesía;
Era la no buscada, la primera
Forma de su bondad, la verdadera
Cifra de un alma clara como el día.

En «Los Amigos» después de describir la formación heterogénea del autor de *Don Segundo Sombra*, dice que «le interesaban por igual los escritores simbolistas de Bélgica y de Francia y las especulaciones teosóficas. En la biblioteca de *La Porteña* había dos secciones donde figuraban esas dos alas de su espíritu; ahí estaban la India y Jules Laforgue y Jean Moréas».

Luego lo elogia con enorme humildad y gratitud por ser «el más generoso de los lectores; en mis torpes manuscritos adivinaba, de un modo casi mágico, lo que yo había querido decir y no había llegado a decir».

Borges había conocido a Güiraldes hacia 1924, cuando «yo no era nadie y él era un escritor conocido, aunque no todavía el autor famoso de *Don Segundo Sombra*».

Acerca del libro aclara «que tiene menos de novela realista que de elegía que deplora, en el estilo lugoniano de aquella fecha, la desaparición de un mundo pastoril y feudal».

Recuerda también, en el relato que comentamos, una pequeña anécdota que muestra los profundos sentimientos de amistad que unían a Güiraldes y su esposa con los Borges. Manifiesta, finalmente, que a la violenta luz de la gloria le siguió el cáncer que lo llevó a la muerte en París en 1927.

El tercero de los amigos citados por Borges es Rafael Cansinos-Asséns. Antes de abocarse a recordarlo hace una aclaración. Dice que los dos hombres de los que ha hablado hasta ese punto del relato, fueron dos hombres de talento (su padre y Güiraldes), «ahora hablaré de hombres de genio. La diferencia, creo, está en el hecho de que los últimos nos dan la impresión de un gran vuelo intenso y espléndido, no exento de alguna irresponsabilidad y de caídas bruscas. (Dante, que gobernaba sabiamente su obra, fue un talento y un genio; Shakespeare fue sólo un genio. Lo mismo diría yo de Walt Whitman y de nuestro Sarmiento). Ahora me referiré brevemente al gran escritor andaluz Rafael Cansinos-Asséns,

que más allá de los laberintos dudosos de la genealogía, resolvió ser judío y llegó a serlo, por las largas vigiliias que dedicó a la lengua sagrada [...] por el bíblico sabor de su estilo y, al cabo de los años, por su conversión a la fe de Israel».

En el mismo año en que aparece el texto «Los Amigos», se presenta en New York *Un ensayo autobiográfico*, que Norman Thomas di Giovanni edita con la colaboración de Borges. En él cuenta sobre Cansinos-Asséns: «[...] estaba en Sevilla, donde estudiaba para sacerdote, pero, buscando el nombre Cansinos en los archivos de la Inquisición, decidió que sería judío. Más adelante dice: «fue un refinado poeta y escribió un libro de salmos [...] llamado *El candelabro de los siete brazos* [...] Compuso largas y fluidas sentencias en un Español con un fuerte sabor Hebreo en ellas». ⁶

En el relato «Los Amigos», expresa algo similar: «En *El candelabro de los siete brazos* (1915) y de algún modo en toda su vasta labor, quiso infundir al castellano la música peculiar del hebreo».

Borges conoció a Cansinos en Madrid, en 1919 y a partir de ese momento lo consideró su maestro; «a mí todavía me gusta pensarme su discípulo» dijo alguna vez.

Regularmente participaba, con otros escritores, de las animadas tertulias que el poeta andaluz formalizaba en el Café El Colonial. Memorará, tiempo después: «Junto a Cansinos publiqué traducciones y metaforicé con fervor».

Hablar con él, dice Borges en «Los Amigos», «era como hablar con un hombre que hubiera leído todos los libros, que supiera todas las lenguas y que, a la manera del judío de la leyenda, hubiera estado en todas partes. [Aunque] no salió nunca de Madrid, donde modestamente murió».

En su trabajo «Los traductores de las 1001 Noches», lo había evocado como un verdadero plurilingüe: «En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos-Asséns jura que puede saludar a las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos». (*Historia de la Eternidad* - 1936)

Pero no fue ese el único recuerdo que el discípulo dedicaría a su maestro.

En 1964, fecha del fallecimiento de Cansinos-Asséns, da forma de poesía al homenaje que rinde al poeta andaluz. Refiere en ella el 'llamado' que sintió hacia la religión judía:

⁶ Aizenberg, Edna, «Cansinos-Asséns y Borges: En busca del vínculo judaico», *Revista Iberoamericana* N^o 112 - 113, 1970, 534. La traducción es nuestra.

Lo llamaba Israel. Íntimamente
la oyó Cansinos como oyó el profeta
en la secreta cumbre la secreta
voz del señor desde la zarza ardiente.
(*El otro, el mismo* - 1964)

Su admiración por el poeta se desplegó a través de páginas en verso y en prosa y en numerosos testimonios puestos en evidencia en varias de sus obras.⁷

En 1980 en su ensayo *Las mil y una noches* elogia la traducción al castellano realizada por Cansinos-Asséns de dichos relatos. Dice de ella que es «la primera versión directa y la mejor de todas las versiones».

En «Los Amigos», Borges comenta, como lo había hecho antes con su padre y con Gúiraldes, las inclinaciones literarias del poeta andaluz, dice de él: «prefería la obra poética de Manuel Machado a la de Antonio, su hermano. Góngora y Marino le interesaban, pero no como precursores».

Jorge Luis también admiraba más a Manuel Machado que a su famoso hermano y sobre Góngora y Quevedo sus preferencias tuvieron diversas oscilaciones, confesadas por él mismo.

En un diálogo con Raimundo Lida, éste le dice: «he visto cambiar tanto sus ideas sobre Góngora, sobre Quevedo [...] hace años, en los Estados Unidos, me razonaba Ud. así su antiguo desdén por Góngora y su admiración por Quevedo: «cuando somos jóvenes tendemos a admirar los detalles; con la edad aprendemos a apreciar los conjuntos».

Le responde Borges: «A mí me ha sucedido con Quevedo y Góngora lo mismo que con Lugones y Rubén Darío. Cuando era joven, pensaba que Lugones era infinitamente superior a Darío, porque línea por línea lo es, y que Quevedo era superior a Góngora; pero en conjunto no lo es, y si hoy tuviera que elegir, [...] me quedaría con Góngora y Darío ...»⁸

En el relato «Los Amigos» Borges destaca las cualidades plurilingües de Cansinos-Asséns al decir que «tradujo de los textos originales a muchos y muy

⁷ Poemas, además del transcripción «A Rafael Cansinos-Asséns» (*Luna de enfrente*, 1925); prosas «La traducción de un incidente» y «Definición de Cansinos-Asséns» (*Inquisiciones*, 1925), «Las luminarias de Hanukah» (*El tamaño de mi esperanza*, 1926); testimonios «Un ensayo autobiográfico», «Homenaje a Rafael Cansinos-Asséns» *Davar* - Buenos Aires - 101 - 1964, «Mis libros» Entrevista realizada por Jorge Cruz para la Semana Cultural de *La Nación*, Buenos Aires, 1985, entre otros.

⁸ Vázquez, *op. cit.*, 436

diversos autores: Barbusse, Nordau, De Quincey, Dostoievski, Goethe y Juliano el Apóstata».

Los libros de Cansinos-Asséns olvidados por muchos investigadores, no fueron olvidados por Borges, quien culmina la referencia a su maestro con una expresión breve pero contundente y acertada: «Tal vez la fama lo olvidará, pero no quienes fuimos sus discípulos».

Borges finaliza el relato que nos ocupa aclarando: «de dos amigos esenciales- Alejandro Xul Solar y Macedonio Fernández - he hablado tanto en otras circunstancias y en otros textos que temo repetirme aquí inútilmente, pero me es imposible omitir mención de sus nombres. En cuanto a los amigos que viven, en cuanto a los amigos que me acompañan, que me padecen y me quieren, su catálogo correría el albur de ser casi infinito».

Tal como lo habíamos propuesto al comienzo del trabajo, «Los Amigos» este relato tan poco difundido del autor de *El Aleph*, nos permite conocer las preferencias literarias de sus amigos y reconocer algunas de las del propio Borges; pero sobre todo, y muy especialmente, nos acerca al Borges hombre, al Borges que ya anciano recuerda con gratitud y cariño a su padre: Jorge Guillermo, quien lo inició en los caminos del conocimiento. Memora al hombre «más bueno» que ha conocido: Ricardo Güiraldes y tiene palabras de elogio para el que siempre consideró su maestro y con quien compartió inolvidables tertulias en Madrid: Rafael Cansinos-Asséns.

En este breve relato autobiográfico, Borges muestra su verdadera dimensión humana: cariñoso hijo, buen amigo y agradecido discípulo.

NORA LONGHINI

EL ASTRÓLOGO POSTERGADO XUL SOLAR Y BORGES EN LA DÉCADA DEL 20

Cuando aquel 30 de abril de un indefinido año de la década del 20 Adán Buenosayres comenzaba el descenso a Cacodelphia, había elegido, como Dante, un mentor sabio, conocedor de arcanos. Pocas veces se ha dado una equiparación tan profunda entre el personaje y su inspirador. En general, a lo largo de los años, uno de los dos supera al otro. Pero es difícil establecer en este caso cuál de los dos, Alejandro Xul Solar o el astrólogo del *Adán...*, ha tenido más trascendencia. Si nos remitimos al carnavalesco Schultze, Marechal le ha dado un lugar privilegiado en su novela. Es algo así como el conductor astral que, por esas paradojas literarias, mantiene a sus congéneres aferrados a su lugar en el mundo, al terruño, indisolublemente ligados a su naturaleza. Es un astrólogo capaz de generar una ciudad ultraterrena, infernal e indefectiblemente cómica para garantizar el ascenso a un ulterior espacio celeste.

El Xul real no difería demasiado de su imagen literaria. Como lo describe Marechal en su novela y Borges en varias ocasiones, Xul corporizó el referente mágico y superrealista en el origen de la vanguardia argentina. Fue para todos ellos una confirmación de las licencias que debían tomar los verdaderos artistas, ya fueran literatos, pintores, músicos o arquitectos. Pero también representó el modelo tradicional de mediación entre lo perceptible y su transformación artística. Fue un revolucionario y un clásico a la vez.

“EL MUNDO: UNA ESPIRAL HACIA SÍ RETROCORRENTE”

De esta forma traduce Xul al neocriollo un pensamiento del poeta alemán Cristian Morgenstern en el número 41 de *Martín Fierro*¹. Morgenstern fue

¹ 1927, “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”, *Martín Fierro*, Año IV, N° 41,

considerado un poeta a veces místico y otras puramente humorístico. Quizá eran calificativos demasiado seductores para quien recibiría a lo largo de su vida esos mismos epítetos. Aldo Pellegrini en su artículo sobre Xul² rescata el autorretrato del pintor :

Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez; soy maestro de una escritura que nadie lee todavía; soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre las bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para la América latina; el neocriollo con palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués.

Su pintura fue calificada de metafísica, se lo relacionó con muy diversos artistas: De Chirico —por sus ambientes silenciosos y polisémicos—, Chagall — por el aire festivo y onírico de las situaciones retratadas—, Kandinsky —por su rigurosa geometrización del espacio pictórico—, Paul Klee, el más admirado por él³, por la conjunción de pintura y poesía en obras pequeñas que constituyen por sí solas un nuevo concepto de arte. Pero Xul Solar fue único y siempre tuvo conciencia de serlo cualquiera fuera el aspecto de sus indagaciones.

A mediados de los años 20, Xul y Borges comienzan una muy nutrida amistad. Borges veía en aquel multifacético personaje la confirmación de sus ideas. Xul había regresado de Europa, como él, con un caudal inmenso de información, prometedores logros y similares ansias de asentarse y buscar el lugar definitivo, física y artísticamente. Ambos se aferraban a la idea de identidad nacional y mucho antes de las calles y atardeceres de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*, de los balcones y palmeras de Norah —con quien compartió exposiciones— y la grafía pseudofonética de *El tamaño de mi esperanza*, Xul había desarrollado teorías pictóricas y lingüísticas profundamente innovadoras y a la vez arraigadas

mayo 28.

² Pellegrini, Aldo. "Xul Solar", Argentina en el arte, Vol. I, n. 9, Buenos Aires, Viscontea, 1967. Recopilado en Mario Gradowszyk 1990, 25-41.

³ Cf. Gradowszyk, 1990, 100-102.

al contexto americano y particularmente argentino. Mario Gradowczyk (1994, 116) reproduce la opinión de Atalaya a fines de la década: “Del grupo martinfierrista, no es Borges, ni muchos de ellos, el escritor de más puro acento y de sólida cultura lingüística y universal, sino Xul Solar. Es el genio de la casa.”

Además Xul, tenía la capacidad maravillosa de sorprender a Borges y la mantuvo hasta su muerte, incluso después de su alejamiento.

Más allá de los intereses lingüísticos y patrióticos propiamente dichos, Xul y Borges transitaron espacios textuales comunes. Xul publicó en *Martín Fierro* —la ilustró con varias obras—, en la revista *Multicolor* del diario de Botana, en el primer y único número de *Imán* —aquel sueño que Elvira de Alvear alimentara en París—, y también escribió para la única publicación de literatura argentina que se agotó en una cancha de *rugby*, la revista *Destiempo* dirigida por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges ⁴.

A pedido del joven Borges, Xul colaboró en dos de sus tres libros ensayísticos de la década del 20, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, con cinco y seis viñetas respectivamente. Es claro que el propósito de Borges pasaba por desmitificar no sólo la temática de sus escritos sino también el concepto general de las recopilaciones de ensayos. En general el uso de viñetas correspondía a diagramaciones quizá más efímeras como las de una revista. Su finalidad se agotaba en la estructuración espacial de textos diversos en un mismo plano físico. Ejemplo típico de este uso es el de *Martín Fierro*. Sin embargo también en la revista cumplían un papel mayor, ya que muchas de ellas reproducían la iconografía de América precolombina, colaborando así con el mensaje de identidad propia que prevalecía en las páginas. Si esto puede inferirse de *Martín Fierro*, mucho más explícito es el sentido patriótico de los “dragoncitos” —según los llamaba Borges⁵— que Xul dedicó a ensayos como “Ascendencias del tango” o “Dos esquinas”.

Posteriormente, Borges dedicó siempre palabras de reconocimiento a Xul, y destacó el poder que ejercían sobre él las teorías del astrólogo⁶. Para muchos Xul, más que un pintor o un mero lingüista, era un sabio que encarnaba la misteriosa oscuridad de los místicos medievales. Hoy podría ser calificado como uno de los primeros semiólogos del siglo. Toda su obra, sin distinción de géneros o épocas, responde a un primer fin esencial: decodificar la realidad —o lo que en

⁴ Cf. María Esther Vázquez, , 1996, 152.

⁵ Cf. María Esther Vázquez, *op. cit.*, p. 107

⁶ Cf. Conferencia de Borges sobre la obra de Xul, el 17 de julio de 1968 (Gradowczyk, 1990,

términos generales se denomina así— y recodificarla. Este afán de investigador metafísico también fue el de Jorge Luis Borges en cada uno de sus escritos. Quizá a Xul también le habría correspondido un lugar en el monasterio ficcional de Umberto Eco.

Desde sus primeras pinturas Xul muestra su preferencia por los mensajes que superan la primera percepción. Símbolos recurrentes pueblan ya esas obras de experimentación. De 1914 es *Entierro*, una pequeña acuarela en la que un conjunto de figuras recorren la circularidad del camino que los lleva al antro donde depositarán a su muerto. Ya en esta obra se prefijan las tendencias posteriores de Xul, sobre todo aquellas que influirán a Borges. Figuras estilizadas, anónimas, casi espirituales que parecen perder identidad y consistencia a medida que se adentran en la profundidad de la perspectiva. Mario Gradowczyk (1994, 25) señala el proceso de homotopía, según el cual cada figura repite la idea de la anterior pero acentuando la desmaterialización progresiva, hasta perderse las últimas en un mero esbozo de las formas en primer plano. Algo aquí podría decirse de Platón y sus imágenes de imágenes. Sin embargo, en ese sendero circular que camina inocente el cortejo de Xul también parecería haber algo de futuras “ruinas circulares”, sobre todo cuando vemos al ángel central que supervisa la ceremonia aparentemente ignorado por los personajes circundantes.

En la década del 20 las pinturas de Xul se consagran en su mayoría a la temática denominada patriótica. Una de esas obras fue tapa del número 31 de *Martín Fierro*. Un sinnúmero de símbolos aborígenes pueblan las escenas que, en su mayoría, representan temas bélicos. Pero se trata de una guerra paradójicamente detenida, que sugiere más un código propiamente autóctono de representación combinado con signos universales. En todas estas obras se reafirma la presencia de expresiones en neocriollo que, descifrables o no, apuntan a un nivel más profundo de referencia americanista. Como dijimos anteriormente, éste es el carácter de las ilustraciones de Xul para los primeros ensayos borgeanos.

Borges dedica explícitamente uno de ellos a Xul “ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa” (Borges, 1993, 43) Se trata de “El idioma infinito”, donde defiende la continua movilidad y plasticidad del lenguaje, conceptos que latían en la base del neocriollo y la panlengua de Xul.

Si bien el contacto directo entre Borges y Xul se dio hasta fines de los años 20 la figura del estudioso no dejó de admirar y sugerir al escritor. Emir

Rodríguez Monegal (1987, 196) destaca la presencia explícita o encubierta de Xul en la obra de Borges posterior. Es clara la alusión a él como autor de una fuente apócrifa, autoría de un supuesto Alexander Schulz que Borges alega en “El tintorero Hákim de Merv” de *Historia universal de la infamia*. Pero más allá de prestar su nombre a personajes de ficción que bien podría haber encarnado, Xul es mencionado por Borges directamente como autoridad en sí mismo ante la elucidación de diferentes problemas lingüísticos que aparecen en la trama de sus cuentos. El momento en que este aspecto de Xul adquiere mayor importancia es aquel en que el Borges, buscador de los misterios de Tlön, le confía la traducción al neocriollo de la Ursprache austral del insólito planeta: “... Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó.” Así Borges acentúa el valor sintético y dinámico de la neolengua capaz de adaptarse a la filosofía de una región donde el idealismo y el lenguaje gestaban todas las otras realidades intelectuales.

Rodríguez Monegal ha señalado también la presencia de Xul en otro personaje de *Ficciones*, Pierre Menard. Pero también está en otro artista del libro: Herbert Quain. Como Menard, como Xul, el modesto Quain sostiene que el arte es una mezcla de cotidianidad y asombro. En la clave de su primera obra *Siamés Twin Mystery* donde “Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual” (1974, 447) está sin duda la imagen de aquel inventor postergado del panjuego o panajedrez que había querido plasmar en el tablero multicolor las infinitas claves del mundo circundante. Como Quain, el panjuego y las teorías de su autor aún están a la espera del verdadero reconocimiento.

Podría decirse que Xul encarnó el concepto de vanguardia como nadie. Fue quizá vanguardista con respecto a la vanguardia misma. De una u otra forma todos sus integrantes se regeneraron, se asentaron, tomaron un camino pautado a partir del 30. Muchos de ellos, el mismo Borges, llegaron a renegar de algunas de aquellas actitudes revolucionarias. Xul, en cambio, entró en una especie de buscado ostracismo. Se autopostergó en un mundo del que, sin embargo, mantenía las puertas abiertas para todos los que quisieran visitarlo y para quienes estuvieran dispuestos a conocer los secretos de su carta natal. No se regeneró, no encauzó sus fuerzas creadoras. Quizá haya considerado que los fervores vanguardistas habían sido ya suficientemente poderosos. Sin embargo siguió inspirando a sus compañeros martinfierristas —quién podría afirmar que Gironde no lo recordó en las transformaciones léxicas de *En la masmédula*— y produciendo pequeñas grandes obras que, como aquellos objetos insondables del planeta Tlön, o como

un aleph contenían el mundo entero en una dimensión limitada. Gracias a los dioses misteriosos y a los *anjos* que vigilan nuestros pasos por los laberintos.

FABIANA ELISA MARTÍNEZ
Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA)
Becaria del CONICET

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS. 1968. "Conferencia", Gradowczyk, Mario, 1990. *Xul Solar*. Catálogo de las obras del Museo. Buenos Aires, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar.
- . 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé. Tomo 1.
- . 1993. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . 1994. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . 1994. *El idioma de los argentinos*. Ilustraciones de Xul Solar. Buenos Aires, Seix Barral.
- GRADOWCZYK, MARIO. 1990. *Xul Solar*. Catálogo de las obras del Museo. Buenos Aires, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar.
- . 1994, *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires, Alba.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. 1987. *Borges. Una biografía literaria*. México, Fce.
- SARLO, BEATRIZ. 1988. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SQUIRRU, RAFAEL. "Xul Solar, atisbos esotéricos", Gradowczyk, Mario. 1990. *Xul Solar*. Catálogo de las obras del Museo. Buenos Aires, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar.
- VAZQUEZ, MARÍA ESTHER. 1996. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona, Tusquets.

EL "ARTE POÉTICA" DE BORGES, UNA ESTÉTICA DE LA DURACIÓN

Cuando en *El hacedor* Borges publica su «Arte poética», está muy lejos del muchacho deslumbrado por los *ismos* que regresó a nuestro país en los primeros años de la década del 20.

La vanguardia es la persecución de lo nuevo y el corte con la tradición. En este corte el artista busca a través de la experimentación un producto que tenga las características distintivas de lo novedoso, de lo no visto, de lo sorprendente. El «Arte poética» es, por el contrario, una estética clásica, una estética de la duración. La figura central y vertebradora de este poema es el tiempo, desde su imagen inicial: «el río hecho de tiempo».

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.

Este río se asimila a la tradición a la que hay que acogerse para que el arte perdure. La duración, dice Adorno, es lo que separa a la obra de su muerte:

La duración que anhelan las obras de artes ha sido modelada a partir del concepto de una posesión firmemente transmitida. Lo espiritual tiene que ser una posesión, lo mismo que lo material, que es en sí mismo sacrilegio del espíritu y del que este no ha podido escaparse. Cuando las obras de arte convierten en fetiche su esperanza de duración padecen su enfermedad mortal: el estrato envolvente de lo que no se puede exteriorizar es también el que las ahoga. Algunas obras de arte de rango supremo desearían perderse en el tiempo para no ser sus presas, cayendo en limpia autonomía con su necesi-

dad de objetivación (Adorno, 1984, 46).

La necesidad de novedad del arte moderno es lo que hace que los *ismos* se precipiten e incluso se vuelvan simultáneos. En la década del 30 las posibilidades de experimentación vanguardista en la poesía borgeana parecen agotadas. Por otra parte, debemos reconocer que el vanguardismo de Borges nunca fue demasiado extremo y, como señala Sucre (1968, 49-50), más teórico que poético.

La evolución de Borges del ultraísmo a la segunda etapa, clásica o tradicional de su poesía se puede seguir a través de textos no poéticos, en los cuales reflexiona sobre la metáfora, recurso esencial del ultraísmo. Borges advierte en los juegos metafóricos la sorpresa por la novedad, pero también el agostamiento de lo nuevo. Adorno compara las artes más temporales con los fuegos artificiales, que duran un momento y que en su mismo brillo se consumen. La postura de Borges es la perdurabilidad en el tiempo y la pluralización en el espacio, en definitiva, la necesidad de llegar a la mayor cantidad de hombres posibles. Averroes, en su busca infructuosa, llega a conclusiones que manifiestan la evolución de Borges en su busca de Averroes. Allí dialogan los dos Borges, el Borges ultraísta por boca de Abdalmálik y el Borges tradicionalista por boca de Averroes. El primero urge la necesidad de renovar las antiguas metáforas. Dice 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. Estos cinco siglos para Abdalmálik son un pozo, para Averroes son un río. A través de Averroes Borges se confesará pecador arrepentido de haber incurrido en el juego vanguardista: «En Alejandría se ha dicho que solo es incapaz de una culpa quien la cometió y ya se arrepintió, para estar libre de un error, agreguemos, conviene haberlo profesado». Luego de esta confesión de culpa la oposición novedad/duración es una de las razones que desarrolla Averroes:

[...] 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 (Borges, 1969, 98).

Borges advierte, como Adorno, la extrema caducidad de la novedad, y es que en esa novedad, en esa creación puramente individual e insólita, el poeta se separa de los otros hombres o -en términos de Adorno- descuida su función social. Dice Borges: «La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno» (99). El poeta, según Borges, no es un inventor sino un descubridor. Y lo que debe descubrir son esas pocas imágenes que hablan a todos los

hombres, que están -diremos nosotros- en el inconsciente colectivo de los pueblos.

Este diálogo entre los dos Borges, el ultraísta y el clásico, se ficcionaliza años más tarde, en *El libro de arena*. Allí en un diálogo entre el Borges adolescente y el Borges anciano, en dos tiempos y espacios que confluyen en «El otro», se sintetiza, como veremos, la misma idea:

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 y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños de la vida, el correr del tiempo y del agua (Borges, 1975, 17).

En un ensayo de *Historia de la Eternidad* titulado «La metáfora», Borges (1952, 73) sostiene:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Ilíada*, fue compuesto hace tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese plazo todas las afinidades íntimas necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vida que transcurren, etc.), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar esas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. Su virtud o su franqueza está en las palabras.

Esta disquisición parece la reflexión teórica de su «Arte poética» o su «Arte poética» la versificación y ejemplificación de esta reflexión teórica. Debido a la cronología de las publicaciones deberíamos aceptar más bien la última posibilidad. En la segunda estrofa desarrolla conjuntamente dos de los dípticos que constituyen un oxímoron: ensueño-vida y sueño-muerte:

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.

En esta estrofa los dípticos se convierten en dos trípticos que aparentemente se oponen, el primero positivo y el segundo negativo, pero que, en reali-

dad, por el sustento idealista de Borges, se neutralizan en su polarización positiva/negativa:

ensueño - vida - día
sueño - muerte - noche.

No hay ninguna novedad en estos símbolos pero sí en la relación que entablan. Vivir-soñar o dormir-morir. La mayor novedad la constituye el entramado del poema, donde la primera serie se desplaza hacia el arte en la bivocalidad del verbo *soñar*, mientras que la segunda está negada por la misma concepción idealista, aprendida en charlas cotidianas y entrañables con su padre y su heredado mentor Macedonio Fernández.

En la primera estrofa también el río es un símbolo bisémico que implica al mismo tiempo vida y muerte. El juego de Borges no es la creación de metáforas novedosas sino el intento de agotar las simbologías clásicas en toda su significación, revertir los términos, pasar de un río real, suponemos que el Plata, a otro río metafórico, el río del tiempo. Y constituir a los dos ríos con los mismo elementos: agua y tiempo. De este modo, el constituyente tiempo está en todo río natural, pero el río metafórico, el de la vida individual y el de la historia, también espejan como el agua. El verbo *recordar* remite de un río presente y que se *mira* a un río simbólico, el río heraclitano, pero también el verbo *recordar* remite al río arquetípico en que agua y tiempo confluyen.

La tercera estrofa retoma otro tema tradicional, relacionado con el fluir del tiempo: el de la brevedad de la vida, que desarrolla en los dos primeros versos, pero el cuarteto concluye con otros dos en que se supera tanto el símbolo del día como la experiencia personal de la vejez mediante la inmortalidad en el arte, es decir en el arte en cuanto este es duración:

Ver en el día o en el 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.

En la siguiente estrofa el arte se circunscribe a la poesía:

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.

La poesía se presenta con doble adjetivación: es inmortal, como un Jano bifronte que con una cara ve el fin y con la otra el principio; la poesía es otra de las formas del río infinito. Pero también es pobre. Este adjetivo es una nueva reafirmación de la poesía tradicional, donde todo se ha dicho y solo cambia la manera de decirlo o verlo, cómo decirlo o cómo verlo mejor. Es un rechazo de los juegos verbales, de las novedades deslumbrantes de los *ismos*, de la riqueza exterior del ingenio humano.

Hasta aquí la preceptiva propia de toda arte poética se ha asentado en los infinitivos: *mirar, recordar, saber, sentir, ver*. Los infinitivos dan al poema un matiz menos imperativo que la única frase verbal obligativa, que se encuentra en la estrofa siguiente:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo del espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

El símbolo del espejo, tan caro a Borges y tan polisémico en su obra, aflora aquí también con resonancia de carácter universal, despojado de las múltiples connotaciones de su etapa barroca. Se trata de una experiencia por la que siempre ha pasado el hombre, verse de pronto una tarde en el espejo y sentir el extrañamiento ante su propia cara. El arte se semeja a la imagen del espejo en lo que esta tiene de extrañamiento, y en lo que tiene de revelación profunda del hombre mismo. El arte le devuelve, al individuo perdido en el tiempo, una imagen esencial, la de su rostro eterno, más allá de los avatares -«ultrajes» racinianos- del tiempo. Octavio Paz, por supuesto, lo ha dicho mejor:

[...] Borges exploró sin cesar ese tema único: el hombre perdido en el laberinto del tiempo hecho de cambios que son repeticiones, el hombre que se desvanece al contemplarse ante el espejo de la eternidad sin facciones, el hombre que ha encontrado la inmortalidad y que ha vencido la muerte pero no al tiempo ni a la vejez (Paz, 1996, 37).

La estrofa que continúa nos retrotrae otra vez al Borges ultraísta, el de los prodigios verbales:

Cuantan 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.

Borges descubre, como Ulises, la «verde eternidad» del arte y supera este nuevo oxímoron precisamente por la permanencia y novedad del arte o, dicho de otro modo, en la novedad dentro de la tradición. Consecuente con esta aceptación del arte, siempre el mismo y siempre otro, retoma los albores de la literatura (el mito) y la filosofía en Grecia: Ulises, Heráclito. El «Arte poética» deja de ser preceptiva para transformarse en las dos últimas estrofas, con cierto matiz narrativo, en ejemplificación de la teoría. Lo nuevo radica, entonces, en la interpretación: Itaca es el arte, el río es el arte:

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.

Otra vez el arte es tiempo, es lo mismo y es otro, y todos, leyentes o escritores, somos el mismo Heráclito, inmersos en el tiempo y tratando de superarlo, de engañarlo, con el arte, con la filosofía.

Acorde con la pobreza atribuida a la poesía, el tono del poema es coloquial, íntimo. La rima se empobrece hasta el extremo de que riman las mismas palabras, siguiendo en esto al Banchs de «Cipreses del jardín». Pero ese aparente empobrecimiento es al mismo tiempo un alarde. Borges juega con las palabras, amplía o desvía sus significados, retoma una perspectivización cercana a la del conceptismo para demostrar que nada fue dicho del todo, que siempre es factible hallar significaciones nuevas en los viejos símbolos.

Si el arte es duración, herencia y no ruptura, el artista se incorpora al patrimonio del arte, el que le ha sido legado por la humanidad, y su tarea debe consistir en el enriquecimiento del patrimonio, artístico o poético. El hombre, como el arte, está hecho de tiempo. Desde su tiempo le corresponde al hombre interpretar el arte y la historia. Recordemos cuán distintas eran las lecturas del Quijote de Cervantes o de Pierre Menard aunque coincidiesen letra por letra. De ese pasado común, de ese patrimonio, cada época acepta y rechaza, elige e interpreta. Dice Adorno de la obra de arte tradicional:

[...] Hay una parte de su verdad que no se disuelve con el sentido metafísico, por más que sea poco lo que de ella podamos aprisionar, por ella siguen siendo elocuentes. Una humanidad liberada debería sentir agrado en la herencia de su pasado ya libre de culpas. Lo que alguna vez fue verdad en una obra de arte y ha sido negado por el curso de la historia, puede abrirse de nuevo cuando cambien las circunstancias por las que aquella verdad tuvo que ser cancelada: tan profundamente están relacionadas verdad estética e historia. [...] No hay que negar abstractamente la tradición, sino criticarla desde una actitud no simplista a partir del estado actual de las cosas: tal es la forma en que el presente continúa el pasado. Nada debe ser aceptado sin reparos solo porque exista y porque alguna vez haya tenido algún valor, pero nada tampoco carece de él porque haya pasado: el tiempo solo no es criterio ninguno. [...] El correr del tiempo desenmascara sus fallos, los fallos en sus cualidades objetivas quiero decir, no los de los cambiantes gustos estéticos (61).

El arte se adelanta siempre a su preceptiva. Siguiendo a Adorno podemos decir que el arte es el encargado de saltar siempre los límites del arte por su libérrima idiosincrasia. El Borges que abandona la vanguardia en busca del clasicismo otra vez salta el límite, de la modernidad a la tradición. Y este cambio es rico y fructífero no porque abandone la vanguardia sino porque Borges renueva en la tradición, relee los viejos mitos y las antiguas teologías y filosofías, se apropia de todo, lo condensa y lo recrea.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
Comicet
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina
CILA

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W. 1984. *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica.

ALAZRAKI, JAIME. 1977. «Borges o el difícil oficio de la intimidad: reflexiones sobre su poesía más reciente», en *40 Inquisiciones sobre Borges, Revista Iberoamericana*, 100-101, julio-diciembre.

BORGES, JORGE LUIS. 1960. *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.

—. 1969. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.

—. 1975. *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.

CARACCILO TREJO, E. 1977. «Poesía amorosa de Borges», en *40 Inquisiciones sobre Borges*, *op. cit.*

FLORES, ANGEL (Ed.). 1984. *Expliquemos a Borges como poeta*, México, Siglo XXI.

GERTEL, ZUNILDA. 1977. «La imagen metafísica en la poesía de Borges», en *40 Inquisiciones sobre borges*, *op. cit.*

PAZ, OCTAVIO. 1996. «El arquero, la flecha y el blanco», *Proa*, 23, Buenos Aires, mayo-junio.

SUCRE, GUILLERMO. 1968. *Borges, el poeta*, Caracas, Monte Ávila.

YURKIEVICH, SAÚL. 1973. «Borges, poeta circular», *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz; Barcelona, Barral.

APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE JORGE LUIS BORGES: LA VUELTA AL HUMANISMO.

Releer a Jorge Luis Borges es siempre un placer, poniendo de lado sus posiciones políticas, sus obstinados rechazos, y en fin la imagen estereotipada que de él nos devuelve el mundo periodístico y publicitario.

Descendiente de militares, añoró y admiró el mundo del coraje, las espadas, el sacrificio. Sintió un profundo amor por la patria, acompañado de una incompreensión obstinada por los cambios sociales del presente. Alicia Jurado, no sospechable de populista, dice de él:

En un país católico, confiesa su agnosticismo; frente a un pueblo apasionado por el fútbol, se burla de ese deporte..., en un ambiente propenso al nacionalismo, se ríe de esa doctrina; no hay ídolo que no se complazca en destruir ni lugar común que no sea objeto de su sátira. (Jurado,1982)

Y sin embargo, una lectura atenta y leal a toda su obra permite revertir constantemente algunas de esas afirmaciones, por otra parte legítimas y motivadas. Hay en Borges una fe, una cierta tenaz y combatida esperanza. Por mi parte valoro en él ante todo al poeta, que permanece un tanto oculto tras el brillo de su inventiva ficcional y su vuelo como ensayista. A partir de la captación intuitiva del mundo y del yo que lo contempla, Borges alcanza certidumbres que entran en pugna con su escepticismo crítico, e inducen su progresiva transformación hacia el humanismo que teóricamente impugna. Los últimos tiempos de Borges muestran una conciencia transformada, tocada por un impulso revisionista del propio pasado, próxima a la valoración del sentimiento y el recuerdo.

Yo cometí el peor de los pecados
no ser feliz...

Tal evolución, lejos de invalidar el recorrido de Borges, permite apreciar su calidad de escritor genuino transformado por su propio instrumento, la palabra. No todo es duda, ironía y criticismo en nuestro escritor. Filósofos europeos como Foucault, Derrida, Vattimo, que contribuyeron al relanzamiento y difusión mundial de su nombre, captaron de él sólo algunos aspectos que coinciden con la atmósfera finisecular europea, proyectando una imagen posmodernista, *light*, descomprometida. No han sido capaces de apreciar que en el pensamiento de Borges hay gérmenes constructivos coincidentes con una tradición hispánica y americana que por momentos desdeñó, y que se afirma en la identidad humanista.

El ensayo, modo libre y creador de conformar el pensamiento, debía ser necesariamente un cauce expresivo predilecto de Borges. Diverso de las tesis y las monografías que a veces usurpan su nombre, el ensayo acoge a menudo una tesis y su contraria. Esta característica dialógica y dubitativa pero en el fondo fiel a una búsqueda de conocimiento es típica de Jorge Luis Borges; a veces desarrolla una determinada teoría confesando no creer en ella, otras contrapone y estudia mayéuticamente posiciones distintas. El género mantiene en él su carácter de imprevisible partitura, habitada por un yo sentiente y opinante que se esconde y se muestra entre las líneas de la página. El ensayo es en Borges casi contemporáneo de sus versos, y por lo tanto un género inicial. A *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923 le sigue un tomo de ensayos: *Inquisiciones*, 1925. En este mismo año se publica *Luna de enfrente* y al siguiente *El tamaño de mi esperanza*. Estos volúmenes de ensayos, como se sabe, fueron excluidos de futuras ediciones del género. En 1930 publica Borges su *Evaristo Carriego*; en 1932 *Discusión*; en 1936 *Historia de la eternidad*; en el '47, *Nueva refutación del tiempo*. *Aspectos de la literatura gauchesca* vio la luz en el '50. *Otras inquisiciones*, en 1952. Les seguirán *Elogio de la sombra*, 1969, *El otro, el mismo*, de igual fecha, entre otros títulos.

El propio Borges negaba ser un filósofo, un pensador sistemático. Sus ensayos acogen lo ficcional, lo conjetural, lo autobiográfico, al mismo tiempo que ciertas demostraciones teóricas siempre tratadas con ironía. Platón, Avicena, Berkeley, Hume, Schopenhauer, Nietzsche, le prestaron sutiles razonamientos. El tiempo y la eternidad, el infinito, Dios, la realidad o irrealidad del mundo, la muerte, la identidad, son temas recurrentes en la obra borgeana, que plantea en forma reiterada algunos tópicos: el tiempo ha transcurrido ya y sólo lo recordamos; la historia es la escritura de un Dios: todos los seres son uno solo; existen vidas paralelas en la vigilia y el sueño; el destino personal es ineludible, está preestablecido.

Tanto el mundo de sus cuentos como el de sus ensayos, a veces colindantes o entremezclados, abundan en referencias a la palabra, la literatura, los nombres, los arquetipos. Atraviesan sus obras imágenes pregnantes: espejos, laberintos, bibliotecas. El tigre, imagen de una belleza salvaje y ajena a la distinción entre el bien y el mal, es una obsesión de Borges. También la noche, símbolo de lo arcano e impenetrable. Borges estuvo preocupado por el tema del tiempo, que no es sólo una abstracción filosófica, sino una dimensión relativa a nuestra propia finitud. Las aporías de la razón se ponen de manifiesto en torno a este problema, pues el tiempo es irracional. Su oscura entidad, dramáticamente perceptible en la desaparición de los seres amados, en la pérdida de los objetos, en la destrucción de la materia y la corporalidad, no es abarcable por el pensamiento que piensa el ser, la sustancia, la inmutabilidad. Borges acomete una y otra vez la refutación del tiempo, en un combate donde su propia posición queda siempre escindida. Aquello que su razón y su voluntad conjuran es aceptado dolorosamente por su intuición poética.

En *Nueva refutación del tiempo* afirma: «He divisado o presentido una refutación del tiempo de la que yo mismo descreo...» Las ideas de este ensayo son las que impregnan toda su obra. Se propone invalidar la sucesión mostrando la duplicación de impresiones en la mente. Es posible que esto produzca un tiempo circular, pero éste es también reductible a un solo punto, tanto como la sucesión lineal.

Otra forma de refutar el tiempo es el presente, como lo enseña la fenomenología. Evidentemente, Borges asimiló en sus años juveniles la atmósfera vanguardista, deudora de Husserl y de Einstein. El tiempo, se planteaba, podía ser divisible o indivisible, pero en ambos casos se invalida a sí mismo. Otra pregunta de Borges se refiere al carácter mental del tiempo, y al misterio de que pueda ser compartido por muchos. Sólo podría explicarse esto por una fuerza exterior que Borges rechaza. Otra forma posible sería que el tiempo esté en un solo punto.

Thorpe Running recuerda una experiencia personal declarada por Borges. Con diferencia de treinta años tuvo una impresión idéntica: se sintió muerto y percibiendo la eternidad. ¿Se trata de dos experiencias idénticas o, como postula, es la misma? Otro ensayo similar es «El tiempo circular», recorrido por 3 teorías: la primera es la del año de Platón, que dice que las entidades celestiales y todo lo que se encuentra en ellas vuelve cada año a su estado anterior. La segunda es la de Nietzsche, Le Bon y Blanqui, la de la prueba algebraica de que el mundo está compuesto por un número finito de partículas en un tiempo infinito. La tercera

es la de ciclos parecidos, y para Borges la única imaginable. La única realidad sería la del presente, sostenida por Marco Aurelio. Las experiencias serían análogas, no idénticas. (Thorpe Running, 1969)

Pero sus especulaciones y juegos intelectuales no borran en Borges la marca de su pertenencia a la patria, su sentimiento juvenil de adhesión al barrio, su admiración por un poeta popular como Evaristo Carriego, su amor por su propia estirpe, su pasión por la historia nacional.

Acaso el momento culminante de fervor nacional lo expresa su libro *El tamaño de mi esperanza*, publicado en 1926 y luego omitido en ediciones de sus obras. El irigoyenismo llevaba a la práctica una aplicación del sentir de un grupo de intelectuales congregados en torno de algunas revistas. La más célebre, no en vano llevó el nombre de nuestro poema más polémico y revulsivo en el siglo pasado: *Martín Fierro*. El meridiano intelectual de la hispanidad, sostuvieron los martinfierristas, pasaba por Buenos Aires. Defendían de nuevo, como los románticos, la legitimidad de un idioma propio. Se entusiasmaban con la búsqueda de figuras y arquetipos argentinos. Apostaban a la esperanza.

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero. Y conste que lo venidero nunca se anima a ser presente del todo sin antes ensayarse y que ese ensayo es la esperanza.

Un libro a mi juicio muy importante en la trayectoria de Borges es el que dedica a Evaristo Carriego, publicado en 1930. Esta obra permite asegurar el interés de Borges en lo nacional, y en la cultura popular que a veces tanto negó. El autor de *Ficciones* descubre en este poeta barrial la presencia de temas y planteos que él mismo fue profundizando. La página inicial del libro declara:

Pienso que el nombre de Evaristo Carriego pertenecerá a la *ecclesia visibilis* de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas —cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional— contarán definitivamente con él. Pienso también que pertenecerá a la más verdadera y reservada *ecclesia invisibilis*, a la dispersa comunidad de los justos, y que esa mejor inclusión no se deberá a la

fracción de llanto de su palabra. He procurado razonar esos pareceres.

El cuento de Carriego «El truco» se cuenta en la génesis de un poema de Borges del mismo nombre, incluido en *Fervor de Buenos Aires*. El juego aparece en ambos como repetición, circularidad, presente que desafía el devenir. Son todas formas de anular el fluir del tiempo, al menos teóricamente, tal como lo propone «El milagro secreto». Admitir el tiempo es reconocerse el hombre como criatura finita. La refutación del tiempo no anula en Borges esa dimensión, sólo le contrapone posibilidades teóricas que adquieren en el autor el carácter de una teología posible.

Cabe pensar que la historia, con su dramática frustración del proyecto inmediato, cortó en los años 30 el ímpetu esperanzado de muchos de los hombres de la generación de Borges, y también de otros mayores. Pero no sería justo entender que esta soterrada convicción o apuesta al sentido desaparece totalmente del pensamiento borgeano.

Desde luego es en la poesía, como en la narrativa, donde nos es posible reconocer asimismo la filosofía de Jorge Luis Borges. En su manifiesto juvenil ultraísta, Borges proponía la abolición de palabras como misterio, azul, infinito, que tipifican la vocación trascendente del poeta romántico. Pretendía una poesía intelectual, rigurosa, construida sobre la abolición del sujeto, el confesionalismo, la afectividad. Pero el examen de su trayectoria poética muestra que aquel fue sólo un momento extremo y una apuesta teórica no cumplida.

Borges retorna a la poesía con *El hacedor*. En su expresión aparece un dialogismo básico: el poeta que apunta más y más a la condensación afectiva de la imagen, y el «otro», el crítico implacable, que vuelca la afectividad hacia un plano irónico, a partir de una toma de distancia.

Para Jaime Rest, Borges sería un nominalista negador del sentido del universo, defensor de la pura eficacia de los signos. Para Juan Nuño en cambio su filosofía se enmarca en un platonismo que lo conecta con la tradición metafísica. En esta misma dirección apunta Serge Champeau, a quien vimos recientemente comentado por el profesor Guillermo L. Porrini. Champeau descubre en la obra de Jorge Luis Borges ciertas líneas de sentido que lo acercan a la fenomenología de Heidegger y Merleau Ponty, sin que esta relación debilite su entronque con el neoplatonismo y con Schopenhauer, conocido a través de Macedonio Fernández. En Borges, dice Champeau, hay un deseo metafísico de ver y encontrar el ser. Neoplatónicos son ensayos como *El ruiseñor de Keats*, o *El Congreso*, donde la imagen, la representación, es escala hacia el ser y no mera copia. Es este un punto

clave de discusión en la obra del escritor.

Para Champeau el más alto nivel filosófico de Borges se alcanzaría en una fenomenología trascendental. Su obra sería la descripción del modo que tiene la conciencia de donarse a sí misma en el acto imaginario. No sería una identificación con la estética romántica, de fundamento metafísico, sino una valorización filosófica del acto poético y la instauración de una ética-estética, a la manera de Schopenhauer. Esa ética-estética se va configurando dentro de un ritmo contradictorio, que afirma la finitud y la inmortalidad, la multiplicidad y la unidad. (V.Porrini, comunicación citada)

Podría decirse que en su conjunto, la obra de Borges va perfilando un pensamiento humanista, ajeno al escepticismo total. Su admiración juvenil por Carriego no sería sólo un momento pasajero de su historia, sino una pulsión permanente que lo liga cada vez más a una visión humanista y aún religiosa del mundo y de la vida. Una profundización fenomenológica en la obra total de Borges puede descubrir en ella una creciente emergencia del ethos, una valoración del arte como escala del ser, y una defensa del poetizar como vía del conocimiento.

GRACIELA MATURO
Universidad Católica Argentina
C.E.D.E.I.
Conicet

BIBLIOGRAFÍA

- CABRERA ALVAREZ, CARLOS: «El tiempo metafísico: Jorge Luis Borges», en *Tiempo y literatura*, Ediciones del Instituto Amigos del Libro Argentino, Buenos Aires, 1971.
- BORGES, JORGE LUIS: *Obras completas*. Editorial Emecé, Buenos Aires.
- CHAMPEAU, SERGE: *Borges et la métaphysique*, Paris, Vrin, 1990.
- JURADO, ALICIA: Prólogo a *Páginas escogidas* de Jorge Luis Borges. Celta, Barcelona, 1982.
- NUÑO, JUAN: *La filosofía de Borges*, México, 1986.
- PORRINI, GUILLERMO L.: «Una interpretación de Jorge Luis Borges». Comunicación a las VII Jornadas de Fenomenología y Hermenéutica, Buenos Aires, 1996.
- REST, JAIME: *El laberinto del universo*, Buenos Aires, 1976.
- RUNNING, THORPE: «Borges y el problema del tiempo». En *Abside* XXXII, 2, 1969.

LOS HACEDORES EN *EL HACEDOR* DE BORGES

La especulación de Borges, en toda su obra, acerca de la literatura, es un pretexto más del autor para presentarnos una realidad incognoscible y de límites poco definidos.

Esta temática subyacente, no sólo en Borges sino en muchos de los escritores contemporáneos, parecería coincidir, entre otras corrientes filosóficas, con ciertos planteos que anuncian la postmodernidad.

Gilles Deleuze (588) ve a la estructura como la relación entre dos series que envuelve un objeto o elemento totalmente paradójico al que llama «objeto = X», «objeto de adivinanza» o «gran móvil». Dice Deleuze:

Es el sin-sentido quien anima al menos las dos series, pero quien las provee de sentido circulando a través de ellas. Es él en su ubicuidad, en su perpetuo desplazamiento, quien produce el sentido en cada serie y de una serie a otra, y no cesa de desplazar ambas series.(591)

Borges, al relacionar entre otras las series vida-muerte, realidad-ficción y autor-personaje confundiéndolas y contraponiéndolas, nos deja a los lectores un espacio vacío. Es ese «objeto de adivinanza» del que habla Deleuze, que se nos escapa y que no podemos rellenar.

Ana María Barrenechea coincide con la mayoría de los críticos al señalar la importancia de lo literario en Borges, ya sea en sus relato-ensayos de *Ficciones*, ya sea en *El hacedor*, de 1960, libro sobre el que afirma:

[...] tomó la forma de meditaciones sobre el destino de escritores y el carácter simbólico de su vida y de su obra. Borges destacó entonces el extraño diseño que configuran -vistos *sub specie aeternitatis*- los sufrimientos de su vida, sus anhelos de hombres o de escritores, y la obra realizada. (Barrenechea, 1984, 130)

En esta colección de cuentos cortos y de poesía se recorre una amplia galería de hacedores, incluido el mismo Borges, que se pierden y recogen en la tradición, cuyas vidas y cuyas obras se justifican mutuamente pero carecen, a la vez, de justificación, como explicitaré más adelante.

Abre el libro una dedicatoria a Leopoldo Lugones, con quien Borges imagina un encuentro imposible que pone de manifiesto de qué modo «se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos». (157)

De este modo aparecen en *El hacedor* escritores de todas las épocas. Algunos apócrifos, cuyos textos igualmente apócrifos están recogidos en «Museo». Otros reales, pero simplemente citados o aludidos como Milton, Virgilio, Quevedo, Sarmiento y Verlaine. Y, cobrando mayor importancia, los autores-personajes de sus cuentos o a los que Borges dedica sus poemas, o Borges mismo como personaje o sujeto poético.

En este tercer grupo es en el que voy a centrar el presente estudio, analizando en cada caso el cuestionamiento metafísico que se esconde detrás de cada aparición y comprobando cómo Borges no es del todo ajeno al pensamiento de la postmodernidad.

Por un lado están los autores-personajes de sus cuentos, cuyas vidas y obras confirman la eterna paradoja del sentido o sin-sentido de la realidad y de la ficción.

El primero de los cuentos, que da título al libro, refiere las peripecias de la creación poética. Homero es el protagonista y, junto a él, aparecen los personajes de sus propias obras. Borges juega con la doble naturaleza de autor y personaje. Tanto Homero como Héctor son para nosotros seres con posible existencia histórica o simples símbolos del vate por excelencia y del héroe épico, así imaginados por la tradición. Homero debe descender y sufrir para pergeñar sus poemas épicos:

[...](porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. (160)

El destino del poeta es perdurar en la tradición. Sin embargo esta explicación no basta. El sentido último de la vida y de la literatura no está dicho. El

cuento finaliza con la eterna duda: «Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.» (160)

El mismo tema se plantea en «Inferno, I, 32». Dios justifica la existencia del tigre como símbolo para ser cantado en la *Divina Comedia*. De la misma manera ocurre con el autor, Dante, a quien en vísperas de muerte, Dios le aclara el motivo de su tarea: «Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras.» (185) Pero, a pesar de esta vocación tan noble, el sentido último, como siempre, se le escapa a la vida y al hecho estético. La revelación se le pierde al despertar.

La eterna imposibilidad de conocer y de nombrar verdaderamente está sugerida también en «Una rosa amarilla». El autor-personaje Giambattista Marino, según Borges:

[...] vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar [...] Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también. (173)

En «Everything and Nothing» el autor-personaje es Shakespeare, quien fue muchos personajes y fue nadie. El relativismo y la ausencia de un sentido último de la realidad está acentuado, en este caso, puesto que es el mismo Dios el que se incluye en este juego especular y soñó el mundo como Shakespeare soñó su propia obra «y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.» (182)

Borges juega constantemente con el límite indefinido entre la realidad y la ficción. Este juego se repite en la «Parábola de Cervantes y de Quijote». En ella no se cuestiona directamente la existencia de una vida más allá, ni de Dios, ni de una Palabra que nombre todas las cosas. Pero el hecho de que autor y personaje se vean contrapuestos especularmente sugiere ese sentido verdadero que es imposible de atrapar porque «los años acabarán por limar la discordia» (177) entre autor y personaje y entre historia y literatura. Borges lo explica muy bien cuando aclara que «en el principio de la literatura está el mito y asimismo en el fin.» (177)

Pareciera que para nuestro autor lo único que queda de la realidad es el sueño. En «Martín Fierro» alude a esta posibilidad del arte de persistir aún más que la historia. Los hechos históricos que rodearon a Hernández se perdieron pero el sueño que tuvo «en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos [...] vuelve a ser infinitamente» (175). La creación de José Hernández da

sentido a la realidad ya que el duelo a cuchillo del personaje permanece en la memoria de todos. Pero esa memoria colectiva es la misma que se pone en duda a lo largo de todo el cuento. Una afirmación anula a la otra, el «gran móvil» o elemento paradójico circula una vez más.

Por otro lado y siguiendo por esta galería a que hemos aludido, la de creadores, encontramos los poemas dedicados a otros escritores. Estos sugieren los mismos cuestionamientos sobre la naturaleza de las palabras y de las cosas, para los que no hay una respuesta definitiva.

En «Ariosto y los árabes» especula Borges sobre el gran poeta italiano:

Como a todo poeta, la fortuna
O el destino le dio una suerte rara;
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna. (215)

La obra y la vida son, de acuerdo a este poema, una falsía y el destino de este poeta es caminar, como siempre, entre los márgenes de lo cotidiano y de la ilusión. Sin embargo, la perduración del texto literario le da cierto sentido a este destino, como pregunta Borges si comprendió, en otra poesía, a Luis de Camoens.

Pero aparte de estos autores de distintos siglos, el propio Borges ocupa espacios privilegiados en esta colección de textos tan variados que es *El hacedor*. Muchos de los cuentos narrados en primera persona dejan traslucir referencias autobiográficas claras que convierten a Borges-autor en un personaje más.

En «Diálogo sobre un diálogo» se relata una discusión filosófica con Macedonio Fernández. Ambos autores reales constituyen aquí dos personajes de ficción que se preguntan sobre la vida más allá de la muerte. Borges le ha propuesto a Macedonio suicidarse «para descubrir sin estorbo.» (162)

Z (burlón).- Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística).- Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos. (162)

Una vez más la realidad se presenta incierta. La respuesta de A (Borges) nos hace dudar sobre la precisión del límite entre la vida y la muerte. Los polos se contraponen y confunden y el sentido se nos escurre, como siempre.

La misma inquietud sobre la vida y la muerte se expone en «Delia Elena

San Marco», texto en el que Borges narrador se pregunta si son verdaderas las separaciones, si volverá a verla después de la muerte y «si alguna vez, en una ciudad que se perdía en una llanura, fuimos Borges y Delia» (168).

Hasta la simple existencia de un sujeto cerrado y único carece de certidumbre. Para los autores como Deleuze la relación yo-otro también es relativa y deja un elemento paradójico fuera de nuestra comprensión. En «El Testigo» Borges se interroga:

¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba? (174)

Pero es «Borges y yo» el texto que más claramente rodea todos los temas anteriormente considerados. Borges persona se contrapone al Borges autor. Ambos personajes de este texto constituyen dos series que se otorgan sentido mutuamente puesto que uno justifica al otro. Sin embargo, resultan asimismo dos seres de ficción:

[...] yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. (186)

Ni el quehacer literario le da sentido a la vida humana, pues éste se pierde luego en la tradición. La negación del sujeto es rotunda. Ambas, literatura y realidad son iguales de irreales y no otorgan existencia al yo. El texto culmina:

Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página. (186)

Esa fuga es la fuga constante del sentido-sin-sentido, ese agujero negro que no podemos atrapar ni en la expresión estética ni en la vida humana.

Estas mismas ideas toman cuerpo en las poesías cuyo sujeto poético es, claramente, transposición del propio autor.

El «Poema de los dones» evoca la desilusión del poeta que busca en la literatura más respuestas de las que ésta puede brindarle. La penúltima estrofa

postula la duda sobre el yo poético, que no es cerrado en sí mismo sino que forma parte de otras muchas voces, que se pierde en la tradición, así como se pierde el mundo, como vemos en la última estrofa:

Groussac o Borges, miro este querido
Mundo que se deforma y que se apaga
En una pálida ceniza vaga
Que se parece al sueño y al olvido. (188)

Esa pérdida constante, eso que no se puede nombrar y que incluso al creador está vedado, es el tema central del poema «La luna». El poeta, en su intento de cifrar el universo, se olvida de la luna: «Siempre se pierde lo esencial. Es una/ Ley de toda palabra sobre el numen.» (196). Tampoco el yo poético puede definir la luna y, desesperanzado, afirma: «La veo indescifrable y cotidiana/ y más allá de mi literatura.» (198). Sin embargo, la desilusión da lugar a la ilusión, como la falta de sentido al sentido:

Es uno de los símbolos que al hombre
Da el hado o el azar para que un día
De exaltación gloriosa o de agonía
Pueda escribir su verdadero nombre. (198)

«El otro tigre» también narra la peripecia del hacedor en busca del nombre trascendental, esencia que no está ni en el tigre real ni en el de ficción, y que se evade de la vida y de la literatura: «El otro tigre, el que no está en el verso.» (203)

Finalmente, en «Arte Poética», Borges compara la vigilia al sueño y el sueño a la muerte:

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. (221)

De este desplazamiento enloquecedor nos queda siempre el sabor de lo no dicho, del que habla Deleuze. Lo mismo ocurre con el creador y lo creado: «El arte debe ser como ese espejo/ Que nos revela nuestra propia cara.» (221)

Como pudimos observar hasta ahora, son muchas las relaciones

especulares que se juegan a lo largo de este libro. Hay una, especialmente, que está latente desde el título y que justifica el protagonismo indiscutible que cobran los escritores página a página. Los distintos creadores son, en definitiva, espejos del Creador con mayúsculas. El acto de la creación, ya sea de la ficción o de la realidad es comparable o confundible. La capacidad demiúrgica del poeta es el tema de la «Parábola del Palacio». Este, recita una composición que:

[...] le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido, hay quien entiende que constaba de un verso, otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme [...] (179)

El emperador decide fulminarlo porque el texto no puede subsistir junto con el palacio, razón por la cual «su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.» (180)

El poeta muere al crear y es a la vez merecedor de la inmortalidad. El texto perdido, la palabra que no encontrarán sus descendientes, es la Verdad con mayúscula.

Los hacedores del libro de Borges murieron pero están en su obra, viven en la tradición. El Hacedor con mayúsculas también está desaparecido de su creación y, sin embargo, subsiste en nuestra esperanza. Borges mismo, clásico pero notable innovador de la literatura en el siglo XX, no renuncia a ésta, descubriendo paso a paso que las palabras no son las cosas, y que el sentido último está en la búsqueda, y que esta búsqueda es lo que le da sentido al sin-sentido.

Nosotros, lectores de Borges, nos abismamos en ese espacio paradójico del que habla Deleuze, espacio que no podemos iluminar pero que es aquello que provoca el sencillo y complejo vértigo de la estética borgiana.

VALERIA MELCHIORE
Investigadora del C.I.L.A.

BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, GILLES. *¿En qué se reconoce el estructuralismo?* En Chatelet, François. 1976. *Historia de la filosofía*, Madrid, Espasa Calpe, t. 18.

BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1984. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Obras Completas*, t. 2, Buenos Aires, Emecé.

JORGE L. BORGES: AUTOBIOGRAFÍA Y (AUTO)FICCIÓN

El 19 de septiembre de 1970 la revista *The New Yorker* publicaba un documento que titulaba "Autobiographical Notes" y que se firmaba "Jorge L. Borges with Norman Thomas di Giovanni." Posteriormente este artículo se incluyó en la edición inglesa de *El Aleph*, con el título de "Autobiographical Essay". Pero no se publicó en castellano, al menos hasta la fecha.¹

La forma autobiográfica adopta con Borges una característica inusual, debido a su imposibilidad (acentuada a partir de 1956) de redactar extensivamente y de leer. El mismo hecho de que un documento "autobiográfico" sea firmado por dos personas lo coloca dentro de un grupo particular. ¿Podemos hablar de "autobiografía" cuando el ensayo que poseemos es en realidad una serie de "notas" compiladas por una segunda persona con la cual en algún momento -al menos durante la escritura del texto- la primera ha dialogado? Rodríguez Monegal distingue entre esos colaboradores que han ayudado a Borges a reunir los materiales de un libro y aquellos que han sido co-autores. (*Borges por. . .* 224-25). En el primer caso dice que el libro puede ser considerado un libro de Borges aunque no sea "un libro escrito por Borges." Pero en la cronología que Rodríguez Monegal incluye en su trabajo posterior *Borges, una biografía literaria* se dice que el "Autobiographical Essay" fue "compilado" por di Giovanni "a partir de distintas fuentes (entrevistas, prólogos, etc.)" (455).² El caso de Boswell y Samuel Johnson

¹ De ahora en más "Autobiographical Notes" será citado "AN". La edición inglesa es *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, New York: E.P.Dutton, 1970. [Aclaración del editor: cuando se presentó esta proponencia no existía la versión en español de la *Autobiographical Notes*. La Autobiografía que recién fue publicada en 1999, había sido traducida por el mismo Jorge Luis Borges con la colaboración de Norman Thomas di Giovanni. Fue editada por Editorial El Ateneo de Buenos Aires.]

² En 1991 consulté al profesor Roberto Alifano sobre este tema: según él di Giovanni

tampoco es similar, ya que Boswell le puso a su obra, (considerada como biografía, aunque incluye partes autobiográficas), el título de *Life of Johnson*, y transcribió sus conversaciones utilizando la tercera persona. Es necesario, además, tener en cuenta lo que dice Elizabeth Bruss respecto de los comienzos del uso del término "autobiografía": "Aunque el término **biografía** fue de uso frecuente después de 1680, no fue hasta 1809, en que Robert Southey inventó o tradujo la palabra para *Quarterly Review*, cuando **autobiografía** se convirtió en una denominación familiar en Inglaterra."³

El de Borges y di Giovanni sería un caso de lo que se denomina "collaborative autobiography". Paul John Eakin, en el "Prólogo" de su antología de escritos de Philippe Lejeune dice:

In collaborative autobiography, however, the fact that someone has written the text does not necessarily determine that individual as its "author" in the published product. In the case of the ghost-written autobiography, for example, the writer rarely claims the strategic place reserved for the author's signature, which becomes in effect an attribute of the featured subject whose fame or notoriety claim the attention of the public. (xvii)⁴

(A Borges le hubiera gustado ser comparado con el Dr Samuel Johnson, a quien admiraba tanto). El libro de Roberto Alifano *Borges, Biografía verbal* (1988) es una biografía, pero en la mayoría de los casos, después de sus aseveraciones Alifano cita pasajes de los escritos de Borges o de entrevistas, que confirman los datos expuestos. Alifano aclara:

Los comentarios que acompañan y matizan cada tramo de su vida, provienen de los diálogos que en diversas épocas mantuve con Borges; para enriquecerlos he tomado también párrafos de reportajes publicados en diarios y revistas. Borges nunca quiso incurrir en una autobiografía; pensaba, como Wilde, que los libros de memorias los hacen aquellos que tienen muy poco que recordar o que han perdido completamente la memoria. Hizo, sin embargo, una síntesis de su vida en 1972 (*sic*) para ser incorporada a un libro suyo que se editó en los Estados Unidos. (12)⁵

recogió el material pero Borges intervino en la redacción final del documento.

³ Bruss, "Actos Literarios" 65.

⁴ Eakin cita como su fuente a Lejeune (entre paréntesis).

⁵ El libro al que se refiere Alifano es la edición de *El Aleph* arriba mencionada. Nótese que es de 1970, del mismo año que el artículo de *The New Yorker*.

Sin ir hasta el extremo de Paul de Man, cuando dice que “. . . any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical” (922), las “AN” se podrían considerar como una especie de autobiografía, una hecha de fragmentos coordinados por Borges con la ayuda de un lector-oyente- “escritor”. Puesto que pasajes similares de recuerdos de la vida de Borges pueden hallarse en los diálogos grabados y/o recordados —muchos de ellos además publicados por varios y variados oyentes —“escritores”— y también en conferencias y en los paratextos que acompañan ediciones de sus obras, casi cualquier lector podría intentar “completar” esas “AN” del año 1970.⁶

Philippe Lejeune, en *Je est un autre* (1980), reflexiona acerca de las fallas que se introducen —en lo que él llamara años antes “el pacto autobiográfico”—, cuando una autobiografía es compuesta en colaboración:

Unlike the apocryphal autobiography, the autobiography composed in collaboration such as it is practiced today in a more or less acknowledged manner, introduces a flaw into this system. It calls to mind that the “true” is itself an artifact and that the “author” is a result of the contract. The *division of labor* between two people (at least) reveals the multiplicity of authorities implied in the work of autobiographical writing. Far from imitating the unity of the authentic autobiography, it emphasizes its indirect and calculated character. A person is always *several* people when he is writing, even all alone, even his own life. . . . By relatively isolating the roles, the collaborative autobiography calls into question again the belief in a unity that underlies, in the autobiographical genre, the notion of author and that of person. We can divide the work in this way only because it is in fact always divided in this way, even when the people who are writing fail to recognize this, because they assume the different roles themselves. . .⁷

⁶ Estos paratextos incluyen prólogos, epílogos, y hasta anuncios de futuras ediciones. Por ejemplo, podemos mencionar las palabras escritas por Borges para anunciar sus *Obras completas*, que se pueden leer en la última página (sin numerar) de la edición de 1975 de *El libro de arena*. No sé si este material es parte de un texto más largo. De todos modos es un buen (auto)resumen de los temas borgianos.

⁷ Lejeune *On Autobiography* 187-88. Traducimos: “A diferencia de la autobiografía apócrifa, la autobiografía compuesta en colaboración, tal como se practica hoy de forma más o menos aceptada, introduce una falla en el sistema. Trae a la mente que lo ‘verdad ero’ es en sí un artefacto, y que el ‘autor’ es un resultado del contrato. La división de tareas entre dos personas (por lo menos) revela la multiplicidad de autoridades implícitas en la obra de escritura autobiográfica, como en toda escritura. Lejos de imitar la unidad de la auténtica autobiografía, enfatiza su carácter indirecto y calculado. Una persona es siempre varias personas cuando está escribiendo, aun si está sola, aun si es su vida. . . . Al aislar relativamente los roles, la autobiografía en colaboración cuestiona otra vez

Si consideramos en detalle la forma en que las "AN" aparecieron en *The New Yorker*, el problema genérico se complicaría: la primer página (la página 40 de la revista) lleva el título de la sección, "Profiles"; "AN" es el subtítulo y luego, ocupando parte del espacio de la columna central (hay tres), vemos un dibujo de la cabeza de Borges, de perfil, y "Jorge Luis Borges" escrito debajo. Cualquier lector de *The New Yorker* sabe que la sección "Profiles" suele incluir semblanzas de personajes conocidos y/o famosos, escritas por periodistas especializados. Pero en este caso se trata de un "autorretrato" 'escrito' con la ayuda de otra persona. El autorretrato literario ("literary self-portrait") es, según Karl J. Weintraub un "autobiographically colored genre". Dice Weintraub:

[...] The mere urge toward self-discovery and self-assessment can result in a static portrait of the moment. **Writings in which the author is intensely preoccupied with exploring his present state of self, or in which he halts to assess his condition** so that he may set his compass for the life to be led [...] tend to have the quality of the literary self-portrait. ("Autobiography..." 828; nuestro énfasis) ⁸

En "AN" hay varios subtítulos: "Family", "Europe", "Buenos Aires", "Maturity" y "Crowded Years". Esta última parte es una especie de resumen de aquel momento presente, septiembre 1970, y hay una referencia a posibles futuras actividades: "I hope yet to see Mormon Utah..." (97), o "I intend now to begin a new book, a series of personal—not scholarly—essays on Dante, Ariosto, and medieval northern subjects. . ." (98). Estas aseveraciones son del tipo de las que Borges utilizara durante las entrevistas, tan numerosas después de 1970. La cualidad de brevedad y/o fragmentarismo de "AN" estaría señalada por el hecho de ser éstas unas "notas" autobiográficas que a su vez recogen otras "notas" o fragmentos dispersos. En ellas podemos apreciar a Borges en su triple rol de lector, hacedor y maestro/conferencista. Si fuéramos a aceptar como "autobiografía" textos de una o dos páginas, sugeriría dar ese nombre al "Epílogo" de las *Obras completas*

la creencia en una unidad que subyace, en el género autobiográfico, a la noción de autor y a la de persona. Podemos dividir la obra de esta forma solo porque está siempre dividida de esta forma, aun cuando las personas que están escribiendo no quieran reconocerlo porque asumen ellas mismas los distintos roles."

⁸ En castellano: "La mera urgencia hacia el descubrimiento y toma de conciencia de sí mismo puede resultar en un retrato estático del momento. Los escritos en los que el autor está intensamente preocupado por explorar el estado de su yo presente, o en los que se detiene para considerar su condición de modo de poder alinear su brújula para la vida que ha de llevar . . . tienden a poseer las cualidades del autorretrato literario.

(edición 1974).⁹ Pretende ser una nota biográfica para una enciclopedia que debe publicarse en Chile en el año 2074. Está escrita en tercera persona y en tiempo pasado. Sigue un orden cronológico y termina con un pensamiento de Carlyle que dice: “La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben.” (145)

Al referirse a la “dimensión histórica de la genuina autobiografía” Weintraub pone énfasis en la idea de que “el significado del pasado es inteligible y tiene sentido en términos de la comprensión presente. De este modo los hechos se ubican en relaciones retroactivas en las que no se hallaban cuando se experimentaron por primera vez” (826). Hay una descontextualización y reorganización de los elementos de la experiencia pasada, en términos del significado que esos elementos tienen en el “ahora” de la escritura autobiográfica.¹⁰

Si consideramos que la escritura altera a quien la escribe, y si aplicamos al acto de escribir una autobiografía aquello que Borges dice en una de las ficciones de *El Aleph*, la imposibilidad de llegar a poseer “una autobiografía” se hace evidente, al menos dentro del tipo de juego lógico que tanto gustaba a Borges:

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 el infinito. (*El Aleph* 101)

El autor-narrador de una autobiografía debe, de alguna manera, referirse a sí mismo como a “otro”, que ha llegado a ser lo que es también a través de la puesta por escrito de este texto. Como dice Starobinski: “El no contará solamente

⁹ Refiriéndose a la extensión de las autobiografías J. Starobinski dice: “Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'un vie. Ces conditions une fois posées, l'autobiographie apparaît libre de limiter son récit à une page ou d'étendre sur plusieurs volumes.” (257)

¹⁰ Weintraub dice: “... Elements of past experience are wrenched loose a little bit from the context in which they originally stood; and they are singled out because they are *now* seen to have a symptomatic meaning that they may not have had before. The lines whereby they are connected to earlier or later elements of experience become more important than the lines connecting them with the temporal context of elements in which they occurred. Past life is being rearranged because it is being interpreted in terms of the meaning (or meanings) that life now is seen to possess. The dominant autobiographic truth is, therefore, the vision of the pattern and meaning of life which the autobiographer has at the moment of writing his autobiography” (826-27).

¹¹ (261), Nuestra traducción; el énfasis es del original: “Il en racontera pas seulement ce qui

en qué ha devenido en otro momento, sino sobre todo cómo de otro que él fue, él ha devenido en él mismo.¹¹

Después de 1970, fecha de las "AN", Borges se referirá muchas veces a episodios de su vida, a las circunstancias que rodearon la escritura de sus obras, a sus planes para el futuro. Dará en ocasiones otras versiones de lo ya dicho en "AN" y, por supuesto, agregará, a lo largo de las entrevistas, diálogos y conferencias, nuevos recuerdos, donde no siempre la cronología de los hechos es la exacta.¹² Además Borges utilizó reiteradamente en distintas ediciones de sus obras una de las características que Weintraub asigna a lo autobiográfico, donde "...el autor (a menudo en forma de prefacio) desea colocar su obra presente en el contexto del resto de su *oeuvre* (*sic*) y puede hacerlo sin dar a este hecho una dimensión de desarrollo, concentrándose en el carácter general de su obra, revelando en ello el carácter del escritor mismo" (828). Como ejemplos podemos mencionar los "Prólogos" de *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios* (Ficciones 11 y 111), o en la edición de 1975 de *El libro de arena*, una página al final del libro, no numerada, donde con el título de "Obras completas" leemos un comentario firmado por Borges, en el que se describe la futura edición. En el "Epílogo" de *El libro de arena* Borges se refiere a una de sus ficciones de 1941 para contraponerla a otras dos que quiere comentar: 'La biblioteca de Babel' (1941) imagina un número infinito de libros; 'Undr' y 'El espejo y la máscara', literaturas seculares que constan de una sola palabra' (181). En ese "Epílogo" lo autobiográfico participa de lo fantástico, del mismo modo que en sus ficciones lo fantástico incluye lo autobiográfico. Así podemos decir que las "ficciones" de Borges en muchos casos se convierten en "autoficciones". Borges mismo, en "AN", explica de qué modo sus "ficciones" primeras fueron concebidas como una respuesta a los problemas causados por una seria enfermedad en diciembre de 1938 (una herida en la cabeza que derivó en septicemia).¹³ Este relato es fundamental para comprender las "ficciones" de Borges. La obra de C.S.Lewis *Out of the Silent Planet* que la madre le lee, y que permite que Borges compruebe que no ha perdido sus facultades

lui est advenu en un *autre* temps, mais surtout comment, d'*autre* qu'il était, il est devenu lui-même."

¹² Un ejemplo que podemos dar es su comprensión de los cinco años que estuvo enseñando literatura inglesa en la Universidad Católica Argentina en uno. Ver *Borges en diálogo* 33, y Penna 97.

¹³ Ver "AN" 84. La lectura del episodio es clarificadora; Rodríguez Monegal en *Borges por él mismo* lo comenta en 26-28.

mentales, es la primera parte de una narración en tres, donde un mundo fantástico se funde con el real. De igual modo, desde entonces, en gran parte de sus ficciones Borges incluirá en un espacio ficcional hechos autobiográficos realmente ocurridos. En "AN" dice: "My Kafkaian story 'The Library of Babel' was meant as a nightmare version or magnification of that municipal library, ...The numbers of books and shelves that I recorded in the story were literally what I had at my elbow" (84).

Philippe Lejeune en "Le pacte autobiographique (bis)" (1983) menciona el caso de Serge Doubrovsky, quien en 1969 publicó una novela *La dispersion (sic)* presentándola como "autoficción". (Lejeune se declara incapaz de medir "en qué consistía la porción de ficción en este libro que él (su autor) presenta como 'autoficción'" (430).) En 1987, Brian McHale en *Postmodernist Fiction* dedica unas páginas a las novelas que incluyen elementos autobiográficos creando de ese modo "una serie de repercusiones ontológicas disruptivas" (203).

Algunas de las "ficciones" de Borges podrían denominarse "autoficciones" por la forma insistente en que lo autobiográfico se introduce en el mundo ficcional provocando disrupciones. J. Alazraki ha notado (y no es el único) que el personaje de "El Sur" tiene semejanzas con Borges, y que la historia se refiere indirectamente a su familia y a su enfermedad de 1938-39.¹⁴ Opino que "El Sur" refleja la forma en que la muerte que Borges felizmente eludió, cambió la dirección de gran parte de su escritura en cuanto al tratamiento y al contenido. Los compadritos y las ambientaciones realistas se dejan de lado y se incluyen elementos del tipo de ficción ejemplificada por C.S. Lewis (en *Out of the Silent Planet*) o por G.K. Chesterton (en *The Man Who Was Thursday*) o por R.L. Stevenson. A la vez se recurre a datos autobiográficos que sirven para anclar el relato en una realidad innegable.

Consideremos brevemente algunas ficciones que se podrían catalogar como autoficciones. Primero "Borges el memorioso", escrita en 1942 y publicada en *Artificios* (1944). Ocurre en un lugar de Uruguay adonde Borges solía ir de niño durante sus vacaciones (Alifano *Twenty-four...* 29). Pero en esta "larga metáfora del insomnio" (*Ficciones* 111) se refleja la realidad de las experiencias del mismo Borges. En una entrevista con Alifano leemos lo siguiente (citaré en

¹⁴ Alazraki dice: Dahlmann es una imagen, ligeramente velada, del propio Borges hasta en algunas minucias biográficas." En una nota explica: "En ningún otro cuento Borges ha conferido a un personaje tantos rasgos autobiográficos como en el caso de Dahlmann. El propio Borges ha dicho: 'Por lo demás "El Sur" es un cuento bastante autobiográfico, al menos en sus primeras páginas.'" (129).

castellano, aunque el original está en inglés):

Alifano: ...Hay mucha gente que asevera que esa historia es autobiográfica; ciertamente lo es, ya que es una especie de elaboración de un estado mental suyo. ¿Está de acuerdo?

Borges: Sí. Todo lo que hice fue escribir "Funes" en lugar de "Borges". He omitido algunos aspectos de mí mismo y obviamente he agregado otros que no poseo. Por ejemplo, Funes, el chico del campo, no podría haber escrito la historia; yo, por otra parte, he podido escribirla y olvidarme de Funes y también—aunque no siempre—de ese desagradable insomnio. Ahora yo creo que esa historia es poderosa porque el lector siente que no es simplemente una fantasía, sino que yo estoy contando algo ...que me sucedió cuando lo escribía. (Alifano *Twenty-four* . . . 28)

El libro de arena, de 1975, contiene otra ficción que puede considerarse como "autoficción". Es muy conocida y citada; su título, "El otro". En el "Epílogo" de la colección Borges dice que "...retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. ...Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno" (179). Los dos personajes son uno, Jorge Luis Borges, como era en febrero de 1969 en Cambridge, Massachussetts, sentado frente al río Charles, y en 1918, en Ginebra, frente al Rhone. El "juego verbal" entre los dos Borges incluye hechos biográficos, "verdaderos" en el sentido de que son históricamente verdaderos, pero al mismo tiempo incluye lo que E. Bruss describe como "hechos subjetivos y de la sensibilidad íntima (asociados a la autobiografía)."¹⁵

"El Congreso" está incluido en la misma colección. Es "la más ambiciosa de las fábulas de este libro" (180), según Borges aclara, y que incluye, "como es mi hábito" elementos autobiográficos.

Para concluir diremos que las "AN" de 1970 daban una imagen de Borges que se fue completando poco a poco, de distintas formas. Si en algunos de sus "Prólogos" y "Epílogos" se refería a los detalles autobiográficos de sus

¹⁵ Elizabeth Bruss dice: "...James Boswell estime la distinction entre 'fait' et 'fiction' insuffisante à définir l'autobiographie. Une nouvelle opposition doit être établie entre des ordres rivaux de faits: entre d'un côté les faits objectifs et la psychologie affective de l'observation (associée à la biographie) et de l'autre côté le domaine plus arbitraire et capricieux des faits subjectifs et de la sensibilité intime (associée à l'autobiographie" ("L'autobiographie..." 21).

ficciones, ellos también aparecían en las innumerables conversaciones y entrevistas, en las conferencias, en sus clases. Tal vez los mismos hechos, pero a la vez distintos (así como un río es y no es el mismo). Dos poemas publicados en 1977, cuyos títulos están en inglés, "The Thing I Am" y "Things That Might Have Been", deben ser leídos a la par del "Epílogo" de la edición de 1974 de las *Obras Completas* y completados con "AN".¹⁶ Con esto tendríamos un comienzo de autobiografía, pero "la" autobiografía de Borges no existe.

ROSA E.M.D. PENNA
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALAZRAKI, JAIME. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas-Estilo*. Tercera edición aumentada. Madrid, Gredos, 1983.

ALIFANO, ROBERTO. *Borges, biografía verbal*. Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

—. *Twenty-four Conversations with Borges : Including a Selection of Poems*. (Interviews by R.Alifano 1981-1983) Lascaux Publishers, 1983.

BORGES, JORGE L. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1961.

—. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1968.

—. *Historia de la noche*. Buenos Aires, Emecé, 1977.

—. *El libro de arena*. Madrid / Buenos Aires, Ultramar / Emecé, 1975.

—. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

BORGES, JORGE L. and Norman Thomas di Giovanni. "Autobiographical Notes." *The New Yorker*, 19 September 1970, 40-99.

BORGES, JORGE L. y Osvaldo Ferrari. *Borges en diálogo: conversaciones de J.L.Borges con Osvaldo Ferrari*. Barcelona, Grijalbo, 1985.

BRUSS, ELIZABETH W. "Actos literarios". En *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, 62-79.

—. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire." *Poétique*, 17 (1974), 14-26.

DE MAN, PAUL. "Autobiography as De-facement." *Modern Language Notes* 94 (1979), 919-

¹⁶ En *Historia de la noche* 119-20 y 91.

LEJEUNE, PHILIPPE. "Le pacte autobiographique (bis)." *Poétique*, 56 (1983), 416-34.

—. *On Autobiography*. Edited and with a Foreword by Paul John Eakin. Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

McHALE, BRIAN. *Postmodern Fiction*. London: Routledge, 1987.

PENNA, ROSA E.M.D. "Jorge Luis Borges and the Canon of English Literature." En *The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*, de Vergil Nemoianu and Robert Royal. Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins, 1991, 97-100.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. *Borges por él mismo*. Caracas, Monte Avila Editores, 1981.

—. *Borges una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

STAROBINSKI, JEAN. "Le style de l'autobiographie." *Poétique*, 3 (1970), 257-65.

VARIOS AUTORES. *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. *Antropos*, Suplementos 29 (Diciembre 1991)

WEINTRAUB, KARL J. "Autobiography and Historical Consciousness." *Critical Inquiry*, 1 (1975), 821-48.

POLIFONÍA Y CONTRAPUNTO EN LA NARRATIVA DE JORGE LUIS BORGES

Borges introduce en sus relatos de un modo deliberado un cúmulo de referencias y de citas. Su narrativa constituye una verdadera encrucijada de hipótesis y de teorías. La lectura de su obra —aunque Genette imagine la crítica de Borges realizada por los compiladores universitarios semejante a la más desesperada de las empresas—¹ sólo aparentemente descansa en la erudición.

La visión de su literatura como un espacio homogéneo y reversible, la percepción polifónica de su obra o está apoyada esencialmente en un recurso contrapuntístico. En la combinación simultánea de voces o partes, cada una independiente, pero que conducen todas a una textura coherente y uniforme.

Punto y contrapunto es el recurso que articula y da forma a toda su literatura narrativa. Esta técnica se relaciona con el género, el diseño y el sentido. También con la lengua. En lo que se refiere al género, sus ficciones son historia, sus narraciones incluyen acciones dramáticas o se confunden con el ensayo. La líneas temáticas se contraponen o se combinan yuxtaponiéndose. Su estilo, como el mismo Borges señala en el Barroco, “deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades”². El rigor y la perfección formal de sus relatos se apoya en la búsqueda de lo inesperado; su aspiración es sorprender al lector.

El interlineado se manifiesta de múltiples formas. Las referencias, exposición y alusiones a distintas doctrinas filosóficas y teológicas aparecen en muchas sino en la mayoría de sus narraciones. Esas teorías postulan distintas interpretaciones del hombre y del mundo y determinan, a su vez, la naturaleza del relato.

¹Genette, Gerard. (1970) *De figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba, Editorial Nagelkop.

²Borges, Jorge Luis. (1974) “Prólogo a la edición de 1964”. *Historia universal de la infamia*. Obras Completas, Buenos Aires, Emecé.

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Borges aventura que el universo quizás esté ordenado "pero de acuerdo con leyes divinas -traduzco: con leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir"³. El universo es un problema insoluble, un enigma, y el universo del relato se presenta igualmente enigmático. Cada una de sus historias se ramifica indefinidamente; cada cita, sea ésta cierta o apócrifa, provoca un sinnúmero de interrogantes. Sus juicios compendian una información que siempre remite a otra cosa.

Ante la situación misma de la lectura de una obra de Borges el problema que se nos plantea -casi de antemano- es el del género. ¿Ficción o *Historia universal de la infamia*? Borges introduce un tiempo histórico en el tiempo de muchas de sus narraciones. El relato, cada uno de sus relatos, deliberadamente nos enfrenta a priori con el problema del género.

En "Hombre de la esquina rosada" la acción dramática, por momentos, se superpone a lo meramente narrativo hasta articular un tiempo y un espacio nítidamente teatrales. En "Tema del traidor y del héroe" el narrador se refiere a una historia que resulta una acción dramática escrita por uno de los personajes. Shakespeare está asimismo incorporado al relato. Kilpatrick, su protagonista, es asesinado en un teatro y él mismo es actor de su propia muerte.

"Tema del traidor y del héroe" incluido en *Ficciones* yuxtapone una serie de técnicas que caracterizan a otros tantos géneros literarios: un comienzo que recuerda el de los diarios personales, algunas fórmulas propias del relato oral, recursos estilísticos de la lírica, así por ejemplo el uso de la anáfora, de la enumeración, de los paralelismos, etc.

Las técnicas del relato policial -un enigma a resolver, una víctima, un victimario y algunas pistas- son notorias en "El jardín de senderos que se bifurcan" y en "La muerte y la brújula", entre otros. En "Tema del traidor y del héroe" leemos "el enigma rebasa lo puramente policial"⁴. Las formas del ensayo - "fortuna y juego le son esenciales", al decir de Th. Adorno-⁵ caracterizan algunas de sus más famosas narraciones: "Pierre Menard, autor del Quijote", "Examen de la obra de Herbert Quain", "Tres versiones de Judas" y muchas más. Lo fantástico, "esa vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales"⁶, aparece en "El inmortal", "El sur" (al menos, es

³ Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. *Op. cit.*

⁴ Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y del héroe". *Ficciones*. *Op. cit.*

⁵ Adorno, Theodor W. (1962) *Notas de Literatura*. Barcelona, Ediciones Ariel.

⁶ Todorov, Tzvetan. (1982) *Introducción a la Literatura Fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos

una de sus interpretaciones posibles), "La escritura de Dios".

El diseño en Borges, al igual que el género, se apoya en un contrapunto de referencias y citas que estructuran el relato. Algunas de ellas de difícil o imposible comprobación; otras, decididamente apócrifas y dispersas casi siempre en páginas plagadas de precisiones verificables. La simple lectura nos plantea la dificultad de decidir dónde Borges se atiene a la verdad y dónde la falsea. El buen lector de ficciones debe prestarle fe para no quebrar el encanto del relato. Los críticos universitarios distinguirán el alcance del interlineado.

El contrapunto del diseño puede complicarse casi infinitamente. "Tema del traidor y del héroe" comienza con una cita del poema de W.B. Yeats *The Tower*. Un lector ingenuo difícilmente pueda advertir que "All men are dancers and their tread/ Goes to the barbarous clangour of a gong"⁷ ("Todos los hombres son bailarines cuyos pasos/ conducen al bárbaro clamor de un gong"), además del acierto estético de la metáfora en relación con la historia, esa cita contiene de modo implícito una serie de datos que reclaman su muy improbable información.

El poeta irlandés William Butler Yeats (1865-1939) es autor de un ensayo sobre Parnell⁸, el líder irlandés acusado de mantener relaciones con una mujer casada.

Algo de esas páginas de Yeats sobre Parnell parece subyacer en la narración de Borges.

Borges nos cuenta la historia de un héroe-traidor que sucede en Dublin. En esa historia también confrontan Irlanda e Inglaterra y, sobre todo, existe en ella la revelación de una verdad. La decisión de ocultarla o mostrarla alterará la historia. Ryan decide ocultarla y su silencio permite la glorificación del traidor Kilpatrick. Yeats cuenta como Harrison, la principal fuente de información de los periódicos irlandeses, en su libro devuelve a Parnell su estatura de hombre.

Todas estas referencias a una historia real que ofrece algunas similitudes con la trama del relato no pueden deducirse de la simple lectura del nombre de Yeats, autor de los versos que sirven de epígrafe. Sin embargo, subrayan que no hay en la obra de Borges ningún recurso inocente, en ella nada es indeliberado. Todos los nombres y los autores que cita tienen relación con la historia.

Al contrapunto que abre el relato se le suma tal como lo enuncia el narrador en la primera línea la referencia a Chesterton. Este es autor de *La*

Aires.

⁷ Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y del héroe". *Op. cit.*

⁸ Yeats, William Butler. (1961) *Essays*. Londres, Mac Millan.

muestra de la espada rota en el que se refiere la historia de St Clare sometido a juicio en mitad del desierto y ejecutado para limpiar el honor de Inglaterra y el de la hija de un general. Sus verdugos se conjuran para callar por siempre aunque las estatuas del traidor “entusiasmen por siglos”⁹. St Clare, gracias al silencio de sus verdugos será considerado un santo y la verdad nunca será revelada aunque se trate de un canalla.

Existen otros ecos reconocibles. La estatua que se menciona en el relato de Chesterton también se repite en la historia de Kilpatrick, “su estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas”¹⁰.

Otras voces surgen luego como la del “que inventó la armonía preestablecida” (el consejero aúlico Leibniz (1646-1716))¹¹. Para Leibniz Dios ha hecho desde el principio al alma y al cuerpo, a cada una de estas dos sustancias, de una naturaleza tal, que, siguiendo solo sus propias leyes, que les han sido otorgadas junto con su ser, concuerdan una con la otra, como si hubieran recibido un mutuo influjo o como si Dios pusiera continuamente su mano.

También la de Robert Browning (1812-1889). “Su obra es enigmática” ha dicho Borges. En el poema *El anillo y el libro* los diez protagonistas, incluidos el asesino y la víctima cuentan la historia de un crimen y cada uno de ellos cree que su acción ha sido justa. Browning es mencionado junto a Victor Hugo (1802-1885) quizá porque fueron contemporáneos, quizás porque la poesía de Browning, por momentos parece asemejarse a la de Hugo, más probablemente porque ambos pudieron escribir sobre Parnell. En el relato de Borges aparecen unidos por el nombre de Fergus Kilpatrick.

Este interlineado se enriquece, asimismo, con los nombres de Jean Antoine marqués de Condorcet (filósofo, matemático y político francés 1743-1794) autor de *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*, una historia decimal, como la califica Borges, concebida como un progreso indefinido pero en la que excepcionalmente pueden existir regresos. Con el de Hegel (1770-1831) que aunque en su filosofía de la historia sostiene que los acontecimientos históricos son irreversibles y autónomos, señala que en la naturaleza las cosas se repiten. Con el de O. Spengler (1880-1936) autor de la teoría de las cuatro edades de la cultura que reconoció haber sido influido por Nietzsche y por Goethe y que

⁹ Chesterton, Gilbert K. (1967/1970) *La muestra de la espada rota. El candor del padre Brown*. Obras Completas. Plaza y Janés Editores.

¹⁰ Borges, Jorge Luis. “Tema del traidor y del héroe”. *Op. cit.*

¹¹ *idem.*

concede las culturas como organismos biológicos sometidos, por su propio desgaste interno, a consunción y decadencia. Con el de Giovanni Battista Vico (1668-1744) para quien la historia particular transcurre de acuerdo con una historia eterna ideal. En virtud de la Providencia esas historias particulares no pueden salirse de su cauce eterno que consiste en la invariable repetición de tres edades. Por último Hesíodo, autor de *Los trabajos y los días*, quien anuncia un ciclo de cinco edades que llegado a su punto más bajo volvería a repetirse.

Esta técnica, como vemos, a través de nuestra rápida enunciación, incluye muchas voces. Sin embargo, en esa combinación simultánea se destacan con mayor nitidez algunas de ellas: las de Yeats, Chesterton y Shakespeare que reflejan las de Parnell, St Clare y Julio César. Borges señala las de Macbeth, Julio César y los Festspiele suizos. Nosotros descubrimos las de Harrison, Ryan y el padre Brown. Descubrimos también que Kilpatrick reúne a Parnell, St Clare y Julio César y que Borges alude a Shakespeare Chesterton y Yeats.

Pero este perspectivismo casi infinito del diseño se conjuga con "ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte"¹² prefiguradas por Shakespeare en la tragedia *Macbeth*. No existen mendigos en *Macbeth* pero sí tres brujas que profieren "Fair is foul and foul is fair"¹³ (El justo es vil y la vileza es justa). La vileza une a Kilpatrick y a Macbeth; las palabras se tornan proféticas. Quizás hayan sido éstas las palabras del mendigo.

Kilpatrick, al igual que Julio César, recibió un mensaje que le advertía el riesgo de concurrir al lugar donde encontraría la muerte. De la misma manera, el derrumbamiento de la torre en homenaje a César, soñado por Calpurnia, y el incendio de la torre de Kilgarvan son presagios de homicidio.

Estamos ante un contrapunto invertible donde la voz superior y la inferior cambian de lugar sin quebrar la polifonía del diseño. Ese diseño debe, sin embargo, apuntar a un sentido que pone de manifiesto un tejido uniforme y apretado de conjeturas, citas y referencias.

Lo que se nos dice es que la realidad es una conjetura. Nuestras lecturas ensayan vanamente versiones. Así, por ejemplo, en "El jardín de los senderos que se bifurcan" traidor y héroe, perseguidor y perseguido se alternan infinitamente. Yu Tsun y Stephen Albert son de modo indistinto, uno y otro, traidor y héroe, perseguidor y perseguido. En la obra de Borges no sólo se declara la incognoscibilidad del mundo, también se niega la unidad del yo. Por otra parte,

¹² *idem*.

¹³ Shakespeare, William. (1985) *Macbeth. The complete works*. New York, Gramercy Books.

el heroísmo y su contrapartida, la traición, gravitan de un modo insistente en la narrativa de Borges. En "La forma de la espada" el traidor Moon nos dice de sí mismo "me abochornaba ese hombre con miedo, como si fuera yo el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon"¹⁴.

En "Tema del traidor y del héroe" el sentido señala un narrador que cuenta como otro narrador, Ryan, se ha "dedicado a la redacción de una biografía"¹⁵, la de Fergus Kilpatrick, asesinado en un teatro. A Ryan lo inquietan circunstancias de carácter cíclico y ciertos paralelismos que le recuerdan a Shakespeare. Piensa en un dibujo de líneas que se repiten. Sabe que James Alexander Nolan, amigo de Kilpatrick, es traductor al gaélico de los dramas de Shakespeare y autor de un ensayo sobre los Festspiele. Sabe que Fergus Kilpatrick antes de morir firma la sentencia de muerte de un traidor cuyo nombre se ha borrado. Ryan investiga y "descifra el enigma"¹⁶.

Kilpatrick fue ultimado en un teatro pero toda la ciudad era el teatro. Nolan había descubierto que el traidor de los revolucionarios era su mismo jefe: Fergus Kilpatrick. Los conjurados condenan al presidente que firma su propia sentencia. Nolan para que no se viese comprometida la rebelión oculta la felonía de Kilpatrick. Nolan propone que Kilpatrick muera a manos de un asesino desconocido. Plagia a William Shakespeare, repite escenas de Julio César y Macbeth. Esa muerte alude también a la de Lincoln. Ryan silencia el descubrimiento y publica un libro dedicado a a la gloria del héroe.

El contrapunto se establece en dos registros, por un lado un narrador que descubre a otro, Ryan, que , a su vez, descubre y oculta a otro: Nolan. Ryan silenciará asimismo su propio descubrimiento. Y en el segundo registro, encontramos una tragedia que plagia a Julio César, a Macbeth y a los Festspiele y que recuerda la de Lincoln

"Las tres versiones de Judas" propone la redención del traidor de los traidores mediante distintas interpretaciones que justifican de un modo u otro la

¹⁴ Borges, Jorge Luis. "La forma de la espada". *Ficciones*. *Op. cit.*

¹⁵ Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y del héroe". *Op. cit.*

¹⁶ *idem.*

conducta de Judas y lo transforman en una suerte de mártir.

Borges en "Los teólogos" nos cuenta la historia de Aureliano de Aquilea y de Juan de Panonia. Ambos combaten las herejías de su tiempo y son rivales entre sí. Los éxitos de Juan de Panonia han suscitado los celos y el rencor de Aureliano. Cuando se produce la herejía de los anulares, que sostenía el carácter cíclico del tiempo, la eterna repetición de los hechos y las cosas, Juan de Panonia y Aureliano de Aquilea emprenden simultáneamente su refutación. El éxito del trabajo realizado por Juan de Panonia agrava los celos de Aureliano. Muchos años después surge una nueva herejía, la de los histriones. Mientras Aureliano prepara su dictamen para combatirla reproduce los términos de la herejía en palabras que resultan ser las de Juan de Panonia al refutar la de los anulares. Aureliano señala oblicuamente en su escrito esta circunstancia. Lo que pierde a Juan de Panonia es la cita de sus palabras aplicadas a otro contexto donde resultan heréticas. Esto lleva a Juan de Panonia a la hoguera. Aureliano, tiempo después, sufre una muerte similar en el incendio de un bosque. Al llegar al cielo, Aureliano comprende que para Dios él y Juan, el hereje y el ortodoxo, son una misma persona.

El contrapunto en este relato se complica. Un mismo discurso, una misma voz, tiene significados totalmente opuestos. En un primer caso, representa el paradigma de la ortodoxia, en el otro caso, merece el anatema y la hoguera. La otra línea se establece con el contrapunto entre los dos teólogos, ese contrapunto de rivalidad se desarrolla a partir de una misma ortodoxia, que, a su vez, está en relación también contrapuntística con las herejías.

Es difícil llevar el relativismo más lejos. La ortodoxia parece depender aquí del tiempo y de las circunstancias. La afirmación ortodoxa de Juan de Panonia contra los anulares se convierte, años después, al producirse la herejía de los histriones, en anatema.

La enemistad entre Juan y Aureliano, su lucha sorda, no es sino un contrapunto que se resuelve para la mente de Dios en un solo ser. Una de las tantas herejías que circulaban sostenía que todos los hombres son dos; ambos, Juan y Aureliano, la habían combatido.

Las citas y nombres falsos y verdaderos forman parte de ese esquema contrapuntístico que domina muchos de los relatos de Borges. Todo apunta a señalar la imposibilidad de la certeza. Todo parece señalar la nada.

Algunos críticos han afirmado con insistencia el carácter lúdico de la narrativa de Borges. Esa observación es cierta pero sólo a condición de que se

advierta que ese sentido de puro juego, refleja con rigor, una lectura del mundo actual con la que coinciden los más grandes escritores de nuestro siglo. La literatura actual muestra que la unidad del yo en el nivel histórico y en el nivel personal aparece cada vez más precaria y huidiza, que la temporalidad lineal se quiebra también, que lo que se percibe es el tiempo de la caducidad, que las mismas palabras parecen estar situadas ante el abismo de la crisis. Nietzsche en *El Caso Wagner* señala: "La vida ya no reside en la totalidad de un todo orgánico y completo."¹⁷ Nietzsche ha sido el profeta de esa mala nueva.

La literatura de Borges, al mismo tiempo, ha reflejado estéticamente rasgos muy profundos de la realidad argentina. Este aspecto de su obra ha sido soslayado por buena parte de la crítica. Señala Rey Beckford que "La obra narrativa de Borges ilumina un mundo fungible onírico. Un mundo donde el pensamiento sólo se manifiesta como arbitrario ordenador y no conduce a la verdad, donde la esencia de la razón se revela como ferocidad destructora que se destruye [...] Este sentimiento de espanto ante la creación es el reconocimiento de la desdichada aventura de una razón abandonada a su pura negatividad"¹⁸.

¿Cuál es el sentido entonces de la intertextualidad en Borges? Las citas de autores, las breves referencias a teorías distintas y hasta opuestas versan sobre interpretaciones o postulaciones de la realidad. Esta multiplicidad pone de manifiesto que el mundo admite infinitas interpretaciones y ninguna. La intertextualidad parece remitir siempre a la impotencia del conocimiento y a la nada que el mundo puede llegar a ser para quien advierta esa impotencia

Es por consiguiente a través de la superabundancia de referencias que el contrapunto del sentido se convierte en polifonía, una polifonía que nos devuelve a una zona de perplejidad, a la percepción nítida del misterio.

El carácter provisional, contrapuntístico, de las versiones, interpretaciones y teorías que se disputan el mundo en la obra de Borges contamina la textura de estas narraciones y convierten al relato en conjetura de conjeturas, en espejo de la soledad del hombre de nuestra época.

ELISA REY

Universidad de Buenos Aires

¹⁷ Nietzsche, Friedrich. (1980) *El caso Wagner. Ecce Homo*. Madrid, Alianza.

¹⁸ Rey Beckford, Ricardo. "Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia". *La Prensa*, (Buenos Aires: 26 de agosto de 1979).

BORGES O LA PREGUNTA POR EL SER

1.- UN TEXTO BORGIANO

Se ha escrito que Borges es "un hombre de letras para quien tanto la literatura como la filosofía tienen que ver con la verdad."¹

Un curso de Filosofía al que asistí, dictado por el Dr. Mario Presas, despertó mi inquietud acerca de un texto borgiano relativo -según el docente-, a qué es filosofía.²

El texto expresa lo siguiente:

El principio

Dos griegos están conversando: Sócrates acaso y Parménides.

Conviene que no sepamos nunca sus nombres; la historia, así, será más misteriosa y más tranquila.

El tema del diálogo es abstracto. Aluden a veces a mitos de los que ambos descreen

Las razones que alegan pueden abundar en falacias y no dan con un fin.

No polemizan Y no quieren persuadir ni ser persuadidos, no piensan en ganar o en perder

Están de acuerdo en una sola cosa; saben que la discusión es el no imposible camino para llegar a una verdad.

Libres del mito y la metáfora, piensan o tratan de pensar.

No sabremos nunca sus nombres.

¹ Benavides, Manuel: "Borges y la metafísica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-septiembre 1992, p. 260.

² Presas, Mario A. *Filosofía y Poesía: Heidegger, Hölderlin, Rilke*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones filosóficas, abril de 1995.

Esta conversación de dos desconocidos en un lugar de Grecia es el hecho capital de la Historia.

Han olvidado la plegaria y la magia”³

2.- EN UNA PRIMERA INGENUIDAD

Este texto conciso y puntual se estructura a partir de dos personajes, dos griegos que están **conversando**: Sócrates **acaso** y Parménides.

El término “acaso” remite a un nivel de inseguridad o anonimato respecto de la identidad de los interlocutores que, más abajo, la expresión: “no sabremos nunca sus nombres”, confirma. Vale decir, puede leerse: “Alguien está conversando” o “Unos hombres -filósofos- están conversando”. Porque como se afirma de inmediato: “Conviene que no sepamos nunca sus nombres.”

El tema conlleva una abstracción que no admite la **polémica** pero sí la **discusión** como camino posible para llegar a una verdad. Tengamos en cuenta que no se trata de la verdad, sino de una verdad

Por lo pronto hay algo que desecha; se trata de cuatro elementos agrpados en pares: el mito y la metáfora; la plegaria y la magia.

Pero la **conversación** aludida (que no es **polémica** pero sí **discusión** según el texto), a través de la cual “piensan o tratan de pensar” [...] “es el hecho capital de la Historia.”

Evidentemente, nos hallamos frente a la disposición de dos hombres en apertura ante la inquietud por alcanzar “una verdad”; con toda seguridad la única capaz de donar sentido al acontecer humano: “la Historia”.

Se observa un tono sigiloso, una serie de expresiones manifestantes de ambigüedad: “acaso”, “No sabremos nunca”, “tema abstracto”, “no quieren persuadir ni ser persuadidos”, “el no imposible camino”, “tratan de”, etc., resignifican como que es algo de cuidado aquello que en la instancia se juega.

Reflexionaremos entonces acerca de los elementos (supra) que podrían aparecer como obstáculo para lograr lo que estos personajes se proponen, a fin de desentrañar, desde nuestro sitio, el escondido don de esta propuesta.

3.- MOMENTO DE DISTANCIACIÓN

Desplegaremos brevemente el sentido de los elementos señalados: **mito** y

³ Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 18ª ed., Buenos Aires, Emecé Editores, T III, 415.

metáfora; magia y plegaria.

Relativo al **mito**, hay que tener en cuenta que su problemática ocupa un lugar **preponderante** en el marco del pensar filosófico desde el momento en que, frente a la racionalidad del concepto -y a efectos de un favorecimiento del pensar frente al universo -, se ha planteado el interrogante acerca de la necesidad de una interpretación, un hacer inteligible una vida prerrefleja⁴. En este sentido, el **mito** no es un hecho casual, ya que está inscripto en el horizonte de lo sagrado, lo poético, lo onírico y lo lingüístico⁵ Y como el juicio filosófico, a lo largo de la historia de la Filosofía, no es más el lugar de la verdad, el **mito** nos pone ante la evidencia de que su problemática es, ante todo, la que determina la verdad.⁶

El hombre primitivo, en la inmediatez de su vivencia con la Naturaleza y con las cosas, está penetrado por las mismas y expresa tal impresión "en forma que proceden inmediatamente de la experiencia y llevan a ella"⁷, de donde bien se deduce que no se trata de alegoría, y menos aún de metáfora al menos en el sentido aristotélico (léase: metáfora como relación analógica), sino de **percepción de contenido**. "Para él [el hombre primitivo] -explica Guardini- el mito es realidad; más aún, es la realidad fundamental, la autenticidad de la existencia".⁸

Estos conceptos acerca del mito guardan estrecha relación con el criterio contemporáneo de **metáfora** en tanto expresión **instauradora de mundo**, emergente del símbolo al que el mito apunta.⁹

Me parece oportuno, en este lugar, citar un párrafo extraído del último ensayo que he publicado:

Estas consideraciones nos conducen a reflexionar acerca del espacio simbólico común a toda la humanidad, desde el cual la metáfora interdialoga vehiculizando el proceso textual a través de pautas universales, culturales y específicas de la voz [...] que le da sentido.¹⁰

⁴ G. Van Riet, "Mythe et verité", Rev. Philos. Lovain 1960, p. 16.

⁵ G. Van Riet, art. cit., p. 17.

⁶ G. Van Riet, art. cit., p. 18.

⁷ Romano Guardini, *Religión y revelación*, (trad. del alemán por José María Valverde), Madrid, Guadarrama 1964, p.138.

⁸ R. Guardini, ob. cit., p. 147.

⁹ Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (traducida al castellano por Grazielle Baravalle), Buenos Aires, Megápolis, 1967, pp. 59, 283, 301, 310, 366, 421-452.

¹⁰ Ana María Rodríguez Francia, *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995, p. 80.

Es decir, en lo que llevamos hasta aquí, estamos frente a una secuencia que partiendo del **mito**, como primitiva expresión del hombre en el marco de lo sagrado (supra), manifiesta la presencia de la **metáfora** que, en la expresión textual, muerde el borde del ámbito indicador de la sobreabundancia del símbolo.¹¹

Con estos sintéticos desarrollos, creo haber diseñado -siquiera sea aproximadamente-, el campo de sentido sustentador de una pretensión de verdad, que juega en el enclave **mito-símbolo-metáfora**. Como quiere Ricoeur, del dialogo que el conflicto de las interpretaciones sustenta, ha de emerger el punto de confluencia.

Centrando ahora nuestra atención en la díada **magia-plegaria**, me referiré sucintamente a la primera.

Según J. G. Frazer, "la magia es una actitud emparentada con la ciencia y diametralmente opuesta a la religión"¹² De acuerdo con esta teoría, los pueblos primitivos -sumidos en el horror cósmico-, habrían consumado rituales tendientes a dominar las fuerzas de la naturaleza. Es obvio que en estos estratos de la humanidad no se puede hablar de ciencia; pero el pensamiento de Frazer apunta a lo que se podría calificar como **pseudociencia** en el sentido de un "saber" que algunos miembros de la tribu ejercían para conjurar las fuerzas que los superaban. No me interesa aquí seguir la línea de este pensamiento que, partiendo de la **magia** pasa por la **religión** y culmina en la **ciencia** sobre la base de principios de semejanza y de contacto.¹³ Lo que me interesa rescatar es el lugar de privilegio que el sitio de tensión entre la tierra dispensadora de bienes, pero también generadora del horror, imprime a la figura del **mag**o o **demiurgo**, suerte de mediador estéril, ya que la virtud del acto de mediación por la magia, se clausura en sí mismo.

Expreso **mediación** y llegamos al momento en que se abre paso el concepto de **plegaria**

La **plegaria**, impostación de la genuina voz de la actitud mediadora, es palabra que (en acto religioso raigal) se dirige a Dios abriendo el espacio de la salvación; salvación, como quiere Guardini, en su sentido más propio de **cumplimiento en lo santo**.

¹¹ P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, pp 283-329.

¹² J. Martín Velasco, *Introducción a la fenomenología de la religión*, 4ª ed., Madrid, Cristiandad, s.a., p 3; basado en la obra de J. G. Frazer, *La rama dorada*, México, 1969 (Título original, *The Golden Bough*, Londres 1890)

¹³ J. Martín Velasco, ob. cit., p. 33.

Expresa Guardini:

El hombre sabe que toma parte en ello con lo más íntimo y definitivamente suyo. Tomando parte de un modo especial, con algo en él que es de índole análoga a lo que se manifiesta ahí. Con un anhelo que sólo encuentra cumplimiento en eso santo; ese cumplimiento que designamos con la palabra "salvación". Se distingue de todos los restantes logros: los que proporcionan el alimento, o la propiedad [...] Es el único cumplimiento definitivo, el que decide el sentido último de la existencia, y que sólo puede hallarse en el valor religioso.¹⁴

Finalizadas estas reflexiones, regresemos al texto borgiano:

Resulta insoslayable remarcar que dicho texto no ofrece diferenciaciones cualitativas respecto de **mito** y **metáfora**, **magia** y **plegaria**. Más aún: ubica estos conceptos bajo el común denominador de la prescindibilidad: "Aluden a veces a mitos de los que ambos descreen"; "Libres del mito y la metáfora, piensan o tratan de pensar"; "Han olvidado la plegaria y la magia".

A modo de síntesis, me parece oportuno reiterar, retomándolos a fin de acrecentarlos, conceptos vertidos acerca de que tanto en el **mito** como en la **magia**, los rituales demiúrgicos no producen verdaderas modificaciones en relación con el mundo tribal, frente al bien llamado "horror cósmico" de los pueblos primitivos; en tanto la **metáfora** es instrumento instaurador de mundo, tanto se trate de su aparición en la Escritura como en la **plegaria** que aquélla suscita, mediatizadora del acontecer salvífico.

En este contexto, entre los cuatro términos considerados, sólo puede establecerse coherencia de relación entre **mito** y **metáfora** en tanto ambos son -como hemos indicado-, formas de un lenguaje que apunta a lo trascendental. **Magia** y **plegaria** por el contrario, se hallan en un parámetro de total escisión, en virtud de la diferencia mediatizadora señalada.

Respecto de Borges, Benavides explica:

Pero Borges es hijo de la modernidad, y la modernidad es crítica, y la crítica es poda, limpieza sospecha, cautela. La vieja metafísica adoleció de realismo ingenuo: el yo que conoce y el mundo conocido o que aspira a conocer son dos realidades separadas y enfrentadas. La realidad es una pura ofrenda para el

¹⁴ R. Guardini, ob. cit., p. 35.

hombre que la sabe recibir: contemplar. Más aún: el yo que conoce o contempla es un ser más entre los seres, un objeto entre los objetos, de los que le diferencian sus ojos dirigidos a lo alto, su capacidad de contemplar. Es un yo empírico o conciencia que tiene la consistencia de las piedras o de los árboles, de los que se diferencia por cuanto le es dado elevarse hasta aquel otro Yo por medio de la contemplación participativa.¹⁵

De esta manera, podemos entender que, al obviar el tema de la mediación entre hombre y Dios, ya que la idea rectora que el texto revela se halla instalada -como se ha visto- en la categorialidad de la prescindencia, se ve a las claras en “El principio”, que la voz del emisor se imposta a partir de la mirada desde el Sujeto de la Modernidad, subyacente en los términos de su propia contradicción.

Citamos una vez más a Benavides:

La empresa de Borges es una pregunta obsesiva por los poderes respectivos de la poesía y de la filosofía, de la imagen y el concepto. La respuesta es irónica: unas y otras denuncian los límites de nuestra finitud.¹⁶

CONCLUSIÓN

Desplegadas algunas de las ideas que la lectura me ha sugerido, y asumiendo una actitud interpretativa a partir de una postura de apropiación, me interesa remarcar que el texto de “El principio” denuncia que es acerca del ser aquello por lo que se interroga.

Recorrido ya el camino de la Metafísica y sus “venerables perplejidades” (Cfr. Benavides, p. 260), la pregunta se relaciona con la posibilidad de traspasar el lenguaje, la literatura y la representación a través de la conciencia, a fin de acceder al ser.

Estaríamos en el terreno fenomenológico de la pura contemplación, consumada ya toda *epojé* “en un lugar de Grecia [donde ocurre] el hecho capital de la Historia.”

Más allá del factor-contradicción que he señalado (*Supra*), factor que, por otra parte, constituye un signo característico y caracterizador de la Posmodernidad, a la que el texto borgiano no escapa, podrían atribuirse a los dos griegos, las palabras de Hölderlin: “Hemos llegado demasiado tarde para los

¹⁵ M. Benavides, art. cit., pp. 252-253.

¹⁶ M. Benavides, art. cit., p. 248

dioses y temprano para el ser.”¹⁷

Expresado de otra manera: Es hora de que inauguremos el ámbito solitario del pensar.

ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA
*Centro de Investigaciones de la Facultad de
Filosofía y Humanidades de la Universidad
Nacional de Córdoba
(CIFYH)*

BIBLIOGRAFÍA

BENAVIDES, MANUEL. “Borges y la metafísica”, Cuadernos Hispanoamericanos, Julio-Septiembre, 1992.

BORGES, JORGE LUIS. *Obras Completas*, 18ª edición, Emecé Editores, 1990.

GUARDINI, ROMANO. *Religión y Revelación*, Madrid, Guadarrama, 1964.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Obra poética completa*, Ed. bilingüe, 5ª ed., Barcelona, libros Rfo Nuevo, 1986.

PRESAS, MARIO A. “Filosofía y Poesía: Heidegger, Hölderlin, Rilke”. Buenos Aires, Centro de Investigaciones filosóficas, 1995.

RICOEUR, PAUL. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.

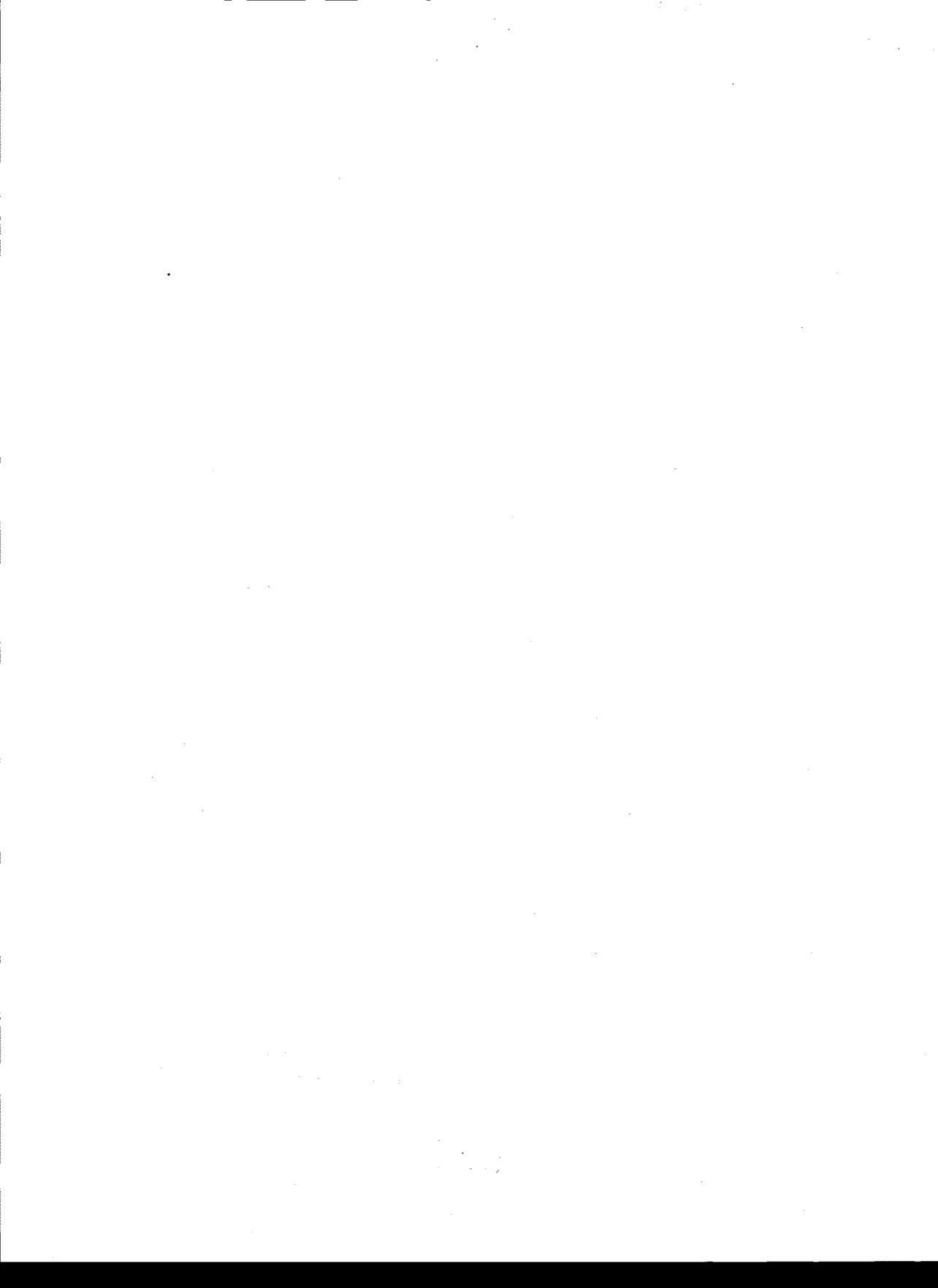
—. *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

RODRÍGUEZ FRANCIA, ANA MARÍA. *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995.

VAN RIET, G. “Mythe et vérité”, Rev. Phil., Lovain, 1960.

VELAZCO, J. MARTÍN. *Introducción a la fenomenología de la religión*, 4ª ed., Madrid, Cristiandad, s.a.

¹⁷ F. Hölderlin, *Obra Poética Completa*, Edición bilingüe, 5ª Ed., Barcelona, libros Rfo Nuevo, T. II., p. 68 donde se lee: “Aber Freund! wir kommen zu spät.” La frase que citamos en el texto, que corresponde a la interpretación corriente de estas palabras de Hölderlin: ¡Pero amigos! Hemos llegado demasiado tarde., está contextualizada por la tradición mítica del mundo germánico.



EMERSON Y BORGES, DOS AMERICANOS ANTE LA HISTORIA

En esta conmemoración, hemos optado por reunir aquí al argentino Jorge Luis Borges con el estadounidense Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Borges mismo, cierta vez manifestó ese deseo privado de conversar con él, así como desechó la opción de hacerlo, por ejemplo, con Shakespeare y Whitman. Ambos han sido para sus culturas hombres representativos, influyentes, que aún después de muertos, han continuado siendo faros inextinguibles para el pensamiento y el arte transnacional. Ambos, escritores como *gramáticos*: «tejedores de teorías» —como Ronald Christ ha llamado a los precursores de Borges y al mismo Borges.¹

El maestro argentino le ha dedicado a Emerson una poesía y al menos diecisiete menciones a él en toda su obra, siempre citado con particular aprecio, como singular «poeta de ideas», epíteto éste con que se lo ha reconocido². Creo bien que la recepción crítica no se ha detenido lo suficiente en esta relación. El investigador estadounidense Ronald Christ, ex-profesor de Rutgers University, ha fijado su atención muchas veces en ese interés de Borges por Emerson, en su libro *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion* que lleva, recordemos, un prefacio del mismo Borges. En este estudio Christ señaló recepciones filosóficas de índole emersoniana, como «Nominalism and Realism» —en «La flor de Coleridge»—, así como el concepto de descentralización de la importancia del libro, de la escritura, por la ingerencia del lector; la definición de la obra de arte como un epítome del mundo.

Nosotros, ahora proponemos configurar un diálogo entre los dos maestros acerca de un tema o «motivo», como es la Historia,—según la propuesta terminológica de Enrique Anderson Imbert aplicada a la obra borgeana, que considera que los temas borgeanos adquieren la tipología de motivo por sus

¹ Christ 156.

² Según lo consignado por Biblioteca Nacional de Madrid, 78

reelaboraciones secundarias constantes.³

La firme preocupación vigesimonónica por la búsqueda e intencionalidad de afirmación de cultura, la encontramos aún en Borges, y por supuesto en Emerson, con las variables muy propias del siglo XIX estadounidense, en el caso de este escritor del Norte, con avances estilísticos temáticos y formales que interesarían en el XX. Cultura, Historia, Literatura se manifiestan con un especial vínculo en las Américas.⁴ La Historia para ambos escritores fue, pues, una estimación ineludible en la instancia epistemológica de dicha inquietud. Borges, cuando se pregunta, en *Discusión* (1932), ¿cuál es la tradición argentina?, responde marcando el paradigma de literatura latinoamericana: nuestra tradición es toda la cultura occidental. Lo beneficioso de ello es que actuamos sin ataduras ni supuestas devociones, como lo hace la cultura hegemónica, que en este caso es la europea: ⁵ «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». ⁶ Remitámonos, pues, a la prolífera década del '20 de nuestro siglo, en América Latina.⁷ A partir de este punto, hemos elegido el concepto de «irreverencia» o falta de inclinación ante lo canónico contemporáneo, como un lazo con características estético-gnoseológicas que ha vinculado a Emerson con Borges. Emerson también fue irreverente a las variedades nativas del unitarismo, republicanismo, escepticismo de su tiempo, y a una estética de índole europea. Las «trascendió» —como puntualiza el crítico Van Doren— en su búsqueda de realidades más embriagantes, más peligrosas...⁸ En la escritura de estos dos americanos que estamos atendiendo, el «motivo» de la historia los ha ocupado en ese manejo textual apoyado en la transtextualidad, que en el caso de los lectores argentinos de Borges provocó cierta desazón, controversias, y que lo hallamos sugestivamente coincidente con el de Emerson —si bien este último tuvo una recepción menos traumática—, tanto en la faceta estético-literaria como intelectual. Y ponemos énfasis en

³ Cfr. Anderson Imbert.

⁴ Para esta relación de la historia, la literatura, la cultura en las Américas, ver "Introduction" de M. E. Valdés y su trabajo en colaboración con Mario J. Valdés, "Rethinking Latin American Literary History", en el mismo volumen que se consigna en la bibliografía.

⁵ Cfr. Borges, *Obras*, 272.

⁶ Borges, *Obras*, 273.

⁷ Cfr. Verani.

⁸ Cfr. Van Doren 15-6.

afirmar que esa preferencia por la cita como recurso expresivo, respondería evidentemente a un criterio adoptado sobre la concepción del tiempo que los vincula. Tanto la escritura de Borges como la de Emerson, manifiestan en común la estructuración espiralada en presente continuo de la historia que propuso Giambattista Vico, otro idealista, quien en el siglo XVIII asimiló el mito a la historia, con la diferencia que en Emerson hay un optimismo final más viqueano que en el escritor argentino no se denota.

Sólo recordemos de su ensayo «El tiempo circular» de *Historia de la eternidad* (1936), cuando prefiere entre la serie de historias universales idénticas, la menos pavorosa y melodramática de las eternas repeticiones, pero también la única imaginable: «Quiero decir, la concepción de ciclos similares, no idénticos. Imposible formar el catálogo infinito de autoridades: pienso en los días las noche de Brahma...» (OC 394). Emerson es mencionado inmediatamente entre otros, como Schopenhauer. Y del poeta estadounidense no podemos pasar por alto que la composición que Borges solía recordar de él y recitar de memoria era el poema «Brahma», como recientemente nos lo ha señalado la amiga y primera biógrafa de Borges, la escritora Alicia Jurado. Y cierra este ensayo con ese cierto pesimismo borgeano: «En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar: en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos» (OC 396).

Como un ejemplo de esta voz y prosa de Emerson, reproduciremos para actualizarlo en nuestra memoria, una instancia de su ensayo «Citas y originalidad», donde intensamente afirma en el final:

No podemos exagerar nuestra deuda con el pasado, pero el momento actual posee el derecho supremo. El pasado existe para nosotros, pero sólo puede llegar a ser nuestro con una condición: la de que lo subordinemos al presente. Sólo un inventor puede tomar prestado y cada hombre es o debe ser un inventor...El don divino es siempre la vida actual, que recibe, utiliza y crea y que bien puede enterrar, confiando en la omnipotencia con que la naturaleza descompone toda su cosecha para recomponerla. (Van Doren 319)

Como otra marcación de la significancia aludida, Borges, en su cuento «Las hojas del ciprés» que incluyó en *Los conjurados* (1985), induce al protagonista «yo» a elegir un volumen de Emerson para que lo acompañe a enfrentarse a su

único enemigo, la muerte. Observemos en qué contexto significativo ocurre esto:

Siempre me había detestado y ahora iba a matarme. El gato Beppo nos miraba desde su eternidad, pero nada hizo para salvarme. Tampoco el tigre de cerámica azul que hay en mi dormitorio, ni los hechiceros y genios de los volúmenes de *Las mil y una noches*. Quise que algo me acompañara. Le pedí que me dejara llevar un libro. Elegir una Biblia hubiera sido demasiado evidente. De los doce tomos de Emerson, mi mano sacó uno, al azar. (69)

Este azar, como una intromisión del caos en el orden, también es lo fortuito construido como destino, como igualmente equivalente a un supremo orden, una manifestación de la divinidad.⁹ Y relacionada a esta divinidad, también está la Historia. Nuevamente, encontramos resonancias de ese orden cristiano propuesto al final de la *Scienza nuova* (1744) de Vico con respecto a la Historia.

Cuando Borges relativiza la palabra escrita a la oral, se puede afirmar que también, por transferencia, se conecta con el concepto de «Historia»: como con los antiguos, la historia escrita no es otra cosa que un sucedáneo de la historia oral («Del culto a los libros», de *Otras inquisiciones* (1952)). La historia de los libros tiene su espacio en la literatura, tal como nos lo dice en *Siete noches*, que la historia o la poesía no son esencialmente distintas¹⁰. Este particular vínculo entre historia y poesía, que hoy la extenderíamos enfáticamente a la ficción, insistimos, nos remite a Emerson, para quien también la poesía y el ensayo fueron expresiones estéticas elegidas para la comunicación de su respectiva aprehensión de mundo. Emerson, en su ensayo «La Historia» sostiene:

La historia civil y la historia natural, la historia del arte y la de la literatura tendrán que explicarse a través de la historia individual o tendrán que permanecer [como] palabras muertas. Nada hay que no esté relacionado con nosotros, nada hay que no nos interese: reino, universidad, árbol, caballo, herradura; las raíces de todas las cosas están en el hombre (Van Doren 155).

El poeta estadounidense propone ideas que Borges compartirá: la distin-

⁹ Cfr. «Azar» en Agheana.

¹⁰ «Civil and natural history, the history of art and of literature, must be explained from individual history, or must remain words. There is nothing but is related to us, nothing that does not interest us, —kingdom, college, tree, horse, or iron shoe,— the roots of all things are in man. Santa Croce and the Dome of San Peter's are lame copies after a divine model» (Bode 123-4).

ción entre una historia viva y una historia pasada (Evaristo Carriego, «Palermo de Buenos Aires» (1930): «Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor a la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva...Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él»; o como lo analiza en «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga», incluida en *Discusión* (1932); o la preferencia de escribir historia biográfica individual —esto es, articular el anclaje realista en la abstracción— de «Guayaquil», *El informe de Brodie* (1970), donde Zimmermann dice «Usted lleva la historia en la sangre, según sus elocuentes palabras; a usted le falta oír esa voz recóndita», mientras que Emerson afirma en «History»: “De ese modo, todo los hechos públicos están para ser individualizados, todos los hechos privados están para ser generalizados. Entonces, de una vez, la Historia se hace fluida y verdadera, y la Biografía profunda y sublime”.¹¹

Ambos escritores se preocuparon por señalar la necesidad de incluir en la escritura de la Historia de sus respectivas naciones, a las historias individuales de todos los hombres, sin distinción. Así continúa hoy la resonancia de las voces de un argentino y un estadounidense que dialogan aún en el ámbito de la reflexión literaria, en este punto de Buenos Aires, y que, con una despedida emersoniana vamos concluyendo con la cita del final del ensayo «La Historia», que también podríamos atribuirlo a la voz borgeana:

Más amplios y más hondos deben ser nuestros anales—partiendo de una reforma ética, de un influjo de conciencia siempre nueva, siempre curativa—si hemos de expresar con más verdad nuestra naturaleza, central y muy ampliamente relacionada, en vez de esta cronología de egoísmo y orgullo, en la que hemos gastado nuestros ojos demasiado tiempo. Ya existe ese día para nosotros; brilla hacia nuestro interior momentáneamente, pero el sendero de la ciencia y de las letras no es el de la naturaleza. El idiota, el indio, el niño y el iletrado hijo del granjero están colocados más cerca de la luz con la que se debe leer la naturaleza, que el director o el anticuario». (Van Doren 169)

Valga también referir que este mismo ensayo comienza con un poema de dos estrofas sobre el Alma, de carácter swedenborgiano, en el que propone de ella: «Yo soy dueña de la esfera;/ de las siete estrellas y el año solar,/ de la mano de

¹¹ Mi traducción de: «In like manner all public facts are to be individualized, all private facts are to be generalized. Then at once History becomes fluid and true, and Biography deep and sublime» (Bode 126).

César y el cerebro de Platón / del corazón de Cristo Señor y del esfuerzo de Shakespeare». ¹² Finalmente, que si nos avenimos al juego transtextual que Borges propuso y ejerció, recordaremos para cerrar este recordatorio, el poema que le dedicó a Emerson en *El otro, el mismo* (1964), y dejar propuesta una evocación más después de su lectura, hacia senderos de goce estético y deleite intelectual:

Ese alto caballero americano
Cierra el volumen de Montaigne y sale
En busca de otro goce que no vale
Menos, la tarde que ya exalta el llano.
Hacia el hondo poniente y su declive,
Hacia el confín que ese poniente dora,
Camina por los campos como ahora
Por la memoria de quien esto escribe.
Piensa: Leí los libros esenciales
Y otros compuse que el oscuro olvido
No ha de borrar. Un dios me ha concedido
Lo que es dado saber a los mortales.
Por todo el continente anda mi nombre;
No he vivido. Quisiera ser otro hombre.
(OC 911)

MARÍA ALEJANDRA ROSAROSSA
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. «Del escepticismo a la sofistería». Borges. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1987. 73-77.

AGHEANA, ION. *Reasoned Thematic Dictionary of the Prose of Jorge Luis Borges*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1990.

¹² «I am the owner of the spher»,/ Of the seven stars and the solar year,/ Of Cesar's hand, and Plato's brain, Of Lord Christ's heart, and Shakespeare's strain» (Bode 115).

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID. *Borges*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1986.

BODE, CARI; MALCOLM COWLEY, eds. *The Portable Emerson*. New ed. New York, Penguin, 1981.

BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. 14ª ed., Buenos Aires: Emecé, 1974.

—. *Siete noches*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Nuevo País, 1987.

—. *Los conjurados*. 2ª ed. Madrid, Alianza, 1985.

CHRIST, RONALD. *The Narrow Act*. «Borges' Art of Allusion». New York, Lumen, 1995.

DE VALDÉS, MARÍA ELENA. «Introducción». Eds. De Valdés, María Elena, et al. *Latin America As Its Literature. Selected Papers of the XIVth Congress of the International Comparative Literature Association. (University of Alberta, August 15-20, 1994)*. New York, Council on National Literatures, 1995. 5-7.

—. Mario J. Valdés. «Rethinking Latin American Literary History». Eds. De Valdés, María Elena, et al. *Latin American As Its Literature*. 68-85.

VAN DOREN, MARK, ed. *Emerson: literato y filósofo. Selección de sus obras*. Trad. Francisco Calva Pellicer. México, Limusa-Wiley, 1967.

VERANI, HUGO J. «Estrategias de la vanguardia». Org. Ana Pizarro. América Latina. *Palavra, Literatura e Cultura*. vol.3. Campinas, Unicamp, 1995. 77-87.



UN HOMENAJE A JORGE LUIS BORGES EN *LA PRISIÓN DE LA LIBERTAD* DE MICHAEL ENDE

I. INTRODUCCIÓN

Nacido en 1929 en Garmisch-Partenkirchen, en la frontera germano-austríaca, Baviera, y muerto el 28 de agosto de 1995 en una clínica de Filderstadt, en el sur de Alemania, víctima de un cáncer de estómago, Michael Ende es considerado por la crítica mundial el Lewis Carroll de nuestro siglo, en tanto fue capaz de otorgar al mundo de lo maravilloso -combinando la tradición mítica del cuento de hadas con los nuevos saberes del psicoanálisis- una inflexión propia de nuestra época.

Ignorado durante mucho tiempo por académicos y universitarios, Ende supo conquistar primero con *Momo* (1973) y más tarde con *La historia interminable* (1979) a miles de niños y jóvenes lectores. Pero es cierto que no fue el circuito editorial sino el cine el que determinó su enorme popularidad internacional y provocó masivamente el interés por sus libros. *La historia interminable* y *Momo* fueron dirigidas, respectivamente, en 1984 por Wolfgang Peterson y en 1986 por Johannes Schaaf. A pesar de su éxito de crítica y taquilla, la primera fue duramente castigada por objeciones del propio Ende. Sin embargo, desde entonces, las obras del autor de *Tragasueños* han sido traducidas a más de treinta idiomas y han alcanzado una tirada que sobrepasa los diecisiete millones de ejemplares. A los textos mencionados se suman otros títulos, no todos específicamente para niños: *Jim Knopf y Lukas el maquinista* (su primera obra, de 1960, a la que Peter Hartling definió como uno de los clásicos de la literatura alemana), *Jojo. Historia de un saltimbanqui* (1982), *El espejo en el espejo* (1982), *El ponche de los deseos* (1990), *La prisión de la libertad* (1992) y el recién publicado *Carpeta de apuntes*, entre

otros. Dejó inédito además *Lirum Larum*, libro de dibujos que se conocerá próximamente.

Caracterizan la producción de Ende una refinada elaboración estética y la prédica humanista. "Sólo el arte o los principios relacionados con la creación nos pueden salvar de este siniestro materialismo en el que todos los valores se fueron al diablo", escribió Ende. En *Momo* hace de una niña de la calle la principal protagonista de su novela. Lo que torna paradigmática a esta pequeña protagonista es su capacidad de escuchar a la gente, de rescatar la comunicación con el otro, el cariño y el cultivo de la amistad. *La historia interminable* se inscribe en la tradición de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) y su personaje central, Bastián Baltasar Bux, un "muchacho pequeño y francamente gordo, de unos diez u once años", ingresa en el camino del conocimiento de sí mismo a través de la literatura y el ejercicio de la fantasía. Desde la práctica, Ende defendió la idea de separar los mundos imaginarios del coto cerrado y asfixiante de la pedagogía. Sin embargo, toda su producción infanto-juvenil encierra una enseñanza: el descubrimiento y la asunción de la libertad a través de la experiencia del arte.

II. ENDE, LECTOR DE BORGES

En una de sus últimas apariciones públicas, en la Feria Internacional del Libro de Leipzig, en 1994, Ende se confesó influido por las teorías antroposofistas de Rudolf Steiner y admirador de Novalis, Franz Kafka, R. L. Stevenson, J. R. R. Tolkien y Jorge Luis Borges. Al escritor argentino dedicó uno de los cuentos de *La prisión de la libertad*, cuyo título, "El pasillo de Borromeo Colmi", es acompañado por un subtítulo revelador: "(Homenaje a Jorge Luis Borges)". Desde el punto de vista de los tipos textuales (Ciapuscio, 1994), este cuento de Ende asume ambigüamente el estatuto de "artículo periodístico", según se desprende de otro cuento incluido en *La prisión de la libertad*, "La casa de las afueras". Este último es una "carta" de un profesor jubilado, Joseph Remigius Seidl, quien ha leído "El pasillo de Borromeo Colmi" en el periódico y quiere transmitir a su autor, a quien califica de "famoso", una experiencia que considera de rasgos similares. Decimos que dicho estatuto de "artículo periodístico" es ambiguo porque el mismo Seidl se encarga de señalarlo:

Ignoro, estimado señor, si su descripción pretende ser entendida como pura ficción (muchos lectores así lo habrán hecho) o si ha descrito usted un

monumento que existe realmente (80).

Es decir, Ende ubica su cuento deliberadamente entre la pura ficción fantástica y el ensayo periodístico, es decir, en la poética que Beatriz Sarlo ha definido como el “ensayo fantástico” en su estudio *Borges, un escritor en las orillas* (1995), aspecto sobre el que enseguida volveremos.

III. ESTRUCTURA DEL CUENTO

Examinemos rápidamente el relato de Ende. El narrador protagonista que constituye la voz de “El pasillo de Borromeo Colmi” abre su discurso con una cita de *La soledad del minotauro* de Góngora, a partir de la cual esboza una hipótesis metafísica:

La consistencia de una realidad dada está en función de la consistencia de una conciencia dada (69).

De esta idea se concluye que en el universo coexisten tantas realidades como conciencias diferentes:

Debo advertir que esta ciudad (Roma) se halla conformada por numerosas realidades autónomas. Nadie hasta ahora ha sido capaz de enumerarlas todas y menos de ordenarlas (70).

Para el narrador -cuyo nombre desconocemos- la realidad es “un laberinto de realidades” (p. 70), por lo tanto formula la necesidad de escribir un libro que constituya “una geografía de esas realidades” (p. 70). Al servicio de ese libro futuro el personaje-narrador cuenta a continuación su propia experiencia en el Pasillo de Borromeo Colmi. Nos dice que luego de visitar los lugares más conocidos de Roma, él y su mujer decidieron concentrarse en “ese milagro arquitectónico que es el pasillo de Borromeo Colmi” (p. 71) ubicado en el palacio Baranova, con el que dieron gracias a la ayuda de un mendigo alcohólico que resultó ser un antiguo profesor de historia del arte de Boston. Antes de describir el extraño fenómeno del pasillo, el narrador sintetiza una biografía de Borromeo Colmi, arquitecto, médico y mago italiano, nacido en 1573 y muerto en 1663, así como un breve inventario de su producción intelectual (pp. 71-72). ¿En qué consiste la singularidad de este pasillo? En él se verifica “la insostenible superposición de

realidades diferentes”(p. 73).

Por otra parte dentro del mismo pasillo todas las medidas disminuyen proporcionalmente, también las del visitante que camina por él (76).

Si con cada paso tanto el pasillo como quien lo transita se vuelven más pequeños, la consecuencia lógica es que, con cada paso, la distancia de camino hecho se vuelve proporcionalmente más corta (77).

El interrogante que surge es si resulta posible alcanzar el otro extremo del pasillo o sólo nos podemos aproximar a él infinitamente (77).

En caso de llegar al final del pasillo, ¿con qué se encontrarían los que se aventuraran hasta allí?

¿De dónde procede esa extraña luz verde hacia la que nos hemos movido ya tantas veces sin llegar nunca a alcanzarla? ¿Hallaremos allí el mundo de lo infinitamente pequeño, o sea, el universo de los átomos en movimiento? ¿O hallaremos otra dimensión? ¿Acaso encontraríamos en aquel extremo el contra-espacio, el anti-tiempo, el otro mundo? [...] ¿O conduce ese pasillo al momento en que Dios creó el mundo, al origen de todas las cosas, al núcleo interno de la creación? (77).

Luego de señalar el sentido trascendente de la creación de Colmi el narrador nos avisa que iniciará con su mujer una excursión hacia el otro extremo del pasillo, para revelar a toda costa el enigma. Allí termina el cuento y, por lo tanto, el final es abierto: nada sabemos del resultado de la expedición.

IV. UNA METÁFORA DE LA LITERATURA DE BORGES

“El pasillo de Borromeo Colmi” no oculta sino expone deliberadamente su deuda epigonal con el universo de Jorge Luis Borges. Al respecto queremos realizar cuatro observaciones:

1. Ende retoma en este cuento la poética que Beatriz Sarlo ha definido como del “ensayo fantástico”, es decir, construye un “artículo ficcional” de especulación metafísica con la retórica propia de la prosa ensayística: las citas de autoridad, la exposición de una hipótesis, las argumentaciones para ratificarla, la elaboración de una biografía y el análisis de una producción intelectual “imaginarias” a partir de la enumeración y el comentario, típicamente borgeanos,

de los supuestos libros del arquitecto-mago:

Se conocen dos escritos de la propia mano de Borromeo Colmi. El primero se titula *Le tenebre divine (Las tinieblas divinas)* (Roma, 1601). El único ejemplar existente se conserva en la biblioteca vaticana. Se trata de un argumento teológico-filosófico en el que el autor intenta demostrar que Dios, al ser omnipotente y omnisciente, también es omnirresponsable. Parece que esta obra fue retirada rápidamente por los protectores de Colmi para evitarle problemas con la Iglesia. Su otro libro se titula *Architectura infernale e celeste (Arquitectura infernal y celeste)* (Mantua, 1616) y el manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Se trata de un manual de arquitectura con numerosas ilustraciones del mismo autor, basado en la idea de que las proporciones pueden influir en la salud del ser humano. Otra obra titulada *La torre di Babele (La torre de Babel)*, sin fecha, es citada elogiosamente sin más datos por Benvenuto Levi, pero parece que se ha perdido (71-72).

2. El motivo del pasillo de Borromeo Colmi desautomatiza nuestra percepción cotidiana de lo real y busca expresar el “efecto de irrealidad” que estudia Ana María Barrenechea en un libro clásico (1984). Lo real se transforma en “laberinto” a partir del extrañamiento del funcionamiento de las reglas de tiempo y espacio.

3. Hay una relación entre el “pasillo” infinito imaginado por Ende y las “galerías” de “La Biblioteca de Babel” (*Ficciones*):

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...] Yo afirmo que la Biblioteca es interminable (Borges, 1978, 75).

Barrenechea ha señalado el vínculo borgeano entre arquitectura e irrealidad:

Borges, en una conferencia dedicada a Poe, analizó algunos de los procedimientos utilizados por el artista para crear un ambiente de irrealidad y horror, y destacó entre ellos la arquitectura laberíntica del colegio donde se educa el protagonista de ‘William Wilson’. También él prodiga los laberintos en su obra, y a veces basta la simple alusión a *corredores*, escaleras o calles interminables, a puertas, salones o patios que se repiten o tan solo la duda de

volver al mismo lugar para que surja el inevitable desasosiego” (1984, 46-47).

4. Finalmente sostenemos que la fabulación del pasillo de Borromeo Colmi no es sino una metáfora que encubre una caracterización de la literatura misma de Jorge Luis Borges: el mágico pasillo desrealizador y que permite acceder al sentido último del universo no es sino los propios textos de Borges. Esta lectura metafórica se explicita cuando Ende escribe:

Una cosa está clara: Borromeo Colmi no creó este incomparable conjunto de arquitectura y magia por simple juego o puro efectismo. Se trata por el contrario de la quintaesencia del arte máximo y de la más profunda sabiduría; se trata de una vía de acceso a lo esencial, que el artista quería revelar a la humanidad” (77)

He aquí entonces un juicio apologético sobre los textos borgeanos: son un “incomparable conjunto de arquitectura y magia”, que más allá del mero juego o del puro efectismo, constituyen la cumbre del arte y un camino de acceso a lo esencial. No en vano Borromeo comienza con las tres primeras letras del apellido Borges, los títulos de sus libros evocan las obras borgeanas (*Las tinieblas divinas/Las ruinas circulares; Architettura infernale e celeste/El libro del cielo y del infierno; La torre di Babele/La biblioteca de Babel*). Un guiño cómplice se descubre también en el hecho de que el manuscrito original del segundo libro se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

V. CONCLUSIÓN

Más allá de sus méritos como pieza literaria, “El pasillo de Borromeo Colmi” de Michael Ende es una muestra más de la profunda impronta que Jorge Luis Borges ha marcado en la literatura europea contemporánea a partir de la década del sesenta. Nos interesa especialmente destacar la visión apologética de la literatura borgeana que se encierra detrás de la metáfora del texto: Ende reconoce en el escritor argentino a uno de los grandes maestros de la literatura universal.

NORA LÍA SORMANI
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

BARRENECHEA, ANA MARÍA, 1984, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BORGES, JORGE LUIS, 1978, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.

CIAPUSCIO, GUIOMAR ELENA, 1994, *Tipos textuales*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Ciclo Básico Común.

ENDE, MICHAEL, 1992, *La prisión de la libertad*, Madrid, Alfaguara. Traducción de Genoveva Dieterich.

—. 1996, *Carpeta de apuntes*, Madrid, Alfaguara.

SARLO, BEATRIZ, 1995, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.



LA MEMORIA DE SHAKESPEARE: BORGES Y EL LABERINTO DE LA MEMORIA

Casi no he pensado en otra cosa que en libros durante toda mi vida y ahora que estoy acercándome al fin querría razonar, querría explicar a qué conclusiones o a qué incredulidades o escepticismos he llegado al cabo de tantos años de comercio con la literatura.

Esto lo afirmaba Borges en 1963, cuando le faltaban todavía veintidós años para llegar al fin al que alude. Y continuaba:

A lo largo de mi carrera literaria he cometido no todos los errores posibles, porque el universo de errores es infinito, pero sí los más torpes y groseros, y me alegra haberlos cometido porque sé que no volveré a incurrir en ellos (aunque acaso incurra en otros tan imperdonables como los primeros) siempre he tenido la convicción de mi incompetencia y, al mismo tiempo, he sentido que de algún modo podía resolver todas las dificultades, aún las aparentemente insolubles.

Ahora bien, antes de morir -termina Borges-, querría escribir por lo menos tres libros más: uno, sobre los orígenes de la poesía en Inglaterra, sobre esa curiosa aventura mental que significa la exploración de una lengua primitiva y de la poesía épica y elegíaca inglesa; otro, sobre Shakespeare, y un tercero que sería una especie de testamento literario.

No escribió ninguno de los tres. Sin embargo, vivía acompañándose con los versos de Shakespeare, sobre todo de *Macbeth* que sabía de memoria. A él lo emocionaba la épica y se le llenaban los ojos de lágrimas ante frases como la que el poeta anglosajón Layomon pone en boca de un guerrero, cuando éste mata al rey irlandés en Inglaterra. El guerrero lo atravesó con su espada, con tal fuerza,

que la espada se hundió en la tierra. Entonces el poeta le hace decir: “Ahora te va bien irlandés; toda Inglaterra es tuya”.

No obstante y pese a su amor por la épica, recordaba de Shakespeare fragmentos bucólicos y encantadores. Por ejemplo, al entrar Duncan en el castillo de Macbeth, sin saber que allí le espera la muerte, se regocija con el aire suave y apacible que rodea al castillo. Entonces dice Duncan estos versos que a Borges le traían una especie de felicidad: “Donde anida la golondrina, el aire es delicado”.

En 1964 al celebrar la UNESCO los cuatrocientos años del nacimiento de Shakespeare, nuestro escritor fue invitado a hablar en el homenaje junto a Roger Caillois y Giuseppe Ungaretti. Pronunció una conferencia en francés titulada “Shakespeare et nous”. Quizás valga la pena recordar cómo preparó esa charla. Lo hizo en París en la casa del amigo que lo hospedaba y como yo tuve el honor de acompañarlo, lo ayudé en esta tarea. Empezó a dictarla en español; duraba alrededor de veinte minutos, el tiempo que le habían indicado.

Corregida esa primera versión, empecé a leerle frase por frase, que traducía inmediatamente al francés. Cuando estuvo terminada, la leí ante el micrófono del grabador. Luego, le hice oír la grabación unas tres veces. Quise ponérsela una cuarta y él se opuso: “No hace falta, ya la aprendí”, me dijo. Yo estaba aterrada y, contrariando su deseo, la víspera volví a pasar la cinta. Pese a su infalible memoria, también parecía asustado. Cuando llegó el momento de hablar ante la asamblea de la UNESCO, empezó titubeando y trabándose, según su estilo, y abriendo mucho los ojos en medio de una frase; pero no cambió ni una sola palabra y hasta respetó las pausas de la puntuación. El conjunto resultó perfecto y tan natural que todos los asistentes la juzgaron una «improvisación» brillante.

De París fuimos a Londres y de Londres a Yorkshire, a la casa (casa de campo, vieja de siglos, en medio de los páramos) de Sir Herbert Read. Fue su huésped una semana; se paseó entre las ruinas de la antigua abadía oyendo el silencio y rodeado por las brumas de un otoño helado. Recordando esa estadía, escribió después:

Pienso en Yorkshire como parte de los sitios más adorables de la tierra. En las colinas [...] reencontré una extraña sensación de soledad y desolación que había conocido antes; me llevó algún tiempo identificar ese sentimiento con el que me habían despertado las vastas superficies vacías de la Patagonia.

En Yorkshire tuvo entre las manos antiguas espadas vikingas, las empuñó como si él mismo fuera un viejo guerrero mientras repetía a media voz los diversos

nombres que le daban los anglosajones a las espadas:

Hielo de la pelea, vara de la ira, fuego de los yelmos, espina de la batalla, remo de la sangre, lobo de las heridas...

Luego escribió un soneto, "Una espada en Yorkminster". Y una noche en la casa rodeada por los páramos me dijo que escribiría un cuento sobre la memoria de Shakespeare. Fue la primera vez.

Trece años después, en el otoño de 1977, fue a Washington a hablar de Shakespeare. En medio de un gran silencio entró en el recinto donde se iba a desarrollar el acto, subió al estrado, se sentó y antes de empezar a hablar, el público, ávido de su presencia, le ofreció una verdadera ovación. Al volver el silencio, Borges empezó a mover los labios. De los parlantes salía un susurro y de ese susurro, con gran esfuerzo, se podía distinguir una palabra: «Shakespeare», repetida una y otra vez. Parece ser que el micrófono estaba colocado demasiado alto, pero nadie en el salón se atrevió a bajarlo, para no interrumpirlo. Habló una hora. La conferencia se titulaba "El enigma de Shakespeare"; Borges nunca aclaró cuál era ese enigma.

Cuando volvió a Buenos Aires, terminado ya ese viaje triunfal por los Estados Unidos de Norteamérica, dijo por segunda vez: «Voy a escribir un cuento titulado La memoria de Shakespeare».

En 1978 empezó a dictarlo. Los muchos viajes interrumpían la elaboración del cuento. Después de tener escritas dos o tres carillas, lo abandonó. A fines de 1979 volvió a él, decidido a terminarlo. «Quizá sea mi último cuento», dijo, aunque ante cada cuento que escribía, repetía lo mismo, ahora no se equivocaba. Rehizo varias veces la primera frase.

Hay devotos de Goethe, de *Las Eddas* y del tardío *Cantar de los Nibelungos*: Shakespeare ha sido mi destino.

En este párrafo estableció una especie de balanceo, algo así como una compensación. El pensaba que Goethe, mejor dicho su *Fausto*, era una superstición alemana (lo afirmó muchas veces). Tampoco le interesaba demasiado el «tedioso» *Cantar de los Nibelungos*, "muy apropiado para el género operístico" solía decir. Género que, no sólo por desconocimiento, sino porque musicalmente era *sordo*, tomaba a risa. Amaba, en cambio, *Las Eddas* y las obras de Shakespeare. Pero al colocar estos textos queridos con el *Cantar* y Goethe, que no lo eran tanto, cumplía

con una simetría que, aseguraba, hacía más verosímil esa primera frase.

En marzo de 1980 el cuento estaba terminado; el jueves 15 de mayo aparecía publicado en el Suplemento Literario del diario *Clarín*. No es una pieza demasiado larga, tiene algo más de dos mil seiscientas palabras, casi la mitad de "El Aleph".

"La memoria de Shakespeare" es como un compendio, un resumen de todo lo que Borges escribió antes, reelaborado, sin embargo, para demostrar algo terrible: a medida que transcurre el tiempo, el hombre está obligado a «sobrellevar la creciente carga de la memoria» como si se tratara de un peso insoportable que agobia el alma.

Uno se pregunta si este anciano frágil, ciego, sumergido en sus pesadillas y absolutamente solo en las oscuras tardes ("las tardes a las tardes son iguales") de su departamento de la calle Maipú, en el desolado centro de su laberinto, no habrá renegado de las muchas memorias que lo acosaban: memorias físicas, memorias personales y, sobre todo, memorias literarias. Uno se pregunta también si aquel primer verso del poema *Everness*. "Sólo una cosa no hay, es el olvido", no se habrá transformado para él en un presente aterrador. Borges indefenso frente a Borges, con cientos de escritores que imitan su estilo y «fatigan las calles del vasto mundo».

Obligado a contestar, sin detenerse nunca, las imposibles preguntas de infinitos reportajes, sonriendo mecánicamente a los admiradores sin rostro que lo agasajan y lo adulan, las más de las veces con un desconocimiento heroico de su obra, otras, con una pedantería crítica expresada en una jerga abrumadora e inútil. Es decir, Borges recordando siempre a Borges, sin poder escapar ni a su fama ni a su obra ni a su ceguera ni a su pasado.

Refiriéndose a Juan Crisóstomo Lafinur, que murió joven, tenía apenas veintisiete años, Borges escribió en 1946:

Le tocaron como a todos los hombre, malos tiempos para vivir.

En ese irónico "como a todos los hombres" se incluye. Y es precisamente la memoria de lo que considera malos tiempos, la que lo acompañará hasta el fin.

Pocas veces tuve lo que quise, aquello que desée. Hoy el éxito me halaga, me permite ciertas satisfacciones, no lo niego, pero también me trae grandes incomodidades -confesó. En realidad, espero morir, olvidarme y ser olvidado.

Vuelve a aparecer la necesidad del olvido, del propio olvido y del de los demás. Su aspiración no fue cumplida. También en *El hacedor* dejó escritas estas palabras.

Cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes.

Tampoco sus deseos fueron cumplidos. Pero como él aseguró: «La realidad supera todo tipo de explicación».

Antes de entrar en la trama de “La memoria de Shakespeare”, una palabra acerca del nombre del protagonista. A principio de la década del veinte Borges leía a un crítico de Meyrink, Albert Soergel; sesenta años después le regala este apellido al héroe de su relato, cuyo argumento es el siguiente: Un erudito alemán, Hermann Soergel, estudioso de Shakespeare que comparte las preferencias literarias de Borges, cuenta su historia en primera persona. En la frase inicial, citada más arriba, nos aclara que Shakespeare fue su destino pero de tal manera que nadie pudo haberlo sabido, salvo un hombre, Daniel Thorpe, que ya ha muerto, y otro cuyo rostro no conoce. El protagonista sabe que goza de cierta reputación entre los intelectuales porque, no exento de vanidad y a modo de presentación, dice:

El curioso lector ha hojeado quizás mi Cronología de Shakespeare, que alguna vez creí necesaria para la buena inteligencia del texto y que fue traducida a varios idiomas, incluso al castellano.

Habla luego de otros trabajos críticos suyos, siempre sobre la materia, y nos cuenta que hacia 1914 redactó un estudio, analizando ciertas palabras que retrotraen el inglés a su origen anglosajón. Borges ya ha precisado la época en que transcurre la historia y se permite una pequeña satisfacción personal: mencionar el idioma anglosajón, que fue a partir de la década del 60, una de sus más queridas debilidades. Luego menciona a *Macbeth*, la obra de Shakespeare que más amaba, y hace una referencia accidental al hermano de Soergel, muerto en el frente de batalla en 1917, lo que da un marco definitivo a la personalidad del protagonista. Casi en seguida Soergel se convierte en Borges:

Más importante que la cara de Daniel Thorpe, que mi ceguera parcial me ayuda a olvidar, era su notoria desdicha. Al cabo de los años, un hombre puede simular muchas cosas, pero no la felicidad. De un modo casi físico, Daniel Thorpe

exhalaba melancolía.

Es significativa la mención de la ceguera, y luego las últimas palabras, “exhalaba melancolía”, hablan de una facultad sensitiva del escritor, capaz de detectar el ánimo de su interlocutor con pistas mínimas, a veces sin siquiera haberlo oído hablar.

A esta altura del relato se agrega otro personaje, llamado Mayor Barclay (aquí es evidente el homenaje al filósofo idealista irlandés John Berkeley). El mayor, a quien Thorpe y Soergel han encontrado en un congreso sobre Shakespeare, es sólo un personaje accesorio que desencadena, sin embargo, los acontecimientos. El cuenta la historia de una sortija mágica, que había pertenecido al rey Salomón, cuya posesión permitía entender el lenguaje de los pájaros. La sortija había ido a parar a manos de un pordiosero y aunque su valor era inestimable, no pudo venderla y murió en la miseria pese a tener un tesoro.

Los tres hombres, Thorpe, Barclay y Soergel, hablan con ironía e incredulidad acerca del poder, de la existencia y del valor de tales objetos.

(Como siempre, en los relatos de Borges, son personajes masculinos los que manejan razonamientos e intercambios intelectuales. Con la excepción de “La señora mayor”, donde lleva a la ficción una historia de familia, las mujeres cumplen con las tareas externas del sexo, que siempre parecen subalternas o accesorias en la prosa borgeana.)

En determinado momento de la narración, Daniel Thorpe dice que en realidad “hay cosas de valor tan inapreciable que no pueden venderse”. Y la narración sigue:

Las palabras que trato de reconstruir me impresionaron menos que la convicción con que las dijo Daniel Thorpe. Pensamos que diría algo más, pero de golpe se calló, como arrepentido. Barclay se despidió. Los dos volvimos juntos al hotel, pero Daniel Thorpe me propuso que siguiéramos la charla en su habitación. Al cabo de algunas trivialidades me dijo:

-Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare, desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616.

No acerté pronunciar una palabra. Fue como si me ofrecieran el mar.

Thorphe continuó:

-No soy un impostor. No estoy loco [...] La historia [...] empieza en el Oriente,

en un hospital de sangre, en el alba. [...] Con su última voz, un soldado raso [...] a quién habían alcanzado dos descargas de rifle, me ofreció [...] la preciosa memoria [...] Acepté la oferta sin darle fe. Además, después de una acción de guerra, nada es muy raro. Apenas tuvo tiempo de explicarme las singulares condiciones del don. El poseedor tiene que ofrecerlo en voz alta y el otro que aceptarlo. El que lo da, lo pierde para siempre.

El protagonista, bastante intimidado, le pregunta si todavía tiene la memoria de Shakespeare. La contestación es terrible:

Tengo aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen.

Y al querer saber Hermann Soergel qué ha hecho con esa memoria, el otro contesta que escribió una biografía novelada que no fue aceptada por la crítica y, en cambio, tuvo cierto éxito comercial en los Estados Unidos (la ironía es evidente).

De pronto, al protagonista le parece muy injusto que otro y no él tenga ese preciado don. Entonces, en voz alta, articulando claramente cada palabra, dice que acepta la memoria de Shakespeare.

La memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla-dice Thorpe y continúa: Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina. No se impaciente usted, no intente recuerdos. El azar puede favorecerlo o demorarlo, según su misterioso modo. A medida que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo un plazo.

Las dudas, la inseguridad, el miedo atormentan a Hermann Soergel. Pero más allá de todo eso triunfa la esperanza y siente que Shakespeare es suyo ya. Y se exalta y se enardece como el amante frente al objeto deseado de su pasión; pero, en la exaltación, va más lejos

[...] Como nadie lo fue de nadie, ni en el amor ni en la amistad ni siquiera en el odio. De algún modo sería Shakespeare. No escribiría las tragedias, ni los intrincados sonetos, pero recordaría el instante en que me fueron reveladas las brujas, que también son parcas y aquel otro en que me fueron dadas las vastas líneas.

Borges, a sabiendas, engaña a su protagonista y al lector. A lo largo de los

años, el escritor va perdiendo los preciosos momentos en que le fueron revelados los secretos mecanismos de la creación. A veces, circunstancias puramente exteriores le recuerdan por qué escribió tal o cual trama, tal o cual poema. Por ejemplo, Borges recordaba exactamente en qué momento se puso a escribir "Pierre Menard, autor de El Quijote" (después de un terrible accidente para probarse a sí mismo que no estaba loco.) También tenía memoria de cómo lo acompañó durante el sueño y la vigilia, en todos los instantes de su vida, en una época, el cuento titulado "Las ruinas circulares", pero no qué mecanismos interiores lo motivaron.

A veces, como todos, por cierta complacencia consigo mismo, él se inventaba recuerdos. Así llegó a falsear, sin proponérselo, la fecha y los acontecimientos que lo llevaron a escribir "El poema conjetural". Sin embargo, y porque el oficio del creador es fabular más allá de lo posible, sigue alimentando la euforia de Hermann Soergel:

[...] Recordaría a Anne Hatheway como recuerdo a aquella mujer, ya madura, que me enseñó el amor en un departamento de Lübeck, hace ya tantos años. (Traté de recordarla y sólo pude recordar el empapelado, que era amarillo, y la claridad que venía de la ventana. Este primer fracaso hubiera debido anticiparme los otros.)

Implícitamente se está anticipando también al lector el desenlace del cuento.

En forma gradual llegaron hasta Hermann Soergel una melodía, unas palabras casi sin sentido. Para ayudar a la memoria, releyó sonetos, descubrió algo que creyó inédito y luego se dio cuenta de que otro estudioso de Shakespeare lo había descubierto tiempo atrás. Fue a visitar a Stratford-on-Avon y no obtuvo resultados positivos. (Borges recuerda su propia experiencia: "La casa no me impresionó tanto como yo esperaba, quizá porque todo el pueblo de Stratford tiene demasiada conciencia de que Shakespeare ha vivido allí [...] Todo es demasiado museo, un lugar excesivamente dedicado al turismo").

Poco después, sin embargo, Hermann Soergel empieza a soñar: "Rostros y habitaciones desconocidas entraron a mis noches"-dice el cuento, y es el escritor quien describe sus propias pesadillas. Un psicoanalista se preguntaría si no intentaría Borges una especie de transferencia de los terribles sueños que lo acompañaron hasta el final de su vida.

Dice más adelante Soergel que, de la misma manera que alguien compra

una enciclopedia no memoriza cada línea de ella, tampoco pudo él en un momento recuperar la totalidad del pasado:

Ni a Shakespeare, que yo sepa, ni a mí, que fui su parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades infinitas. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y de las cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa. En esas cavernas entré.

Como la nuestra, la memoria de Shakespeare incluía zonas, grandes zonas de sombras rechazadas voluntariamente por él. No sin algún escándalo recordó que Ben Jonson le hacía recitar hexámetros, latinos y griegos y que el oído, el incomparable oído de Shakespeare, solía equivocarse una cantidad entre las risotadas de los colegas.

Soergel empezó a recordar. Conoció estados de ventura y estados de sombras. Al cabo de un mes la memoria del muerto fue suya; entonces, durante un semana de "curiosa felicidad" creyó ser Shakespeare. Descubrió pequeñas y grandes cosas y un día se dió cuenta de que:

La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que estas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable.

Con tristeza primero, con desesperación después, advirtió que la biografía que hubiera querido hacer de Shakespeare no tenía sentido, ya que él, Hermann Soergel, no sabía narrar y, además, el libro sería inútil:

El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábula, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que lo soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth?

En el primer momento de la increíble aventura, Hermann Soergel sintió la felicidad de ser Shakespeare; luego se aterró, porque si bien, al principio, las dos memorias, la suya y la del otro, no se mezclaban, luego la de Shakespeare se impuso y empezó a olvidar sus propios recuerdos, su propia lengua. Hermann Soergel tuvo miedo de volverse loco. No entendía las cosas más elementales de su siglo; la visión de un tren lo enajena porque no lo entiende.

Entonces Borges, que ha jugado a ser él y ser el otro, y que ha asumido la memoria literaria de tantos escritores, dice una frase llena de melancolía y hasta de lástima por sí mismo, por la criatura humana:

A medida que transcurren los años todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria.

¿Dónde quedó el «bronce monumental» de “Funes el memorioso”. “Funes el memorioso” que es, al mismo tiempo, una gran parodia, una deformación de la memoria y, sin embargo, es en el fondo la nostalgia por la memoria universal total, la nostalgia de la sabiduría de Dios.

Hermann Soergel, con el último resto de lucidez, decidió liberarse. Por teléfono, el medio más cercano para su absoluta desesperación, ofrece la memoria de Shakespeare, pero (decente al fin) previniendo al futuro receptor de los riesgos que entraña. Al fin, una voz incrédula y educada, le dijo que afrontaría esos riesgos y la voz aceptó.

Con resignación entonces, abandona la memoria del otro, del muerto inmortal, y vuelve a la suya. Pero no es fácil:

[...] Había imaginado disciplinas para despertar la antigua memoria; hubo de buscar otras para borrarla. Una de tantas fue el estudio de la mitología de William Blake, discípulo rebelde de Swedenborg (otro pequeño homenaje de Borges).

Comprobé que era menos compleja que complicada. Ese y otros caminos fueron inútiles; todos me llevaban a Shakespeare.

Di al fin con la única solución para poblar la espera. La estricta y vasta música: Bach.

El melancólico párrafo con que cierra el cuento es una confesión:

P.S. 1924 -Ya soy un hombre entre los hombres. En la vigilia soy el profesor Hermann Soergel, que manejo un fichero, que redacto trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas.

Más allá del juego final de “el que sueña es el otro”, reiteradamente repetido en prosas y versos, Borges ha abjurado de la memoria y de sus riesgos.

Está cerca del fin; más que presentirlo lo sabe: “Suelo sentir que soy

tierra, cansada tierra”, dice en *Los conjurados*, su último libro (1985). El «otro», el juego que ha jugado siempre, lo acompaña también en la empresa: “El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte”.

Borges (Soergel), que recibió tantas memorias ajemas, que fue, en la repetición de los versos y de las citas, Shakespeare, Kipling, Hugo y los cronistas anglosajones, y Almafuerte, y San Isidoro, y Banchs, y cientos de escritores, se despide de ellos, se despide de sí mismo: “Todo nos dijo adiós, todo se aleja/ La memoria no acuña su moneda”.

Cansado de años y de literaturas, de viajes, de ciudades, de desengaños, de honores, de la desdicha y de la felicidad, es animado por un solo deseo que expresó de la única, de la mejor manera en que sabía decir las cosas: “Absuelto de las máscaras que he sido, / seré en la muerte mi total olvido”.

MARÍA ESTHER VÁZQUEZ



RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIOSTO, LUDOVICO, *La Cassaria*, traducción integral, introducción y notas por Nora Hebe Sforza, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (Colección de Libros Raros, Olvidados y Curiosos), 1998, 110 pp.

No son frecuentes en la Argentina las traducciones de teatro europeo de obras anteriores al siglo XX. Menos aun lo son las ediciones enriquecidas con prólogo erudito, apéndice documental y notas.

Frente a esta situación de los estudios teatrales en nuestro país, es justo valorar en su importancia la publicación de *La Cassaria* de Ludovico Ariosto (1474-1533), con traducción directa, introducción y notas de Nora Hebe Sforza, en la Colección de Libros Raros, Olvidados y Curiosos que José Emilio Burucúa dirige para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires¹. Quienes seguimos los pasos de la recepción del teatro extranjero en la Argentina, atesoramos estas ediciones como un lujo esporádico.

Clásico por su monumental *Orlando furioso*, Ariosto es menos conocido como dramaturgo. Escribió cinco comedias: *La Cassaria*, *Los Supuestos*, *El Negromante*, *La Lena*, y *Los Estudiantes*, que dejó inconclusa. Esta última fue completada luego de la muerte de Ariosto por su hermano Gabriele bajo el título *La Escoldstica*, y en otra versión por su hijo Virginio con el nombre *La Imperfecta*.

En la Introducción (pp. IX-XLVII), Sforza incluye un resumen de la trayectoria biográfica y de la producción literaria y teatral de Ariosto, en apretada pero informativa sinopsis. Sigue con una caracterización de las iniciativas culturales de la Familia d'Este y de la ciudad de Ferrara, como centro de estudios y actividad

¹En 1999 el volumen que reseñamos recibió el Premio Teatro del Mundo 1998 a la Mejor Edición Argentina de Teatro Extranjero, que otorga el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

artística, especialmente desde la Corte estense, entre las tradiciones de la Edad Media y el nuevo humanismo del Renacimiento. Según Sforza el interés de la Familia d'Este por las representaciones teatrales, así como su voluntad humanista de retornar al teatro clásico, no sólo se sustentaba en la búsqueda de diversión elevada: "El teatro ferrarés era sostenido no sólo a partir del gusto personal de los señores, sino también como una de las formas de fundamentar el poder político, siendo las representaciones teatrales un soporte simbólico de la grandeza política de la Familia" (p. XX).

Luego Sforza se detiene en la poética de la comedia ariostina, define el alcance del concepto renacentista de "imitación" de los clásicos y sintetiza: "Ariosto sentía el teatro como experiencia literaria, como diversión efímera, como episodio de la vida ciudadana y cortesana, y como espejo afable y festivo de esa vida a través de la reflexión moral y satírica" (p. XXIV).

Sforza caracteriza la deuda de Ariosto con la comedia clásica romana así como su originalidad, aquellos elementos de su poética que la constituyen en el texto fundador de la comedia italiana del Renacimiento. *La Cassaria* tiene "el mérito -que sin duda no es poco- de haber dado inicio al nuevo teatro del Renacimiento, introduciendo la imitación -que luego tendría tanto éxito en Italia y fuera de ella- de los esquemas, tramas, caracteres y modos de los cómicos latinos" (p. XXX). Pero además importa en *La Cassaria* la incorporación de elementos de la vida cotidiana ferraresa, con una intencionalidad crítica e irónica.

Una primera versión de *La Cassaria*, en prosa, se estrenó el 5 de marzo de 1508 en la Sala Grande del Palacio Ducal de Ferrara, con recordada escenografía del joven pintor Pellegrino da Udine. Volvió a representarse en el mismo lugar el 24 de enero de 1529, con algunos cambios y agregados. Entre 1529 y 1530 Ariosto la reescribió en versos esdrújulos sueltos. La redacción definitiva en verso se presentó en la Sala de la Corte, ideada por Ariosto, los días 19 y 29 de febrero de 1531, y el 11 de febrero de 1532. "Las representaciones de *La Cassaria* -escribe Sforza- provocaron una excitación tal entre los miembros de la Corte que el Duque Alfonso decidió la construcción de un teatro de madera con el propósito de que nuestro poeta y sus colaboradores pudieran contar con un escenario estable" (p. XXIX). En enero de 1533 un incendio destruyó esa sala.

La traducción de Sforza corresponde al texto en verso de 1530, aunque para su labor la editora cotejó la versión en prosa de 1508. Sforza se ha guiado por el

²Sobre esta noción de la teoría de la traducción teatral, véase Jorge Dubatti, "Traducción y adaptación teatrales: deslinde", en su *El teatro laberinto*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 65-77.

principio de la equivalencia aproximada² aunque aclara que en ocasiones ha tenido que "reestructurar algunos diálogos para hacerlos más amenos y comprensibles al lector moderno" (nota en pág. 1). Sforza ha optado por no traducir ni el título de la pieza ("La Comedia del Baúl") ni los nombres de los personajes, cuya etimología de origen griego detalla en nota de pág. 4.

La Introducción se enriquece con un Apéndice Documental (pp. XXXIII-XXXVIII) que incluye testimonios sobre la actividad teatral en la Ferrara de Ariosto. A ello se suman un cuadro de la genealogía de la Familia d'Este en los siglos XV-XVI, ilustraciones y una bibliografía actualizada.

Cada una de las partes de la comedia -prólogo y cinco actos- lleva en la edición de Sforza sustanciosas notas, siempre pertinentes, nunca parasitarias. Se destaca la nota 7 al Prólogo de la comedia, en la que Sforza sintetiza su confrontación de las versiones de 1508 y 1530. Es acertado de su parte llamar la atención sobre las novedades introducidas al Prólogo de 1530, porque en él el autor -un poco inexplicablemente- se desvía hacia un tema lateral y excluye el argumento de la pieza (una convención infaltable en todo prólogo dramático).

La labor de Sforza contribuye tanto al mejor conocimiento de la obra de Ariosto en la Argentina como a los estudios sobre los orígenes de la comedia renacentista.

JORGE DUBATTI

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, comp., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 332 pp.

Profesora de la Universidad de Oviedo, María del Carmen Bobes Naves publicó en 1987 el manual *Semiología de la obra dramática* (Madrid, Taurus), que resultó la primera contribución original en lengua *española* sobre esta disciplina, junto con la *Semiótica del teatro* de Fernando de Toro (Buenos Aires, Galerna) Si bien Bobes Naves ha dedicado buena parte de su labor a los estudios narrativos (baste recordar sus libros *Gramática textual de "Belarmino y Apolonio"*, *Teoría general de la novela*, *Semiología de "La Regenta"* y el más reciente de *La novela*), ha renovado sus aportes a la teatrología con la compilación *Teoría del teatro*.

El tomo reúne artículos clásicos de grandes teóricos europeos (Jiri Veltrusky, Jean-Marie Thomasseau, Tadeusz Kowzan, Roman Ingarden, Miroslav Procházka, Steen Jansen, Michel Corvin) junto a dos contribuciones

españolas (Bobes Naves, José Luis García Barrientos) producidas en los ochenta. El mérito principal del libro es que facilita el acceso conjunto a textos teóricos de lectura indispensable, algunos de los que, hasta hoy, no contaban con versiones al castellano

Un artículo de Bobes Naves, "Introducción a la teoría del teatro" (9-27) funciona como marco general de la compilación y la justifica. Allí la investigadora traza las grandes líneas históricas de la teoría teatral, desde su fundación con la *Poética* de Aristóteles. A los conceptos aristotélicos, la Edad Media añadió una "actitud ética" que Bobes Naves explica "por influjo del cristianismo y del rechazo inicial de los Santos Padres respecto de los espectáculos teatrales" (9). De esta manera, en los orígenes de nuestra civilización, se sumó a la tradición aristotélica una dimensión pedagógica que se transformará en un componente constante en la historia del teatro occidental

En la segunda sección del libro, los trabajos de Veltrusky, Procházka y Thomasseau analizan diferentes aspectos del texto dramático. De los tres, el más discutible es el de Thomasseau, quien se pregunta "quiénes hablan en una pieza teatral", además de los personajes, y despliega una polémica sistematización del "para-texto teatral".

La tercera sección está dedicada a los signos de escena. Corvin se detiene en los problemas del espacio escénico en las poéticas del teatro contemporáneo, entre ellas las de *Final de partida* de Beckett y *Las sillas* de Ionesco. Jansen propone el "esbozo" de una teoría de la forma dramática. De Kowzan se reproducen un texto clásico, "El signo en el teatro". De Ingarden se incluye también un artículo fundamental, editado originariamente por *Poétique*: "Las funciones del lenguaje en el teatro".

En la cuarta sección, sobre semiología, se suma otro trabajo de Kowzan, menos conocido que el ya citado: "La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?". García Barrientos establece conexiones entre la esencia de lo teatral y la interpretación actoral, y Bobes Naves, en el artículo que cierra el volumen, estudia las condiciones de posibilidad de una semiología del teatro.

En resumen, un tomo de valor eminentemente didáctico, que torna más accesibles estos materiales teóricos. Tal vez pueda afirmarse que está más dirigido a un público que se inicia en el tema o al alumnado académico que a los especialistas.

JORGE DUBATTI

MARTÍNEZ CUITIÑO, LUIS. *Entonces vio como si nunca viera*. Buenos Aires, Ediciones Proa, (Colección de Poesía), 1999, 113 pp.

Cuando un poeta es verdaderamente tal, cada uno de sus libros no llega para sumarse a los anteriores como un mero eslabón más, sino que se integra en un complejo poético orgánico y unitivo, definido por aquellas obsesiones que constituyen la razón misma de su poetizar y convierten al conjunto de sus obras en *una* obra, multiforme e idéntica, diversa y única. Los lectores de los libros previos de Luis Martínez Cuitiño reconocerán enseguida, en *Entonces vio como si nunca viera*, la voz de antaño y de siempre, enriquecida, claro, por estos nuevos textos, pero esencialmente fiel a las temáticas y a las inflexiones propias de la historia poética del autor.

Como todo gran poeta, Martínez Cuitiño ejerce la parquedad, la densa brevedad. Sus libros se suceden a grandes intervalos, y cuando llegan los leemos con el placer y la avidez de quien reanuda un provechoso diálogo a sabiendas de que el tiempo transcurrido no nos ha de deparar un quiebre o una disonancia respecto de la última palabra proferida. Así, el poeta de *Entonces vio como si nunca viera* es, de nuevo y más que nunca, el mismo interlocutor de *Recorres la Palabra* (1980) y de *La Ciudad y el Reino* (1966). Los títulos de estos libros pueden leerse como sintética formulación del gran tema que recorre toda la obra del autor: la búsqueda de un Reino que es, en última instancia, el de la trascendencia, pero también y muy especialmente el de la poesía, el de esa palabra esencial que, proferida en el tiempo, se desprende del tiempo para superarlo y elevarlo, cargándolo así de significado. En su nuevo poemario Martínez Cuitiño sigue buscando y atisbando los caminos que conducen al Reino por medio de la palabra, pero ahora el acento está puesto -otra vez el título revela- no tanto en la palabra como proferición sino en la palabra como audición, o, más propiamente, como intuición de un sentido, como conocimiento y contemplación. El poeta no es aquí el que dice sino el que oye y ve, el que contempla y conoce con la docta inocencia y el calculado asombro de todo consciente descubridor. Es por eso que el libro aparece recorrido, desde la misma cita de Ungaretti que lo encabeza -*Gli occhi mi tornerebbero innocente, vedrei la primavera eterna*-, por una isotopía del mirar y de la luz, considerada ésta en perpetua asociación -ya contrastiva, ya unitiva y hasta inclusiva- con las sombras. En las dos ligeras y sin embargo muy densas coplas que abren el libro, la dialéctica *luz/sombra* se establece como inclusión: "Aunque a veces lo olvidemos/ en la noche vive el día" (p. 19), para pasarse enseguida a una noche identificada con una muerte que es puerta de Vida: "No

importa que nos muramos/ si morimos en la luz” (p. 21). En otros textos la dialéctica se desplaza hasta la asociación de la luz con lo alto y de la sombra con lo bajo y terreno: “Y te encuentres de pronto en la planicie/ reseca de aridez, puro vacío,/ sin lontananza o límite ninguno./ [...] Y por qué te despeñas, sin quererlo,/ bajo la luz del día, entre la sombra” (p. 27). Despunta aquí otro tema recurrente del libro -tema por lo demás agudamente explorado por el autor en sus textos críticos, a propósito de poetas como Lorca o Banchs-: el de la ortogonalidad y la ascensionalidad, que sirve para estructurar la dialéctica básica según un esquema *sombra=lo horizontal=abajo / luz=lo vertical=arriba*. Esta organización del símbolo se observa con gran claridad en uno de los textos capitales del libro, el soneto “La escala”, que merece transcribirse:

Los ojos todos se volaban lejos/ en alas de la copla que ascendía./ Y ella que los miraba no podía/ dejar de hundirse en todos los reflejos// de aquellos ojos que volaban lejos,/ tras de la copla que subía y subía/ por una noche clara más que el día/ donde dejan los ojos de ser viejos.// De pronto supo ya que no subía/ y que la copla al fin se detenía,/ y era una escala entre la copla y ella.// Entonces vio, como si nunca viera/ -no podría decirlo aunque quisiera- / qué eran los ojos y la copla y ella. (p. 45).

El soneto constituye la piedra angular del poemario, no sólo porque su verso duodécimo da título al libro, sino porque en él se condensa su entera dinámica simbólica: el *ver* se asocia a lo alto, al *vuelo*; la luz surge otra vez de las entrañas mismas de una “noche clara más que el día” -evidente eco de aquella sanjuanina “noche amable más que la alborada”-; el canto, la *copla* -esto es, la palabra, la poesía- tiende su puente entre la ciudad terrena y el Reino de arriba; por último, ese inquietante pronombre *ella* es primeramente -sabemos esto por el propio autor que nos relató la anécdota generadora del poema- una concreta mujer, pero también es el alma, la que *mira* y contempla la luz que nace de la noche misma, la que asciende y ve “como si nunca viera”. Tenemos así un claro ejemplo del *modus poeticus* de Martínez Cuitiño, que parte de anécdotas o imágenes de la más concreta y hasta trivial referencialidad para, sin darnos casi cuenta, nimbar enseguida esa referencia de un sutil misterio hasta transmutarla en un inequívoco símbolo de trascendencia.

Nos hemos detenido en el soneto “La escala” porque, junto a otros dos textos que inmediatamente diremos, nos parece que sirve a la estructuración del libro en su totalidad. Pero existen en la colección otros sonetos igualmente

perfectos, que se suman a los que en los libros anteriores ya habían acreditado a Martínez Cuitiño como uno de los grandes cultores de esta forma en la poesía argentina contemporánea. Los sonetos de nuestro autor -que no eluden algunas audacias, como la inclusión de desconcertantes eneasílabos en el contexto de los habituales endecasílabos, o la dignificación definitiva del voseo como fórmula de tratamiento para la alocutaria lírica- se inscriben en la tradición del soneto banchiano, más precisamente en los de *La urna*: sobriedad, densidad, tensión, perfección.

Decíamos que otros dos textos, además de "La escala", estructuran el libro entero. El primero es el par de coplas que ya comentamos, "De rama en rama"; en ellas se introduce el recurrente *leitmotiv* de la dialéctica *luz/sombra*, que vertebra la colección a través de sus mutaciones y especificaciones. Hemos visto que la luz puede estar *sobre* la sombra, pero también *en* la sombra; en otros textos, por el contrario, la luz es el *afuera* que penetra hasta el interior de una sombra de este modo rasgada, rota: "[...] la puerta/ por la que pueda penetrar la abierta/ luz en la sombra donde está cautivo" ("Vida afuera", p. 31; aquí, la referencia platónica es inexcusable); o bien la luz aparece como confusa, desorientadora, deslumbrando en su movilidad que se deja ver pero no *mirar*: "No sabía/ distinguir ese día de otro día./ [...] en medio de la gente deslumbrado" ("Me llevaban las calles", p. 35); la luz puede también consistir en una lejanía que se añora y se evoca en medio de una noche que es la vejez, la duda y el temor de la muerte: "Cuando va atardeciendo entra la duda/ en su mirar: el alba está lejana" ("El anciano y la noche", p. 39); otras veces la luz es el amor que irradian la mirada o la risa de una mujer que -ya lo sabemos- es mujer pero además es *otra cosa*: "[...] hasta alcanzar la luz de tu mirada./ Allí queda la tierra iluminada/ y el alma sabe al fin a lo que viene" ("Envuelto en llamas", p. 49), "Mujer, mujer, reís, y tu risa me muerde/ [...] y me empuja la sangre y rompe la cadena/ de sombra que me asfixia [...]" ("El otro diluvio", p. 51); por momentos la inicial imagen de la *luz en la sombra* se invierte en una inquietante *sombra en la luz* que reclama para sí, además, la virtud de la ascensionalidad: "Como un chorro/ de sombra/ mi pena se levanta/ a pleno sol/ sin ruido" ("Dúo", p. 67); finalmente, la luz se identifica con el canto, con la voz, con *la palabra*: "no temas/ he encendido mi lámpara/ en tu voz/ [...] escúchame/ en la luz" ("Sin miedo", p. 61), "[...] cuando mi tiempo/ muera/ y en la noche/ alguien/ cante" ("Intuición de la voz", pp. 87-88), "Con un trino/ de luz/ limpias el aire" ("A Federico García Lorca", p. 98), "Palabras que ahora/ llegan/ y fulguran/ en la amorosa claridad del día" ("Resurrección por el poema", p. 111).

El tercer poema a nuestro entender clave en la arquitectura de la colección es "Glosa a lo profano"; en él retoma Martínez Cuitiño la andadura ágil, etérea de la copla popular con que había abierto el libro, esta vez para integrar el gran motivo conductor de la luz, el mirar y el ascender en el núcleo semántico que, según sentamos, define toda la producción del autor: el *Reino* y la *palabra*: "Por la *palabra* perdida/ del *reino* del no sé qué/ me voy jugando la vida/ para perderla a la vez" (p. 77). A la velada alusión evangélica -"Quien quiera salvar su vida la perderá; pero quien pierda su vida por mí y por el Evangelio la salvará" (Mc. 8, 35)- se suma una autointertextualidad bien perceptible por los lectores de *Recorres la palabra*, cuyo soneto inicial ya nos hablaba de "este reino que tengo en ningún lado", transmutado aquí en un "reino del no sé qué" connotador de la indecible otredad, de esa meta inefable e inalcanzable y no obstante expresada y alcanzada en y por la palabra poética.

Si estos tres poemas -"De rama en rama", "La escala" y "Glosa a lo profano"- pautan la organización semántica del libro, otros tres textos lo clausuran y coronan mediante un homenaje a tres poetas muy caros al autor: "A Miguel Hernández" -donde la isotopía del *mirar* adquiere una profunda resonancia a partir del dato concreto de los vanos intentos por mantener cerrados los ojos del poeta muerto-, "A Federico García Lorca" -donde la luz es el mismo poeta, capaz de resistir la sombra de sus verdugos y de encender con su chispa un cielo donde se realiza la *coincidentia oppositorum* de una *noche-día* y un *día-noche*, mediante la inversión de los roles arquetípicos del ruiñeñor y la alondra: "Ruiñeñor en el alba/ luminosa/ y alondra de la noche/ que no acaba" (p. 98), y "Resurrección por el poema", dedicado a Enrique Banchs, donde el célebre tema banchiano del *silencio* como forma última de la poesía es reelaborado por Martínez Cuitiño en asombrosa consustanciación con la poética del gran lírico argentino. Las voces de estos tres enormes poetas alientan y viven en los versos de Martínez Cuitiño, quien no se ha limitado por lo demás a leerlos y homenajearlos, sino que también los ha investigado y enseñado con fervor -quien redacta estas líneas ha tenido la dicha de asistir a esas memorables clases- a lo largo de años. Que este último libro de versos de Luis Martínez Cuitiño se cierre con un tributo a Hernández, Lorca y Banchs casi constituye el estampado de una firma, de un sello personal que se suma al de las obsesiones temáticas y los hábitos formales cada vez más decantados del poeta para ofrecer al lector un producto poético de inconfundible identidad y calidad.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

CARRICABURO, NORMA. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid, Arco/Libros (*Bibliotheca Philologica*), 1999, 494 pp.

En 1995 Norma Carricaburo defendió en la Universidad de Buenos Aires su tesis doctoral *El voseo en la literatura argentina*, que obtuvo la calificación máxima; se ponía término así a una larga y consecuente investigación que había tenido origen en 1972-73, a partir de las propuestas surgidas del seminario sobre morfosintaxis histórica del verbo español que dictó Rafael Lapesa en la Universidad Complutense de Madrid. El libro que aquí comentamos consiste en una versión reducida, si bien completísima, de aquella tesis, en la que suma la autora a su muy diestro manejo de las categorías de la lingüística y la historia de la lengua un impresionante y minucioso conocimiento de los más variados autores y obras de la literatura argentina, desde sus orígenes coloniales hasta la década de 1990. El título de la obra podría sugerir a quien aún no la ha leído juicios equivocados sobre su real contenido; queremos por ello apresurarnos a sentar que no se trata solo de una revista histórica del empleo del pronombre personal de segunda persona singular *vos* y de sus correspondientes formas verbales en la literatura argentina —aunque sí lo sea en primer término, claro—, sino de una verdadera historia de la lengua literaria argentina y de las ideas que cada época o cada corriente estética han tenido acerca del instrumento lingüístico apto para la creación de una auténtica literatura nacional. La autora se detiene en cada período histórico-literario e indaga sobre el empleo del voseo en los autores más representativos, pero al abocarse a este estudio inscribe la peculiaridad lingüística concreta que analiza en un marco más amplio que le da sentido y relieve: la identidad cultural argentina, los debates acerca de la índole y los alcances de esa identidad, la norma lingüística en relación con los diversos grupos políticos y sociales, la licitud o no de un “idioma argentino” independiente de toda tutela peninsular, la defensa de nuestras particularidades idiomáticas tanto frente al aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX como frente al academicismo hispanista. Si a esto se suma el hecho de que Norma Carricaburo no ha dejado prácticamente obra o autor de importancia por leer y analizar, y que inclusive se ha detenido en sectores de nuestra literatura que rarísima vez se tienen en cuenta para la reflexión crítica, como las novelas de Carlos María Ocantos o los doscientos cincuenta números de la colección de kiosco *La novela semanal* (1917-1922), podremos hacernos una idea adecuada acerca de la amplitud de miras de su estudio y de la exhaustividad de su enfoque.

El libro consta de trece capítulos y una recapitulación final. Los dos capítulos iniciales pueden considerarse como introductorios; el primero (pp. 16-42) repasa los antecedentes hispánicos y aun tardolatinos del voseo americano como tratamiento de confianza para la segunda persona singular; la autora repasa cuidadosamente la diacronía del fenómeno, sus posibles causas lingüísticas y sociohistóricas, y aporta valiosos testimonios que dan cuenta del desplazamiento de ese *vos* inicialmente respetuoso y distante a una posterior connotación de cercanía y familiaridad; tras este breve pero completo cuadro diacrónico, pasa a estudiar la sincronía y la diatopía del voseo americano, el carácter híbrido de su paradigma tanto pronominal como verbal -que combina formas voseantes y tuteantes-, los distintos tipos de voseo en América -adhiera a este respecto la autora a la muy útil clasificación de José Pedro Rona en tres tipos, que aplicará posteriormente a lo largo de su estudio como patrón organizador del voseo literario-, y el caso particular de algunos tiempos y modos verbales que, como el futuro del indicativo y el presente del subjuntivo, presentan ciertas peculiaridades, sea por consistir, como en el primer caso, en una intromisión del paradigma tuteante en el seno del paradigma voseante, sea por presentar, como en el segundo, una alternancia de uso de formas tuteantes y voseantes cuyas razones analiza Carricaburo con fina penetración. El segundo capítulo (pp. 43-81) regresa a la perspectiva diacrónica, para historiar la evolución del voseo en la Argentina y, más concretamente, la evolución de su aceptación o rechazo por parte de las sucesivas generaciones de escritores y filólogos; el capítulo puede así leerse como una apretada síntesis del más amplio desarrollo que ofrecerá el resto del libro a propósito de la utilización literaria del voseo a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX.

En efecto, los capítulos tercero a decimotercero se dedican al pormenorizado análisis de la literatura argentina según su condición de voseante o no voseante; pasa revista la autora a la primitiva literatura teatral, lírica y gauchesca de la colonia y los primeros años de la independencia (pp. 82-113), a las letras de la época romántica -a propósito de la cual aborda el debatido tema de la relación del voseo con el rosismo, negando que éste haya tenido la exclusividad de su uso ni mayor influencia en su definitiva vigencia social- (pp. 114-146), a la poesía gauchesca (pp. 147-183), a la generación del ochenta (pp. 184-241), al teatro rioplatense desde sus orígenes circenses hasta la irrupción del grotesco (pp. 242-310), a la narrativa rural y criollista (pp. 311-332), a la narrativa realista de principios del siglo XX (pp. 333-378), a las vanguardias de Florida y Boedo (pp.

379-407), al triunfo y auge del voseo en la narrativa de los cuarenta y cincuenta (pp. 408-426) y en la novela y poesía de los sesenta (pp. 427-453), y a la más reciente literatura del "post-boom" (pp. 454-488). A lo largo de este extenso recorrido, el lector asiste a una historia de ascenso, apogeo y parcial declinación de la utilización del voseo por parte de los escritores: comienza abriéndose paso en alternancia con el tuteo como marca de rusticidad, inferioridad social o extrema coloquialidad, se afianza como connotador de habla infantil, rural, o adscripta a determinados grupos sociopolíticos -concretamente los federales, en la visión de los escritores unitarios-, progresa en su uso como índice de realismo lingüístico en el teatro y en el registro de personaje en la narrativa de fines del siglo XIX y principios del XX y como signo de la apuesta por una lengua argentina propia e independiente de la normativa peninsular, triunfa en la narrativa de los cuarenta y cincuenta y en la narrativa y poesía de los sesenta inclusive en el registro de autor, y muestra finalmente, a partir de la segunda mitad de los setenta y hasta los noventa, algunos síntomas de decaimiento y retraimiento frente al tuteo panhispanico. Para apoyar y fundar esta visión abarcativa, Norma Carricaburo elabora detenidas estadísticas a propósito de cada autor y/o cada obra, que se plasman en cuadros que consignan los porcentajes correspondientes al voseo pronominal en cada uno de sus casos, al voseo verbal en cada uno de sus tiempos y modos, al tipo de voseo utilizado, a las relaciones de coexistencia o interferencia de voseo y tuteo, al registro en que ocurre el voseo -de autor, de personaje-, y en este último caso al tipo sociocultural o geográfico del personaje voseante. En su tarea de análisis e interpretación de fenómeno voseante en las diferentes obras, además, somete a crítica estudios previos parciales acerca del voseo en algunos autores -por ejemplo, los de M. Isabel Gregorio de Mac sobre Florencio Sánchez (pp. 276-277), y de Delfín Leocadio Garasa sobre Julio Sánchez Gardel (p. 298)-, señalando sus aciertos y errores y refutando estos últimos con fina pericia.

Imposible detenerse en cada uno de los hallazgos o sutilezas de interpretación que encierra este libro. En el registro de las formas voseantes y tuteantes la autora se preocupa por hacer notar posibles indefiniciones debidas a faltas de acentuación en los originales -tal el caso de José Hernández, en cuyo texto coinciden formas como *debes/debés* y *andas/andás*, no necesariamente por elección positiva del autor sino por descuido en la colocación de la tilde (p. 177)-; también toma en cuenta las variantes de una edición a otra en una misma obra, que reflejarían la vacilación o los cambios de opinión del autor respecto

de la opción por el voseo o el tuteo -tal los casos de *Adriana Zumardn* de Carlos Alberto Leumann (p. 362), *Luna de enfrente* de Borges (pp. 382-383), *El juguete rabioso* de Arlt (pp. 396-397) y *El túnel* de Sábato (p. 414)-. Especial relieve cobra la relación que establece Norma Carricaburo entre el voseo y la oralidad del género literario que lo adopta, ya que a la luz de este vínculo se explica la primacía del teatro en la adopción plena del voseo -a propósito, resulta de interés la mención a Groussac y sus intenciones, finalmente desechadas, de reemplazar las formas voseantes de su drama histórico *La divisa punzó* al pasar éste de las tablas a la letra impresa (pp. 265-266)-; a este respecto el carácter originalmente oral del texto poético hace que la autora maneje con suma y encomiable prudencia los datos voseantes del romance popular sobre la muerte de Facundo Quiroga en Barranca Yaco, que solo en este siglo se fijó por escrito, y cuyas formas voseantes podrían por tanto achacarse a esta fijación y no a su creación o inicial transmisión orales (p. 163).

Otras veces, el fenómeno del voseo en la literatura es enfocado según perspectivas sociohistóricas y aun de ejemplaridad moral: en la narrativa de principios de siglo llama la atención que aquellos autores que son hijos de inmigrantes opten por una norma tuteante, como una manera quizá no del todo consciente de sustraerse a una conducta lingüística que se ve aún como una falta contra la gramática, esa gramática, precisamente, que sus padres no dominan y que ellos sí pretenden manejar con total corrección; inversamente, la alta sociedad tradicional se afirma en su hábito voseante, como un modo de remarcar su condición de "argentinos viejos" (pp. 370-371). Para estas mismas épocas, un autor como Manuel Gálvez establece una sugestiva relación entre *voseo-pecado* y *tuteo-redención moral*, en su novela *Nacha Regules*: la protagonista, que había venido utilizando el *vos* mientras duraron su mala vida y su conducta pecaminosa, pasa inmediatamente al *tú* cuando decide casarse con Monsalvat y redimirse mediante este amor (p. 350). También adquiere connotaciones morales la oposición *voseo-tuteo* en *En familia* de Florencio Sánchez: la familia degradada y desvergonzada vosea, pero Damián, el hijo responsable y trabajador, y su mujer, tutean (p. 283).

El último capítulo del libro, dedicado a analizar la relativa disminución del voseo literario a partir de la década del setenta tras el auge voseante de las dos décadas anteriores, supone tal vez la muestra más cabal de la aguda penetración de la autora a la hora de indagar en las causas de los fenómenos que estudia. Norma Carricaburo establece una relación entre el declinar del voseo literario y las concretas circunstancias políticas vividas por el país; el hecho de que muchos

escritores debieran exilarse y escribir para un público inicial no argentino pudo sin duda influir en una opción tuteante, más universal y panhispánica; en otros casos, una prudente autocensura alejó a los escritores que permanecieron en el país de las temáticas más comprometidas y afincadas en la realidad social, y concomitantemente de ese voseo tan ligado a la representación de esa realidad. Pero también la crisis de identidad nacional surgida a partir de la crisis política y económica pudo socavar aquella actitud de afirmación orgullosa de lo argentino que antaño, en los tiempos de euforia y prosperidad material y cultural, había hallado su cauce expresivo en el empleo del voseo como signo inequívoco de independencia y autosuficiencia lingüísticas (pp. 454-485). Más acá de lo sociopolítico, la opción por técnicas narrativas centradas en una preeminencia de la voz autoral en desmedro del diálogo, terreno éste propio de la apelación y de la segunda persona, significó también una disminución de los registros voseantes en la novela de las últimas tres décadas -tal el caso de Juan José Saer, Néstor Sánchez o Luis Guzmán- (p. 483).

Se cierra el libro, así, sobre una coyuntura en la que el voseo parece hallarse en retirada; las palabras finales de la autora, empero, en la breve recapitulación que cierra su estudio, son de optimismo acerca de la fortuna que le aguarda a esta forma de tratamiento tan propia de nuestra identidad:

Sin embargo, en la actualidad el *vos* ha dejado de ser la expresión de lo familiar para convertirse en la segunda persona del singular exclusiva. Se lo utiliza en el lenguaje publicitario, en el periodístico y hasta en el oficial. Creemos no equivocarnos si apuntamos que su futuro en nuestro país parece inmovible y que la literatura, que es un reflejo de nuestra realidad más íntima, lo seguirá utilizando, porque el voseo es la forma de la familiaridad, de la amistad; es la expresión sincera de nuestros afectos y, si bien nos diferencia de otros hispanohablantes, no nos impide la comunicación con ellos ni con el mundo (p. 494).

Ningún estudioso o estudiante de Historia de la Lengua Española o de Literatura Argentina debería pasar por alto este libro, cuya lectura proporciona ciencia y placer en grado sumo, y cuya fortuna en la bibliografía especializada será sin duda -nos atrevemos a vaticinar- tan mercedamente halagüeña como el futuro que augura la autora para el fenómeno lingüístico que con tanta brillantez ha analizado e interpretado.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

WAPNER, DAVID, *Interland*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, 122 pp.

Interland, la nueva novela del escritor argentino David Wapner, es un verdadero hallazgo por varios motivos. El autor de *El otro Gardel* (1989), *Algunos sucesos de la vida del mago Juan Chin Pérez* (1991), *El águila* (1994) y *Murmú el tímido y otros cuentos* (1997) ha aportado a la literatura infantil de nuestro país una cuota de originalidad no sólo en lo referente a los temas, sino también en cuanto a las formas de narrar. La novela *Interland*, sugerida para niños a partir de los 11 años, cuenta, en forma fragmentada y “aparentemente” caótica, la historia de una ciudad de ficción, situada junto al río Grün, que en 1845 fue sepultada por una lluvia de arena roja. Para ello el rol tradicional del narrador asume la actividad del recopilador y traductor de documentos hallados por un grupo de arqueólogos. De esta forma Wapner propone al lector componer en su imaginación -a la manera de un rompecabezas- la vida, la historia y las costumbres de los habitantes de este pueblo desconocido, y por sobre todo, muy extravagante y nada convencional. *Interland* es un conjunto de reflexiones acerca del fin del mundo, teorías sobre el por qué de la catástrofe, citas de libros y referencias a escritores “imaginarios” -la huella de la importancia de Borges en la última generación de escritores argentinos está a la vista-, ensayos que describen e interpretan las formas de vida y la idiosincrasia de esta ciudad, documentos que narran momentos históricos decisivos, cartas, testimonios, canciones, partituras musicales y poemas. Wapner se apropia intertextualmente de la poética del género “documental”, ya internalizado en la competencia de recepción de los niños del siglo XXI a través de la televisión y los diarios, y crea así un tipo de ficción a la vez ingeniosa y ágil donde el juego con los códigos de la traducción de un idioma a otro cumple un rol fundamental. Además, el relato trasciende un tono poético, especialmente en la apelación constante a referencias, detalles y palabras en torno al campo semántico del color rojo. “Es sabido/ que el fuego apaga al agua./ Pero el fuego/ que se enciende en la tarde/ allá en el horizonte/ es el que apaga el día./ El día/ que es apagado con fuego/ se enciende a la mañana/ rojo, porque ya es fuego./ Fuego que apaga al fuego/ es el día. / Rojo que cubre al rojo/ y acrecienta al rojo/ con rojo y rojo/ rojo y más rojo”, versa uno de los textos de la novela. El humor y el disparate surgen en *Interland* a partir de la importancia científica otorgada a situaciones mínimas y ridículas en la existencia de este pueblo y la ternura aflora en la descripción de la vida cotidiana. Con *Interland* David Wapner lleva adelante un desafío de inteligencia y poesía para los jóvenes lectores del nuevo milenio, y aporta otras formas de contar para la literatura infantil argentina.

NORA LÍA SORMANI

ÍNDICE

ROBERTO ALIFANO, El amanuense de Borges.....	5
MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, Presencia de la muerte en <i>Los conjurados</i>	9
GRACIELA DEL CARMEN BARREIRO, Borges y el género biográfico.....	19
CLAUDIA E. DE BELVA, Alemania en Borges.....	25
ARMANDO CAPALBO, Perfiles biográficos en <i>La intrusa</i> de Carlos Hugo Christensen.....	33
NORMA CARRICABURO, Borges y la literatura oral.....	39
LAURA F. CILENTO, Hacia un cronotopo rioplatense en Borges: su lectura de <i>La tierra purpúrea</i> de Guillermo E. Hudson.....	49
HECTOR CIOCCHINI, Borges "Autor universal entre dos mundos".....	59
JORGE DUBATTI, Jorge Luis Borges en el canon occidental.....	71
SARA BEATRIZ FERNÁNDEZ MARCH, La estructura circular en dos cuentos de Jorge Luis Borges.....	81
TERESITA FRUGONI DE FRITZSCHE, Borges y su concepción de la historia.....	91
MARIANO GARCÍA y CLARA MIRI, Borges y la isotopía de la incertidumbre.....	99
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, Algunas consideraciones sobre el uso del diálogo en la narrativa borgeana.....	105
SILVINA CRISTINA LASTRA PAZ, Cervantes por Borges: las lecturas posibles.....	119
MARÍA ROSA LOJO, Civilización y barbarie: dos versiones del sueño de la historia.....	125
NORA LONGHINI, Algunas preferencias literarias en " <i>Los Amigos</i> ", de Jorge Luis Borges.....	145
FABIANA ELISA MARTÍNEZ, El Astrólogo postergado: Xul Solar y Borges en la década del 20.....	153

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, El “arte poética” de Borges, una estética de la duración.....	159
GRACIELA MATURO, Aproximaciones al pensamiento de Jorge Luis Borges: la vuelta al humanismo.....	167
VALERIA MELCHIORE, Los hacedores en <i>El hacedor</i> de Borges.....	173
ROSA E.M.D. PENNA, Jorge L. Borges: Autobiografía y (Auto)ficción.....	181
ELISA REY, Polifonía y contrapunto en la narrativa de Jorge Luis Borges.....	191
ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA, Borges o la pregunta por el ser.....	199
MARÍA ALEJANDRA ROSAROSSA, Emerson y Borges, dos americanos ante la Historia.....	207
NORA LÍA SORMANI, Un homenaje a Jorge Luis Borges en <i>La prisión de la libertad</i> de Michael Ende.....	215
MARÍA ESTHER VÁZQUEZ, La memoria de <i>Shakespeare</i> : Borges y el laberinto de la memoria.....	223
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS.....	235

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)*

1) Se presentan escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si con cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de la oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.)

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n^a, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio "solo" no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homónimo. Tampoco se acentúa el grupo "ui" a no ser que lleve al acento de sílaba

(ej.: jesuítico, pero construido).

- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comillas de ángulo o comilla simple (ej.: “más adelante, en «El centauro», insiste en...”). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.
- Después de “en” o “ver”, no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en “*id.*” o en “*ibíd.*” ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), *ibíd.* (*ibídem*), *íd.* (*ídem*), *sic.* (así).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que “ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz” (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. “Lucía Febrero; mujer simbólica en *Megaflón o la guerra*”, *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre)

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Lic. Luis Martínez Cuitiño -
Revista *LETRAS*, Facultad de Filosofía y Letras (UCA),
Edificio "San Alberto Magno"
Av. Alicia Moreau de Justo 1500, 1107 - Buenos Aires.



Se terminó de imprimir en el mes
de setiembre del año 2000
en el establecimiento gráfico

 **PRINThER***grafi*

rincón 1023

(c1227aqq) bs. as.

t&f. 4308.6590

e-m@il. printher@netizen.com.ar

web. www.netizen.com.ar/printher

