

EL MUERTO

Julio Premat

Genio y figura: ese imperativo de cierta filología polvorienta es uno de los tantos terrenos redefinidos por el fenómeno literario que llamamos “Borges”. En él, escribir es escribirse, narrarse, representarse, intervenir con su voz y su imagen en espacios públicos, creando y modulando a un personaje. En paralelo a la producción textual, o imbricado en ella, se juega otra ficción, que impone, no sólo escribir textos sino también inventarse como autor de esos textos: no hay genio sin figura, la figura es el espacio en que se resuelven las imposibilidades y las tensiones de la escritura en el siglo XX. No hay un genio nuevo sin una figura diferente, y para que esa figura sea operativa, debe ser ficticia, o sea, como lo hace la ficción, postular la ambigüedad, la contradicción, la simultaneidad de los contrarios. Por lo tanto, uno de los ejes que permitiría una lectura, si no lineal, al menos homogénea de la trayectoria de Borges, es el que recorrería la construcción de una autofiguración, autofiguración que concierne tanto una incorporación mitificante de su biografía, las abundantes ficciones de autor que circulan en su obra, como la puesta en escena de un personaje público.¹ Esta autofiguración, múltiple y proliferante, es entonces el espacio privilegiado para resolver las aporías de la creación, estableciendo las condiciones de posibilidad de la obra y el medio para legitimar su identidad de escritor en Argentina.

¹ Robin Lefere, que le ha dedicado recientemente un libro a este aspecto, comienza su trabajo aludiendo, también, a la oposición tradicional “vida y obra” (7-9).

Ahora bien, ser escritor, inventarse como escritor implica, en Borges, barajar tres imágenes heredadas. Primero Martín Fierro, ese antepasado que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura, esa figura referencial que es un payador imaginario (y no un autor sacralizado como Shakespeare, Victor Hugo, Cervantes o Dante, tal cual sucede en algunas literaturas europeas). Ser autor en Argentina es así inscribirse en una filiación de autores legendarios, es ser el personaje de una literatura todavía inexistente. La imagen de Lugones, luego, cuando éste postula una función mesiánica para sí mismo, la de un fundador de nacionalidad, de lenguaje y de civilización. Ese Gran Escritor que el país necesita, ese escritor omnívoro que se apropia de todo el idioma, de todos los géneros, de todo el saber. La de Macedonio, por fin, el escritor “sin obra”, el escritor de pura anécdota, de testimonio y actitudes, el elogiado ausente, el escritor paradójico que escribe afirmando la imposibilidad de la escritura y poniendo en escena lo que ha podido denominarse un egocidio (Vecchio). Ser un gran escritor, el gran escritor que la Argentina necesita, es también ser un escritor borrado, impotente, ausente, ficticio, como Macedonio. La autofiguración en Borges reúne, utiliza y desarrolla estas tres imágenes, haciendo de él el epítome del escritor argentino: Borges es el escritor ficticio, el escritor ególatra y el escritor egocida al mismo tiempo. El lugar que ocupa en el sistema literario mucho le debe, seguramente, a esta insólita polivalencia.

Uno de los modos de proponer una periodización de la producción, decíamos, es recurrir a las etapas de una autobiografía ficticia y a la serie de espejos que se refieren a Borges bajo los rasgos de otros escritores.² Se podría hablar entonces, de manera algo abrupta, de tres figuras, que no son estrictamente sucesivas ni se excluyen entre sí, pero que permiten poner en perspectiva al último Borges que vamos a tratar aquí: la del héroe fundador, la del hijo melancólico, la del ciego célebre, que prepara una cuarta, la de la vejez. El héroe fundador es la figura de la entrada en la escritura (de *Fervor*

² Este tema ha sido muy trabajado por la crítica. En Iowa se defendió recientemente una tesis sobre el tema (Alonso Estenoz), así como encontramos algunas hipótesis fuertes al respecto en libros ya clásicos, como los de Alan Pauls, Sylvia Molloy (sobre todo en la segunda edición ampliada) y Michel Lafon.

de Buenos Aires a *Evaristo Carriego*), es el joven vanguardista que inventa Buenos Aires, es el que escribe lo que nadie ha escrito hasta entonces, es el que delimita una mitología personal y establece los primeros rasgos de una ficcionalización de su biografía, como cimientos de una obra por venir (Pezzoni). El hijo melancólico es la figura de la entrada en la ficción, es el escritor de los grandes libros de los cuarenta y cincuenta (*Ficciones*, *El Aleph*, *Otras inquisiciones*), a partir de dos imágenes: la de Menard, ese escritor menor que, paseándose por los “arrabales de Nîmes”, logra invertir el orden de escritura y permitir que el heredero transforme al modelo: todos pueden escribir un clásico, cualquiera puede escribir un clásico (inclusive un hijo cuyo padre acaba de fallecer, inclusive un argentino, inclusive Borges, que al escribir el cuento está escribiendo su primer “clásico”). A esa posición edípica se le agrega la melancolía, la del bibliotecario de “La Biblioteca de Babel”, ese hombre abrumado por una pérdida indefinible y la búsqueda vana del sentido en un universo tan caótico como simétrico.

El ciego célebre es la figura de la entrada en la fama, es el trabajo con una imagen y un nombre públicos, a partir de una paradoja: la máxima incapacidad que sería la ceguera para alguien que ha alcanzado la máxima capacidad de circular, juzgar y ser visible en el campo literario. Es la de *El hacedor*, que se reconcilia imaginariamente con Lugones y donde no se trata ya de escribir (ni de reescribir, como Menard), y ni siquiera de leer, sino de ser: ser Homero, ser Shakespeare, ser Dante, ser Quevedo, ser Ariosto, representados todos ellos desde la muerte, el descreimiento, la vejez, la anulación de sus singularidades. Ese mismo vaciamiento es lo que permite un doble movimiento de destrucción e identificación, equiparando al escritor argentino con las grandes personalidades de la historia literaria. El desenlace de este proceso de representación multifacética de la propia imagen sería “Borges y yo”, en donde el juego de reflejos se da en el interior del propio sujeto. Allí aparecen, contrapuestos, el escritor que se ha ido creando (Borges) y el sujeto biográfico y enunciativo (el yo). El texto cambia la perspectiva: de escribir como los otros escritores a ser los otros y de ser los otros a ser él mismo el terreno en que se procesa una identidad múltiple de autor.

LAS DOS MUERTES

La larga y prolífica vejez de Borges lleva a preguntarse cómo se cierra, desde la escritura, una obra, o cómo, en esa biografía imaginaria, se integra la destrucción del personaje creado, responsable de lo escrito. E inclusive, cómo ese desenlace, ese último avatar ha jugado en la extraordinaria posteridad del autor. Así, los textos de Borges, además de tantas otras problemáticas sobre la producción y la circulación del texto literario del siglo XX, llevan a plantearse, y el fenómeno es singular, cómo se envejece y se muere dentro de una obra constituida. En ese sentido, Onetti sería otro ejemplo, paralelo y en alguna medida opuesto (piénsese en la destrucción del universo ficcional y de la coherencia narrativa que leemos en *Dejemos hablar el viento* y *Cuando ya no importe*). Para estudiar este aspecto me propongo primero la lectura de dos textos que prolongan “Borges y yo” (“El otro” y “25 de agosto de 1983”), y luego una ampliación de la perspectiva al conjunto de lo que cabe llamar el “último Borges”.

Primer texto. Diecisiete años después de “Borges y yo”, y ya en la vejez (el autor tiene 75 años), se publica una reescritura ficcional de ese texto, el cuento “El otro”. Allí se pone en escena un encuentro improbable: el de Borges, ya anciano, en 1969 y a orillas del río Charles (en Cambridge, Estados Unidos), con el joven Borges que está en Ginebra, a orillas del Ródano, en una fecha indeterminada (pero sabemos que el escritor vivió en Ginebra entre 1914 y 1919). El punto de vista del cuento y su focalización espacio-temporal están situados del lado del anciano, el de 1969, y su personaje corresponde plenamente con el de un autor reconocido. O sea que, si en “Borges y yo” leíamos: “poco a poco voy cediéndole todo” (2: 186), el proceso está terminado; ya no hay una escisión interna entre el Borges público y el hombre privado: sólo existe el Borges escritor. Pero no por eso es único: su doble es, ahora, el otro yo de la juventud. En realidad asistimos a un autoengendramiento, a una autofiliación: la relación entre ellos es la de un padre con un hijo (ambivalencia entre insolencia y respeto temeroso en el joven, tolerancia enterneada y a veces irritada del mayor), como lo reconoce el narrador: “Yo, que no he sido padre, sentí por ese

pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor” (3: 13). Ya lo decían Bioy Casares y una enciclopedia ficticia en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: los espejos multiplican a los hombres, son un modo de reproducción sin sexualidad.

El diálogo entre ellos se reduce a dos temas principales: por un lado a analizar el encuentro, a entender su posibilidad y, por otro lado, a oponer gustos literarios. La conversación es tensa; los dos Borges no se entienden. Los gustos del joven parecen ingenuos, así como sus posiciones políticas y estéticas en general; el narrador afirma, inclusive, que “cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro” (3: 15): son dos simulacros aunque, sin lugar a dudas, el que representa la sabiduría estética es el anciano: el consabido rechazo de los textos, lecturas y posiciones de juventud (en ensayos, entrevistas y decisiones editoriales) tiene un correlato ficticio: Borges, en su vejez, se encuentra con aquel otro Borges y desacredita sus posiciones, reafirmando y validando sus preferencias posteriores. Por último, e inversamente, nótese que se resuelve la posibilidad del encuentro atribuyéndolo a un sueño del joven: el Borges anciano sería un sueño, ya no de Dios (como Shakespeare en “Everything and nothing”), sino un sueño de sí mismo, una creación de sus sueños de juventud. Así, Borges, el gran Borges de la vejez, doctor *honoris causa* de tantas universidades del mundo entero, sería una creación de su deseo, de un deseo antiguo, del deseo de un casi adolescente que se pasea por las orillas del Ródano durante la Primera Guerra Mundial europea.

Segundo texto. Publicado por primera vez el 27 de marzo de 1983 en el diario *La Nación*, el cuento “25 de agosto de 1983” se integra luego, de manera póstuma y con un ligero cambio de título, en el volumen intitulado *La memoria de Shakespeare*. Es decir que, en su primera edición, se juega con la anticipación (de marzo a agosto del 83), dato que tiene su importancia si se piensa que el 24 de agosto era el cumpleaños de Borges y que ese año cumplió ochenta y cuatro años. El cuento es una variación de “El otro”: de nuevo, dos Borges de edades distintas se encuentran y dialogan sin entenderse del todo; pero ahora, uno de los dos muere por decisión propia: el más anciano ha decidido suicidarse. El título pone el acento en una fecha única que tiene lo singular y patético de ser

la fecha de la muerte ficticia de Borges; y la autorrepresentación del autor aquí es —nada menos— una representación de la propia agonía. Se trata por lo tanto de trastocar tiempos, para escribir algo que nadie puede escribir, a saber el relato de su propia muerte. Este encuentro se da el mismo día (ese 25 de agosto), pero de dos años distintos: 1983 y 1960, y el narrador ya no es el anciano sino el más joven (el Borges maduro, que tiene sesenta y un años); así, uno de los dos asiste a los últimos momentos del otro y registra sus últimas palabras, pero el responsable del discurso es el Borges de 1960: el que muere no soy yo, es el otro.

El diálogo entre ellos gira, de nuevo, alrededor de la explicación del encuentro, atribuido a un sueño (“Es, estoy seguro, mi último sueño”, dice el Borges mayor) (3: 375); también hablan de algunos acontecimientos del futuro de uno y del pasado del otro (lo sucedido entre 1960 y 1983). En particular, el mayor se refiere a un libro supuestamente escrito en 1979 y que él juzga como su “obra maestra”, la culminación, por fin, de todos los borradores que serían los libros precedentes. Ese libro, publicado en Madrid bajo un seudónimo, habría sido considerado por la crítica como una torpe imitación de Borges, una simple repetición de lo exterior del modelo (lo que el menor comenta diciendo: “No me sorprende [...] Todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo”) (3: 377). El final es, aquí también, sorpresivo: después de la muerte, el Borges de 1960 huye de la habitación pero, afuera, no encuentra la realidad sino otros sueños; es decir que se sugiere que lo narrado fue el sueño del que acaba de fallecer: el último sueño de Borges en el que terminó siendo su último cuento.

Destaquemos por lo pronto el evidente valor de negación de la muerte que tiene este dispositivo: si en el momento de morir Borges en 1983 se encuentra con su doble de 1960, la escena de la muerte está condenada a repetirse, cíclicamente, cada veintitrés años. En ese sentido, el cuento desarrolla una posibilidad que estaba implícita en “El otro”³: la muerte se producirá infini-

³ Y en esa noche de *Las mil y una noches* en la que Sherezada cuenta su propia historia, la DCII. Él la comenta en varios textos, como en, por ejemplo, “Magias parciales del Quijote”.

tamente, cada veintitrés años, y el tiempo dejará de transcurrir. En el postrer instante, hay una verdadera escena de transmisión del yo anciano al yo maduro, del yo padre al yo hijo. La vejez es un período de descubrimiento de la muerte (a partir de 1960), un período también de difícil aprendizaje que dura veintitrés años, pero ese descubrimiento y aprendizaje volverán a empezar. Hay que subrayar, también, el cambio de perspectiva: en “El otro” el narrador era el escritor experimentado que poseía la verdad y que resultaba ser un sueño del joven; en “25 de agosto de 1983”, el narrador es el más joven, como producto del sueño y del deseo del mayor en su lecho de muerte; en uno, el joven se sueña patriarca de las letras, en el otro, el agonizante se da, todavía, veintitrés años de vida y de escritura, como en el cuento “El milagro secreto”. La muerte, que es el acontecimiento único por antonomasia, el acto que sirve de frontera y que construye el sentido de una biografía, se desdibuja —y, significativamente, esa muerte aparece como un suicidio público, anunciado en el diario *La Nación*, y no como un acontecimiento biológico ineluctable; o, mejor, aparece como un reflejo tardío del suicidio de otro escritor, Lugones, en 1938.⁴

Por otro lado, es notable la proliferación de simetrías y desdoblamientos en el cuento, y en particular en el resumen que se da de ese libro supuestamente escrito y publicado en Madrid bajo seudónimo: el libro perfecto, ese libro maravilloso que terminaría con los demás libros, el texto definitivo, es un reflejo anacrónico de los temas borgeanos más clásicos. Se lo describe en estos términos:

Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes... Además, los falsos recuerdos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas. (3: 377)

⁴ Lugones que se suicida en un recreo (otro “hotel”), El Tropezón, mientras que el joven Borges está en el hotel Las Delicias, de Adrogué.

Se trata de un lacónico resumen de la propia obra de Borges y seguramente una referencia indirecta a sus libros de la vejez, poco apreciados por la crítica. En el momento de la muerte y de la transmisión, y en tanto que herencia, hay una última repetición que define la originalidad de lo escrito y que incluye, con vehemencia, la posibilidad de que lo real (en este caso la muerte) no exista (“el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, los falsos recuerdos” (3: 377), etc.). Discípulo de sí mismo, heredero de sí mismo, hijo de sí mismo, a Borges le quedaría por escribir el arquetipo o la idea platónica de sus propios textos: después de haber inventado tantos libros maravillosos atribuidos a los demás, ahora la fantasía concierne su propia obra, transformada en un texto imaginario. Porque ese arquetipo sería entonces el equivalente del concepto de obra: un conjunto orientado, organizado y coherente, en el cual cada fragmento ocuparía un lugar necesario, saturado de sentido, en una especie de plenitud final. En realidad, la fantasía es, como siempre en Borges, ambigua: por un lado, retomar lo escrito en un libro ideal es postular una permanencia e inteligibilidad post mórtem de los textos dispersos que se han ido publicando (una transformación de esos textos en obra); por el otro, al imaginar un fracaso para dicho libro, se deja abierta la posibilidad de continuar infinitamente la tarea.

Estos comentarios podrían prolongarse analizando los tres otros cuentos que completan el volumen *La memoria de Shakespeare*. Una trama de obsesiones, temas y peripecias presentes en la obra anterior aparecen en dos de ellos, “Tigres azules” y “La rosa de Paracelso”, junto con escenas de transmisión entre un “profesor de lógica occidental y oriental” y un “mendigo ciego (en “Tigres azules”) o entre Paracelso y un anhelado discípulo.⁵ En el último

⁵ En “Tigres azules” son unas piedras sagradas que se reproducen —o que se autoengendran— de manera inquietante y que desbaratan la idea de unidad o de cálculo, las que van a ser legadas por el profesor. El mendigo, como contrapartida, le dice “Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo” (3: 386). Entre estas dos facetas del autor (el ciego, el filósofo) circula entonces, por un lado, lo sagrado, lo sobrenatural, lo alógico (que circunscribe también la producción literaria de Borges) y, por el otro, la vida mortal (que es lo que el mendigo le lega al profesor de filosofía, un hombre que tuvo y perdió esos objetos mágicos). En “La rosa de Paracelso”, se contraponen un Paracelso análogo a Buda y

relato del libro, “La memoria de Shakespeare”, se narra también una transmisión, la transmisión sobrenatural y por un simple pacto oral, de la memoria del escritor inglés; así, el narrador, que es parcialmente ciego, comienza afirmando: “Shakespeare ha sido mi destino” (3: 391), y vive, durante varios años, con una memoria doble, la suya y la de otro. El es quien siempre fue y también es, en cierta medida, Shakespeare; vive una vida banal y al mismo tiempo una vida extraordinaria (por lo tanto “harto más extraordinaria que la de Shakespeare”) (3: 396). A la larga, esa otra memoria, esa memoria ajena o inventada termina amenazando su propia memoria e identidad, por lo que decide legarla a un desconocido.

Esta fábula, que es el desenlace de una larga serie de textos en donde Borges juega con la imagen de Shakespeare, dramatiza a su vez la transmisión: no ya escribir lo que escribió el otro, ni ser simplemente el otro, sino prolongar, a través del tiempo, de las generaciones e identidades diferentes, algo del “yo” del escritor en tanto que otro. No es casual, en ese sentido, que en el cuento se retomen frases de dos textos estratégicamente centrales en una autofiguración, “El Sur” (“Mis amigos venían a visitarme; me asombró que no percibieran que estaba en el infierno”) (3: 396) y “Borges y yo” (“Todas las cosas quieren perseverar en su ser, ha escrito Spinoza. La piedra quiere ser una piedra, el tigre un tigre, yo quería volver a ser Hermann Soergel”) (3: 396). El cuento se inscribe así en una autofiliación, superponiendo la posteridad del escritor inglés con el legado de la obra del argentino: junto con la memoria de otro se transmite lo propio. Más allá de la muerte, algo podría perdurar, sobrevivir y heredarse; Borges en tanto que Shakespeare y Shakespeare en tanto que Borges seguirían existiendo.⁶

a Dios, capaz de todos los prodigios, con la imagen que el sabio le transmite a un anhelado discípulo, la imagen de un “viejo maestro” venerado, agredido, insigne y hueco, una máscara detrás de la cual no hay nadie (3: 389). Paracelso no hace alarde de su poder, sino que alude a un saber negativo y paradójico, saber que el discípulo, en una actitud que se asemeja a la del joven Borges (el de “El otro” y el de “25 de agosto de 1983”), rechaza. Los dispositivos de ambos cuentos reflejan la misma obsesión de posteridad, multiplicidad de identidades, transmisión intergeneracional, junto con la evocación sutil de pérdidas imaginarias.

⁶ Según Jean Pierre Bernès, Borges le declaró que a ese cuento, surgido a la vez de un sueño de 1975 y de un proyecto antiguo en el que pensó toda su vida, lo

Por otro lado, es interesante notar que fue el propio Borges el que decidió agrupar bajo el título *La memoria de Shakespeare* cuatro cuentos para la edición de la Bibliothèque de la Pléiade, y que pensaba agregarle tres otros.⁷ Si en la edición de 1989 de las *Obras completas* en castellano el volumen de cuentos aparece como un título más entre *Nueve ensayos dantescos* y *Atlas*, la edición de Bernès en la *Pléiade* le atribuye un lugar estratégico el del final —, entre otras cosas porque el editor francés declara haber recibido personalmente el mandato de agrupar los cuatro textos con ese título.⁸ Por lo tanto *La memoria de Shakespeare* es el último libro, y es también el único libro digamos inacabado que se incluye en ambas ediciones. O si no inacabado, es en todo caso un libro sin “umbrales”, es decir sin esas dedicatorias, prólogos, inscripciones, epígrafes, epílogos o notas finales que enmarcan los demás libros de Borges. No hay una intervención ni un juicio sobre lo escrito: un libro sin autor porque no aparece esa voz responsable de lo producido, tan reconocible por los lectores y que siempre orienta la recepción. En ese sentido puede vérselo como un libro de transición —y de transmisión— entre todo lo anterior y la serie de libros que Borges seguirá publicando después del día señalado, después del 14 de junio de 1986 (el primero de ellos, *Textos cautivos*, se publica en septiembre, con autorización del escritor); una serie de títulos (de “novedades de Borges”) que hemos ido

consideraba como un deber y como un compañero de su trayectoria literaria (Borges *Œuvres II*, 1445). Estas declaraciones pueden ponerse en relación con una afirmación del narrador: “¿No había consagrado yo mi vida, no menos incolora que extraña, a la busca de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él?” (3: 393).

⁷ Entre ellos un cuento en el cual Dante prolongaría *La Divina Comedia* y otro sobre el último capítulo del *Quijote*, centrado en Alonso Quijano y no en Don Quijote, su personaje, distinción que recuerda el desdoblamiento de “Borges y yo” o el de Borges y Pierre Menard, pero que también podría verse como una variación sobre la muerte de un escritor o una continuación de la obra de un escritor inventado después de su fallecimiento (Borges *Œuvres II*, 1442-43).

⁸ Bernès afirma que Borges le dijo, antes de morir: “gracias por todo, usted es un gran amigo; me ayudó a morir en literatura, no tengo nada para dejarle pero lo condono a ser la memoria de Borges.” <http://www.letralia.com/147/0819borges.htm>

comprando y comentando a lo largo de los años, títulos que van constituyendo un volumen póstumo de las *Obras completas* y que ocupan, en alguna medida, el lugar de ese libro que todavía quedaba por escribir en “25 de agosto de 1983”.⁹

Ahora podemos preguntarnos cómo se integran estos textos en un conjunto más amplio, que es la producción literaria de la vejez del escritor. El Borges de ochenta años es, en la esfera pública, un personaje que disimula su producción literaria. Sin embargo, a pesar de esa omnipresencia en prólogos, medios, instituciones, homenajes y encuentros académicos, algo sucedía del lado de la creación. Desde ya, algo sucedía con la cadencia en sí. La vejez de Borges fue tan fértil como su juventud, si tomamos en cuenta el volumen de lo editado: entre 1975 y 1985 (entre sus 76 y 86 años) publica por año varios libros de poemas, relatos, ensayos, antologías, compilaciones de prólogos o de conferencias, reediciones de textos anteriores, ediciones ilustradas más o menos confidenciales, etc., lo que en cierta medida niega la inminencia del fin y el agotamiento de la vida.¹⁰ Una masa textual y una presencia en la actividad editorial que no suscitaron el reconocimiento de la crítica especializada. La visibilidad de Borges en los medios editoriales, periodísticos y culturales durante los peores años de la dictadura también pudieron suscitar una hostil y justificada indiferencia ante lo escrito entonces, visto como un torpe remedo de los textos anteriores. Y cierto es que la frase más conocida de todos estos libros, la que figura en el “Prólogo” de *La moneda de hierro*, es, también, la más indigna o la más imperdonable que haya escrito nunca (allí leemos: “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística.

⁹ Graciela Montaldo postula que las ediciones póstumas de Borges, “crean, en los ‘90, no sólo un nuevo sujeto Borges, sino también una nueva obra escrita por Borges” (7).

¹⁰ En ese sentido, este dinamismo creador podría verse como una “descarga libidinal” ante la idea de tener todavía tiempo para vivir y, por lo tanto, la creencia más o menos consciente en una parcela de inmortalidad. O, con palabras de Didier Anzieu, “el concepto consciente de una pequeña parte separable de la muerte”: para seguir creando hay que reivindicar un poco de eternidad (50). Traducción mía.

// J.L.B. // Buenos Aires, 27 de julio de 1976") (3: 121). Pero sea cual fuere el interés de esa producción, ésta no se reduce a una repetición o, borgeanamente, la repetición apunta a sentidos a veces nuevos, en particular en relación con su personaje de autor y su autobiografía ficticia.

En los últimos libros de poesía, Borges teje y desteje su ceguera, su vejez y su muerte, con su propia obra, con el pasado personal y con la cultura universal. Se trata de un esfuerzo repetido por convertir lo que le sucede y lo que está por sucederle en ficción de sí mismo: ése es el trabajo literario de su vejez, trabajo que Borges parece llevar a cabo con serenidad y entusiasmo. En ese sentido, el hecho de que el viejo "Borges" de "25 de agosto de 1983" se suicide y no muera de muerte natural es significativo en tanto que decisión de dominar su propio final, haciendo de él un discurso, un acto voluntario, el resultado de un deseo. Blanchot decía que matarse era tomar una muerte (la que se piensa, se imagina, se calcula, se enuncia) por la otra, la misteriosa, la incontrolable, la que es radicalmente ajena al yo (129-34). El suicidio es entonces un juego de palabras extraño (una muerte por otra) lo que, visto desde la creación literaria, permite desplazar a esa desconocida amenazadora. Y recuérdese que el punto de partida de esa ficción sería una anécdota real, un intento de suicidio en el hotel Las Delicias de Adrogué en los años 30 (o sea, que en el cuento se reproduce el mecanismo que lleva del accidente de 1938 a "El Sur").¹¹ Así se empieza a crear un nuevo "autobiografema" en una autobiografía constantemente reescrita (Lafon 73-107), autobiografema que sería la propia muerte.

En todo caso, en el *corpus* tardío se da un recorrido insistente por una muerte declinada en posturas variadas y a veces opuestas: más que de un contenido estable, se trata de una proliferación.¹²

¹¹ Borges declaró haber tenido esa tentación de suicidarse en los años treinta. Horacio Salas afirma que en el cuento se alude a un intento de suicidio de Borges a los 35 años, en esa misma "habitación 19" del hotel Las Delicias de Adrogué (3: 375). Según él, el cuento habría sido escrito en 1977.

¹² En los párrafos siguientes cito versos o frases sacados de cinco libros de poesía: *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985) y de un libro misceláneo, *Atlas* (1984). Nótese que al hacerlo uniformizo un *corpus* en donde se podría constatar matices. En particular en *La rosa profunda*, el tema de la muerte parece ser bastante opresivo, por ejemplo

Por ejemplo, evocando al amigo, a Abramowicz, afirma una inmortalidad transhistórica: "nos asombraba y maravillaba ese hecho tan notorio de que nadie puede morir" (3: 463). Luego, evoca constantemente la inminencia de la muerte y su valor ineluctable: "No te salva la agonía / de Jesús o de Sócrates ni el fuerte / Siddharta de oro que aceptó la muerte / en un jardín, al declinar el día" (3: 316), aunque: "Más vale pensar en otros / cuando se acerca la hora" (3: 312). Leemos, una y otra vez, amagos de escritura de su muerte a través de las muertes de los otros: la de su abuela en Ginebra (3: 439), la de Xul Solar (3: 441-42) o la de Francisco Luis Bernárdez en el poema "Epílogo": "digo que has muerto / yo también he muerto" (3: 302). O narraciones de ese momento ("La prueba", 3: 304), o evocaciones de lo que vendrá como algo esperado: "querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte" (3: 299), e inclusive: "Sólo una cosa no gustada espero, / una dádiva, un oro de la sombra, / esa virgen, la muerte" (3: 298). La muerte es fértil, engendra una escritura contrastada y paradójica, en la que también se convocan autoridades: "Macedonio Fernández, tan temeroso de la muerte, nos explicaba que morir es lo más trivial que puede sucedernos" (3: 430). Estos últimos textos buscan ser leídos como un autoepílogo o un autoepitafio: "Soy aquel otro que miró el desierto / y que en su eternidad sigue mirándolo. / Soy un espejo, un eco. El epitafio" (3: 310).

En estos textos, el laberinto temporal, después de haber trastocado el pasado se abre hacia el futuro. Se retoma así una larga serie temática, en particular la obsesión borgeana por modificar el pasado y el orden de generaciones, como por ejemplo en algún poema de *Los conjurados* ("El pasado es arcilla que el presente / labra a su antojo") (3: 489). Al hacerlo, se proyecta la inestabilidad temporal hacia lo que vendrá, transformándola en una construcción sobre un cómo morir literariamente. Una y otra vez leemos imprecisos

en los poemas "Yo" o "El suicida": "Moriré y conmigo la suma / del intolerable universo" ("El suicida", 3: 86), o ser algo todavía innombrable: "Ciertamente son talismanes, pero de nada sirven contra la sombra que no puedo nombrar, contra la sombra que no debo nombrar" ("Talismanes", 3: 111). La transmisión es también mucho más ardua en estos textos que en los siguientes: "Lego la nada a nadie" ("El suicida", 3: 86)

presagios. Por ejemplo en *Atlas* trabaja el recuerdo antes de que la cosa suceda: “Siento ya la nostalgia de aquel momento en que sentiré nostalgia de este momento” (3: 440). Por eso, cuando escribe la muerte está escribiendo un más allá de la muerte: “Quizás del otro lado de la muerte / sabré si he sido una palabra o alguien” (3: 322). Que la edición de 1974 de sus *Obras completas* incluya un “Epílogo” escrito por él y fechado en 2074, proyectando su escritura durante un siglo, es una materialización de ese “otro lado” (1145). Asimismo, que la última línea del último texto del último tomo de sus *Obras completas* de 1989 tenga una tonalidad profética (“Acaso lo que digo no sea verdadero; ojalá sea profético”) (501) no deja, por supuesto, de ser significativo. Su tonalidad actualiza una creencia (“ojalá”) en contra de la prueba de realidad: es la visión de la creencia según el psicoanálisis: ya lo sé, y sin embargo. La literatura es ese “sin embargo” que pone en duda, una y otra vez, la evidencia de lo inminente: “Sigue leyendo mientras muere el día / Y Shahrazad te contará tu historia” (3: 170). “No soy”, decía macedonianamente el Borges de los 30, preparando otra paradoja, el “he muerto” que profiere, en eco, el de los 80: en ambas afirmaciones circula una posición conflictiva, una imposibilidad expresada en términos incompatibles que intentan eludir a la vez los imperativos de la lógica y de la vida humana.

Borges, al esbozar la narración de su final, se sitúa entonces entre dos muertes: después de la de Menard, la del bibliotecario de Babel, la de “El inmortal”, la de Dahlmann; después de la de Juan Muraña, la de Homero y Shakespeare; después de la su abuela, la de Macedonio, la de sus amigos, la de su padre; después, inclusive, de la de Borges. O sea, entre una muerte simbólica, narrada, textual, y la otra, la muerte real. Entre-dos-muertes: el término es el que usa Lacan para comentar la situación de Antígona emparedada en la tumba, al lado o del lado de todos sus muertos, pero con alimentos suficientes para sobrevivir, suspendida en una zona entre la vida y la muerte. Antígona es entonces capaz de ver y pensar la vida desde un límite que está más allá, es decir verla y prolongarla bajo la forma de una pérdida, pérdida inclusive de una vida que no tuvo (Lacan 326). La narración profética en Borges crea un espacio que podríamos comparar con esa peripecia

trágica: el desplazamiento hacia la muerte futura lleva a mirar la muerte como una pérdida, como un acontecimiento del pasado, y no como una frontera hacia la que se avanza. Así se incorpora lo desconocido a lo conocido, lo imprevisible a lo ya escrito, amplificando la posición melancólica comentada; la muerte es duradera, es una permanencia: “mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita” escribía, ya, en 1941 (465). En la vejez se amplifica esta eternidad, como una apoteosis melancólica.

El mecanismo lleva entonces a ver la propia vida como algo separado del yo, como un objeto anhelado, poseído en el momento de su desaparición, un objeto pleno de sentido bajo la mirada retrospectiva. Porque también de deseo se trata. Verse muerto es poder decir “he realizado mi deseo”; en este caso, mi deseo de obra, mi deseo de ser, de volverme Borges, agotando y cerrando el proceso de escritura de mí mismo, esa singularización identitaria. Yo ser plenamente él, el autor, el hacedor, el héroe, el hijo, el ciego, el célebre y modesto Borges. Este postrer avatar permitiría unificar los reflejos, crear una perspectiva única, un yo inédito y potente, ser a la vez el intrépido Aquiles y la sabia tortuga, ocupando, definitivamente, todos los lugares. Recuperar, en el apacible fin de un viejo erudito, el heroísmo de un destino: en la muerte “el hombre sabe para siempre quién es”.¹³ Porque Lacan también postula que sólo se puede decir “haber realizado su deseo” desde la muerte: no hay forma perfecta para el deseo satisfecho (341). Los ensueños de Borges muriendo y volviendo a morir, intentan eludir ese absoluto viéndose, antes de morir, como el gran escritor muerto, el que escribió el libro definitivo; en la fantasía borgeana hay siempre lugar para esa página suplementaria que, repitiendo y reflejando lo anterior, intenta convertir al conjunto en una obra

¹³ La cita es de la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (3: 562). Alan Pauls actualiza el análisis de la nostalgia por el heroísmo guerrero en Borges (27-46). Molloy propone un Borges diseminado, ocupando lugares dispersos y fragmentados: imposibilidad de una “autofiguración satisfactoria” (228), un “panteón familiar a través del cual se define el yo” (230) y los demás escritores como figuras en las que “apuntalar al yo” (230): “La disgregación, el duelo y la melancolía ya condicionan el texto borgeano, ya anuncian al sujeto disperso, traumatizado, en permanente (y siempre incompleto) (196).

ideal, teleológicamente orientada hacia un final mágico y esclarecedor. De más está decir que estas “dos muertes” también toleran una lectura bíblica; después del Apocalipsis de Juan, algunos, los elegidos, participarán en la primera resurrección, evitando una segunda muerte y reinando con Jesucristo durante mil años (Pellion 269). El desdoblamiento de la muerte, la vitalidad y fuerza de la pérdida quieren asegurarle ese tipo de inmortalidad gloriosa.

Que el escritor que sirvió para justificar ciertas posiciones teóricas radicales sobre la muerte del autor haya creado un dispositivo tan sofisticado para postular su perduración, cuando no su inmortalidad, es por lo menos paradójico. Evidentemente, no resulta extraño constatar que esta poderosa construcción textual marcó la desaparición física del hombre y las maneras en que evolucionó su herencia: el relato, degradado, continúa después de la desaparición del escritor. La autofiguración borgeana sigue actuando y transformándose. Sin adentrarnos en lo que sucedió con su destino editorial y su herencia legal, que funcionan como una parodia a veces grotesca de los textos, notemos que el extraordinario destino post mórtem del fenómeno Borges no es sólo el fruto de la personalidad de sus allegados, ni de características del medio literario argentino, ni de la lógica amplificadora de la academia universitaria, sino que también se inscribe en la dimensión profética del relato creado por el propio Borges.¹⁴ En particular, la manera en que se lo lee, es decir la infinita red de sentidos que se le atribuye a sus textos, la supuesta capacidad de abarcar todos los temas que éstos tendrían, la perfecta complejidad e impecable visibilidad que caracterizarían a su obra, el valor sobredeterminado de toda palabra suya, tienen que ver con ese relato, ya que transforman su heterogénea producción en un libro maravilloso.

Retomemos, concluyendo. Sus textos de la vejez actualizan, una y otra vez, esta dinámica que supone la disociación, no de la identidad, sino de la muerte en sí. En el más allá del fin no hay un vacío sino una multitud de posibilidades y ecos: no hay anu-

¹⁴ Las “leyendas” sobre sus últimos días son en ese sentido significativas. Se comenta por ejemplo que Borges pedía que le leyeran, repetidamente, la escena de la agonía de Alonso Quijano y que se decía a sí mismo, con curiosidad, “me pregunto en qué lengua voy a morir”.

lación sino discurso. No estamos frente a una escritura negativa, silenciosa, que significaría en sí la muerte sino en los antípodas: en una vitalidad, en una creatividad, en una multiplicación. La pérdida es un relato, una temática, una profusión barroca. Creerse inmortal, jugar con la muerte o convocarla pueden verse, claro está, como trabajo íntimo de un duelo anticipado, pero en Borges hay algo más: un último gesto de dominio de su biografía y una última serie de espejos para intentar decir un último imposible: después de haber sido un héroe fundador, un hijo melancólico y un ciego célebre, después de haber inventado Buenos Aires, de haber escrito el Quijote, de haber creado un mundo Tlön que reemplazará a nuestro mundo, de haber sido Homero, Shakespeare o Groussac, transformar el “voy a morir” en “he muerto”. O, en la agonía, proferir por escrito sus últimas palabras para asegurarse un intersticio de futuro, como las que el viejo Borges le dice a su otro yo en “25 de agosto de 1983”: “No será mañana, todavía te quedan muchos años” (3: 378). Narración de la muerte, transformación anticipada de ese hecho en texto, puestas en escena de una transmisión, de una perduración, de un más allá o de un retorno: la última imagen de la autofiguración borgeana sería, retomando los títulos de los dos primeros cuentos de *El Aleph*, la del muerto inmortal. Ese es el autorretrato del escritor muerto, ése es el triunfo postrero de la literatura que Borges tuvo tiempo de proponernos. Esa es la imagen suya que, aún hoy, seguimos leyendo y relejendo.

Julio Premat
Université Paris 8

OBRAS CITADAS

- Alonso Estenoz, Alfredo. “Los límites de lo textual. Autor y autoridad en Borges”. Diss. University of Iowa, 2005.
- Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1981.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

- Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Œuvres complètes*. 2 vols. París: Gallimard, 1999.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Helft, Nicolas y Alan Pauls. *El factor Borges*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. París: Seuil, 1986.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil, 1990.
- Lefere, Robin. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Montaldo, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria* 6 (octubre de 1998): 7-17.
- Pellion, Frédéric. *Mélancolie et vérité*. Paris: PUF, 2000.
- Pezzoni, Enrique. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- Salas, Horacio. *Borges. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Vecchio, Diego. *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.