

Manuel fuentes y Paco Tovar (Ed.)
La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)
 Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Departament de Filologies Romàniques, 2000

El fluir interminable. Operaciones escriturarias de Borges

ELISA T. CALABRESE
 Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)
 Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina (UNMdP)

El punto de partida de esta ponencia implica un presupuesto, y es que la noción de escritura, tanto como su práctica misma en Borges —concebida siempre como escritura/lectura— pueden pensarse a partir las supervivencias de las operatorias fundamentales que, desde las vanguardias, modifican sustancialmente las estéticas modernas¹. Una entrada posible que me sirve como metáfora explicativa es el cuento “El otro”, que abre *El libro de arena*, publicado en 1975. Allí, el Borges de setenta años, sentado frente al río Charles, en Boston, tiene un encuentro consigo mismo, con el joven escritor vanguardista de los años ‘20. El sujeto textual, el yo-narrador, radicaliza la imprescindible ficcionalidad del narrar; se asume que el acontecimiento —lo que el texto llama “un hecho”— precisa de la ficción, ésta, entendida como mentira, engaño o simulacro, es, sin embargo, una defensa contra la intolerabilidad de lo real; lo real es aquello no-decible, no-escribible y, en este caso, ni siquiera experimentable sin la intermediación de la construcción ficcional subjetiva, por cuanto su emergencia “directa”, su epifanía, se pagaría con la locura:

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente, porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, *los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.*²

De aquí que lea este relato como una cifra. La escritura reúne, en un encuentro imposible, a los dos Borges; metaforiza en las figuraciones autorales de dos tiempos diferentes, las dos poéticas enfrentadas, y aglutina una autobiografía cuyo valor se concentra en el Nombre propio. Desviando el título elegido por Emir Rodríguez Monegal para su libro *Borges. Una biografía literaria*,³ se puede dar cuenta de la reflexión fundamental que Bajtín aporta a la cuestión teórica de la autobiografía, al equiparar la biografía y la autobiografía en tanto ambas son portadoras del valor biográfico.

Si la ficción autobiográfica inscripta genéricamente en forma de novela, despliega sus figuraciones como extensión narrativa, el cuento las concentra poéticamente, en su búsqueda del aleph de la forma perfecta, de la utopía de un universo lingüístico que pueda cifrarlo todo en una sola metáfora. La autobiografía/biografía es, lógicamente, también en este caso la historia de una escritura. Así se superponen todos los Borges: el poeta vanguardista de la juventud y el “clásico” de la madurez; el personaje y el narrador; el escritor y el lector; el urdidor de ficciones fantásticas y el crítico, esta vez, de sí mismo. El diálogo que ambos entablan recorta los hitos de la autobiografía literaria —“Hablamos, fatalmente, de letras”, explica el texto; se escenifican, con la retórica de la polémica literaria, las convergencias/divergencias de la trayectoria escrituraria; construye así la Obra, el Nombre: instaura su propia genealogía. Se establecen diferencias entre las preferencias

literarias; se ironiza sobre las poéticas de una y otra época; también se oponen las opiniones políticas; el escéptico conservador actual y el joven que se adhería a la revolución rusa:

Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantaría la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época. [...] —Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien.⁴

Hay una frase clave: “Eramos demasiado distintos y demasiado parecidos”. Allí se resume, igual que en el título de uno de sus libros, *El otro, el mismo*, no solamente las figuraciones de sí incrustadas en el motivo del doble, tantas veces trabajado en su escritura con referencia a otros personajes, sino y especialmente, en mi opinión, la cifra de su escritura. De allí que privilegio las operatorias básicas de la escritura para sustentar la supervivencia del vanguardista, independientemente de los cambios en los estilos, los procedimientos y las poéticas.

¿Cómo resumir, entonces, algunas de estas operaciones? Trazando apenas unos mojones en el camino de la vasta selva de su escritura, que tal vez permitan señalar algunas huellas como marcas indelebles en el mapa de la literatura argentina posterior. El punto inicial es muy sabido: se trata de la concepción de la escritura y la lectura como fases de un mismo proceso, aunque no simétricas; paradójicamente, entre ambas, ya desde 1935, año de publicación de *Historia universal de la infamia*, Borges prefiere la última, la lectura, porque, según dice en el “Prólogo”: “...es más resignada, más civil, más intelectual”. Esta misma idea aparece en la famosa dedicatoria al lector, en su primer poemario de 1923, *Fervor de Buenos Aires* “A quien leyere”, donde se esboza en 1923, nociones del Borges de 1969: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”.⁵ La escritura y la lectura son concebidas como dos instancias del mismo proceso, el de la significancia infinita, de allí las “nadas” de las personas reales de quien lee y de quien escribe. Esta disolución de la idea tradicional de “autor” —prefigurando las reflexiones de Foucault o Barthes— como presencia omnipotente, dueño y señor de la escritura, subyace, no exclusivamente en las referencias a “Borges”, sino en las metáforas del mundo como *Libro infinito* desplegadas en muchos de sus relatos fantásticos, así como por la fascinación que ejercen sobre el Borges crítico, textos cuyos materiales han sido trabajados con una forma sugeridora de su continuidad virtual, o de la imposibilidad del cierre textual. Recordemos casi al azar, su ensayo “Magias parciales del Quijote” o las reiteradas menciones a la circularidad de *Las mil y una noches*.

Al mencionar *Fervor de Buenos Aires*, nos desplazamos al universo poético, campo de inagotable exploración para el propósito anunciado al comienzo, porque no hay pliegue del oficio de escribir que no haya meditado teóricamente, y éste es uno de los más fecundos. Así, observemos una instancia atribuible al Borges autor y registrable en los sucesivos prólogos a las ediciones de sus poemas; ediciones que, pese a la indicación del título, no son nunca completas. Podría resumir esta incompletud en dos razones: la primera, banal, es que el volumen de 1977, llamado *Poesía completa*, no comprende otros libros posteriores; la segunda en cambio, sintetiza la concepción borgeana del oficio de escribir, práctica que se concentra en torno de las operatorias de la redundancia (leerse, releerse, reescribirse, repetirse), la arbitrariedad (leer hedónicamente, releer y reescribir textos canónicos nivelados con otros no consagrados, contaminar tradiciones y géneros); y la pseudo erudición irónica (inventar citas, mezclar referencias culturales auténticas y apócrifas); en todo ello se exhibe la permanencia de la escritura como proliferación incesante, como fluir de la persecución del sentido, siempre inabarcable, inalcanzable e incompleto.

Dos citas en inglés, en los prólogos a dos diferentes libros pueden ser una entrada posible en el registro del Borges/autor y su jerarquización de la palabra poética. Con esta afirmación, no pretendo negar una de las condiciones predominantes y características de la escritura borgeana: la permeabilidad de las fronteras genéricas. Con *palabra poética*, no me refiero aquí a una taxonomía de los géneros ni a una supuesta especificidad discursiva, sino a la poesía entendida como efecto estético, en lo que concierne al lector y también como capacidad y actitud, como un previo a la escritura desde la subjetividad del poeta, como aquello que es posible reconocer en quien merece este título —blasón heráldico al que en reiteradas ocasiones él se confiesa incapaz de aspirar, o al que sólo accede en momentos excepcionales—. Ambas citas se extrapolan de cartas, una de Stevenson, la otra de FitzGerald, y la elección del registro epistolar me parece significativa por su atmósfera “confesional”, por su pertenencia al mundo de la experiencia del escritor, apuntando a ese previo que mencioné antes. Una se ubica como marco de ingreso al volumen *Obra poética* ya mencionado, la otra a la reedición de *Cuaderno San Martín* de 1969, cuarenta años después de su aparición, en 1929. Son éstas:

I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... [...].

The Letters of Robert Louis Stevenson, II, 77. (London, 1809).

As to an occasional copy of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars.

There is no harm in taking advantage of such occasions.

FitzGerald. *En una carta a Bernard Barton* (1842).

En ambas citas se alude a la poesía como un don, una visitación que atraviesa al poeta y que requiere de una actitud de escucha, seguida del benévolo azar, en la que se hace presente una concepción de la poesía cuya procedencia puede rastrearse hasta sus lejanas raíces románticas (pese a ser Borges tan antirromántico en muchos aspectos), y que, pasando por los simbolistas, deja su huella en uno de los ideogramas que caracterizan las tensiones y polaridades de las vanguardias históricas. Para poder aclarar brevemente esta contradicción aparente, será suficiente recordar las reflexiones de Walter Benjamin en torno de los cambios que la reproductibilidad técnica produce en el arte, que para él se manifiestan en la pérdida del aura.⁶

Por ello, las vanguardias ubican el territorio de la nueva práctica poética en un cruce riesgoso: por una parte, tratan de dar cuenta de la nueva situación, incorporando el desafío de las transformaciones de la modernidad y sus avances técnicos que modifican los modos perceptuales; por otra, no quieren renunciar al “aura” que se repone como mito de la especificidad, poniendo así de manifiesto la materialidad de la escritura, la conciencia de las operaciones sobre el lenguaje, el reclamo y la búsqueda concreta de una nueva *techné* y que se manifiesta en un rasgo dominante de las estéticas posteriores: la autorreferencialidad, la escritura que se vuelve teoría de ella misma. Es posible efectuar una lectura sesgada, que se bifurca en el seguimiento de esta tensión bipolar a lo largo de la escritura borgeana, en cuyo espesor se fragua tanto una concepción decididamente antirromántica: la elaboración meditada, intelectual, del verso y la autorreflexión acerca de sus técnicas, cuanto un horizonte de nostalgia permanente por el valor mágico de la palabra, la utopía crepuscular por inalcanzable, el deseo de lograr esa palabra que manifieste el ser, que sea la cosa misma; utopía contemplada desde una lucidez que conoce el abismo de la diferencia, lo que separa inexorablemente las palabras y las cosas.

Me referí antes a los prólogos para extrapolar dos citas epistolares; en este mismo registro autoral se inscriben múltiples enunciados que dan cuenta de otros matices de esa concepción mágica de la poesía. Así, el Borges lector decimonónico, desecha “la triste mitología de nuestro tiempo” que habla de la subconciencia para mentar aquello que los griegos llamaban la Musa o los hebreos el Espíritu Santo, pero que paradójicamente sintetiza lo que las teorías contemporáneas llaman escritura y que desde su experiencia de esa práctica le hacen decir: “[...] nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir”. Puedo mencionar otros ejemplos, como el del prólogo a *El otro, el mismo* (1964), donde leemos: “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad”.⁷ ¿Cómo conciliar este andar a tientas por la oscuridad del inconsciente o en espera del dictum del Espíritu con la elaborada técnica, con una escritura que permanentemente vuelve sobre sí la referencialidad en una poesía donde el sujeto poético muy frecuentemente deja el centro para ubicar en ese lugar el fluir mismo de la significancia? En vez de intentar forzar una coherencia conceptual cuanto menos problemática, mi lectura prefiere señalar algunos puntos nodales en la convivencia de estas polaridades, metafóricas en su conocida fórmula “álgebra y fuego”. Creo que el “Epílogo” a *Obra poética* ofrece pasajes privilegiados para ello. En efecto, luego de preguntarse qué puede hacer el escritor con su medio, el lenguaje, materia desgastada, repertorio a la vez infinito e insuficiente cuyos elementos —las palabras— resisten tenazmente el cometido a lograr, la emoción estética, aparece un párrafo que da cuenta de ambas instancias del quehacer poético. Allí leemos:

Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. Una connotación desdichada, un acento erróneo, un matiz, pueden quebrar el conjuro. Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido.⁸

Pocos pasajes más reveladores; la escritura es un trabajo como lo es también la magia, algo que requiere preparación, disposición y la destreza técnica propia del artesano, lo que desmiente cualquier filiación con la idea romántica de inspiración si la entendemos como lo que viene exclusivamente desde afuera, pero el resultado esperado posee la inmediatez del conjuro: una fórmula mágica que puede lograr un efecto sobre el mundo y un impacto físico que singulariza la emoción estética.

Los dos Borges o los cambios en la poética

Es frecuente en la crítica sobre la poesía de Borges considerar una tajante división entre su producción juvenil —no solamente la que él dio en llamar “versos olvidados y olvidables”, refiriéndose a los de su protohistoria española, sino la de sus primeros libros ya de regreso al país— y la de su posterior vuelco al “clasicismo”, término que debemos entrecomillar. Así, Saúl Yurkievich, en un importante trabajo dedicado a la poesía de nuestro autor, sienta la tesis de “los dos Borges”, estudiando las diferencias entre la poética juvenil de la etapa vanguardista y los espectaculares cambios en los procedimientos, luego de 1960, que revelan al poeta cada vez más volcado al simulacro de clasicismo tanto en la métrica y las formas estróficas, cuanto y especialmente en la reconversión —luego de la doctrina ultraísta sobre la metáfora, concebida como comparación insólita y provocadora del

asombro— a una poética que restringe las metáforas al repertorio de las consideradas “necesarias”: muerte/sueño; mujeres/flores; ojos/estrellas.⁹

Todos recordamos que la primera posición estética emerge en varios textos publicados en las revistas *Grecia* y *Ultra*, donde el joven Borges hace profesión de fe de lo que él mismo llamó luego “la obligación de ser moderno”, actitud típica de la vanguardia que reposa en la identificación arte/vida. A los cambios de la vida moderna corresponde el abandono estético del inmovilismo, “la concepción dinámica del kosmos”, según una de sus frases en su proclama “Al margen de la moderna estética”.

La idea ultraísta para lograr que la escritura fluyera con el vértigo de la vida moderna, era suprimir los nexos sintácticos, reducir al máximo toda expresión aclaratoria, y que el poema apareciera como un collar de metáforas independientes una de la otra, insólitas, lejanas a las analogías que resultan de efecto semánticamente habitual porque provienen del archivo poético tradicional. Es de sobra conocido que Borges se contesta a sí mismo al respecto en ensayos críticos posteriores: tal es el caso, mucho antes de sus poemas de la madurez, de “Las kennigar” y “La metáfora”, que integran el volumen *Historia de la eternidad*, de 1936. Allí, luego de recorrer el reservorio de imágenes en un viaje desde la Biblia a los blues del sur norteamericano (la primera en la frase bíblica “David durmió con sus padres” y la segunda “old rocking chair”, “vieja silla de hamaca”, para metafóricar el último sueño del negro) rescata como válidas esas asociaciones “necesarias” precisamente porque su valor consiste en formular de modo único siempre las mismas afinidades: en este caso, la muerte y el sueño.

Este mismo argumento reaparece puesto en escena como ficción narrativa. Aludo a “La busca de Averroes”, relato que puede leerse como expansión en la retórica de la polémica literaria, de una metáfora epistémica sobre los problemas de la traducción, entendida esta palabra en el sentido culturalmente amplio, no restringido a lo lingüístico. Averroes, inmerso en el mundo islámico, carece del marco semiótico necesario para traducir las palabras de Aristóteles “tragedia” y “comedia”, puesto que en su cultura no existe el teatro. El relato plantea los dilemas de la exégesis textual si no está incorporada a un saber que fluye debido al imaginario construido por una particular cultura. Un momento del cuento encadena esta cuestión con los problemas de otro género: la poesía. El debate despliega privilegiadamente el tema de la metáfora. Averroes hace el elogio del poeta Zuhair, quien ha comparado el destino con un camello ciego, contradiciendo la crítica devaluativa de Abdalmalik, que la considera una figura gastada porque ya no puede maravillar. En este pasaje, Borges/Averroes expone la doctrina del valor de la metáfora tradicional de modo también figurativo y poético:

si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y hasta por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. [...] En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair.¹⁰

Hasta aquí, un rodeo para dar razón a Yurkievich en su contrastación entre “los dos Borges”; hasta aquí, el movimiento divergente de las poéticas que puede seguirse en las trayectorias de la escritura, donde, sin embargo, siempre se encontrará un cruce entre ambos modos de metafóricar. Pero quisiera retomar la cuestión enunciada al comienzo respecto de las polaridades de las vanguardias con la conciencia de que no estoy moviéndome en el terreno de la contradicción, sino en el de la paradoja. Para ello asumo que toda la escritura

borgeana puede concebirse como lugar de cruce nodal, de deriva —entendiendo este término no meramente como una productividad que genera otra, sino como una relación genealógica según la cual lo engendrado modifica al progenitor— lugar atravesado por la meditación sobre el lenguaje. Desde esta perspectiva, entonces, esos cambios espectaculares en los procedimientos, en la concepción de la metáfora, en el paso del versolibrismo a las estrofas y metros tradicionales son otros tantos simulacros, que envuelven como un ovillo el sitio del vacío, del abismo entre las palabras y las cosas. En este sentido, el “clasicismo” del Borges maduro no puede ser sino un simulacro, así como la insistente tematización de tradiciones que reponen la figura del lenguaje como cifra, la letra perfecta, el logro del sentido, el aleph que no representa, sino que a la vez contiene y es el fluyente universo. A esto me refería cuando mencioné la nostalgia crepuscular por la palabra poética como verbo, es decir la utopía melancólica de la armonía entre el ser del mundo y el lenguaje, cuya ausencia se hace patente en múltiples figuras. Para mencionar otro ejemplo, podemos observar que, en la crítica sobre poesía, desde el Borges de 1923 hasta el de sus últimos años reaparece una cita usada como ejemplo de eficacia poética; son versos de un soneto de Quevedo, dedicado a Don Pedro Girón, Duque de Osuna: “Su tumba son de Flandes las campanas/ y su epitafio la sangrienta luna”. Lo interesante es que esa elección, en el primer caso, se halla en el corazón de su argumentación ultraísta, en pro de las metáforas únicas y excepcionales que, por eso mismo, “son poquísimas”. De esas metáforas, en las cuales el nudo que enlaza ambos términos —Borges aún sustenta la idea de que la metáfora es una comparación con uno de sus términos elidido— está escamoteado, puede afirmarse que poseen mayor fuerza que aquellas en que el elemento sensorial es perceptible. En el segundo caso, en cambio, ya nos encontramos en la época de Borges donde se otorga valor al repertorio tradicional y, de esos mismos versos, se infiere un concepto del lenguaje que ubica la belleza en lo formal. Luego de recordar que “la realidad no es verbal”, al comentar el dístico quevedesco al que califica de “espléndido”, destaca que su eficacia no depende del significado. Con su característica ironía, Borges lo prueba al escribir: “En cuanto a la sangrienta Luna, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de Don Pedro Téllez Girón”.¹¹

La escritura dice dos tiempos. Si la metáfora que practicaba el ultraísmo era un camino errado, luego se lo modifica al derivar hacia el repertorio de las asociaciones percibidas como necesarias; también el verso libre se abandona porque era ilusorio: el fracaso en lograr el ritmo del versículo que tanto admira en el inglés de Whitman, revela que se imponía, por encima de su propósito, el sustrato cultural de los ritmos predominantes en la tradición del verso español. Todas estas divergencias no obstan para la subsistencia de la utopía vanguardista: poner en escena la materialidad de la escritura; tematizar la autorreferencialidad; señalar el “vacío” de la referencia; sacralizar la escritura como cifra de la vida y simultáneamente descreer de su posibilidad, en la plenitud de la conciencia de su impotencia frente a lo real.

Si consideramos estos ideologemas sobre la escritura —la imposible relación lenguaje/ realidad como un rasgo fundante de la actitud vanguardista— no puede sorprender la tensión bipolar entre el gesto vanguardista de ruptura al intentar transgredir los límites del signo —tanto en el nivel de lo formal cuanto de lo semántico— y por otro lado, el impulso de entrelazar como dos valores homólogos el arte y la vida. De allí el paradójico “sacralización” de la palabra poética o la búsqueda de un horizonte absoluto en el que instaurar un valor inaugural, no desgastado, para el lenguaje. En tal sentido, perdura en el Borges de la madurez poética, del retorno a la pristina metáfora “tradicional”, la jerarquización de la actividad poética por sobre otros ejercicios de escritura.

Recordemos que su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923) es unánimemente reconocido por la crítica como el inicio de una mitología que da cuenta de cómo la escritura construye una versión de la escena urbana. Es muy perceptible en esos poemas, la configuración de un espacio imaginario donde el sujeto, poseedor por su origen social, de un pasado y de una cultura, traslada el ámbito que en el siglo XIX constituía su legado de pertenencia —el campo— a la ciudad, instalándose así en esa zona intermedia del espacio o del tiempo (el amanecer, el crepúsculo) donde la ciudad “se desgrana en suburbios”. Espacio mítico que podemos leer como el reingreso estético del campo en la ciudad, es decir, del pasado en el presente modernizado, donde el sujeto lírico reencuentra y reinscribe las invisibles señales de la ficción heroica, con los nombres de sus antepasados. Así nos podemos trasladar desde algunos poemas de *Fervor...*, en el año 1923, donde las calles de Buenos Aires “ya son mi entraña” o en otros donde los elementos del mundo criollo tradicional constituyen la materia poética misma: “[...] el olor del jazmín y la madreseva/ el silencio del pájaro dormido/ el arco del zaguán, la humedad/ esas cosas, acaso, son el poema”,¹² hasta los inolvidables versos de muchos años después, en “La noche cíclica”: “Aquí está Buenos Aires/ El tiempo que a los hombres/ trae el amor o el oro [...] a mí apenas me deja/ esta rosa apagada, esta vana madeja/ de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre...” En síntesis: desde el tan conocido criollismo donde el poeta vanguardista, en lugar de registrar los cambios de la modernidad, busca los restos urbanísticos del pasado criollo y colonial (“una tapia celeste/ una vereda rota”) para metafóricamente inscribir en el linaje de los fundadores, hasta la ficción genealógica en el poeta de la madurez que sustenta, mediante una doble línea en el linaje, la cadena de los héroes y antepasados literarios, el legado decimonónico del culto del coraje y de los libros: la historia familiar que se con-funde (asimila, pervierte, ficcionaliza, mitifica y diversifica) con la historia argentina. Este rasgo constitutivo lo une y lo separa de otros miembros de su grupo generacional en la vanguardia; uno de los referentes más obvios para la comparación es Oliverio Girondo, quien en *20 Poemas para ser leídos en el tranvía y Espantapájaros* también recorre la ciudad, aunque concentrado en un ojo-cámara que registra, maravillado, los cambios y el vértigo de la urbe moderna.

Pero ya en ese contexto borgeano de fundación mítica de la ciudad/campo iniciada en *Fervor...*, aparece como singularidad uno de los poemas que Borges ha rescatado en ediciones posteriores y me parece interesante señalarlo, por cuanto introduce uno de los núcleos de su poética posterior. Se trata de un poema cuyos versos se caracterizan por constituir, con una sola excepción, una larga anáfora donde se destaca la deliberada “pobreza” de la adjetivación constituida por epítetos a la manera clásica. “La rosa” presenta ya la concepción del lenguaje como cifra, la nostalgia de la palabra absoluta como horizonte inalcanzable del que la letra sólo puede ser una cifra, de allí que uno de los emblemas más canónicos de la tradición poética —la rosa— sea aquello “que no canto”, lo inaccesible para la escritura, “la rosa inalcanzable”. Motivo reescrito en la poesía “clásica” posterior de múltiples maneras (obviando las menciones a la narrativa); basta recordar una de sus artes poéticas “Mateo, XXV, 30”, del volumen *El otro, el mismo*, de 1964. Allí, la figuración del sujeto poético, ubicada en un entorno urbano y una situación cotidiana: “El primer puente de Constitución y a mis pies/ fragor de trenes que tejían laberintos de hierro”, se transporta al ámbito ucrónico del Juicio Final, presentándose como el mal servidor de la poesía. En la alegorización de la parábola evangélica del mal servidor, el hombre que ha desperdiciado el único talento que poseía, se despliega el tema del fracaso de la palabra poética para apresar el sentido. Nuevamente la rosa, la marca del lenguaje señalando la ausencia. De allí el contraste entre las voces: la voz infinita articula “[...] estas cosas, no estas palabras/ que son mi pobre

traducción temporal de una sola palabra”, mientras que el poeta sólo posee el sistema de símbolos que, como en “El Golem” (aunque allí con el registro de la ironía tan cara a Borges) nos apresan en la red sonora, por tanto sólo es posible una conclusión: “Has gastado los años y te han gastado/ y todavía no has escrito el poema”.¹³

Para seguir con la hipótesis de las operatorias de escritura de procedencia vanguardista, que espero haber señalado, si bien muy rápidamente, en la invención mítica de la ciudad moderna y el pasado histórico que la habita, a la vez que se despliega la ficción genealógica en la heráldica de los ancestros, quisiera mencionar ahora otras dos fundamentales: la hibridación de registros genéricos y la demolición del verosímil romántico-realista. Así, el “fantasma del ultraísta que me habita”, en palabras de Borges, reaparece paradójicamente en el *regressus* a las formas clásicas, de las cuales no es la menos importante la puesta en escena del poema narrativo. En efecto, ¿cabe imaginar algo más arcaizante, para la modernidad, que el poema narrativo?¹⁴ Recordemos que Tinianov atento a los modos de evolución de la serie literaria, explicó ese proceso destacando cómo elementos que estaban desplazados del centro del canon reingresan a ese lugar, aunque cumpliendo una función diferente; así lo ejemplifica con su lectura del uso que los surrealistas rusos hacían de los arcaísmos. Si pensamos en la poesía de la modernidad en el contexto de la cultura hispanoamericana, no dejaremos de advertir que con “poesía” se denota “lírica”, en una superposición que hace semánticamente coextensivos ambos términos. Tomando esta noción como presupuesto, será posible leer el reingreso del poema narrativo en la producción borgeana —cuya génesis se explique tal vez por su familiaridad con la tradición poética anglosajona— como un gesto arcaizante que paradójicamente resulta deconstructivo de lo consagrado a partir de la institucionalización de las vanguardias. Desde esta mirada teórica, ambas operatorias son explorables en los pliegues de la escritura, postulando una línea que engloba textos categorizables como genéricamente diferentes: relatos, ensayos o poemas.

En un trabajo de hace años, Walter Mignolo reflexionaba en torno a la figura del poeta en la lírica de vanguardia; para ello, prestaba atención al diseño del sujeto textual, refiriéndose al estatuto lógico que posee el “yo” lírico para el lector, asumiendo que en la enunciación lírica, el “yo” es percibido como real, nunca como ficticio. El efecto resultante es que la imagen textual y la imagen social del poeta se superponen; si el sujeto de la enunciación lírica dice “yo”, adjudicamos ese deíctico al sujeto empírico: el poeta mismo.¹⁵ Detengámonos ahora en los primeros versos de “Poema conjetural” y en las frases del acápite, para observar los deslizamientos de un discurso donde se manifiesta la contaminación genérica y se produce la ambigüedad en su estatuto de veridicción, generando un pliegue transdiscursivo entre lo fictivo y lo “histórico”, que se mueve entre las lógicas intersectadas de lo verídico y lo verosímil.

El epígrafe dice así: “El doctor Francisco Laprida, asesinado el 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir” [las cursivas son mías]. El registro podría perfectamente corresponder al de un biógrafo de época que narra el fin de una vida ilustre —pensemos que en el siglo XIX, la biografía era considerada un género histórico— ya que el personaje no sólo es “histórico”, sino una figura señera cuyo destino bien puede ser tomado como ejemplar: un fundador de la Nación, es quien ha presidido el Congreso de Tucumán, es aquel “cuya voz declaró la independencia/ de estas crueles provincias”. He aquí una transgresión flagrante para el registro lírico; el epígrafe borra toda posibilidad de un “yo” subsumible al poeta; en esas primeras líneas aparece por primera y única vez el posible Borges-poeta, pero convertido en apócrifo cronista, ya que todo lo que leeremos después está atribuido, como es común en la novela, a la voz del personaje mismo. Pero, ¿por qué apócrifo? ¿Porque el lector sabe que lo espera el poema, no el relato histórico?

Seguramente. Pero, y sobre todo, por las dos palabras que sesgan un discurso presumiblemente homogéneo: la primera que he subrayado es asesinado, declaración de principios si las hay, que descoloca toda presunción de “objetividad” historiable: una muerte producida en los enfrentamientos de las luchas civiles se menta como asesinato, y desplaza así el relato de “los hechos” al campo de la ideología, ubicándose del lado de los unitarios. El segundo sintagma avanza más audazmente por la travesía entre los géneros, pero esta vez no atenta contra los límites de la poesía, sino contra los de la historia. “Piensa antes de morir” implica que el ficticio cronista se propone inscribir en su narración lo que ninguno de sus colegas osaría articular: la trama secreta de la subjetividad, la mítica figuración del sentido final de una vida desplegada en la conciencia de su protagonista.

He aquí el justificativo del título, la conjetura, que ha motivado que Guillermo Sucre escriba, respecto de este poema: “Borges no afirma, sino conjetura. Lo conjetural en él implica una secreta afirmación: el convencimiento de sus propios límites, a partir de los cuales, sin embargo, concibe una posibilidad de trascendencia”.¹⁶ Como ya el lector ha aceptado que, quien va a ocupar el espacio de la enunciación poética como sujeto textual, es el personaje legitimado en su veridicción por el discurso histórico, degollado efectivamente por los montoneros de Aldao en 1829, admite también que se registre como si fuera un dato, esta imposible conjetura final que postula a Laprida recibiendo el don de una revelación por la cual puede aceptar y comprender su “destino sudamericano”. Así, esta imposible conjetura final se torna paradigma metafísico y alegoriza lo que puede acontecer a cualquier hombre. La escritura se dispara hacia otros lugares de sentido, nudos que cruzan constelaciones de textos; imposible no pensar en otra biografía apócrifa, esta vez en prosa: la del gaucho Tadeo Isidoro Cruz. Relaciones de escritura, cruce de registros, lectura y reescritura de la tradición, son el modo en que Borges construye genealogías; en un movimiento doble que simultáneamente universaliza los mitos, las versiones, los nombres de nuestra tradición y se apropia —inventa— los de otras culturas, otros tiempos, otras geografías.

Retomemos a Laprida, voz del sujeto textual quien, en la primera estrofa caracteriza las circunstancias de su presente; es el Laprida historizado, “actual”, que describe la batalla y al calificarla, también se define a sí mismo cuando relata la derrota: “se dispersan el día y la batalla/ deforme, y la victoria es de los otros./ Vencen los bárbaros, los gauchos vencen”. Desde la visión ideológica enraizada en la circunstancia, aparece, nítida, la oposición entre Laprida y “los otros”: sus oponentes bárbaros, los gauchos. El es —aún cree ser— un unitario, el hombre de alcurnia, el intelectual orgulloso de su prosapia que resuena en un nombre heredado pero engrandecido por sus propias acciones, cívicas y militares. Por eso, el “yo” se encuentra prisionero de la contingencia que es la tristeza de su fin inminente y la atónita rebeldía que se niega a aceptar el denigrante e inexplicable pago de una vida consagrada a la patria, a “estas crueles provincias”. Por eso la batalla es “deforme”: rompe la lógica armónica del deber ser del mundo que impondría el triunfo de los más calificados, por eso en él no habitan “ni esperanza ni temor”.

He hablado de la tradición, de la nivelación de los motivos nacionales con los de otras culturas; el prestigio de los clásicos ingresa sin vacilaciones en el espesor de esta escritura mediante los mecanismos de una apropiación que establece el saqueo intertextual como legalidad de una literatura que ya no se piensa a sí misma como necesitada del exotismo que requeriría un arrabal del mundo, sino aprovecha el margen permitiéndose, desde la curiosidad y la fascinación, la traducción libre e irrestricta. La estrofa que se inicia con los versos: “Como aquel capitán del Purgatorio/ que huyendo a pie y ensangrentando el llano/ [...]” (v.v. 13-14), remiten a la *Commedia* dantesca (Purgatorio V, 85-129) donde también se narra un episodio histórico cuyo protagonista es un tal Buonconte, señor de Montefeltro,

muerto en la batalla de Campaldino, ocurrida también en una guerra fratricida, llámese de güelfos contra gibelinos o de unitarios versus federales. La traducción del verso dantesco "fuggendo a piede é 'insanguinando il piano" es literal, y mantiene eficazmente el ritmo acentual del endecasílabo a la italiana; ello revela la familiaridad de una lectura que posibilita el flujo intertextual sin violencias lingüísticas y sorprende con la inversión de los términos numéricos en las fechas respectivas de la muerte de ambos personajes: Buonconte, en 1289; Laprida, en 1829. Doble traducción que, más allá del juego erudito, de las complejas alusiones, subsume a ambos en un mismo paradigma: espejo de la circularidad de los destinos, de la enigmática trama de las repeticiones.¹⁷

Repeticiones: inversiones. Si Laprida es el fundador unitario, Cruz es cifra del gaucho bárbaro; sin embargo, ambas polaridades se complementan en el espejo. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" finje ser una narración histórico-biográfica y tematiza también el instante fundamental en que un hombre descubre su destino —en este caso, "íntimo destino de lobo, no de perro gregario"— pero, como el bárbaro no sabe leer, es el rostro del doble, de Martín Fierro, lo que le sirve de espejo. Dos textos, genéricamente heterónomos, son comparables tomando en cuenta cómo la escritura se gesta en la matriz de las operatorias ya mencionadas y muestra la similitud en el trabajo transdiscursivo con la hibridación genérica, pero en este caso, invirtiendo las marcas. En efecto, el relato en prosa es precedido, como acápite, por dos versos de un poema de Yeats, que connotan el tópic del destino metafísico: "I'm looking for the face I had/ before the world was made". Mientras que el cuerpo del relato, por su parte, comienza con el registro discursivo de pseudo-historiador que ya conocemos, puntualizando circunstancias, nombres y datos puntuales: "El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López [...]",¹⁸ ubicando como correspondería a un biógrafo de época, a los padres de su protagonista —un innominado montonero y una mujer despersonalizada, "la mujer que dormía con él"—. Pero ya ha habido un casi imperceptible desliz en el discurso, al relatar el cronista que ese hombre tuvo "una pesadilla tenaz", para luego indicar: "Nadie sabe lo que soñó", por cuanto fue muerto al día siguiente de la noche en que engendró a Tadeo Isidoro. La insólita mención del vacío semántico, del blanco en el saber del narrador-historiador (Barrenechea lo llama "construcción lacunar"), es una oblicua manera de señalar el simulacro ficcional. Ficción, simulacro, nombres que son sólo palabras, literatura omnipotente: esta práctica de la escritura reconduce a su misma productividad y permite ese saqueo al que me he referido, sostiene las genealogías borgeanas, sus lecturas y apropiaciones; puede leerse desde cualquier lugar textual, aunque aquí toma como bisagra al poema y viaja hacia un relato.

Dejamos a Laprida en la primera estrofa, inmerso en la rebeldía de la incompreensión, nucleada su conciencia en la negación de su derrota. La segunda estrofa se desplaza hacia otros tiempos —capacidad lírica del instante absoluto que todo lo resume— y surge la nostálgica evocación del deseo, la identidad idealizada pero no concretada de quien quiso ser "un hombre de sentencias, de libros, de dictámenes" (vv. 22-23). Luego, el júbilo paradójico de la revelación: el destino sudamericano encontrado en un tiempo absoluto donde se pueden fraguar las elecciones imposibles —futuro del pasado—, que invierten —reescriben— los signos del tiempo vital en un horizonte de virtuales arquetípicos, "la perfecta forma que supo Dios desde el principio"; sólo allí pueden conciliarse el deseo, lo vivido y la historia. Así tiene lugar la secreta asunción de ese destino, secreta por privada y ahistórica, aunque —o por eso mismo— se deban revertir las opciones históricas efectivamente realizadas. Metáfora del poder de la letra que conjuga en el simulacro, aquello que no podría conciliarse, y en el mismo paradigma de motivos (un sólo instante resume lo importante de la vida; en

ese momento el hombre sabe para siempre quién es) reúne al unitario y al bárbaro, representando, en su sentido literal de volver a poner presente, la operatoria básica de la escritura de Borges: nivelación, reunión, entre figuraciones culturales diversas.

Y si hablamos de biografías, este modo de concebir la representación, mejor dicho de denegarla, de disolver de antemano cualquier referencia cuya caución posible fuera lo real mediante el paradójico procedimiento de radicalizar la ficción, tiene un padre reconocible en la literatura argentina: Macedonio Fernández, tradicionalmente reconocido como precursor de Borges, a quien podemos atribuir, entre otras invenciones, ésta de radicalizar la ficción. ¿Qué decir de la relación Borges Macedonio? Una primera paradoja: la inversión cronológica, ya que Macedonio, mayor que Borges, fue construido como personaje literario en gran medida por el homenaje que su memorable discípulo le brinda con su ensayo "Macedonio Fernández". Un primer efecto se produce porque para muchos lectores e incluso críticos, el saber de Macedonio, de su escritura, está mediado por una previa lectura de Borges, dado que el exótico e inclasificable escritor permaneció en gran medida inédito hasta mucho después de su muerte y Borges tiene conciencia de ello, como se demuestra con la lectura del ensayo "Kafka y sus precursores", incluido en *Otras Inquisiciones*, donde se despliega teóricamente esta relación genealógica, según la cual se invierte el orden presuntamente natural de la cronología, puesto en escena en torno de las nociones historicistas de precursor y epígono. En la concepción de la historia literaria tradicional, parece obvio pensar que el precursor es aquel que viene antes y si nos preguntáramos antes de qué la respuesta sería antes del gran escritor, de alguien cuya obra significa un corte, un hito, un cambio o una ruptura que modifica las poéticas y el modo mismo de concebir la práctica de la escritura, aquello que Macedonio llamaba el "belarte". Del mismo modo, epígonos son quienes siguen las huellas de ese fundador.

Sin embargo, Borges ofrece otra explicación muy diferente de este supuesto común a toda historización literaria tradicional, y al comentar a los precursores de Kafka, escribe: "creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas". Luego de registrar algunos de esos precursores en el debido orden cronológico, los somete a un método comparativo que permite descubrir que, si bien todas las obras mencionadas se parecen a Kafka, no tienen entre sí ninguna similitud. Lo que las une es, justamente, la posibilidad de leerlas desde la escritura de Kafka. Si esta escritura cronológicamente posterior no hubiera existido, tal operación comprensiva no sería posible. Este mismo argumento había sido ya esbozado en el ensayo, del mismo volumen, que dedica a Nathaniel Hawthorne, donde se analiza, con un detenimiento en detalles argumentales poco común en la crítica borgeana, el cuento *Wakefield*, al que se califica de "ominosa parábola" cuya atmósfera prefigura las de Kafka. En ambos textos, hay frases idénticas, que se sintetizan en la siguiente conclusión: "En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que todo escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro".¹⁹

Borges reconoce como maestro a Macedonio y escribe su "Macedonio Fernández", donde, podríamos decir, inventa la ficción biográfica macedoniana. Desde una mirada de superficie, pareciera entonces, que hay demolición de Lugones, y consagración de Macedonio, pero ¿es realmente así? Si miramos más finamente, podríamos observar la ambivalencia de estas actitudes. Es así que, respecto de Lugones, una vez muerto, ya Borges es un escritor consagrado. No hay necesidad ya más de parricidio entonces: el otrora joven vanguardista es ahora el que ha generado su propia obra, su ficción biográfica de destino literario construyendo un canon donde confluyen el saqueo y la nivelación de otras culturas

y tradiciones, y su lectura particular de nuestra propia cultura, especialmente en las reescrituras de la *gauchesca*, tanto como en los ensayos críticos que le dedica, con los que Borges demuele la interpretación nacionalista de fin de siglo. Contra Rojas, contra Lugones, Borges instaura su propia lectura del canon literario, a la vez que se autoconfigura como el Autor con mayúsculas, e instala en el archivo intertextual de la literatura el tomo de la enciclopedia borgeana, el tomo con la B de Borges.

El nombre autoral aparece, en este caso, como el Nombre por antonomasia y en esa ficción confluyen la persona empírica del autor "real", pero y especialmente, las figuraciones literarias, periodísticas —ese vasto material de entrevistas, declaraciones, y todo lo que ha sido archivado por múltiples medios no sólo escritos sino audiovisuales— que conforman el mito Borges en la institución literaria, en la construcción de la figura pública no sólo para el imaginario crítico-literario, sino para el público en general, para lo cual resulta central la conformación de sí mismo y del Nombre propio en la misma escritura. Una vez construida esta gigantesca operación, no sólo ya no hace falta demoler a Lugones, hasta se le puede dedicar un volumen de poemas *post mortem*, como en efecto, lo hace.

Apenas daré un ejemplo sobre un aspecto de esta enorme operación borgeana de escritura, cuya consideración detenida podría llevarnos muchísimo tiempo: su lectura/invencción de la tradición cultural argentina. Como es de sobra conocido, la literatura del siglo XIX, especialmente la *gauchesca*, funciona como una bisagra que permite dibujar el mapa cultural pero a la vez redistribuir sus significaciones; es así que el tan mentado "europeísmo" que la crítica de signo nacionalista-revolucionario le reprochaba, aparece como un complejo operativo de "universalización" de lo propio a la vez que de apropiación devastadora de lo ajeno, pero no sólo de lo consagrado, sino de textos, escritores o poéticas —lugares literarios— no necesariamente relevantes en la centralidad cultural: del centro al margen y viceversa, las lecturas críticas que Borges hace de escritores, tradiciones y "clásicos" revelan la vastedad de este propósito.

Desde esta perspectiva, no solamente son importantes los ensayos críticos que Borges dedica a la *gauchesca* —canon de canon— sino algunos relatos que pueden considerarse una puesta en acto ficcional de sus valoraciones críticas. Es sabido que "El fin" es un cuento donde Borges reescribe el final, la conclusión del poema hermandiano. En el intersticio genérico que sesga la ficción y la lectura crítica, el texto es reescritura y a la vez, se niega a duplicar su objeto, corrigiendo radicalmente el texto ancestro. En efecto, Fierro muere en un duelo, como correspondería —según la lectura de Borges— a la narración de su vida tal como la presenta la primera parte del poema; vida marginal, fuera de la ley, producto de una violencia que es respuesta a la violencia que la "civilización" ejerció contra la "barbarie". Pero el texto es a la vez una puesta en relato de sus opiniones críticas, dispersas en ensayos escritos en muy distintas épocas. Me limitaré al ensayo "La poesía gauchesca", incluido en *Discusión*, de 1932. Su método es comparar "La ida", (esto es *El gaucho Martín Fierro*) con su continuación, "La vuelta", y esta comparación desmerece siempre a la segunda. Los argumentos borgeanos son de orden estético, lo que equivale a decir éticos e ideológicos. Ese antihéroe que por eso, según Borges, es un protagonista novelístico y no épico, está resignado a tener que matar, no cabe entonces que en la segunda parte aconseje a sus hijos que eviten derramar la sangre de sus semejantes y cargue las tintas sobre el remordimiento constante que tal actitud acarrea. Así se puede resumir una nueva refutación, esta vez genérica, a las posiciones fundadoras de los nacionalistas del Centenario: Lugones y Rojas. Adhiriendo implícitamente a quienes sostienen la tesis de que la novela es la épica de la modernidad, Borges advierte que ya en el siglo XIX la épica no podía darse; el héroe no está en armonía con el medio social sino en conflicto con él, por eso Fierro es un

típico héroe novelístico. Los términos con que Borges condena lo que para él constituye una carga didáctica que grava el poema son fuertes, y manifiestan la complejidad de matices en sus ideas sobre la práctica escrituraria: se desecha el juicio estético fundado en "el contenido", se condenan las marcas del lugar común y en el contexto del pasaje, el adjetivo "tradicional" está usado peyorativamente. El pasaje al que aludo es el siguiente:

Inferir la ética del *Martín Fierro* no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso, o de las moralidades foráneas que lo epilogan, es una distracción que sólo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar.²⁰

La contraversión que elabora el cuento corrige el "error" hermandiano, no sólo al postular virtualmente la imposibilidad de esa segunda parte, una vez muerto el protagonista, sino por la ironía presente en el diálogo entre Fierro y el Moreno, paciente vengador que lo espera hace siete años (período transcurrido entre las respectivas publicaciones de "La ida" y "La vuelta"). El diálogo se encarga de hacer saber indirectamente al lector tanto las motivaciones del vengador, cuanto las identidades de ambos hombres, pues el punto de vista de la narración está siempre instalado en el saber deficiente de Recabarren, patrón de la pulpería, quien ha visto desde su ventana al jinete que se aproximaba: "Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, *pero no la cara del hombre [...]*"²¹ y ha prejuzgado al negro: "Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado. La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo".²²

El diálogo condensa en su convergencia/divergencia los dos registros de la reescritura: corrige a Hernández y amplía al Borges crítico del pasaje citado en referencia a la actitud ética ante la muerte y al código del coraje. En primer lugar, la estilización lingüística que omite todo "color local" —esta omisión recatada es otra de las marcas de la escritura borgeana, así como uno de sus postulados estéticos explícitos en la crítica y uno de los méritos que destaca en Hernández— se distancia de la convención gauchesca del texto ancestro; sólo ciertos giros sintácticos como "una porción de días" y la retórica de la cortesía, bastan para ubicar la atmósfera arcaica:

Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

—Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.

El otro, con vos áspera, replicó:

—Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.[...]

—Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

—Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud.

El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluir.

—Les dí buenos consejos —declaró—, que nunca están de más y que no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.

Un lento acorde precedió la respuesta del negro:

—Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.²³

Es fácil percibir cómo, mediante la risa con que Fierro se burla de su propia didáctica, se connota el absurdo que Borges denuncia: el contraste entre los consejos moralizantes y una conducta que responde al código no escrito del honor que acepta el desafío con la muerte y reconoce el derecho a la venganza. Sarlo, al leer este texto, invierte la significación ideológica de ambas derrotas: la payada y la muerte, al escribir: [...] "Fierro es derrotado por alguien que no había podido derrotarlo en el poema de Hernández: un Moreno, un

hombre de la raza que Fierro había insultado".²⁴ Mi lectura se permite una discrepancia: si repasamos el diálogo citado, veremos que insta la distancia social entre ambos gauchos; pese a ser un perseguido y un marginal, Fierro le dice de "vos" al Moreno, mientras éste lo apela como "usted, señor".

Si la escritura es ficción y la ficción puede ser autobiográfica y biográfica, puede ser también la muerte, —así ocurre en "El milagro secreto", donde el personaje, oscuro escritor de Praga, al terminar de escribir en su mente el drama que justificaría su vida, es alcanzado por la descarga de fusiles que lo aniquila—, entonces el heroísmo, las acciones guerreras, el código del coraje y el canto a los antepasados guerreros, son otras tantas escrituras deglutidas por el gran libro universal que es el archivo intertextual de la literatura. Todos estos motivos tan comentados por la crítica, que pueden resumirse en la figura trazada en el verso borgeano: "aquellos cuyo austero oficio era el coraje", se contrastan temáticamente con las figuraciones poéticas y narrativas de los hombres de letras, de los contemplativos. Pero, así como las tradiciones culturales —reales o ficticias— se homologan en el enciclopédico imaginario intertextual, también esos motivos, enfrentados si los vemos desde su ubicación en un campo semántico de opuestos, pueden ser leídos como intercambiables al ser deglutidos por la escritura, incorporados por una operación que construye sus archivos como Biblioteca infinita.

Recordemos a Juan Dalhmann, tranquilo bibliotecario y ávido lector, cuya vida está cifrada en las letras: lo define un criollismo idealizado y literario, "aunque nunca ostentoso" que lo condiciona a preferir, precisamente por razones de romanticismo literario, entre sus dos linajes contrapuestos, la rama materna de los Flores, la de los fundadores guerreros. En el imaginario del deseo, Dalhmann no se resigna a morir miserablemente de una septicemia en el sanatorio, apesado por las cotidianas servidumbres de la enfermedad, y por ello recurre a la única libertad que le queda, la del imaginario narrativo, y elige escribir su muerte de otra manera: —¿soñada en el delirio de su agonía, o efectivamente aceptada en un anacrónico duelo a cuchillo, como en la literatura gauchesca que amaba?— situándola en el mítico Sur, "a cielo abierto y acometiendo". Me interesa señalar los rasgos "autobiográficos" de este relato, a menudo descubiertos en estudios críticos. La coincidencia en las "vidas" de Borges/Dalhmann: los dos bibliotecarios y lectores de profesión, con la memoria acostumbrada a las estrofas del *Martín Fierro*, ambos procedentes de dos linajes contrapuestos, el común criollismo literario, el conocimiento libresco de la campaña, la constante relectura de *Las mil y una noches*, y sobre todo, la circunstancia de haber padecido Borges una septicemia en 1939, luego de la cual escribe algunos de sus más célebres cuentos fantásticos, da cuenta de esa interpretación. Tal vez resulte inútil explicar que, para mi lectura, las coincidencias "reales" no son lo importante: Laprida, Cruz, Dalhmann o Borges son la productividad significativa de la escritura que apunta a la posibilidad imaginaria de escribir —inventar— el destino.

Para terminar estas líneas, algunas reflexiones más sobre la construcción de las figuraciones del sujeto en la autobiografía poética, que, desde la tensión escrituraria cuya dinámica proviene del movimiento oscilante de las polaridades vanguardistas a las que me he referido, también puede detectarse en la bifurcación de la máscara identificatoria del sujeto poético Borges con el autor Borges.

Con autobiografía poética me refiero a lo teorizado por Nicolás Rosa (1991) rebatiendo la legalidad del encuadre genérico propuesto por Lejeune (1974), donde se presupone la congruencia entre autor, narrador y personaje²⁵. En una consideración mucho más amplia y desde la categoría teórica de escritura, Rosa habla de "escrituras del yo" y, desechando el criterio taxonómico del género, demuestra cómo en la escritura se desestima la identidad

del autor-personaje o del autor-narrador, ya que el lector es devorado por el aparato ficcional. Nada más ajustado para aludir a las marcas inscripcionales penulteras y contradictorias con que el yo-Borges se autoescenifica en la construcción de su máscara poética. Es así que el linaje familiar, los motivos del culto a los héroes y a los libros, lejos de constituirse como continuidades monovalentes, se incorporan al aparato ficcional que construye la Biblioteca borgeana, son parte de la literatura misma. El juego autobiográfico entre memoria/olvido ("la memoria, esa forma del olvido", dice en "El ciego", poema de *La rosa profunda*) genera los rostros que alternativamente se identifican y se separan del linaje heroico. El sujeto poético se incorpora, a veces, desde la sombra del sueño a las sombras de sus mayores muertos, como es el caso del regreso a los campos de los Acevedo, luego de tres generaciones, cuando "[...] nos hemos unido y confundido, / yo en el sueño, pero ellos en la muerte", ("La busca", de *El oro de los tigres*), mientras que por el contrario, en ocasiones se caracteriza como hombre de letras, opuesto a los hombres de acción a quienes admira y canta. Así por ejemplo, este autorretrato en el poema "1972", de *La rosa profunda*:

No soy aquellas sombras tutelares
que honré con versos que no olvida el tiempo.
Estoy ciego. He cumplido los setenta.
No soy el oriental Francisco Borges
que murió con dos balas en el pecho.

Todos los rostros, las marcas de la discontinuidad escrituraria del yo son materia que fagocita la literatura, porque, al fin de cuentas, después de la muerte ¿quién lo sabe? sólo queda el Nombre, convertirse en literatura. Por eso es posible reescribirse y apropiarse de las palabras de su propio personaje, cuando Laprida/Borges escribe:

Llego a mi centro
a mi álgebra y mi clave
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.
(*Elogio de la sombra*)

Notas

1 Las citas están tomadas, salvo indicación en contrario, de las siguientes ediciones de las obras de Borges: *Prosa Completa* (Vol. I y II), Barcelona, Bruguera, 1980 (en adelante P.C.). *Obra Poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977 (En adelante, O.P.).

No es éste el lugar posible para debatir el concepto teórico de escritura. Tómese en cuenta que remito a las nociones postestructuralistas (Barthes, Kristeva, Foucault, Derrida), aunque no haya coincidencia completa respecto de lo que se conoció como "la muerte del autor". Naturalmente, no coincido con esta idea cuando estamos hablando del sujeto real, su ubicación en el campo intelectual o sus ideas concientes sobre literatura. Si al hablar de escritura, adhiero al concepto del fluir proveniente del imaginario social, el archivo intertextual de la literatura y naturalmente, como proceso que excede las invenciones concientes del autor. Roland Barthes observa que el texto es un campo metodológico y la obra es un fragmento de sustancia. "La obra es un proceso de filiación. Se postula una determinación del mundo [...] sobre la obra, una consecución de las obras en sí y una apropiación de la obra por su autor". "El texto se lee sin la inscripción del Padre [...]. La restitución del intertexto elimina la herencia". (Barthes, R., *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets, 1974, 77 y ss.) La escritura de Borges, al volver sobre sí la referencia de un modo obsesivo y al ubicar la *cita* de nombres consagrados, la *deriva* (desviación, per-versión o in-versión) de otros textos como matrices productivas de su propia ficción exhibidas en la trama misma de la narración y/o en su retórica, además de las múltiples maneras en que articula y confunde los roles prefijados (autor, narrador, personaje, transcriptor, traductor, etc.) con la figuración de su propia máscara, tiende a subsumir estas instancias. Logra así un efecto también dual: por un lado, la disolución de la categoría autoral en tanto paternidad de la escritura, por otra, la fijación de una Obra en la autogeneración de la Biblioteca que insta su propia genealogía.

2 P.C., 457. La cursiva es mía.

- 3 Rodríguez Monegal, 1987. He consultado la última edición, *Borges. Una biografía literaria*, México, F.C.E., 1987.
- 4 P.C., 461.
- 5 O.P., 21.
- 6 Walter Benjamin abre su ensayo "El arte en la era de la reproductibilidad técnica" (*Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, 1973) con una cita de Paul Valéry, poniendo en escena teórica el impacto producido por los nuevos medios técnicos sobre el concepto de las Bellas Artes, y las transformaciones de las categorías estéticas espaciales y temporales. Estas reflexiones tan conocidas me permitieron pensar la "modernidad" de Borges desde la perspectiva de las transformaciones de la escritura respecto del siglo XIX, independientemente de su trabajo con temas y motivos decimonónicos, que desde el criterio sustancialista son evidentemente arcaizantes.
- 7 O.P., 169.
- 8 *Ib.*, 550.
- 9 El ensayo de Saúl Yurkievich es uno de los más interesantes en este aspecto, dada su profunda sensibilidad crítica para la poesía y su tránsito de mucho tiempo por la producción de Borges. Consulté "Borges: del anacronismo al simulacro", en el tomo de *Revista Iberoamericana* dedicado a Borges, n° 125, 1983.
- 10 P.C., 74-75.
- 11 Borges, Jorge Luis, "Quevedo", en *Otras inquisiciones*, P.C., 169.
- 12 O.P., 25.
- 13 *Ib.*, 188-189.
- 14 Advierto que no considero esta reposición del poema narrativo como exclusiva de Borges. Es importante recordar que los jóvenes poetas de la generación llamada "del'60" (Lamborghini, Gelman, y muchos otros) intentan una poética que se opone a la de *Poesía Buenos Aires*, donde aún campeaba el surrealismo. Para esos poetas era importante reintroducir la dimensión cotidiana del sujeto poético y evadir el hermetismo proveniente de la estratificación de algunos procedimientos vanguardistas. Lo destaco aquí por tratarse del período "clásico" de la producción borgeana, donde el poeta regresa al archivo tradicional.
- 15 Me refiero a "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, n° 118 y n° 119, 1982. Es importante destacar que críticamente nadie considera asimilable la voz del poema con el autor real. Simplemente, Mignolo reflexiona en función del estatuto lógico de la enunciación, que origina como efecto una "coincidencia" fictiva entre la figura social y la figura textual del poeta.
- 16 Sucre, Guillermo, *op. cit.*, 1974³, 68.
- 17 La cuestión de Borges y la traducción merecería un trabajo aparte, pues este aspecto, como tantos que actualmente son centrales para la reflexión crítica y la teoría literaria, fue no solamente una de sus prácticas asiduas, (recuérdese, en sus inicios en España, las traducciones de los poetas del expresionismo alemán), sino objeto también de su reflexión. Puede consultarse, al respecto, el n° 15 de la revista del Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires, *Voces* (Homenaje a Jorge Luis Borges), especialmente el trabajo de Sergio Pastormerlo, "Borges y la traducción", 13-18, que explora los vínculos entre práctica y teoría en el caso de Borges. En cuanto al concepto más amplio de traducción al que aquí me remito, parte de las ideas de George Steiner sobre el lenguaje. Cf., "Speech as translation", *George Steiner: A reader*, New York, Oxford University Press, 1984, 369-384.
- 18 P.C., 42.
- 19 P.C., 228.
- 20 P.C., 31.
- 21 *Ib.*, 428. La cursiva es mía.
- 22 *Ib.*, 427.
- 23 *Ib.*, 428-429.
- 24 Sarlo, Beatriz, *op. cit.*, 92.
- 25 Para Nicolás Rosa, la escritura del yo trabaja el sistema inscripcional fundado en la marca del Nombre Propio. La legitimidad de tal constructo se instaura en el verosímil del yo y su relato. Rosa acentúa, desde un marco teórico lacaniano, esa trama identificatoria por la cual se explica el deseo de ejecutar el borramiento de los Nombres del Padre. Además de constituir una mirada teórica más productiva que la taxonómica, estas reflexiones permiten observar cómo se produce el juego borgeano con su linaje y con su propio nombre. Cf., *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Mundos posibles en la narrativa de Borges¹

MARGARIDA ARITZETA

Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

Leibniz introduce el concepto de *mundo posible* como estado de cosas alternativo a un estado de cosas dado. El concepto se ha desarrollado desde la lógica modal y se ha aplicado a diversos campos del conocimiento para desarrollar propuestas de especulación teórica. Desde la literatura algunos estudiosos lo han utilizado para trabajar la ficción literaria desde una perspectiva semántica.² Umberto Eco o Lubomir Dolezel, entre otros, han hablado de los mundos narrativos como mundos posibles.³

Un mundo posible literario es un conjunto semántico de carácter ficcional⁴ que se expresa lingüísticamente. Pero hay diferencias importantes entre el concepto teórico de mundo posible de la lógica modal y el mundo posible literario, por lo que los teóricos de la literatura prefieren hablar de mundos de ficción en vez de hacerlo de los mundos posibles literarios para evitar equívocos conceptuales.

Así como el concepto lógico de mundo posible hace referencia a un mundo vacío o a una posibilidad de especular a partir de un modelo, los mundos posibles literarios son lo que se llama "mundos amueblados", porque son mundos habitados por unos individuos dotados de unas determinadas cualidades desde el preciso instante en que una voz arranca a hablar y lo funda: en el acto de su fundación esta voz ya se instaura como hablante (y, por lo tanto, como individuo que puebla aquel mundo) y a medida que describe el modelo de mundo (con el mismo lenguaje con que lo construye) le da realidad plena: no hay manera de describirlo si no es "llenándolo". Para que nos sea accesible un mundo de ficción ha de tener sus reglas, sus códigos, su estado de cosas, sus objetos y cualidades, que iremos desplegando a medida que lo relatamos o lo leemos. En todo caso se trata de lo que se ha convenido en llamar un "pequeño mundo"⁵, porque cabe en un relato o en un texto y porque está obligado por su misma naturaleza textual (no tiene otro ser que el texto) a facilitar toda la información de sí mismo a través de este texto finito por el cual y a través del cual se construye. Por ello se dice también que es un mundo discapacitado o incompleto: ya que no puede ser infinito, ya que ningún texto lo es,⁶ éste dejará siempre muchas lagunas de información sobre aquel mundo, que no podremos rellenar fuera de él.

Sin embargo un mundo posible literario, o un mundo de ficción,⁷ no propone tan sólo una alternativa ficcional a un estado de cosas propio de la vida cotidiana, sino que de hecho es una alternativa a otros mundos ficcionales, ya sean fundados o futuros. Un mundo posible se puede construir en el pensamiento de alguien que lo organiza, siguiendo la textura de un sueño. Pero sólo es literario si se formula lingüísticamente. De esta manera, a partir de su formulación textual se podrá acceder a él, mediante la lectura o el juego intertextual.