

Balderston, Daniel

Innumerables relaciones: cómo leer con Borges.

-1a ed.- Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.

186 p.; 22x13 cm. - (Itinerarios)

ISBN 978-987-657-386-3

1. Estudios Literarios. I. Título

CDD 801.95

Coordinación editorial: Ivana Tosti

Corrección: Félix Chávez

Diagramación: Laura Canterna

© Daniel Balderston, 2010.



© edicionesUNL

Secretaría de Extensión,

Universidad Nacional del Litoral,

Santa Fe, Argentina, 2010.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

9 de julio 3563, cp. 3000,

Santa Fe, Argentina.

tel: 0342-4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Innumerables relaciones

Cómo leer con Borges

Daniel Balderston

Índice

11	INTRODUCCIÓN CÓMO LEER CON BORGES	102	«DIGAMOS IRLANDA, DIGAMOS 1824»: PARA REPENSAR LA HISTORIA EN BORGES
15	«OH TIEMPO TUS PIRÁMIDES»: LAS RUINAS EN BORGES	119	BORGES Y LA LITERATURA PORTUGUESA
27	POLÍTICAS DE LA VANGUARDIA: BORGES EN LA DÉCADA DEL '20	133	«LA CONJUNCIÓN DE UN ESPEJO Y UNA ENCICLOPEDIA»
42	BORGES, LAS SUCESIVAS RUPTURAS	140	SOBRE <i>THIS CRAFT OF VERSE</i>
58	LOS MANUSCRITOS DE BORGES: «IMAGINAR UNA REALIDAD MÁS COMPLEJA»	144	EL APÉNDICE DE BORGES: REFLEXIONES SOBRE EL DIARIO DE BIOY
71	BORGES Y <i>THE GANGS OF NEW YORK</i>	161	EL BORGES DE PIGLIA
78	FÁCIL Y BREVE: CÓMO ENSEÑAR «PIERRE MENARD»	173	PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE BORGES
89	DE LA <i>ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA</i> Y SUS ALREDEDORES	177	ACLARACIÓN FINAL
		179	BIBLIOGRAFÍA

*La literatura no es agotable,
por la suficiente y simple razón de que un solo
libro no lo es. El libro no es un ente
incomunicado: es una relación,
es un eje de innumerables relaciones.*
Borges, «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw»

*Para Iván y Cristina,
con agradecimiento y admiración*

Para mi querido Hernán

Introducción

En su ensayo sobre George Bernard Shaw en *Otras inquisiciones*, Borges afirma que cada texto es un «eje de innumerables relaciones» y no un «ente incomunicado», fijo o cerrado en sí. Esas relaciones quedan para que el lector las arme, pero hay pistas que seguir. Uno de los grandes privilegios de estudiar a Borges es entender la manera en que establece nexos entre sus lecturas e invita a una exploración del mundo de textos que menciona. Por su prodigiosa memoria, por su inagotable curiosidad, Borges abre puertas a archivos de los más diversos.

Relaciones: nexos, pero también relatos. Uno de sus logros es cómo arma relatos a base de sus lecturas, y no me refiero sólo a sus cuentos: sus ensayos, sus reseñas, sus prólogos cuentan cosas, nos intrigan, invitan a leer y releer. Este libro, que procede de algún modo de mis estudios anteriores de la presencia de Stevenson en Borges (*El precursor velado*, 1986), de la representación de la historia en su obra (*Out of Context*, 1993–1996), y de su representación del cuerpo y del mundo material (*Borges, realidades y simulacros*, 2000), reúne ensayos (escritos entre el 2000 y el 2009) que tienen como eje a Borges

como lector. Al estudiar sus prácticas de lectura vamos viendo sus procesos de asociación de ideas, que a su vez están íntimamente conectados a su práctica de la escritura.

Son también ensayos sobre una educación (la mía) a través de la lectura. Borges es un modelo seductor como lector pero a la vez puede parecer inalcanzable. Su memoria era prodigiosa, como se ve por ejemplo en las conferencias en Harvard (publicadas como *This Craft of Verse*). Pero, después de seguirle las pistas, es posible entender lo que Claudio Guillén llamó (aunque no a propósito de Borges) la «literatura como sistema». El índice que compilé en 1986, y que se publicó como *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, ahora se ha completado y abarca las muchas colecciones póstumas de sus escritos (los tres tomos de *Textos recobrados*, los prólogos, los artículos de *Sur* y *El Hogar*, etc.); se encuentra completo y de acceso libre en la página del Centro Borges (www.borges.pitt.edu). Esa herramienta y algunas otras (las más notables son el *Diccionario de Borges* que publicaron Evelyn Fishburn y Psiche Hughes y la bibliografía total que compiló Nicolás Helft) permiten el acceso a la referencia precisa, e invitan a lecturas de los miles de textos que Borges cita, puntos de partida para sus reflexiones y sus creaciones.

El primer ensayo, sobre el tema de las ruinas en Borges, es uno de los más recientes pero es el más panorámico. Siguen dos textos sobre las actividades de Borges en los años veinte, un período marcado por rápidos cambios de estética, y por una intensa reflexión sobre la función de la metáfora en la poesía (un tema al que vuelvo después en el ensayo sobre las conferencias en Harvard). Les siguen estudios sobre una hoja manuscrita de los treinta, sobre uno de los relatos de *Historia universal de la infamia*, sobre «Pierre Menard», y otros basados en la *Antología de la literatura fantástica*, «Tema del traidor y del héroe», algunas lecturas portuguesas de nuestro autor, las enciclopedias. Los últimos dos ensayos son sobre diálogos: con el mejor amigo (Bioy), con el escritor cuyo proyecto es el más cercano al de Borges (Piglia).

El libro va dedicado, con cariño y admiración, a Iván Almeida y Cristina Parodi, quienes tuvieron la osadía de fundar, a mediados de los noventa, un Centro Borges en la lejana Universidad de Aarhus, en Dinamarca, y de publicar allí, por diez años, la revista *Variaciones Borges* (donde aparecieron por primera vez varios de estos ensayos). Cuando decidieron jubilarse me propusieron que continuara la aventura, cosa que hice en Iowa (de 2005 a 2008) y ahora en Pittsburgh. Iván y Cristina son grandes lectores de Borges, y grandes polemistas. El epílogo de este libro, donde propongo algunas pautas para una edición crítica (futura, y tal vez imposible) parte de un ensayo de ellos, «Editar a Borges», aparecido originalmente en *Punto de Vista* en 1999.¹

Tengo la extraña sensación de que, a pesar de los miles de estudios que hay sobre la obra de Borges, apenas ahora lo estamos comenzando a leer en serio. «Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud», escribe Borges en «Sobre los clásicos». Esas variaciones, a las que aludieron Iván y Cristina cuando (pensando en Bach) bautizaron la revista, se sienten una y otra vez en las sucesivas lecturas que se emprenden del mayor escritor latinoamericano de todos los tiempos, de una de las voces esenciales de la modernidad.

Pittsburgh, mayo de 2009

¹ Agradezco la ayuda de Arturo Matute Castro con la traducción y edición de algunos de estos artículos, y a Nicolás Lucero por la lectura atenta.

«Oh tiempo tus pirámides»: Las ruinas en Borges¹

[Las ruinas no hablan; nosotros hablamos por ellas.
Christopher Woodward, *In Ruins*

La obra de Borges está poblada de ruinas: ruinas circulares en la antigua Persia, un laberinto al lado de un acantilado en Cornwall, la Ciudad de los Inmortales en el norte de África. En el ensayo «La muralla y los libros» (con el que abre *Otras inquisiciones*), medita sobre la distante Gran Muralla China:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala). (2:12)²

La lejana (y nunca vista) ruina desafía a la imaginación. La contemplación de ella lleva a una de las frases más ilustres de la obra de Borges, la definición de «el hecho estético»:

1 A Antonio José Ponte, «ruinólogo».

2 Las referencias a las *Obras completas* de Borges son a la edición en cuatro tomos de 1996, por lo que se informa de aquí en más sólo el volumen y la página.

la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (2:13)

Lo crucial en estas famosas palabras es la naturaleza entrevista, vislumbrada, del objeto que ocupa la atención. Tal vez por eso las ruinas —fragmentos incompletos de un todo ausente o perdido— seducen a Borges. En la zona incierta entre la presencia y la pérdida (la «destrucción» y la «creación», según el ensayo sobre Shih Huang Ti), se proyectan hacia un presente inestable y un futuro incierto.

Un ejemplo maravilloso de la función de las ruinas en Borges es la excavación arqueológica que se lleva a cabo en Tlön, el planeta imaginario, de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». La meta es tratar de definir la naturaleza de los *brönir*, los objetos ideales que tanto preocupan a los filósofos de Tlön. La descripción dice así:

Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación. El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *brön* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento. Éste se mantuvo secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fue casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos exhumaron —o produjeron— una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca... (1:439)

Aquí el *objet trouvé* esencial, la rueda herrumbrada del futuro, tiene un vínculo implícito con uno mencionado en «La flor de Coleridge» (escrito unos años después), ensayo en el que Borges se refiere a un incidente de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. El viajero en el tiempo «trae del porvenir una flor marchita. Tal es la segunda versión de la imagen de Coleridge. Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún» (2:18). Al final de la novela de Wells hay, de hecho, dos flores blancas que el viajero pone sobre la mesa, objetos que Weena, su futura amante, ha depositado en su bolsillo. En el ensayo de Borges el número de flores se reduce a uno: una flor paradójicamente seca, marchitada en el viaje del futuro al presente, le parece suficiente.

La novela de Wells concluye: «Y aquí tengo, como consuelo, dos extrañas flores blancas, marchitas ahora, y marrones y aplastadas y frágiles, que testimonian que aun cuando nos abandonaron la fuerza y la inteligencia, la gratitud y la ternura recíproca aún vivían en el corazón humano» (66). Esta interpretación sentimental de la flor marchita no le interesa a Borges, pero la paradoja filosófica (semejante a la que preocupaba a los filósofos de Tlön) sí: ¿por qué se «marchita» una flor al trasladarse del futuro al presente? «Tlön» concluye, famosamente, con una «posdata» de 1947, ya incluida en sus primeras versiones en 1940. De modo semejante, «La muerte y la brújula» sucede³ siete años después del año de su publicación. Varios de los cuentos canónicos, entonces, son intrusiones del futuro, perturbadoras y asombrosas en su promesa, «una inminencia de una revelación, que no se produce». «Tlön» concluye con una discusión sobre las maneras en que el mundo de 1947 es radicalmente diferente del de 1937 (cuando acontece la segunda parte del relato). Hay un juego complejo de anti-

3 Sobre esto, consultar el artículo de Lawrence Zalcman y mis comentarios en *Borges, realidades y simulacros* (106-07).

cipación y memoria, un laberinto temporal como el que se propone en «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Examen de la obra de Herbert Quain». La imagen visual de ese juego es la «rueda herrumbrosa de fecha posterior al experimento».

«Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» enfoca otro tipo de ruina: un vasto laberinto al lado de un acantilado, un mirador sobre el mar de Cornwall, diseñado para atrapar al primo y rival de su constructor. Se describe como «un edificio majestuoso y decrepito que parecía una caballeriza venida a menos» (1:600) y «una gran trampa circular de ladrillo» (1:606), en cuyo centro hay «una ruinoso habitación redonda» (1:604). Aunque sólo dos décadas han pasado desde su construcción, ya es una ruina, o tal vez se construyó como ruina según la tradición de la jardinería romántica. La descripción del laberinto hace eco del laberinto de Dédalo en Creta (escenario de otro cuento de Borges, «La casa de Asterión»), que de modo semejante fue erigido como escondite y trampa. Así, el laberinto se diseña para evocar una ruina antigua, a la vez que invita al rival a que entre (un evento futuro, hipotético, en el momento de su construcción).

El tiempo narrativo en este relato es otro laberinto. Unwin y Dunraven, los dos jóvenes británicos que viajan a las ruinas del laberinto, las visitan en un momento histórico preciso: «Era la primera tarde del verano de 1914; hartos de un mundo sin la dignidad del peligro, los amigos apreciaban la soledad de ese confín de Cornwall» (1:600). La ironía no podría ser más exacta: visitan el lugar una semana antes del asesinato en Sarajevo del archiduque Franz Ferdinand y la guerra se declarará un mes más tarde, el 28 de julio de 1914. Sólo dos meses después de la conversación en la ruina las estaciones de tren de Europa estarán llenas de jóvenes soldados y sin duda Unwin y Dunraven se encontrarán con el peligro que añoran en los campos de batalla del Somme (el tema secreto de «El jardín de senderos que se bifurcan»).⁴ La apertura del relato, entonces,

mira retrospectivamente hacia el momento de la construcción del laberinto (y de allí hacia un futuro, el asesinato del supuesto «Abenjacán») a la vez que anticipa las implícitas aventuras futuras en la Gran Guerra.

El edificio, quizá construido según la tradición romántica para ser una ruina desde el inicio, es a la vez una trampa. El hombre que dice llamarse Abenjacán, y quien a la vez dice que huye de su primo Zaid, se revela (según la solución que propone Unwin) como Zaid, quien ha querido atrapar a Abenjacán. La firma del asesino serial es la obliteración de la cara de sus víctimas: de Abenjacán, del esclavo negro y del león que los acompaña a Cornwall. El relato es un caso de deducción de una serie matemática, y el apellido «Unwin» sugiere que Borges —lector en este período de *Mathematics and the Imagination*, de Kasner y Newman (1940), y de los escritos de Bertrand Russell sobre lógica formal— piensa en el proceso de razonamiento que se podría derivar de la teoría de los juegos, desarrollada por John von Neumann y Oscar Morgenstern en *The Theory of Games and Economic Behavior* (1944). El relato se publica por primera vez en *Sur*, en 1951, y sigue las propuestas de von Neumann y Morgenstern sobre la estructura matemática de los juegos.

«Las ruinas circulares» funciona de modo bastante diferente con relación a sus referencias extratextuales. La referencia geográfica inicial parece vaga: «su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra» (1:451), pero apunta hacia la Persia antigua y probablemente a su norte montañoso. Las referencias religiosas (el culto del fuego, la presencia de animales tótem, los rituales de purificación) sugieren que tiene que ver específicamente con la secta zurvanita del zoroastrianismo, como ha estudiado Mac Williams en un artículo en *Variaciones Borges*. En este relato, la secuencia de ruinas (otra vez construida como serie matemática, ya que el mago desciende de unas ruinas río arriba desde el sur y el «hijo» viaja a unas ruinas

⁴ Sobre esto, ver mi *Fuera de contexto* (69-92).

río abajo, al norte) son lugares de generación y creación. La vida y la muerte se conectan estrechamente, como en el zoroastrismo, y la presencia tanto del agua del río como del fuego en el templo indican una preocupación por esos elementos en pugna. «[L]a efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro» (1:453), pero también un toro, una rosa, y una tempestad, se refiere tal vez a ídolos anteriores que fueron destruidos en las guerras religiosas que precedieron a la aparición de Zurvan, quien propició el cuidado de fuegos sagrados en los lugares donde habían estado los ídolos (Zaehner 24).

R. C. Zaehner en *Zurvan: A Zoroastrian Dilemma* hace referencia a un elemento de la mitología zoroástrica que parece especialmente pertinente en este relato. Con respecto a «una aparición en forma de un joven», Zaehner afirma que hay un sueño con un joven de quince años, lustroso y alto, quien parece ser la personificación del sueño del que lo sueña (*Zurvan* 191). La relación entre este pasaje (tal vez conocido por Borges a través de fuentes clásicas, o por estudios posteriores británicos o alemanes, como sucede con su apropiación de ideas del entonces perdido evangelio de Judas en «Tres versiones de Judas») y la trama del relato es bastante evidente: el joven del mito también aparece en el sueño del mago, aunque la solución que propone el relato de Borges —que el mago es también producto de un sueño ajeno— no está en esta fuente.

«Las ruinas circulares» constituye un caso límite para el tipo de lectura que propongo en *Out of Context*, ya que las referencias históricas (e incluso la ubicación geográfica) son tan mínimas que tienden a pasar desapercibidas. Pueden parecer vagas, pero bastan para establecer un marco en lo que Mary Louise Pratt, en *Ojos imperiales*, llama una «zona de contacto», justo al este de la frontera cultural entre griegos y persas. Además, probablemente sucede en fecha anterior al período en que las influencias orientales se divulgaran en el mundo grecorromano dentro del culto de Mitra. La obra de Borges, en general, suele ocultar saberes que tenía el autor y que no se explicitan en el texto. En este relato los materiales zoroástricos serían de ese tipo.

«El inmortal» es otro cuento ubicado mayormente en una ruina, aquí otra vez un lugar de creación y generación aunque en sentido irónico. Comienza durante el reino del emperador Diocleciano (284–305), y es narrado por el tribuno Marco Flaminio Rufo, cuyos viajes lo llevan de Egipto a la ruinosa Ciudad de los Inmortales, en algún lugar del Maghreb. Allí bebe de un arroyo que le da la inmortalidad, lo cual resulta más maldición que bendición. Gran parte del relato consiste en una descripción de la Ciudad de los Inmortales (1:535–42), inicialmente desde lejos: «En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres» (1:534) y luego gradualmente, desde adentro, cuando comienza a explorar las ruinas enloquecedoras. La descripción más importante dice así:

Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. (1:540)

Esta es una ruina en una escala mucho más grande que el laberinto de Cornwall y, como el templo en «Las ruinas circulares», lo preside un tótem ambiguo: «un cuerpo de tigre o de toro» (1:538). Esta estatua ocupa un espacio liminar donde la vida mortal se vuelve eterna, lo que resulta más terrible que la muerte. Es un lugar de pérdida —donde Homero ha olvidado sus poemas, donde el tribuno romano pierde la fe en el futuro— pero también, de modo misterioso, donde un grupo de inmortales (y es imposible no oír en este nombre el eco del lenguaje pomposo de las academias literarias) olvidan su gloria, y hasta sus nombres, y se tornan seres elementales que se desnudan para gozar de un aguacero repentino en el desierto.

Este catálogo no agota la lista de las ruinas en los textos de Borges. Otros tres son «La escritura del dios», en el que

el dios, en el momento de la creación, «previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males» (1:596). En «La secta de los Treinta», los miembros «[d]iezmados por el hierro y por el fuego duermen a la vera de los caminos o en las ruinas que ha perdonado la guerra; ya que les está vedado construir viviendas» (3:38). Y otra fantasía futurista como «Tlön», «Utopía de un hombre que está cansado», incluye una breve descripción del mundo perdido del presente: «A juzgar por las ruinas de Bahía Blanca, que tuve la curiosidad de explorar, no se ha perdido mucho» (3:54). De hecho, uno de los proyectos tardíos de Borges fue la compilación de *El libro de las ruinas*, publicado once años después de su muerte por Franco Maria Ricci en ediciones de lujo en varias lenguas; el prólogo a este volumen se encuentra en una de las antologías de sus prólogos, *El círculo secreto* (156-63).

Borges está fascinado por proyectos intelectuales que incluyen intrusiones del futuro en el pasado. Un ejemplo casi secreto de esto es el ensayo «La creación y P. H. Gosse», uno de los textos menos estudiados de *Otras inquisiciones* y que tiene que ver con la crisis religiosa y científica que vivió el padre de Edmund Gosse, científico y cristiano devoto, en la época de los descubrimientos de los estratos geológicos y de los fósiles. Gosse propone que Dios creó el mundo como si fuera viejo: Adán tiene ombligo aunque no tuvo madre. Agrega Borges, con un toque de color local argentino: «Perduran gliptodontes en la cañada de Luján, pero no hubo jamás gliptodontes» (2:29). Al referirse a uno de los descubrimientos clave de la paleontología argentina, que llevó a Florentino Ameghino a la fama mundial y lo envalentonó a proponer sus fantasías nacionalistas sobre un origen de la especie humana en la Patagonia, Borges vincula la reconciliación tortuosa que propone Gosse, entre la teoría de la evolución y el texto bíblico, a las hipótesis

de sus compatriotas que sostuvieron contra toda evidencia el origen patagónico del ser humano.⁵

«These fragments I have shored against my ruins» («Estos fragmentos han sostenido mis ruinas»), dice T. S. Eliot hacia el final de *The Waste Land*. Las obras de Borges, que también son brillantes fragmentos de un todo perdido o que nunca existió del todo, son productos de una búsqueda personal, flores marchitas del futuro, o cordones umbilicales de quien no tuvo madre. Las ruinas en Borges son muchas veces ruinas del futuro —el gran proyecto de la enciclopedia de Tlön, la obra maestra inconclusa y perdida de Pierre Menard— y a la vez son reliquias que se pueden reinventar. El pasado siempre se inventa, el futuro es imposible pero imaginado de modo inexorable.⁶ Como escribe al final de «Tlön»:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso. (1:443)

Esta meditación sobre la maleabilidad de la historia se escribió en 1940 (aunque aparezca en la posdata del relato con la fecha futura de 1947). En 1940, claro, diabólicos proyectos utópicos reelaboran el pasado: se reescribe la historia cultural alemana,⁷ se «corrigen» fotos históricas de la revolución bol-

5 Ver el artículo de Jens Andermann «Relics and Selves» sobre el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Buenos Aires.

6 Woodward comenta cómo en diferentes momentos de la historia de la arquitectura «el pasado desvanecido se ha convertido en una inspiración para el futuro» («the vanished past has become an inspiration for the future») (115).

7 Borges escribió varios ensayos sobre este proyecto de los nazis. Aparecen recogidos en la sección «Notes on Germany and the War», de *Selected Non-Fictions*.

chevique,⁸ se reinventan grandes espacios urbanos (Roma, Berlín, Moscú) como fantasías de un pasado imaginado.

Resulta llamativo que la arqueología sea uno de los campos intelectuales que se refundan en Tlön: «Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan su avatar» (443). La arqueología se rehace —no sólo en Tlön sino también en el mundo del narrador— a través de las intrusiones del mundo imaginario en el real. Está sujeta al deseo y a la imaginación de los que llevan a cabo la excavación, así también las ruinas de nuestro planeta son el espacio del deseo definido por Juan José Saer al inicio de *El entenado*: «Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación» (12).

Una estética de la ruina es para Borges una estética del fragmento. Los fragmentos son pedazos de un todo perdido que nos invitan a la reconstrucción de la totalidad a través de la imaginación, una reconstrucción siempre limitada por la incertidumbre pero fundada en el deseo. Las obras de Borges —sus miles de textos más o menos breves, pocos de los cuales se escribieron para formar parte de libros— dependen a su vez de una poética del fragmento. Al lector se le invita a reflexionar sobre la relación entre un texto y otro, de una idea con otra que la repite (y a veces la contradice) y aun sobre fragmentos textuales que se reiteran (piensen en el *Quijote* de Menard, en el viejo acurrucado en un rincón que aparece en «El Sur» y también en «El hombre en el umbral»; piensen en el misterioso verso «Axaxaxas mlö» que aparece tanto en «Tlön» como en «La biblioteca de Babel»). Las ruinas son hasta literalmente un espacio para el deseo: en «La secta del Fénix» la unión sexual (y hay un consenso en la crítica con respecto a ese cuento tiene que ver con eso) acontece en espacios liminales: «No hay templos dedicados especialmente a la celebración

8 Véase, por ejemplo, David King, *The Commissar Vanishes*.

de este culto, pero una ruina, un sótano o un zaguán se juzgan lugares propicios» (1:523).⁹ Las ruinas, entonces, son aterradoras,¹⁰ pero también son potenciales lugares de generación y creación, aun en el sentido más literal.

Christopher Woodward recuerda que para Freud la arqueología funcionaba como analogía de la práctica psicoanalítica (54-55) y que éste decía: «Las piedras hablan» (55). Freud comenta la novela *Gradiva* (1903) de Wilhelm Jensen en estos términos: «Lo que había sido la ciudad de Pompeya asumió una apariencia muy cambiada, pero no viva; ahora aparecía como petrificada en su inmovilidad muerta. Sin embargo, de eso emergió la sensación de que la muerte comenzaba a hablar» (55). Lo que está en juego para Borges son las maneras en que los fragmentos arqueológicos o arquitectónicos sirven para pensar en la imaginación, en una estética del fragmento textual. En «La biblioteca de Babel», una de las pocas secuencias, descubierta por el bibliotecario narrador, que parece significar algo, dice: «Oh tiempo tus pirámides» (1:466), haciendo explícito el nexo entre los fragmentos temporales y los espaciales, y la presencia de ambos en la textualidad.¹¹ Como Borges dice en el ensayo «El sueño de Coleridge», sobre la composición del gran poema de Coleridge, «Kublai Khan»:

9 Estela Canto escribe, en *Borges a contraluz*, acerca del miedo de Borges a los terrenos baldíos. Canto infiere que este miedo, Borges lo asocia mentalmente con su temor al contacto homosexual, o incluso a la violación masculina (52).

10 Véanse, por ejemplo, los comentarios de Robert Ginsberg acerca del Muro de los Lamentos en Jerusalén, en su poco legible *The Aesthetics of Ruins* (2004): «El Muro es una cifra, un aleph, una fuente de significados cuya completa articulación aguarda al corazón humano. El Muro es una caja de resonancia para el corazón, una cámara de ecos definitiva. Nada puede concebirse más allá del Muro. El Muro tampoco dice de lo que hay tras él. Posee dentro de sí una profundidad insondable, sin amurallar nada dentro o fuera. El Muro se da vida a sí mismo. En una palabra, una ruina. Su plenitud se ha esfumado y su santidad permanece» (138).

11 Estas palabras se repiten casi textualmente en el poema «Del infierno y del cielo» (1942), incluido después en *El otro, el mismo* (2:244).

En 1691, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan sólo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. (2:22)

Aquí Borges nota la secuencia de sueños que invaden la realidad pero que sólo existen ahora como fragmentos. El sueño que tuvo Kublai Khan de un palacio resulta en la construcción de Xanadu, pero el palacio es ahora sólo una ruina; el sueño de Coleridge da lugar a la composición del poema, pero el fragmento que logra anotar después de despertarse era sólo parte del todo perdido. Para Borges, entonces, los procesos de construcción y destrucción (como los llama en «La muralla y los libros») se conectan entre sí. El todo sólo puede imaginarse a través de la parte. Ésta nos permite acceder al todo.¹²

En «Tlön», la segunda parte del relato termina así: «Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro» (1:440). Aquí claramente el pensamiento —lo que San Agustín define en el libro undécimo de las *Confesiones* como atención, memoria y anticipación— es crucial hasta para la existencia del mundo. Las ruinas —lo que Christopher Woodward llama «un diálogo entre una realidad incompleta y la imaginación del espectador» (139)— son lugares privilegiados en la obra de Borges porque en ellas se siente lo precario y contradictorio. La creación artística («el hecho estético») viene de ese espacio liminar: una revelación que no se produce, un todo que sólo se puede imaginar.

¹² Es significativo que Borges se refiera con mucha insistencia a ediciones de fragmentos: de Pascal, Joyce, Hawthorne, Novalis, etcétera.

Políticas de la vanguardia: Borges en la década del '20

En una entrevista en *La Nación* el biógrafo de Borges, Edwin Williamson, comenta cómo sorprende a algunos que Borges no siempre fuera el reaccionario de los años sesenta y setenta. No debería sorprender: a lo largo de su carrera Borges tomó posiciones ideológicas muy diferentes, incluyendo revolucionarias y libertarias, liberales y conservadoras, y al final, de nuevo liberales. Aquí me enfocaré en el marco político de su primera etapa, desde el período en Ginebra hasta el golpe de Uriburu. Sin duda la efervescencia artística y la militancia política de esos años se juntan en su producción. En esos diez años fue lo que se llamó después un intelectual comprometido. Y, sin duda, algo de eso continúa en su producción posterior, a pesar de que sus posiciones políticas variaban según los cambios de la situación argentina y mundial, y según sus circunstancias personales.