

Cap. 19

"Borges y la literatura fantástica.

Renovación del indigenismo y
el regionalismo. El ensayo y el teatro"

Historia de la literatura hispanoamericana

4. De Borges al presente

Madrid

Alianza
Editorial, 2007

Capítulo 19

BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA. RENOVACIÓN DEL INDIGENISMO Y EL REGIONALISMO. EL ENSAYO Y EL TEATRO

19.1. Sistema y estratagema de Borges

Para hablar de Jorge Luis Borges (1899-1986) con alguna propiedad partamos de un principio elemental: no hay historia literaria que pueda abarcar todos los aspectos que se necesitan para dar de él una imagen coherente y válida; sólo cabe intentar una aproximación, un esbozo de lo que su obra y su figura representan para la literatura de nuestro tiempo, en cualquier lengua. Sin embargo, al hacerlo así se corre el peligro de empobrecer una obra que es exacta y sutil en el juego de sus elementos, y hacer de ella una simplificación excesiva. El historiador no tiene más remedio que correr ese riesgo y remitir a sus lectores a algunos de los cuantiosos libros y trabajos —una verdadera industria crítica ya más extensa que la misma obra estudiada— donde puede hallar lo que aquí se omite. Así es que este apartado se ocupa de Borges con una intención bastante modesta: ofrecer una imagen sucinta de él, quizá suficiente para mostrar en qué reside la importancia y la grandeza de un autor que se negó persistentemente a creer en aquéllas.

El magisterio de Borges consistió no sólo en habernos enseñado a escribir de un modo que no existía antes en América, sino en hacernos *pensar e imaginar* la literatura desde un ángulo totalmente nuevo; ese

cambio implica una auténtica revolución —tan sustancial como discreta, porque tardó en ser asimilada— dentro del lenguaje de la creación. Borges nos mostró que el acto de leer y el de escribir, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar podían confluir y alcanzar una asombrosa armonía. Esa armonía constituye un verdadero estatuto del arte literario de nuestro tiempo: *el estatuto borgiano* que, siendo inconfundible, puede ser reinterpretado y actualizado sin cesar —un mundo de infinita invención que invita tanto al juego como a la reflexión profunda, haciendo de los dos una sola cosa. Borges no sólo inventó una literatura: inventó los libros que la conforman y se inventó a sí mismo como autor y lector de todos ellos.

Aunque su tardía fama se debe principalmente a su producción cuentística, es bien sabido que Borges comenzó escribiendo poemas y ensayos y siguió haciéndolo con intensidad hasta sus últimos días. Pero hablar de él como si hubiese tres Borges —el cuentista, el poeta, el ensayista— es un error o al menos crea un problema. Todos estos géneros y otras formas intermedias que cultivó se explican mutuamente en un sistema de correspondencias, citas, ecos y retornos que no deberían aislarse unos de otros. En realidad, no hay un Borges cuentista, un Borges poeta y un Borges ensayista, sino uno solo: su voz es esencialmente la misma y cualquier parte del sistema remite al centro, y viceversa. No existe una conciencia rígida de los géneros en Borges, que continuamente cruzó esas fronteras y supo filosofar como escritor de ficciones o ser poeta cuando escribía ensayos. ¿Qué es, por ejemplo, un texto paradigmático como «Borges y yo»? Es un cuento que es un ensayo que es un poema. Él mismo subrayaba esa cualidad haciendo que algún texto emigrase sin dificultad de un libro de ensayos a otro de cuentos, como veremos más adelante. Todo forma parte del mismo sistema y todo texto resulta siempre central, por más pequeña o modesta que sea su apariencia.

Esto es más significativo porque su obra es un corpus formado por fragmentos; prácticamente no hay libros orgánicos en Borges: la vasta mayoría, incluso los dedicados a un solo tema, como *Evaristo Carriego* (1930)¹ o *Leopoldo Lugones* (1965), son recopilaciones de piezas breves y ocasionales. Son también característicos los volúmenes misceláneos, como *El hacedor* (1960), que mezcla textos en prosa y verso, o los

¹ Cuando no se indique lo contrario, las ediciones citadas de Borges fueron impresas en Buenos Aires.

que son catálogos abreviados de un material mucho más vasto, como el *Manual de zoología fantástica* (México, 1957). Una de sus formas favoritas por su brevedad y libertad para la digresión eran los prólogos, subgénero en el que abundó con tanta maestría (son notables ejemplos de su manejo de la concisión y la alusión) que hay una recopilación de ellos simplemente titulada *Prólogos* (1975) que, por cierto, incluye un «Prólogo de prólogos».

En las últimas décadas de su producción, cuando la ceguera le impidió escribir, dictó sus libros y así acercó los ritmos de la literatura a los de la simple conversación, lo que era para él un recurso ideal para recordarlos mejor; ejemplo de eso son sus *Siete noches* (México, 1980). La brevedad, modestia y naturalidad son esenciales en la concepción literaria de Borges, que consideraba abusivo tomar mucho tiempo de sus lectores y que se negó «enérgicamente» a escribir novelas. En el prólogo de *Ficciones* (1944) formuló la clave de su poética: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros [...] Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario». Pese a componerse de breves piezas, textos circunstanciales, simples notas de lecturas, la unidad de su visión es extraordinaria e inconfundible, pues configura un mundo coherente y con leyes bien establecidas y reconocibles. Por eso, si alguien se siente intimidado por los despliegues de erudición, la discusión teórica y las referencias a teólogos y pensadores orientales (ya veremos cuánto hay de juego en eso), habría que decirle que, si se cumple una condición, leer a Borges es facilísimo, aparte de ser enormemente placentero; la condición es leerlo íntegro, para ver la posición y los desplazamientos de cada pieza del mosaico. Borges construyó su obra como una versión lúcida y ordenada de un universo caótico (desde el álgebra hasta las peleas de compadritos) y lo convirtió en pura literatura, y así ensanchó enormemente los límites de ésta. Aborrecía la oscuridad y la dificultad, que estimaba formas de la vanidad literaria. Quizá por eso él, un hombre que escribió tanto de sueños, no manifestó el menor interés por el surrealismo.

Sus ideas eran bastante distintas al principio, cuando inicia su obra al volver de Europa a Buenos Aires trayendo en sus maletas el ultraísmo y otras novedades vanguardistas (16.1.). Había nacido en esa ciudad el 24 de agosto de 1899 y pasó su niñez en una casa familiar donde se respiraba lo literario como algo natural: el padre, Jorge Guillermo Borges, abogado y profesor, cultivó también la literatura, y dio a su hijo una educación hogareña y bilingüe, con una institutriz británica y

una abuela materna, Fanny Haslam, que le enseñó el inglés. A los seis años, Borges ya declaraba que quería ser escritor y redactó sus primeros textos, con el beneplácito del padre. De él, Borges heredaría además la miopía y la ceguera. La familia viaja a Europa en 1914, poco antes de que estallase la Primera Guerra Mundial, por lo cual, después de un breve tiempo en Londres y París, tendría que refugiarse en la neutral Ginebra.

Esta estancia será decisiva pararía el escritor porque siempre asociará Ginebra con su visión liberal del estado democrático, su amor por la libertad, el pluralismo y el cosmopolitismo; el título del último libro poético que publicó en vida, *Los conjurados* (Madrid, 1985), es un homenaje a Suiza y al espíritu ginebrino, tierra en la que pidió fueran depositados sus restos. Allí aprende latín y francés, lo que le permite descubrir a grandes autores como Voltaire, Hugo, Flaubert y Baudelaire. Por su cuenta aprende alemán y lee a Heine y otros poetas de esa lengua. Pero su verdadera pasión son los autores ingleses o de lengua inglesa, que lee copiosamente: Carlyle, Chesterton (uno de sus más profundos influjos), Stevenson, Wells, Whitman, Mark Twain... Lee también filosofía, teología, historia, ciencia y en realidad todo libro que tenía a su alcance, entre ellos los volúmenes de la oncenava edición de la *Enciclopedia Británica*, modelo de escritura que sería decisivo para él.

En 1919, la familia se traslada a España y vive por un año entre Barcelona, Mallorca, Madrid y Sevilla, ciudad esta última donde Borges concibe libros que nunca publicó, con poemas expresionistas (estética que había descubierto en sus lecturas alemanas) y ultraístas. Colabora en revistas como *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*. En Madrid hace amistad con Gómez de la Serna y con uno de sus grandes maestros de juventud: el poeta y traductor Rafael Cansinos Assens. Cuando la familia regresa a Buenos Aires, en 1921, Borges tiene que redescubrir su propia realidad: la urbe, los suburbios, la pampa. Encuentra también a su mayor maestro e inspirador de esos tempranos años: Macedonio Fernández (16.2.), cuyo humor paradójico y estilo contradictorio lo estimulan. Aunque en 1923 los Borges regresan a Europa y visitan Londres, París y Madrid, pasaría por lo menos una década antes de que el escritor vuelva a alejarse demasiado de Buenos Aires. Ésta es su etapa de verdadera iniciación en la vida literaria nacional. (Ya mayor, ya famoso, Borges recorrería el mundo, pero esas experiencias pasarían de modo muy oblicuo a su obra: Buenos Aires es su verdadero centro.)

Aparte de dirigir o colaborar en revistas de vanguardia como *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro* y *Nosotros* (16.3.1.), Borges se dedica a escribir los poemas que formarían sus primeros libros; a difundir el credo ultraísta con manifiestos (hay uno en *Nosotros*); a organizar las actividades de los jóvenes vanguardistas argentinos; y a practicar una forma moderna del «criollismo», aplicando la imaginería ultraísta a la descripción de la ciudad o el mundo gauchesco. Siguiendo los preceptos de esa tendencia, Borges usa un lenguaje artificiosamente construido a partir de metáforas e imágenes visuales que sintetizan en pocas palabras una impresión compleja. El vocabulario es novedoso, desconcertante, excesivamente subrayado. Su estilo es a veces trabajoso, plagado de neologismos, de giros locales y usos arcaizantes del vocabulario español. Hay toques barrocos o del ingenio conceptista, lo que no es raro porque Borges ya admiraba a Quevedo; a veces suena tan peregrino que parece un autor escribiendo español pero pensando en inglés. Júzguese por este fragmento de «Barrio reconquistado» de su primer libro poético, *Fervor de Buenos Aires* (1923):

Nadie percibió la belleza
de los habituales caminos
hasta que pavoroso en clamor
y dolorido en contorsión de mártir,
se derrumbó el complejo cielo verdoso,
en desaforado abatimiento de agua y de sombra.

La impronta ultraísta algo rebuscada se nota también en su obra ensayística inicial. Hacia 1930, esa huella ya está en plena remisión y su estilo ya tiene la textura por la que lo reconoceremos: pasmosa precisión, incesante capacidad de ver lo nuevo en lo viejo, sutil ironía, riguroso dominio de su propia voz cualquiera que sea el género o el tema. Pero algo le quedará, al fondo, como un eco o recuerdo de esa etapa en la que fue adicto a «la secta o equivocación» ultraísta; aún en su obra tardía relampaguearán los fuegos de artificio que dispareaba en su juventud, ahora con un gesto travieso de quien quiere actuar como un joven rebelde sabiendo que ya no lo es. Gran juez de sí mismo, él inmortalizaría su relación con el ultraísmo en una de sus frases más repetidas: «el fantasma ultraísta aún sigue habitándome».

Bajo esa superficie algo aparatosa, cabe sin embargo distinguir las señas de su futura madurez y el modo como se va organizando un singularísimo mundo de imaginación. Los grandes motivos, símbolos,

ideas y alegorías de esa visión aparecen en *Fervor...*, *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929), que configuran su primera fase poética; destaquemos dos fundamentales: la noción de que el mundo es nuestra invención, una pura ilusión o apariencia, lo que proviene de sus ávidas lecturas de los filósofos idealistas ingleses, como Hume, Locke y Berkeley; y la de que el ejercicio superior de la mente no está ligado a la búsqueda de la verdad, sino al de la pura y desinteresada *especulación*, que se entretiene en la belleza de los argumentos o en el arte de producir convicción usando argumentos falaces. Es revelador que en la raíz de la palabra «especulación» esté la idea de «espejo», que es su más obsesiva y perturbadora clave de que somos meras imágenes, que nuestro tiempo y espacio pueden duplicarse, que todo se repite infinitamente.

En los tres libros mencionados estos juegos vienen envueltos todavía en un sorprendente ropaje patriótico, de afirmación de sus raíces nacionales y del orgulloso rescate de su propio linaje, que se vio envuelto en las guerras de la Independencia. En una palabra, había un programa detrás de la poesía inicial de Borges que se entremezclaba con su militancia ultraísta y con su visión especulativa. Para subrayar su condición de poeta argentino, busca acentos, motivos y ambientes locales: los perfiles del suburbio antiguo que la gran urbe va dejando atrás; ciertos viejos rincones amados como la Recoleta; los héroes de la patria como su abuelo Isidoro Acevedo; las luchas de los caudillos y los idealizados compadritos; el sabor a veces oral de una entonación deliberadamente criolla. El muy citado «El General Quiroga va en coche al muere» tiene un título que anuncia ese timbre (con ecos del *Martín Fierro* [8.4.2.]) y que el texto confirma de inmediato:

El coche se hamacaba rezongando la altura;
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

Pero no nos equivoquemos: esa escenografía es mero pretexto para tratar el tema del destino e imaginar a un Quiroga «ya muerto, ya de pie, ya fantasma» presentándose ante el infierno «que Dios le había marcado». Igual pasa en «Fundación mítica de Buenos Aires»: es una sintética reconstrucción histórica, un daguerrotipo con ambientes y personajes típicos que termina con un trazo que disuelve esas imágenes en un aura de eternidad: «A mí se me hace cuento que empezó

Buenos Aires: / La juzgo tan eterna como el agua y el aire». La evolución poética del autor consiste precisamente en ir aliviando (sin abandonarlos nunca del todo) esas marcas de la inflexión criolla y el impresionismo visual de sus metáforas ultraístas, para irse concentrando en el puro ejercicio intelectual. Borges quería crear un mundo cuyo lirismo reposa en el procesamiento o interiorización de sus lecturas filosóficas, teológicas o literarias que le permiten pensar en los ciclos del tiempo, los misterios del recuerdo y el sueño, la sensación de ser otro o no ser nadie, la visión y la negación de Dios, la edad y la lúcida certeza de la muerte, etc. Lo asombroso es su capacidad imaginativa para conjugar esos temas universales en poemas cuyo acento es imborrablemente borgiano. Su gran conquista (y no sólo la del poeta) es otorgar a sus reflexiones la lenta música de su *voz* y hacerlas tan suyas que no parece posible que otro las trate de modo tan personal.

A partir de los años cuarenta Borges empezó a publicar recopilaciones de su obra en verso bajo el simple título de *Poemas*; las tres primeras son de 1943, 1954 y 1958. En ellas se observa el proceso de depuración al que somete el contenido de sus libros anteriores, la afirmación de su voz y su alejamiento de las propuestas vanguardistas. Sus veleidades por el verso libre, la falta de puntuación y la metáfora sorprendente como centro del poema dan paso ahora a una marcada preferencia por los moldes y estrofas regulares, los metros clásicos (el endecasílabo y el alejandrino predominan) y sobre todo el aire meditativo y equilibrado de su visión. Hay un radical cambio en su concepto de la relación que existe entre el poeta y su tradición: en vez de crear un lenguaje nuevo, hay que usar el que recibimos y trabajar humildemente *con* él, no *contra* él. Así, el joven vanguardista terminó siendo el maduro poeta de la sencillez expresiva y la serenidad conceptual, cuyos versos querían continuar el camino seguido por otros a lo largo de los siglos; es decir, un poeta que, por remontar la corriente, ponía en cuestión la idea de lo moderno. La paradoja es que acabó siendo uno de los poetas más singulares de nuestro siglo.

Las mencionadas recopilaciones son notables por lo mucho que eliminan de los libros originales (parcos ellos mismos) y lo poco que agregan (menos de veinte poemas en total para las tres ediciones). Pero en ese nuevo conjunto hay piezas magistrales; tres de ellas son célebres: «La noche cíclica», «Poema conjetural», «Límites». El primero es un ejercicio de imaginación elaborado a partir de la doctrina del Eterno Retorno, que es una de sus más constantes preocupaciones. Envuelta en una estructura circular, pues el hermoso primer verso

22 Historia de la literatura hispanoamericana. 4

(«Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras») es también el último, la reflexión usa las prestigiosas referencias a la Antigüedad y a Nietzsche para ahondarlas dramáticamente con su propia experiencia personal amenazada por el horror del tiempo que se repite:

Volverá toda noche de insomnio: minuciosa
La mano que esto escribe renacerá del mismo
Ventre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
(David Hume, de Edimburgo, dijo la misma cosa.)

La idea de que éste sea «un poema incesante», expresada en la última estrofa, cierra el círculo de una perfecta demostración lógica: la de que cada gesto humano reitera otros, lo que, como ya dijimos, es parte esencial de su poética. El «Poema conjetural» conjuga admirablemente su pasión por las figuras de la historia nacional (en este caso, Francisco Laprida, asesinado en 1829, como nos informa el epígrafe) con los motivos del destino y la identidad contradictoria. El poema es el supuesto monólogo de Laprida instantes antes de morir; la paradoja que estimula a Borges a replantear a su modo la cuestión de civilización frente a barbarie es que este ilustrado hombre de leyes es la víctima de un crimen violento, es decir, destruido por las fuerzas ciegas de la historia. Borges aprovecha esta parábola para introducir su idea favorita de que el yo siempre se desdobra en *otro*, cuya sombra lo acosa con una sensación de irrealidad:

Yo que anhelé ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas.

Ese destino también refleja el suyo: él es el pacífico hombre de letras que exalta el mundo épico, la desnuda violencia física, el desafío de la aventura que vive el hombre de la pampa. El lector encontrará el mismo asunto reelaborado en un notable cuento: «El Sur». «Límites» (hay otro poema, más extenso, con el mismo título y tema) demuestra otro punto clave de la evolución de Borges: es un texto que escribe cuando está por cumplir cincuenta años y siente que el mundo empieza a estrechársele, que la ceguera avanza, que «hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar». Su forma (una simple enumeración o registro incompleto de una serie infinita) se volverá cada vez más característica de su decir poético, lo que parece sugerir la incapacidad de

decirlo todo, de que la literatura es siempre *fragmentaria*. Los versos finales son una memorable sentencia de sabor estoico: «Este verano cumpliré cincuenta años; / La muerte me desgasta, incesante».

Posteriormente, Borges siguió recopilando su poesía de varias maneras: bajo el título general de *Obra poética* (las dos primeras ediciones datan de 1964 y 1978); en misceláneas, como la importante *El hacedor* (1960), lo que era una tendencia natural en alguien como él que cruzaba constantemente la frontera de los géneros; en los varios volúmenes titulados *Antología personal* (en 1961 y 1968 aparecen las primeras), a los que siguió *El otro, el mismo* (1930-1967) (1969); y, por cierto, les agregó numerosos libros originales, que comienzan con *La rosa profunda* (1971) y terminan con el mencionado *Los conjurados*. En verdad, las últimas dos décadas de su producción ofrecen una abundante cosecha poética, quizá por la tímida sospecha de que lo mejor de sí mismo estaba en su obra en verso o, como él decía, en un verso. Los años, la inesperada y tardía fama, las debilidades físicas y la sensación de vivir una vida que consistía en recorrer siempre sus propios pasos y reencontrarse con fantasmas olvidados se transparentan en esta porción de su obra. No sólo relee los viejos libros que leyó sin abrir otros nuevos, sino que se relee a sí mismo y así genera una poesía dentro de un circuito cada vez más cerrado. Los símbolos favoritos —laberintos, rosas, tigres, dobles, los Borges, el ajedrez— se reiteran en un circuito de correspondencias que son su sello o impronta personal. Su dicción cambia, además, porque ya no escribe físicamente, sino que dicta y la ansiada oralidad ya no es un empeño, sino una necesidad.

Para dar una idea de esa porción quedémonos con tres textos: «El Golem», el citado «Borges y yo» y «Poema de los dones», que son paradigmáticos. Las fuentes del primero son totalmente librescas: una obra sobre misticismo judío, que tanto amaba el autor, de Gershom Scholem (a quien el poeta cita) y *El Golem* (1915) de Gustav Meyrink. Borges reelaboró el viejo símbolo varias veces porque la idea de un duplicado o simulacro de otro ser era para él fundamental: está en un texto en prosa con el mismo título e incluido en *Manual de zoología fantástica* y también en otros ensayos y narraciones como «Las ruinas circulares». Aquí las referencias eruditas están atenuadas por un tono delicadamente irónico: el hijo o copia que el rabino engendra es imperfecto y raro («[...] a su paso el gato del rabino / se escondía») y su creador contempla con desaliento el pobre resultado de sus trabajos

que sólo contribuye a agravar el caos cósmico: «¿Por qué di en agregar a la infinita / Serie un símbolo más?». Al final, Dios ve en el rabino la misma imperfección humana y Borges se pregunta con resignación: «¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios al mirar a su rabino en Praga?».

Los otros dos ejemplos pertenecen a *El hacedor*. «Borges y yo» es un texto en prosa que en menos de treinta líneas sintetiza todo el arte y la vida de Borges. Es un verdadero juego de espejos en el que Borges se muestra y se oculta, se afirma y se disuelve, habla de sí como si fuese otro y nos dice que ese otro es él. Aparte de darnos algunas claves personales y literarias («Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el olor del café, la prosa de Stevenson»; «pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito»), la sutil operación que esta pequeña obra maestra realiza es recordarnos que Borges inventó muchas cosas, pero sobre todo se inventó a sí mismo como una casi pura emanación de sus textos, borrando la persona real en esa suprema ficción. Él lo dice así: «yo vivo, yo me dejó vivir para que Borges pueda tramar su literatura»; y luego concluye con un acto de pura magia verbal: «No sé cuál de los dos escribe esta página».

La ceguera es el tema del «Poema de los dones», un admirable ejemplo de la ética borgiana. La primera estrofa es un apóstrofe ejemplar:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta demostración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

Para mitigar el patetismo del asunto, Borges lo convierte en un don divino, que renueva la vieja idea de que la ceguera física está asociada con la videncia interna y, por lo tanto, con la virtud poética; ser ciego es, pues, haber sido recompensado por un Dios que distribuye sus dones con todopoderosa equidad. Buscando simetrías en un inextricable designio, Borges evoca la figura de Groussac (10.3.4.), otro escritor, otro ciego, otro director de biblioteca, y retorna al dilema de «Borges y yo»:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es uno e indiviso el anatema?

En la misma década del veinte en la que Borges empieza a dejarse conocer como poeta, comienza también su obra de ensayista. Los tres primeros libros en ese género (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928) son o han sido muy poco conocidos porque el autor los expulsó de las ediciones de todas las recopilaciones de sus obras mientras vivió y sólo han sido reeditados póstumamente (Madrid, 1998). Su decisión se entiende porque pronto se dio cuenta de que, aunque en ellos ya aparecían las ideas básicas que sostendría siempre, el estilo barroquizante y metafórico ya no reflejaba su voz. Aun considerando esos libros, los citados *Prólogos*, los textos de conferencias y los trabajos breves refundidos en misceláneas, la obra ensayística de Borges no es particularmente extensa: abarca unos quince títulos, pero todos juntos no suman muchas páginas — menos aún porque ciertas piezas son tan ambiguas que pueden emigrar a obras de otra naturaleza — y parecen un conjunto algo heterogéneo, como excursiones laterales de un lector casual. Tenemos reflexiones sobre la literatura gauchesca al lado de meditaciones sobre el tiempo; una exhumación de un poeta menor como Evaristo Carriego (13.5.) o una nota sobre el lenguaje artificial inventado por John Wilkins en el siglo XVII; comentarios sobre el raro *Biathanatos* de John Donne o sobre las inscripciones típicas que llevaban los carros tirados por caballos en Argentina, etc. Tres son los libros clave: *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1953), aunque no hay que olvidar algunos importantes textos de *El hacedor*. Sin embargo, ninguna es una obra integral: recogen trabajos de diversa procedencia e intención, muy breves la mayoría de las veces.

Un rasgo que impresiona y cautiva al lector es que, a pesar de la pasmosa información literaria que exhibe y de la forma precisa en que la maneja, el tono es siempre cordial y sereno: la erudición está atemperada por la autoironía y la sencillez expositiva. Nadie, salvo Alfonso Reyes (14.1.1.) y quizá Sanín Cano (13.10.), había escrito ensayos como éstos en América, porque muy pocos habían leído los autores que leyó Borges y menos del modo en que lo hizo o con el dominio y la familiaridad desconcertante con los que escribió sobre ellos. Como ensayista, incorporó una cultura antigua y moderna a la que eran casi enteramente ajenas nuestras letras y que, gracias a él, pasaría a formar parte de su tradición. Esa cultura abunda en libros orientales, místicos y filósofos de la Antigüedad, cabalistas y gnósticos judíos, olvidados poetas franceses, pero sobre todo en autores ingleses, que son el centro de su biblioteca personal. Así, Borges puso en circulación a escri-

tores tan poco frecuentados entre nosotros como Browne, Milton, Coleridge, de Quincey, Keats, Beckford, Chesterton, junto con otros tan diversos como Whitman, Valéry y Kafka.

No es sólo la singularidad de la biblioteca borgiana lo que impresiona, sino la capacidad de decir algo totalmente nuevo —muchas veces insólito— sobre esos autores. Uno puede afirmar, como hace Paul de Man, que éstos son *imaginary essays*, si es que entendemos la expresión en un sentido preciso: ensayos de una deslumbrante inteligencia cuya libertad ha sido ejercitada y estimulada por la imaginación ajena. Una de las sorpresas que se lleva el lector cuando recurre a las fuentes que inspiraron a Borges es descubrir que, al leerlas e interpretarlas, él puso tanto (o más) de sí mismo que de ellos, y así les dio una nueva significación. Coleridge o Chesterton, leídos por Borges, son completamente distintos a los que conocíamos antes: la huella que deja su lectura es profunda y personalísima, tanto que a veces puede resultar algo arbitraria, pero esa arbitrariedad termina siendo un rasgo positivo, pues crea algo que ya es inconfundiblemente suyo. Sus lecturas son formas de apropiación y de invención refleja: esa invención de segundo grado es un arte característicamente borgiano. Como señala Harold Bloom: «Borges es un gran teórico de la influencia poética, pues nos ha enseñado a leer a Browning como precursor de Kafka». Se trata, en el fondo, de una *traducción* de lo que lee a su propia lengua literaria y a su propio universo estético.

Mediante ese recurso se apodera de *toda* la literatura que conoce y recuerda, y la integra a su sistema: dentro de éste lo propio y lo ajeno dialogan sin dificultad y con un alto grado de originalidad, como en una especie de circuito cerrado que genera su propio sentido. Sus libros forman una biblioteca creada por la imaginación a partir de una biblioteca real manipulada por él. Esto es particularmente visible en su modo de leer obras religiosas, metafísicas y filosóficas; él mismo ha dicho que en Schopenhauer, Spinoza o Swedenborg, por ejemplo, no se interesaba por la verdad de sus teorías, sino por su valor estético y aun por lo que encierran de imposible o maravilloso, o sea por su capacidad para suscitar asombro. No importa cuál sea su tema (la eternidad o la metáfora, Homero o el tiempo cíclico, nuestra idea del infierno o la paradoja de Zenón), sus ensayos son sobre todo proposiciones heterodoxas, una invitación a pensar de otro modo sobre algo comúnmente aceptado, una apacible *disidencia* intelectual. Lo admirable es que esas propuestas no nos imponen una fórmula que debemos adoptar como única conclusión. Todo se resuelve en una hipótesis que pode-

mos aceptar o no: el arte, la seducción del texto está en que, por más disparatada o increíble que al comienzo nos parezca la hipótesis, sentimos la tentación irresistible de hacerla nuestra.

La argumentación borgiana sigue frecuentemente un método paradójico, que comprende una serie metódica de pasos: el planteamiento de una teoría o cuestión problemática, de índole literaria, filosófica o cultural; el resumen de las variantes interpretativas que esa cuestión ha tenido a lo largo del tiempo; la demostración de algún error lógico que las invalida; el examen de las alternativas que el asunto ofrece, incluyendo la suya; y la sospecha de que todas ellas incluyen una nueva falacia. El agnosticismo y el escepticismo filosófico de Borges son el trasfondo de esta pura operación intelectual, que contiene un comentario irónico sobre las leyes del conocimiento humano y su principal instrumento: el lenguaje. Esta última cuestión es esencial en toda su obra.

El autor se la planteó desde sus primeras páginas ensayísticas. En ellas es visible la huella del pensamiento de Croce sobre la naturaleza del lenguaje literario, especialmente las cuestiones de la alegoría y su expresión verbal. Muy pronto, Borges empezaría a distanciarse de Croce y a señalar sus discrepancias con él. En «De las alegorías a las novelas» y «Nathaniel Hawthorne» (de *Otras inquisiciones*) puede rastrearse ese proceso, que lo llevaría a suscribir la tesis de Chesterton, uno de sus autores favoritos y al que concede una importancia que no tiene hoy para la crítica inglesa. En el primero escribe: «Croce niega el arte alegórico. Chesterton lo vindica; opino que la razón está en aquél...». En el segundo, en cambio, dice:

[Según Croce] la alegoría sería un género bárbaro o infantil, una distracción de la estética. Croce formuló esa refutación en 1907; en 1904, Chesterton ya la había refutado sin que aquél lo supiera [...] Razona que la realidad es de una interminable riqueza y que el lenguaje de los hombres no agota ese vertiginoso caudal [...] Chesterton infiere, después, que puede haber diversos lenguajes que de algún modo correspondan a la inasible realidad; entre esos muchos, el de las alegorías y fábulas.

Cualquiera puede reconocer en esas líneas las ideas rectoras de su concepción literaria. La gran cuestión que subyace a estas teorías es esencial para todo aquel que lee y escribe: ¿cuáles son los límites del lenguaje? ¿Cómo representar el mundo con una sucesión de sonidos y de signos convencionales? (Borges, citando a Chesterton, escribe «de gruñidos y de chillidos».) La naturaleza misma del lenguaje es una so-

bria advertencia para el escritor que quiere crear algo nuevo: lo más que ese instrumento nos permite es la repetición, con variantes, de lo que otros antes dijeron. La literatura es una serie de humildes escolios a los textos fundamentales; esta idea que hoy parece tan moderna —o «postmoderna»— había sido formulada por primera vez en ciertos textos de los años treinta que el autor incluyó en *Discusión*.

Aparte de los citados, algunos ensayos capitales para conocer el pensamiento literario de Borges son «La supersticiosa ética del lector», «La postulación de la realidad», «El arte narrativo y la magia», «El escritor argentino y la tradición», «Las kennigar» y «Nuestro pobre individualismo». Gracias a ellos, nuestra idea de las letras no volvería a ser lo que fue antes. El lector que recorre esas páginas tendrá además otra recompensa: el sutil humor de Borges que permea sus lucubraciones y les otorga una gracia y una agudeza espiritual que muy raramente podemos encontrar en otros autores. La ironía borgiana es una marca de su ideario: escribir es algo natural y es vano asociarlo con poderosas personalidades o empresas grandiosas. El humor se manifiesta desde los títulos de algunos de sus libros. ¿Hay algo más irónico que llamar a un libro *Historia de la eternidad*? ¿Y cómo olvidar textos tan regocijantes como el «Arte de injuriar», que contiene alguno de los más inmortales insultos literarios, o la diatriba «Las alarmas del doctor Américo Castro», que es una burlona invectiva contra los excesos de la dialectología? La ironía es principalmente una autoironía, en la que está implícita una moral de escritor según la cual éste debería ejercer su oficio sin mayores esperanzas, pero con probidad, como si fuese una causa perdida. Así es posible entender que las breves reseñas y biografías literarias escritas entre 1936 y 1940 y recogidas en *Textos cautivos*] (Barcelona, 1986) se publicasen originalmente en una revista argentina para distracción de amas de casa.

Las imágenes, alegorías y símbolos que había adelantado en su poesía y en sus ensayos pasarían a integrar, armónicamente, su extraordinaria obra narrativa, que es, como bien sabemos, más tardía. La manera como Borges llega a escribir cuentos es interesante, muy significativa y ha sido reseñada más de una vez. Los primeros relatos de Borges son «Hombre de la esquina rosada», «El espejo de tinta» y «El impostor inverosímil Tom Castro», todos de 1933. Algo singular une a esos textos iniciales: los tres cuentan historias ajenas, ya sea orales (en el primer caso) o escritas (un texto de Richard Burton, el traductor de *Las mil y una noches*; una entrada en la oncenava edición de la *Enciclopedia*

Británica). El primer cuento, además, fue publicado bajo seudónimo. Borges no se animaba a creer que era un narrador y temía estar pisando, sin conocerlos bien, territorios ajenos. Comenzó, por eso, haciendo lo que hizo Hawthorne: contar por segunda vez historias preexistentes; es decir, escribe relatos de un lector más que de un «autor». Los dos últimos textos fueron incluidos en *Historia universal de la infamia* (1935), el primer libro narrativo de Borges que mantiene esa misma característica; subrayándola, al final hay un índice de las fuentes utilizadas.

Estas violentas historias de pistoleros, *cowboys*, piratas, impostores revelan que lo que busca Borges es sobre todo entretener al lector contándole buenos argumentos —tan buenos que permiten ser contados más de una vez— y ejercitar su imaginación en asuntos que suelen estar muy lejos de su experiencia personal. Sin ser precisamente fantásticos, presentan ángulos insólitos o desconcertantes que hacen de lo real algo increíble y desorbitado. Muestran, además, que la elevada erudición borgiana no le impedía estas excursiones en el terreno de la cultura popular, siguiendo los modelos de la novela policial, el «género negro» y los filmes de von Sternberg, que dan a los textos un definido carácter visual. Eso explica, por un lado, el predominio que la trama tiene en el diseño narrativo; por otro, «la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas», según dice en el prólogo. Allí mismo declara, para justificar el volumen, la creencia fundamental de su poética: leer es una actividad «más resignada, más civil, más intelectual» que la de escribir. Y en el prólogo de la edición de 1954 agrega que estos textos son «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias».

La declaración de que «no se animó a escribir cuentos» es un buen punto de partida para entender esta porción de su obra. La dominante preocupación especulativa que señalamos al comienzo se impone sobre las reglas propias del relato; es decir, las formas que adoptan estos cuentos favorecen más el razonamiento y la discusión teórica que la acción y la verosimilitud en el tratamiento psicológico: son estrategias para pensar primero y para narrar después. Por eso las tramas pesan más que los personajes (y a veces tenemos tramas dentro de la trama, como en «Emma Zunz»); por eso aplica las estrategias de la novela policial, aprendidas en Chesterton sobre todo, a historias cuya base es científica o teológica (como en «La muerte y la brújula»); por eso sus

cuentos pueden metamorfosearse en páginas de reflexión o en extensiones de su visión poética, lo cual subraya la simetría del *estatuto borgiano*. Es revelador que entre los ensayos de *Historia de la eternidad*, Borges deslize, subrepticamente, uno de sus mejores cuentos, «El acercamiento a Almotásim», y que luego lo transfiriese a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), su primer libro de narraciones verdaderamente suyas. Ese cuento adopta un formato prototípico: la reseña de un libro, con citas, notas y todo el acostumbrado aparato crítico, con la única salvedad de que el libro reseñado no existe. La ficción ha sido concebida literalmente como una trampa. Esta broma borgiana, que de paso muestra que sabía burlarse de la erudición sin excluir la propia, es una estrategia que le permite entrar al terreno narrativo como otro campo al que podía extender las virtudes del acto de leer, inventando, si era necesario, dos textos a la vez: el cuento y su fuente. Es fácil observar que formas parecidas a la reseña bibliográfica se reiteran en sus cuentos: la nota necrológica («Pierre Menard, autor del Quijote»), la nota o comentario literario («Examen de la obra de Herbert Quain»), la digresión teórica («Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»). Y cuando estas formas mismas no aparecen, las notas al pie, las postdatas, la intervención de personajes reales y sobre todo de «Borges» como protagonista/narrador tienden a hacernos creer que estas ficciones no lo son del todo, pese al carácter insólito o fantástico de su trama. Tiene razón John Sturrock en llamarlas *ideal fictions*, lo que corresponde a los *imaginary essays* señalados por De Man.

La producción narrativa de Borges tiene dos etapas. La primera es la más importante y está contenida en dos libros: *Ficciones*, ya citado, que incorpora los textos de *El jardín...*, y *El Aleph* (1949). Es difícilísimo escoger cuentos de esos conjuntos: abundan en obras maestras del género, verdaderas piezas de antología; elegir unos y desechar otros es optar por una imagen parcial (quizá engañosa) de Borges y olvidar sus refracciones en otras piezas, lo que puede ser importante dentro de su sistema. Quedémonos con sólo tres cuentos, cuya complejidad nos impide analizarlos a fondo: «Pierre Menard...», «Funes el memorioso» y «El Aleph».

Borges alguna vez afirmó que «Pierre Menard» era su primer cuento, lo que notoriamente no es cierto: data de 1939. Pero sí es el primer relato en el que la teorización ocupa un primer plano y en el que puso algo muy personal. Su génesis es, por eso, muy ilustrativa: la Nochebuena de 1938 Borges había sufrido un accidente que lo obligaría a someterse a una operación en la cabeza; una grave septicemia lo

pondría al borde de la muerte y agudizará el proceso que lo llevaría a la ceguera. La altísima fiebre y las atroces pesadillas que padeció le hicieron temer que su mente había quedado alterada; para asegurarse de que no era así, resolvió ejercitarse escribiendo cuentos. «Pierre Menard...» es su fruto más inmediato, aunque no haya mención de tales hechos; otro, escrito tiempo después, sería «El Sur», que aprovecharía esas dolorosas experiencias de modo bastante directo.

«Pierre Menard» aparece fechado en «Nîmes, 1939»; lo de «Nîmes» es una de las supercherías o juegos paródicos que caracterizan el texto, pues el cuento fue escrito en Buenos Aires. Si se tiene en cuenta el formato de nota necrológica que adopta, es pertinente recordar otros hechos ocurridos un año antes. El 8 de febrero de 1938 se había suicidado Leopoldo Lugones (12.2.1.), lo que produjo una gran conmoción en el mundo intelectual; ese mismo mes muere el padre de Borges, escritor él mismo, como ya dijimos. Fue, pues, un año crucial para la literatura argentina y para la vida personal de Borges. Estos acontecimientos luctuosos, sumados al accidente que sufriría poco después, constituyen las circunstancias que lo mueven a escribir narraciones, esta vez de su propia inspiración. No es difícil pensar que en ese texto de 1939 subyace, entre otras cosas, un testimonio oblicuo sobre Lugones, cuya relación con Borges fue ambigua, y sobre la cuestión de la originalidad literaria. Al leer uno de los pasajes iniciales, cabe sospechar que, sin decirlo, Borges está escribiendo un obituario ficticio, pero pensando en la reciente muerte de Lugones y conmemorándola con exagerada solemnidad: «Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria».

Que Borges está haciendo un aguda alusión al ardoroso debate que se abrió en la Argentina tras la muerte de Lugones está corroborado por sus burlescas alusiones a los *vendredis* literarios de Madame Henri Bachelier —donde dice haber conocido al «llorado poeta»— y otras damas tras cuyos pomposos nombres se esconden figuras del mundo literario bonaerense, olvidadas hoy pero reconocibles para los lectores de entonces. Las tomaduras de pelo y las bromas en clave privada al comienzo del texto nos dejan dos sensaciones contradictorias: la de que ha muerto un Gran Escritor, pero que la admiración general que despierta es ridícula porque le da importancia a lo que es menos significativo en su obra. Por eso el narrador señala que hay otro Pierre Menard, secreto y olvidado, muchísimo menos ostentoso que el conocido pero más valioso, aunque no lo parezca. Esa oculta grandeza se

basa en un proyecto que consiste precisamente en la *imitación* de un libro famoso; es decir, en someter su genio al de otro, en un gesto que es, en principio, atrevido pero cuya ejecución requiere gran humildad, una de las virtudes que —según Borges— Lugones no tenía.

El narrador divide la obra de Menard en dos grupos: la *visible*, que es «de fácil y breve enumeración», y la *invisible* e inconclusa porque consiste en la transcripción literal —«palabra por palabra y línea por línea»— de unos cuantos capítulos del inmortal libro de Cervantes. La ironía borgiana está en que la porción *visible* de Menard —una lista de piezas heterogéneas que parodian los dispares intereses de la obra de un polígrafo como Lugones— y en la que su fama se asienta es un conjunto notoriamente insignificante, a despecho de sus grandiosas pretensiones literarias. La descripción de algunas de esas piezas parece satirizar al autor del *Lunario sentimental*; por ejemplo: «Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común». Pero para Borges, lo que testimonia la grandeza literaria de Menard no está en esas arrogantes teorías, sino en su *Quijote*, donde no hay una línea suya, donde su ampuloso espíritu se sumerge discretamente en el texto de otro y lo hace sonar distinto. Borges le atribuye a Novalis esta idea de «la total identificación con un autor», que es el objetivo de Menard. Dice también que su personaje-autor sencillamente decidió «ser Miguel de Cervantes» y que, a veces, cuando lee algún capítulo del *Quijote* que Menard nunca intentó transcribir, siente como si el texto «lo hubiera pensado Menard». Recordemos que en las páginas de *Leopoldo Lugones* (1965) hace una afirmación parecida:

[H]ay composiciones poéticas de Ezequiel Martínez Estrada que igualan o sobrepasan a las mejores de Leopoldo Lugones, pero Martínez Estrada, poeta, no es más que una extensión de Lugones [...].

Borges cita una presunta carta de Menard en la que éste le dice que una de las razones que tuvo para intentar su *Quijote* es que podía «imaginar el universo» sin él porque no era un libro «necesario». En el mismo *Leopoldo Lugones* escribe que, incluyendo los de éste, «[m]uchos libros argentinos adolecen del defecto de no ser necesarios».

Como puede verse, la famosa narración borgiana juega con dos ideas con vastas repercusiones literarias. Una es que todo acto de lectura o escritura es una *reinterpretación* y que, por lo tanto, los lectores pueden apropiarse de textos ajenos y hacerlos suyos mediante opera-

ciones críticas diversas. Buena parte de las modernas teorías de la participación del lector en las actividades y estrategias que configuran la pertinencia de un texto aparecen como un desarrollo de este planteamiento. Esto significa que el texto es un campo de imantación de significados que son reactivados en una lectura concebida como *performance*. La otra idea es en cierto modo una consecuencia de la primera: si el lector puede «alterar» el texto cargándolo de significados que no tenía en su tiempo, las cronologías —en las que se apoyan las historias literarias como ésta— son meras convenciones fáciles de modificar, invertir o interrumpir. La red de influencias que el proceso histórico entreteje funciona, pero con sobresaltos. Pierre Menard afirma que Cervantes no pasa de ser su «complaciente precursor», porque tenía al menos amplia libertad para componer su obra, mientras que el proyecto suyo es mucho más riguroso: tiene que sacrificar todo al texto «original». El *Quijote* no es su inspiración sino un obstáculo a la suya. Sarcásticamente, el texto termina proponiendo otra forma de recorrer la literatura, más estimulante que la habitual: atribuir, por ejemplo, «a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*». Borges invoca, entre los casos reales en los que la literatura toma un curso regresivo, el de Enrique Larreta y su *La gloria de don Ramiro* (12.2.2.), que es un vano intento de retornar a la época de Felipe II. Otros se podrían recordar: la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno y los *Capítulos que se olvidaron a Cervantes* (1895) de Juan Montalvo (9.6.). No olvidemos tampoco a Cidi Hamete, otro «autor» del *Quijote*, ni menos al apócrifo *Quijote* de Fernández de Avellaneda, que es anterior a la segunda parte del verdadero. Aunque nos parezca empeñado en una paradoja insólita e irrealizable, Pierre Menard está también siguiendo las huellas de otros antecesores que terminan siendo una especie de discípulos suyos. Ésas son algunas de las inquietantes consecuencias de la genial paradoja contenida en este texto.

Siendo muy distintos entre sí, «Funes el memorioso» y «El Aleph» tienen ciertas notas en común que, a la vez, los hacen muy singulares dentro de su corpus narrativo: son dos cuentos en los que ha creado dos fascinantes personajes (Funes, Carlos Argentino Daneri) y ha hecho girar las narraciones alrededor de ellos, no sobre las tramas, como suele ser habitual en él; en ambos, además, el narrador es «Borges», invención de sí mismo, que aparece rodeado por referencias a otros personajes reales, como Pedro Henríquez Ureña (14.1.4.). Todo eso es parte de su estratagema para camuflar la naturaleza decididamente fantástica de los textos bajo la apariencia de situaciones y ambientes

reconocibles o familiares. Ni siquiera lo autobiográfico está ausente: en Funes ha puesto algo de las pesadillas que sufrió tras la mencionada operación quirúrgica y de los recursos que usó para no perder la razón; en Daneri ha creado una contrafigura frente a la cual Borges define su propio perfil intelectual.

Del primer cuento el autor ha dicho que es «una metáfora del insomnio»; en efecto, la monstruosa memoria total que Funes ha ganado misteriosamente tras un accidente le impide dormir, pues «dormir es olvidarse del mundo» y ese olvido le es inalcanzable. El terror de Borges ante la posibilidad de una lucidez total y eterna se refleja en este relato; también la obsesiva sospecha de ser él mismo «el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme» y la resignada certeza de que el asombroso poder de la mente implica y compensa las debilidades físicas (visuales, corporales, sexuales) que sufrirá. Un poco como él, Funes «razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio ínfimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles». Pero los temas del insomnio y la memoria (que veremos reaparecer en García Márquez [22.1.1.]) no son los más importantes: el verdadero asunto del cuento es el del infinito y el caos; mejor dicho: el infinito como inconcebible caos y el esfuerzo de la mente por inventar una forma que permita organizar y entender el Absoluto, lo que es justamente la finalidad de la metafísica. Todo esto alude a una cuestión decisiva para Borges: el conocimiento y la representación de la realidad a través de sistemas como los números o el lenguaje, que tratan de reducir lo infinito a series finitas y manejables. La ironía con la que Borges muestra la pobreza de esos sistemas es agudísima: para ordenar su atestado mundo, Funes, «en vez de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*».

El asunto examinado en «El Aleph» es básicamente el mismo que el de «Funes...», con la variante en este caso de que el infinito no es una facultad mental de proporciones sobrehumanas, sino un objeto, una manifestación concreta y localizable de la totalidad del mundo real. La simpatía de Borges por Funes —un humilde gaucho oriental, indiferente a su prodigiosa virtud— se convierte en sarcasmo y burla por Carlos Argentino Daneri, el propietario del Aleph, ácida caricatura del poeta presumido, vanidoso y completamente ridículo, indigno de su maravillosa posesión. (El nombre «Argentino» no deja de recordarnos un feroz *dictum* de Borges: «La gran pasión argentina es la vanidad».) A través de él, ha hecho una parodia sangrienta y regocijada de la vida intelectual argentina tal como él la conoció. El gran proyecto literario de Daneri es insensato: quiere escribir un inmenso poema

narrativo que no sólo sea una copia exacta del universo entero, sino que absorba toda la literatura anterior a él; es obvio que Borges se está burlando de las pretensiones del realismo y de la actividad intelectual entendida como una garantía de eternidad. Hay muchas claves personales en el cuento, entre ellas las de su amor imposible por una tal Beatriz Viterbo. Este personaje posiblemente enmascara a Estela Canto, a quien Borges dedica el relato. Para crear una distancia que le permita hablar de ella sin sonar muy sentimental, Beatriz ya ha muerto cuando el relato comienza y el narrador observa que un cambio en las carteleras de la Plaza Constitución es un signo de que «el incesante y vasto universo ya se separaba de ella». Este hecho ha sido interpretado por la crítica (Rodríguez Monegal, por ejemplo) como un indicio de que el texto contiene otra parodia: la de la *Divina Comedia*: Beatriz, muerta, más que una mujer, es una presencia etérea; el nombre del protagonista contiene, en clave, el de Dante Alighieri (*Dan-eri*); el poema que está escribiendo Daneri aspira a las proporciones cósmicas del de Dante; el Aleph es una visión mística a la vez que infernal, etc.

Tal vez esta interpretación sea algo forzada, como ha observado Augusto Monterroso (21.2.), y no pase de señalar interesantes coincidencias, antes que un designio estético de proporciones nada borgianas. Lo que sí resulta indudable es que el Aleph le permite al narrador entrever el misterio de la divinidad, pues en la esfera tornasolada que Daneri le muestra *todas* las cosas están en todas partes y en ninguna, ocupando «el mismo punto, sin superposición y sin transparencia». Hablar de lo indecible, usar el lenguaje de los hombres para considerar a Dios (el nombre prohibido en la tradición judía a la que el Aleph alude) como emblema del infinito es el arduo problema que Borges enfrenta, y nos hace conscientes de él. Para indicar el carácter imposible de su empresa y para burlarse una vez más del pedestre poema enciclopédico con el que Daneri quiere lograrla, Borges usa casi la misma frase en ambos cuentos, lo que subraya sus respectivas semejanzas: «Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato» («Funes...»); «Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato» («El Aleph»). Ambas frases aparecen, además, en el punto medio de los cuentos, justo para señalar el momento de transición entre lo esencialmente narrativo y lo puramente especulativo. La fórmula que usa para salir del paso en «El Aleph» es aquella con la cual se identifica el arte de Borges: la enumeración caótica, la serie heterogénea que, siendo parcial, es capaz de sugerir un conjunto infinito, incesante. El pasaje es célebre porque el recurso anafórico («Vi..., vi...»), repetido treinta y ocho ve-

ces, crea el efecto obsesivo y perturbador provocado por el espectáculo vertiginoso del Aleph. El carácter casi incantatorio de esa letanía es bruscamente interrumpido por la voz «aborrecida y jovial» de Daneri, que exclama prosaicamente: «Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman». Pero hay otra sorpresa todavía mayor: en la «Postdata del primero de marzo de 1943» que agrega al texto, se permite otras autoironías (nos dice que Daneri ganó el Segundo Premio Nacional de Literatura, como él mismo ganó el Segundo Premio Municipal en 1929) y lanza una desconcertante sospecha: la de que el Aleph de Daneri es falso; de que hay otro, quizá tan inalcanzable como su amada muerta. Concluye: «yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz».

Más de veinte años después de publicar *El Aleph*, Borges volvió a escribir cuentos; lo principal de esta breve segunda etapa de su producción está en dos volúmenes: *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). El primero representa una vuelta, curiosa y parcial, a esa especie de «criollismo» realista que cultivó, por ejemplo, en «Hombre de la esquina rosada». Hay en él textos como «La intrusa» (que fue incluido antes en la edición de 1966 de *El Aleph*), «Juan Muñaña» o «Guayaquil», que tratan temas legendarios o de la historia argentina o hispanoamericana; además, en el prólogo el autor, estimulado por el ejemplo de Kipling, señala que quiere escribir «de manera directa», como un escritor que sigue las convenciones del realismo, «del cual pronto nos cansaremos». Pero salva de ese molde por lo menos al cuento que da título al libro, que se inspira en Swift y usa el habitual recurso de la cita apócrifa. En cambio, en *El libro de arena* regresa, por última vez, al reino de sus fantasías, sueños y obsesiones de antes, aunque usando estructuras más llanas y un tono más natural. Véanse, por ejemplo, «El otro», «El Congreso» (quizá el más notable) y «La noche de los dones». En general, pueden considerarse estas piezas como relecturas y reescrituras de su propia obra, de la que ahora parece tener una perspectiva autocrítica: no añaden nada sustancialmente nuevo al conjunto, pero lo completan y amplían. Ya sabemos que hacía lo mismo, por esas épocas, en sus poemas y ensayos, expresiones de su largo otoño creador. Como la parte final de su obra poética, estos últimos textos no fueron *escritos* por Borges, sino dictados por él; su ritmo y entonación son orales y muy distintos de los que encontramos en los anteriores.

Aunque no los necesita, tal vez el mayor elogio que se pueda hacer de Borges consista en decir que es un escritor cuyo rigor (de geometría o arquitecto de laberintos y de austeras pirámides verbales) no le impidió ser amable y entretenido como muy pocos. Si la grandeza se mide por el incesante placer que la lectura y la relectura producen, entonces Borges es uno de los más grandes.

Textos y crítica:

- BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed. de Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar»*. Ed. de Enrique Savério-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1986.
- . *Obras completas*. 3 vols. Barcelona: Emecé, 1997.
- . *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *Borges en «Sur»*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Un ensayo autobiográfico*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, 1999.
- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.
- . *Versiones, inversiones y reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- BARILI, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BARNATÁN, Marcos. *Borges. Biografía total*. Madrid: Edics. Temas de Hoy, 1995.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- BORGES. Madrid: Biblioteca Nacional, 1986. [Presenta una concordancia general de obras y autores citados por el escritor.]
- BUSTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica (1923-1960)*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- CARILLA, Emilio. *Jorge Luis Borges, autor de «Pierre Menard» y otros ensayos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.
- CHRIST, Ronald. *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. Nueva York: New York University Press, 1969.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- DEVVAN, Albert. *Borges et la Kabbale*. Bruselas: Éditions Gérard, 1967.
- DUNHAM, Lowell e Ivar IVASK, eds. *The Cardinal Points of Borges*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1971.

- FOSTER, David William. *Jorge Luis Borges: An Annotated Primary and Secondary Bibliography*. Nueva York: Garland, 1984.
- HEFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*. Pról. de Noé Jitrik. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997. [Inc. formato electrónico.] *Iberoromania*. Núm. dedicado a Borges, 3, s.f.
- LEFERE, Robin. *Borges y los poderes de la literatura*. Nueva York: Peter Lang, 1998.
- LINDSTROM, Naomi. *Jorge Luis Borges*. Boston: Twayne, 1990.
- LUSKY, FRIEDMAN, Mary. *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1990.
- MATALÍA, Sonia, ed. *Borges entre la tradición y la vanguardia*. Valencia: Generalitat de Valencia, 1990.
- MATAMORO, Blas. *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1971.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- MURILLO, Luis Andrés. *The Cyclical Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- PAOLI, Roberto. *Borges, Percorsi di significato*. Messina-Florenca: Casa Editrice D'Anna, 1977.
- Revista Iberoamericana*. 40 *Inquisiciones sobre Borges*. 63:101-102 (1977).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SARLO SABAJANES, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Ed. de John King. Londres-Nueva York: Verso, 1993.
- STARK, John O. *Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov and Barth*. Durham, N. Carolina: Duke University, 1974.
- STURROCK, John. *Paper Tigers: The Ideal Fiction of Jorge Luis Borges*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- SUCRE, Guillermo. *Borges, el poeta*. 3.ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1973.
- WHELOCK, Carter. *The Mythmaker. A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of J. L. Borges*. Austin: The University of Texas Press, 1966.
- WOODALL, James. *Borges. A Life*. Nueva York: Basic Books, 1997.
- WOSCOBOINIK, Julio. *The Secret of Borges. A Psychoanalytic Inquiry into His Work*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1998.

19.2. En la órbita de lo fantástico: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan José Arreola y otros

Sin entrar en la cuestión teórica vinculada a la definición de «literatura fantástica», que nos llevaría muy lejos, nos bastará decir que este subgénero está caracterizado por la presencia de lo sobrenatural, lo maravilloso o lo prodigioso percibidos como fenómenos que nos

proponen una experiencia *alternativa* del mundo (o un mundo, de hecho, alterno) y que suspenden o niegan la coherencia de nuestra percepción. Es el carácter excepcional, inasimilable a la vivencia «normal» y, por lo tanto, inexplicable a la razón lo que otorga a esta literatura el tono de extrañeza que la distingue. La literatura fantástica ocupa un espectro bastante amplio de formas cuyos límites extremos serían, por un lado, los relatos de horror y, por otro, la llamada «ciencia ficción»; es decir, las figuraciones aterradoras de lo ancestral o primario, y la anticipación de un futuro tecnológico amenazante o deshumanizador. En el área del Río de la Plata el cultivo de esta tendencia fue más abundante que en ninguna otra parte, aunque haya importantes expresiones en áreas distintas, como México y otros países, como veremos.

Comencemos con un nutrido grupo de autores argentinos. El primer nombre que debemos mencionar es el de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), no sólo por el interés de su extensa obra, sino porque fue, después de conocer a Borges (*supra*) en 1932, su más estrecho colaborador entre los muchos que tuvo el maestro a lo largo de su vida. Tan estrecha e intensa fue esa relación que hubo un mutuo influjo que abrió para ambos un valioso campo de experimentación narrativa. Algo más: cuando escribían bajo seudónimos conjuntos («H. Bustos Domecq» y «B. Suárez Lynch») no eran ya dos autores, Borges y Bioy Casares, sino un tercero, segregado por aquéllos, a quien podríamos llamar «Biorges», como propuso Rodríguez Monegal. Bajo el nombre de Bustos Domecq publicaron uno de los libros más divertidos y singulares de la literatura argentina: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires, 1942). Umberto Eco (quien se equivoca al creer que «Biorges» es una palabra formada por «Bioy y Jorge») acierta al señalar que estas historias policíacas son una escandalosa y deliberada abe-rración del género: el detective Isidro Parodi tiene que resolver el misterio estando él mismo en la cárcel, acusado de un crimen, y basándose en la información que le brindan los asistentes más incapaces que pueda imaginarse.

La obra narrativa personal de Bioy Casares no es menos singular, pese a lo cual, hasta hace pocas décadas, sus lectores fuera de Argentina no eran muy numerosos. En España, por ejemplo, la edición y reedición de sus obras no empieza sino en los años ochenta. Quizá eso se debió a que solía vérsese como un mero discípulo de Borges y dentro de categorías ya establecidas como «literatura fantástica», «novela po-