

Borges: la revuelta sigilosa

Sueño, frío, miedo

Averroes escribe la última frase en su comentario de Aristóteles. Sin saber qué es el teatro, cree haber descubierto que *tragedia* significa "panegírico", y *comedia*, "sátira". "Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán", concluye. En ese instante, "sintió sueño, sintió un poco de frío" y desaparece bruscamente, "como si lo fulminara un fuego sin luz". Borges irrumpe en el final de ese relato, "la busca de Averroes", que escribe hacia 1945. Ha seducido al lector, le ha hecho tomar por cierta la historia narrada, y de pronto lo desengaña: declara que lo narrado no es sino una invención que, por lo demás, se declara imposible: imaginar a Averroes a partir de fuentes que irónicamente se denuncian como de segunda mano ("unos adarmes de Renan, de Lane y de Asíñ Palacios") no es menos quimérico que para Averroes desentrañar el significado de los nombres de lo que no ha conocido nunca. Narrar ha sido una vez más para Borges revelar el proceso de una invención imposible y, por lo mismo, abierta a posibilidades infinitas. "En el instante en que yo dejo de creer en él, 'Averroes' desaparece." Así termina Borges el relato. Las comillas que enmarcan a su personaje lo abarcan a él mismo: lo *citan*, lo emplazan a acudir desde su mundo real al de una ficción que no aspira a confundirse con la realidad, lo vuelven puro (mero) símbolo de un proceso definido como una derrota: realidad e invención se

BORGES

enfrentan, se aniquilan mutuamente, abren un vacío que sólo puede colmar otro relato posible.

Derrota también significa "camino": apertura, puesta en marcha. En 1981, es Descartes quien en un poema de *La cifra* (Buenos Aires, Emecé, 1981) dice: "Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni haya hombre. / Acaso un dios me engaña. / Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión. / Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna"... El fuego sin luz que fulminó a Averroes fue harto más piadoso que el que no logró destruir la carne insustancial del mago que, en las ruinas del templo circular, soñó a su discípulo. El "Averroes" de "Borges" nunca llegó a saber lo que el mago supo "con alivio, con humillación, con terror... que otro estaba soñándolo". El terror de Descartes es diferente, no lo matizan el alivio ni la humillación. El mago se ha rendido a otro que sólo le otorga una mera apariencia. El Descartes de Borges olvida la convicción de sus *Meditaciones*, no desestima la posibilidad de error, siente la duda de que acaso en él se reúnan el soñador y el soñado, y acaso vuelva a él, insidiosamente y con un sentido nuevo, lo que escribió en la primera *Meditación*: "Veo tan a las claras que no hay indicios terminantes ni señales bastante ciertas que permitan distinguir con nitidez la vigilia del sueño, que me sorprende y tal es mi asombro que no logro persuadirme de que sueño". Este Descartes que inicia la *derrota*, el camino de la invención, dice en el poema de Borges: "Siento un poco de frío, un poco de miedo". En 1981, vuelven casi las mismas palabras que describen a Averroes en 1945. Con una variante esencial: ha aparecido el miedo.

"...a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos."

("El acercamiento a Almostásim".)

"Ahora quiero acordarme del porvenir, no del pasado." ("La supersticiosa ética del lector.")

Borges repite. ¿Se repite? En los poemas de *La cifra* parece resonar como un eco unánime su obra anterior. Vuelven el sueño, los espejos, los laberintos, la atracción de los arquetipos invisibles junto a la de las cosas del mundo, meros simulacros. ¿Borges tematiza, insistente en sus gestos anteriores, ya sin el arrebató del riesgo y como manipulando las piezas de un *ars combinatoria* ya impostada? Las sucesivas relecturas de *La cifra* van dejando atrás la obvia corroboración de las repeticiones y quizá permitan al lector explicarse cierto desasosiego ante este libro. Borges avanza: inicia una nueva *derrota* fingiendo reescribirse sin reinterpretar, como asumiendo una antirrevuelta que, en verdad, es una revuelta sigilosa, una suerte de alzamiento contra sí mismo. Si algo niega hoy a sus contemporáneos es el espectáculo de esa revuelta. Muy lejos han quedado ya aquellas lecturas miopes de su obra que echaban de menos "la realidad" en sus páginas y que hicieron decir a otro escritor argentino "construye cuentos en que fantasmas que habitan rombos o bibliotecas o laberintos no viven ni sufren sino de palabra", un escritor que al mismo tiempo dijo sin darse cuenta de lo que decía: "A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios y con el falso Basíli-des". Y muy cerca están las críticas sagaces que demuestran hasta qué punto Borges dinamitó los hábitos de lectura meramente consumidores, voraces y pasivos a la vez, y enseñó que leer es emprender la aventura de en-

contrar significados. Entre aquellas primeras censuras y el endiosamiento actual, ¿es Borges quien tematiza o es la crítica que se nutre de él y se irrita si no encuentra en su obra "progreso", hallazgos sorprendentes sobre los cuales discurrir? Quizá Borges lo sepa y sonría para sí. "El que lee mis palabras está inventándolas", dice en el final de un poema de *La cifra*: admonición, más que insistencia en la "nadería de la personalidad". "Soy un espejo. Un eco. Un epitafio", dice en otro final, ofreciendo esa "nadería" para que pueda colmarla una lectura emprendedora. Y en otro final: "Siento un poco de vértigo... No estoy acostumbrado a la eternidad".

Averroes, Descartes, Borges. Un "Borges" que vuelve a citarse, no ya para ingresar en el mundo de su invención, sino para salir de él, para de algún modo llamarse a la realidad: ahora quiere acordarse del porvenir y no del pasado. Un porvenir donde esperan la muerte, la amenaza del monumento falsamente eternizador, y cuya puerta es el miedo.

"Vemos y oímos a través de recuerdos,
de temores, de previsiones...
Nuestro vivir es una serie de adaptaciones,
vale decir, una educación del olvido."
("La postulación de la realidad.")

¿... Qué mayor gloria para un dios que
la de ser absuelto del mundo?
("Una vindicación del falso Basíli-des.")

Como toda revuelta, la de Borges es un movimiento que parte en un sentido, lo abandona y vuelve a él. Borges se contradice, o se reitera para contradecirse. El prólogo a *La cifra* echa de menos que en su poesía falta lo que admira en la de otros: "la cadencia mágica, la curiosa metáfora,

la interjección” y como imitando con sorna a sus primeros críticos declara: “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual”. Recuérdense sus primeros, enconados embates contra la ociosa musicalidad del verso, la imagen ingeniosa (“meras incontinencias de lo visual”), el ímpetu expresivo. Ahora cita en su prólogo un “admirable ejemplo de una poesía puramente verbal” (Jaimes Freyre) y unas líneas “de poesía intelectual” (Fray Luis de León), donde “no hay una sola hermosa palabra, con la excepción dudosa de *testigo*, que no sea una abstracción”. ¿Por qué ha de ser *testigo* menos abstracta que *amor*, *celo*, *odio*, *esperanza* o *recelo*? Acaso porque Borges, que abominó del confesionalismo en la poesía, de algún modo lo admite ahora en la suya, aunque añorando el silencio como forma más plena de expresión o, como en su inolvidable definición del hecho estético, pensando en la virtud de la música, en ese estar “por decir algo, esa inminencia de una revelación, que no se produce”. Lo cierto es que este libro suyo dice y contradice. “El testigo”: así se llama un texto de *El hacedor* que quizá explique el rescate de ese término en la silva de Fray Luis. En aquellas páginas Borges imaginaba la agonía de un guerrero sajón: con él, decía, morirán muchas imágenes del mundo “y el mundo será un poco más pobre”. Y se preguntaba: “¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo?” No es ésta, desde luego, una manifestación del terror visceral a la muerte. Es un terror aun más atroz: el miedo de que el mundo material, contrario dialéctico de la invención, acaso sea tan insustancial como la invención misma. Alguna vez, siguiendo a Novalis, Borges declaró con entusiasmo: “*El mayor hechicero... sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería éste nuestro caso? Yo conjeturo que sí*”. Ahora Borges ha reuelto descreer en su facultad de hechicero, ahora se acuerda más que nunca de que las negaciones metafísicas

son “desesperaciones aparentes y consuelos secretos”. Sólo que ya no quiere decir, como en la *Nueva refutación del tiempo*, “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”. Ahora Borges se cita, se reclama a una realidad en la que, *desgraciadamente*, no cree, y denuncia una invención en la que, *desgraciadamente*, ya no busca consuelo. No existe barrera que pueda atravesar: realidad e invención se declaran meras presunciones, en la ausencia de algo que las afirme como opuestas y que haga de esa oposición misma algo ajeno, exterior, anterior al sujeto que sólo existe en función de ella. Pasar de uno a otro ámbito no es un salto a través del vacío: es un salto al vacío deliberadamente creado. Un vacío donde el sujeto “Borges” se condena a no ser otra cosa que esas comillas que lo perfilan sin colmarlo.

Colmar, atiborrar: tal es la obsesión que crea el temor al vacío. Varios poemas de *La cifra* se explayan en enumeraciones nada caóticas que son una organización, una rigurosa taxonomía: compendios de lo que Borges no puede sino recordar, por un lado, y de lo que no puede olvidar, por el otro. Esas dos series sustentan *La cifra*: la serie del recuerdo inexorable pero imposible (porque se lo siente como nostalgia de lo que no se ha conocido nunca en contacto directo, sino como invención y lectura, erudición y enciclopedia), la serie del olvido no menos imposible (recuerdo tenaz de lo inmediatamente vivido en un mundo que también se declara sucedáneo, simulacro).

El miedo y la fascinación del vacío no son nuevos para el hombre. Lo insólito, lo que no deja de asombrar, es la dureza de Borges para consigo mismo cuando se lo niega todo. No acude al clamor de Unamuno (“Oye mi ruego tú, Dios que no existes. / y en tu nada recoge estas mis quejas, / tú que a los pobres hombres nunca dejas / sin consuelo de engaño”) ni lo asiste el ímpetu religioso de John Donne cuando lo asalta el peor de los pecados: la duda (“Júrame por Ti mismo que a mi muerte tu sol / se-

ENRIQUE PEZZONI

guirá brillando como brilla ahora y hasta ahora"). La luz y el desdén se enfrentan en Borges con el miedo, le prohíben la tentación de la huida, la extinción, el límpido vacío que aparece "al suprimirse lo hinchado", el nirvana. Su vacío es feroz, es la certeza: el lugar donde una y otra vez niega su yo para afirmarlo, donde una y otra vez exhibe el limo elemental con que amasa su metafísica.

Publicado en *Revista de la Universidad de México*, XXXVIII, N° 12, abril de 1982, 45-47.

Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato

[...] donde el viajero debe usurpar las horas del sueño, pues el fervor del día es intolerable.

"El inmortal."

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada de su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius."

Afirmaba también que en las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esta felicidad muchos habrán de contentarse con simulacros.

"Examen de la obra de Herbert Quain."

El fervor es un rasgo espectacular desde los primeros textos de Jorge Luis Borges. Fervor agresivo, violento, que resucita las primeras acepciones del término (hervor, calor intenso) y a la vez incluye los actuales sentidos metafóricos: "eficacia suma con que se hace una cosa", "celo ardiente y afectuoso hacia las cosas de piedad y religión". Fervor cuasi religioso, en verdad. Ritual: ardor de la llama que testimonia la adhesión del oficiante a la deidad revestida con los atributos de la voracidad. Gesto arquetípico de las vanguardias, sin duda, pero que en el primer Borges ya

trasciende la estrategia menesterosa de un contrario dialéctico que debe reemplazarse por lo nuevo en los frentes del prestigio marginal (donde se reúnen los "elegidos") y aun en el mercado, donde se ofrece como mercancía "para la cual no existe ninguna demanda reconocida".¹ En el primer Borges, esa táctica va más allá: ya constituye un espacio de oposiciones que es el de un sujeto para siempre proyectado hacia la exaltación (de sí, del otro, de lo otro) a expensas de la destrucción (de "otro" que abarca al propio Yo destructor: forma extrema de la egolatría). Divinización y simultáneamente rechazo: fervor *por* y *contra*.

Antes de 1923, año en que aparece *Fervor de Buenos Aires; poemas*, el primer libro de Borges, sus proclamas y sus textos ultraístas se empeñan en el fervor dicotómico, maniqueo: insisten en definirse mediante la oposición excluyente respecto de un pasado expiatorio, según la imagen de la modernidad propuesta por la vanguardia al afirmarse en el proceso evolutivo que ella misma presume de inaugurar como renovación salvadora. Esos primeros textos de Borges que teatralizan la oposición como procedimiento deliberadamente escandaloso acentúan la ambigüedad de la gimnasia vanguardista: la mezcla de fascinación y desdén por el prestigio y el mercado; la destitución de las normas imperantes y la incómoda certeza de que la ruptura se integra en la institución literaria y acaba legitimada por la dignidad de la instancia normativa; el rechazo de lo declarado caduco, pero no de *todo* pasado: hay siempre un momento anterior redimido por el solo ademán vanguardista que, al señalarlo, le otorga sentidos imprevistos, lo reinventa. "Sistema al revés" de las reprogramaciones de la memoria colectiva²; redistribución jerár-

¹ E. Sanguinetti, *Vanguardia, ideología, lenguaje*. Caracas, Monte Avila, 1969, p. 9.

² J. Lotman y B.A. Uspenskij, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979, pp. 71-72.

quica de lo que se resuelve conservar; recorte, selección, salvataje y a la vez olvido deliberado de lo que ofrece el pasado. Leído superficialmente, el fervor juvenil de Borges no parece tener más empeño que el de la "modernización candorosa"³: en un mismo arrebato, condena y redime el pasado, y de algún modo ya prevé la caducidad de la novedad ultraísta. Rechaza formas y actitudes literarias *fechadas* ("los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora"⁴), abomina de los anecdotismos y autobiografismos que "se pedestalizan sobre marmóreas leyes estéticas", exalta la plenitud "suficiente i total" de cada instante sin dejarse persuadir por el "concepto histórico [que] muerde sus horas", desdeña las "flacas ñoñerías i trampas antiquísimas", esas "martingalas de siempre" urdidas por la retórica. Al mismo tiempo, si condena la "fastuosa fantasmagoría mitológica" rubeniana, aspira a resucitar otra versión del mito: el tiempo inmóvil, ahistórico. Un tiempo original vislumbrado en el instante fugaz en el cual surge la novedad. La estrategia vanguardista de la oposición se desdobra en estética y aun ética de la contradicción:

La miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración. Y al errar por esta única noche deslumbrada, cuyos dioses magníficos son los augustos reverberos de luces áureas, semejantes a genios salomónicos, prisioneros en copas de

³ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la reception*. París, Gallimard, p. 274.

⁴ "Proclama", *Ultra*, 21, Madrid, enero de 1922, firmado por Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Guillermo de Torre y Eduardo González Lanuza. Citado por Gloria Videla, *El ultraísmo*. Madrid, Gredos, 1963, p. 199, en adelante mencionado según la sigla GV. Para las demás citas: FBA, *Fervor de Buenos Aires; poemas*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923; I, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925; TE, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1926; IA, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer editor, 1928; OI, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1952; OC, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

crystal, quisiéramos sentir que todo en ella es nuevo y que esa luna que surge tras un azul edificio no es la circular palestra sobre la cual los muertos han hecho tantos ejercicios de retórica, sino una luna nueva, virginal y auroralmente nueva. [...] El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua.⁵

No la añoranza, sí la literatura antigua. La cronología —la novedad— quiere insertarse en el tiempo anterior, “original”. La originalidad se niega a ser mero cambio. Los versos ultraístas viven “*la momentánea eternidad* de todas las cosas”; su “*belleza dadivosa i transitoria*” propende “a la formación de una mitología emocional y *variable*”. El poeta expresa “*la milenaria juventud* de la vida que, como él, surge y renace en cada segundo” [los subrayados son míos]. Las antítesis proclaman la fusión de lo nuevo con lo atemporal, pero también declaran la fugacidad de la renovación. “Tal vez esta verdad no sea absoluta —dirá Borges en 1920—, pero por un instante al menos es sorprendente ver en las tendencias novísimas, algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto del cisne de la retórica.” Años después, en 1925, intentará precisar la diferencia entre el ultraísmo español (“voluntad de renuevo” con emblemas [...] decidores de una actualidad cronológica) y el de Buenos Aires (“anhelo de recabar un arte absoluto [...] que durase la perennidad del idioma”; “nosotros [...] sopesábamos las líneas de Garcilaso, andariegos y graves a lo largo de las estrellas del suburbio solicitando un arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre”). Las metáforas del ultraísmo pudieron enardecer “por su algebraica forma de correlacionar lejanías”; fruición de anular la distancia al vincular lo inconnexo y al proponer la visión simultánea de lo absoluto y lo fugaz.⁶ Pero en definitiva, para Borges los ultraístas de

⁵ “Al margen de la moderna lírica”. *Grecia*. Sevilla, XXXIX, 31 de enero de 1920, en *GV*, p. 203.

⁶ Borges corrobora, desde su perspectiva desdeñosa de la praxis

Buenos Aires sólo acabarán testimoniando una “hazaña en el tiempo” y una “derrota en lo absoluto”. Derrota: en los versos de Eduardo González Lanuza que Borges comenta en 1925⁷, “no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas”. Así, “hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal”. Meramente verbal: “bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo de una torpe liturgia”. Y ni siquiera la “hazaña en el tiempo” durará demasiado en la valoración de Borges. El afán de dismantelar el rubenismo y reemplazarlo por las palabras de “la distancia y el anhelo” pudo ser en su momento “una hermosura”. Pronto acabará siendo el frustrado intento de exaltar “el canto de cisne de la retórica” y se-

social, el proceso descrito por E. Sanguinetti: congelamiento de las actitudes y formas de ruptura. “El arte desciende, pues, al nivel de las masas, pero de este baño de rugosa realidad, de estimulante concreción, es catapultado inmediatamente al elevado e inofensivo olimpo de los clásicos [...] el alto burgués que mientras puede regula los precios y dirige el consumo, sabe muy bien lo que compra [...] como sabe que cada cosa tiene su precio, asimismo sabe que todo proyecto artístico, antes o después, ha de hallar su propio museo.” (*Op. cit.*, pp. 12-13). La versión que Borges da de este proceso de neutralización es de un fatalismo cuasi antropológico. En “La aventura y el orden”, el revoltoso Borges juvenil se muestra como el sosegado espectador de una normalización ineluctable de todas las revueltas poéticas, tarde o temprano integradas en una figura estructural de oposiciones compensatorias. “A la larga, toda aventura espiritual enriquece el orden de todos y el tiempo legaliza las innovaciones y les otorga virtud justificativa. [...] Toda aventura es norma verdadera; toda actuación tiende a inevitarse en costumbre.” El juego ruptura-normalización se transforma en una imagen idílica según la cual los opuestos acaban siempre reconciliados en una reabsorción mutua que atempera los azares de la aventura misma que es el vivir: “Grato es el gesto que en una brusca soledad resplandece; grata es la voz antigua que denuncia nuestra comunidad con los hombres y cuyo gusto (como el de cualquier amistad) es el de sentirnos iguales y aptos para que de esa manera nos perdonen, amen y sufran”. (*TE.*, pp. 70-74.)

⁷ “Eduardo González Lanuza”. *I*, pp. 96-97.

rá denunciado como el vano esfuerzo de suprimirla en "los áridos versos de la equivocación ultraísta".⁸

Buenos Aires elevado a lo absoluto: expectativa frustrada. En 1925, Borges seguirá añorando la presencia de una intemporalidad poética "superior al travieso y al hechicero" fabricante de imágenes: "Hablo del semidiós, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo. Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios es aventura heroica". Pero Buenos Aires "no ha recabado aún su inmortalidad poética". Queda sin embargo, otra voluntad de heroísmo: denunciar —exaltándolo— al buscador de lo absoluto que fracasa. Hacer grandiosa su frustración:

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua [...] hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar a un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.⁹

Ya en su proclama ultraísta de 1922, Borges anticipaba, quizá sin clara conciencia de que lo hacía, la futura, fervorosa resignación al simulacro de un Yo que en su inexistencia misma encuentra su contradictoria razón de ser. Al "anecdótico gárrulo" del confesionalismo que procura garantizarse mediante "marmóreas leyes estéticas" oponía un autobiografismo esencial. La proclama ultraísta se burlaba —con un barrunto del posterior vocabulario metafísico— de la "credulidad" de los líricos intimistas, empeñados en mantener la más desdeñable simulación: la de un Yo presuntuoso de los pormenores del sentimiento. "To-

⁸ "Macedonio Fernández", *Sur*, N° 209-210, marzo-abril de 1952, p. 146.

⁹ "Después de las imágenes". *I*. p. 29.

dos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas y de puntaguda lirastenia."¹⁰ Años después, Borges seguirá insistiendo en la radical diferencia entre el anecdotismo superficialmente autobiográfico y el otro, el que revela las condiciones mismas en que el Yo se percibe y percibe el mundo en el texto poético. "Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción."¹¹ Y en alguna ocasión extrema su prurito ético (y su goce travieso) de la contradicción al emprender la defensa de la anécdota "en estos días en que se finge menospreciarla". Por ejemplo, al elogiar *Reloj de arena*, "gratis libro conversado" de Alfonso Reyes, Borges olvida su propio menosprecio de la anécdota al establecer la oposición entre "lo abstraído, lo general, [que] es cosa impoética" y lo anecdótico: encarnación del ser en el cuerpo de la escritura. Sus argumentos ahora dejan de lado la especulación metafísica y, *more grammaticorum*, rescatan al Yo mediante la posibilidad de "ser" gracias a la combinatoria textual:

El ser, el incondicionado ser (esto Schopenhauer también lo premeditó) no es sino la cópula que une el sujeto con el predicado. Es decir, el ser no es categoría poética ni metafísica, es gramatical. Dicho sea con palabras de la lingüística: el depuradísimo verbo *ser*, tan servicial que lo mismo sirve para ser hombre que para ser perro, es un morfema, signo conjuntivo de relación; no un semantema, signo de representación.

Una vez más, la fruición de la distancia abierta y a la vez salvada por las operaciones del texto poético es el rasgo que lo define como una forma de autobiografismo esencial, esta vez anclado en la anécdota: "A las anécdotas

¹⁰ "Proclama", *GV*. p. 200.

¹¹ "Otra vez la metáfora". *I*. p. 56.

es costumbre contraponer las imágenes y metáforas; enemistad fabulosa, pues éstas no son más que anécdotas chicas".¹²

Embates y defensas de lo anecdótico que culminan desde perspectivas diversas en la exaltación de la autobiografía que para el joven Borges se da siempre en el espacio de la literatura y en especial de la poesía. Tal es su "profesión de fe literaria" en 1926. "Toda poesía es una confidencia, y las premisas de cualquier confidencia son la confianza del que escucha y la veracidad del que habla", afirma Borges, augurando en un relámpago las reglas de felicidad para los actos de habla de la moderna pragmática y las normas del pacto autobiográfico: valor de verdad, valor de acto, valor de identidad. La veracidad del que habla en la poesía, la confidencia que transmite cada vez es para el joven Borges un pormenor anecdótico que se reitera: recomposición instantánea del "rígido" universo en la combinatoria metafórica, constitución del sujeto en esa reorganización y, a la vez, denuncia de la aventura imposible: constituirse o siquiera imaginarse como un Yo estable, continuo, permanente. Por un lado, atracción del Yo inexistente que se postula y se reclama como un arquetipo platónico; por el otro, certidumbre de que no existe tal modelo del Yo y por lo tanto no hay mimesis ni copia posible. Fascinación y rechazo. No la candorosa credulidad en el simulacro; sí el heroísmo del Yo que sólo puede afirmarse negándose. Condición del sujeto sumido en el espejo que le confirma tan fervoroso bochorno del simulacro: celo ardiente puesto en la urdimbre de la propia nulidad.

De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto pienso en él, no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlo. Este es mi postulado: Toda literatura es autobiográfica, fi-

¹² "Fechas. Alfonso Reyes, *Reloj de sol*, Madrid, 1926", I, pp. 126-127

nalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él.¹³

Perentorio y a la vez cauteloso, Borges afirma el fervor de su credo, no el objeto de su fe. "Enamorarse es crear una religión cuyo Dios es falible", escribirá casi treinta años después de estos primeros fervores, a propósito de Dante: Dante enamorado de Beatriz, desairado y burlado por Beatriz, autor del sueño y la ficción de encontrar a Beatriz después de muerta. Dante sueña a Beatriz, pero la sueña "severísima", "inaccesible", apareciendo en una procesión de "complicada fealdad" y en un carro tirado por un abominable animal fabuloso. "En la adversidad —concluye freudianamente Borges— soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para romper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos."¹⁴ La sustancia autobiográfica de la literatura, su aguerrida y patética fusión de afirmaciones y rechazos, ¿no es acaso para Borges una trama de anhelos sumergidos y restos diurnos que enmascaran pero también señalan la avidez del Yo, que se sabe, como Beatriz, severísimo, declarado inexistente, inspirador de simulacros, pero en definitiva implacablemente real, de una realidad ajena al sujeto mismo que lo enuncia y lo desmiente? Acaso es éste un sueño que trabaja en sentidos entrecruzados: la avidez del Yo exacerba a tal punto la egolatría que la lleva al gesto soberano de negar con el rigor de la especulación metafísica. El sueño es la vigilia del razonamiento con un recalitrante resto diurno cuyo susurro dice que el Yo negado existe y permanece, deleznable e imbatible. Lo dirá el momento más intensamente autobiográfico de Borges: "Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo aparente, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. [...]"

¹³ "Profesión de fe literaria". *TE*. p. 146.

¹⁴ "El encuentro en un sueño". *OI*. p. 117.

El mundo, desgraciadamente, es real: yo, desgraciadamente, soy Borges".¹⁵

En 1923, la sustancia autobiográfica en la literatura de Borges ya inicia el rumbo hacia la exaltación del Yo —“dios falible”— en formas exacerbadas de la veneración: la obsesión de destruirlo, la certeza de que su resistencia es infinita y, por fin, el recurso final de depositar sólo en su omnipotencia la decisión y el poder de aniquilarse. Ego-latría de un Cristo suicida, nueva expresión del *Biathanatos* de John Donne y su “idea barroca” de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo.¹⁶ En 1923, si no el universo, Borges fabrica el suburbio, el arrabal porteño para volverlo metáfora-anécdota del Yo empeñado en la empresa de afirmarse y negarse. Empresa solipsista, que concluye el proceso de su liquidación del vanguardismo. Ya no hay trabajo de grupo, ni la renuncia a lo particular en pos de un esfuerzo en equipo cuyo resultado, por “particular” que sea, será visto siempre como logro de una praxis colectiva.¹⁷ En el solitario Borges, si queda un residuo

¹⁵ “Nueva refutación del tiempo”. *Oi*, p. 220.

¹⁶ “El Biathanatos”. *Oi*, p. 110.

¹⁷ “Sin ese ‘principio de esperanza’, no como vaga abstracción sino como una experiencia efectivamente alimentada por una práctica prospectiva, no puede haber vanguardia como movimiento [...] En su ansia de totalización, la vanguardia elimina provisoriamente la diferencia buscando una identidad utópica. Aliena la singularidad de cada poeta a la *mismedad* de una poética perseguida en común para, en una etapa final, desalienarse en un punto de optimización de la historia que el futuro le estará reservando como culminación y rescate de su empeño diferenciador y progresivo.” (Haroldo de Campos, “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico”; *Vuelta*, México, IX, 99, febrero de 1985, pp. 29-30.) En *Fervor de Buenos Aires* ya no hay proyecto grupal para Borges. Lo confirmará después el tono nostálgico con que evocará al ultraísmo como trabajo en común. Cf., en el citado artículo sobre E. González Lanuza: “A nuestro parvo agrupamiento de criollos, desganado y burlón, trajo González Lanuza un robusto alborozo de cantábrico [...] González Lanuza ha

del afán vanguardista de renovación, adquirirá siempre un sesgo ambiguo, divergente, engañoso. Siempre con el residuo irracional de la memoria y el recuerdo: si hay repudio de las formas anquilosadas, hay al mismo tiempo la revalidación de una tradición cuyo comienzo se pierde: mito del origen, empeño en lo ahistórico. En el Borges grupal del ultraísmo ya estaba presente el Borges del paseo solitario por el arrabal fabricado como ámbito para la omnipotencia del Yo soberano en su errancia entre los extremos del sí y el no. Propuesta y negación del cambio; afirmación del Yo en su autodestrucción: formas de la autocrítica característica de la modernidad, por un lado, y por el otro, en Borges, problematización del arte y el esteticismo, siempre tironeado por el marco institucional que le garantiza su autonomía y al mismo tiempo por el inevitable contenido político, ideológico que las sucesivas lecturas irán percibiendo en cada obra concreta. Borges de algún modo provoca y escamotea simultáneamente esas lecturas futuras. Dos de ellas, recientes, subrayan cada una los puntos extremos de la tensión. Beatriz Sarlo¹⁸, desde una perspectiva sociológica, sitúa a Borges en el sistema literario argentino de su momento y ve en su obra un desplazamiento

hecho el libro ejemplar del ultraísmo y ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro, pobre de intento personal, es arquetípico de una generación” (I, pp. 97-98). Y recuérdese la evocación, irónicamente enternecida, del grupo disuelto en “Carta en la defunción de Proa” (T, pp. 85-87): “Somos diez, veinte, treinta creencias en la posibilidad del arte y de la amistad. ¡Qué lindas tenidas las nuestras!”, que reafirma la voluntad de persistir en la empresa solitaria: “Y sin embargo... Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho de fracasar y andar solos y de poder sufrir”.

¹⁸ “Borges en Sur: un estudio del formalismo criollo”, *Punto de vista*, Buenos Aires, V, 16, noviembre de 1982, pp. 3-6. Cf. también de Beatriz Sarlo “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, *Punto de vista*, IV, marzo-junio de 1981, pp. 3-9, y “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, recogido en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 127-171.

de ese sistema: reinvencción del criollismo urbano; reemplazo del gaucho Martín Fierro (canonizado como héroe épico por Lugones y Ricardo Rojas) por el protocompadrito de los arrabales; el suburbio, las inscripciones en los carros incluidas en *Evaristo Carriego* (1930) como "objet trouvé de la vanguardia argentina"; pugna entre populismo y modernidad o vanguardia, entre nacionalismo y cosmopolitismo. Lectura allanadora, niveladora de Borges respecto de su contorno, que si da cuenta de los indudables cambios aparecidos en el sistema literario, amortigua un tanto ese otro fenómeno que es, precisamente, la presencia de Borges en él como *diferencia*: incrustación de lo divergente, lo ex-céntrico. Sylvia Molloy¹⁹ discierne con agudeza esa divergencia. Lee a Walter Benjamin, a Baudelaire, a Borges, establece simpatías y diferencias "en una poesía de errancia, de *flânerie*": para Benjamin, la errancia de Baudelaire en la ciudad y entre la multitud señala la pérdida de la percepción aurática. Borges elige la soledad, el vagabundeo por el suburbio para reclamar una percepción "a la vez familiar y mitológica de Buenos Aires". Práctica deliberada de la repetición del aura sacral: "no tanto el aura como —valga la paradoja— voluntad de aura". Simulacro de la ciudad percibida como trasunto analógico del propio simulacro: el del Yo.

En "A quien leyere", el prólogo a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* suprimido (con excepción de las líneas finales, reelaboradas) en todas las reediciones posteriores (en las cuales hay muchas otras supresiones y variantes de los poemas mismos) Borges retoma el tono vehemente de las proclamas ultraístas. Si el libro ha de ser una metáfora, la creación de un espacio y un tiempo ana-

¹⁹ "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, comp. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid, Castalia, 1984. pp. 487-496.

lógico al Yo que se constituye como avidez y rechazo, la estrategia asumida desde el prólogo y persistente en los poemas gira en torno de la "profesión de fe" que declaraba autobiográfica la sustancia y la razón de ser de toda poesía. Borges ha vuelto de Europa.

[...] y sentí *Buenos Aires*
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado

dice la primera versión del poema "Arrabal" (fechado en 1921). El rubeniano —y a la vez "formalista"— "literaturicé" declara el procedimiento. La versión posterior del poema, a partir de la reedición de 1943²⁰, elimina la laboriosa referencia al procedimiento y la transforma al insistir en el testimonio no ya del propósito asumido, sino de la experiencia vivida:

[...] y sentí *Buenos Aires*:
esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires.

En el prólogo suprimido es evidente esa oscilación entre el dato personal concreto y su transposición analógica. "Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas." En las líneas que siguen, dos imágenes divergentes de la ciudad reemplazan el "mito geográfico". Por un lado, el Buenos Aires rechazado a partir de una cartografía topoideológica de la ciudad que ya anuncia la posterior fusión de nacionalismo

²⁰ Contendida en *Poemas*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

y cosmopolitismo cultural del grupo *Martín Fierro* y el aristocrático de Borges en su visión de lo argentino: endiosamiento de la tradición de los "argentinos con dignidad" que "no necesitan disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos para escribir".²¹ Por el otro, el Buenos Aires que queda después de ese rechazo: el arrabal y las calles *sin gente*, depuradas de los "recién venidos". Al "mito geográfico" sucede el mito del origen, lo ahistórico, el espacio y el tiempo analógicos del Yo solitario, único.

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos que [¿de?] quienes no advierten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla. Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban "Numen inest". Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar mi asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde transcurrió nuestra vida se introduce poco a poco en santuario.

No a la historia, al cambio. Rechazo de la concentración y también de la apertura. Conversión del perspectivismo leibniziano en paradoja: estrategia simbólica del Yo solitario. La mónada de Leibniz es espejo viviente y perpetuo del universo, y a la vez receptáculo o confluencia de una multiplicidad de perspectivas. Convergencia y divergencia: en el espejo viviente, atraídos por una fuerza centrípeta, convergen los rayos luminosos de las otras mónadas; desde la fuente luminosa que es la mónada, divergen los rayos que alcanzan las demás mónadas. Borges, lector de Leibniz: "Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida)..."²² Pero

²¹ "El idioma de los argentinos". I. p. 177.

²² "Tema del traidor y del héroe". OC. p. 496.

Borges puede naufragar en el perspectivismo y la armonía de Leibniz y transformarlos en la paradoja del temor a los espejos: la convergencia y la divergencia se vuelven, por la sola presencia del espejo, abominable multiplicación, sobrepoblación de simulacros. Rechazo, pues, de la concentración y la apertura. Lo que el vértigo de Borges afirma es la diseminación: la necesidad del lugar impreciso, del espacio donde ya no operan las fuerzas centrífugas ni centrípetas y donde la diseminación es estable, fija, instalada en su propia vaguedad, incapturable por cualquier espejo. Lugar de la diseminación o más bien *no lugar*. La utopía de Borges es una radical *atopía*: reclamo del sitio impreciso, del límite imposible de trazar. No al centro, no al puerto. El sitio elegido es la orilla²³, el arrabal, las calles que desdibujan la frontera entre la ciudad y el campo y que se vuelven documento doblemente autobiográfico: del regreso desde Europa y del diseño de "literaturizarlo" como espacio del Yo: simulacro y negación del simulacro.

Este es el doble sesgo a lo largo del cual las calles orilleras se convierten en "la entraña del alma" para Borges. Testimonio de vida y de transformación simbólica. Es el programa expuesto en el poema "Las calles", que inicia *Fervor de Buenos Aires*:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajeteos,
sino la dulce calle del arrabal

²³ La orilla rebasa el pintoresquismo. El color local se vuelve topología simbólica. Ya en "Leyenda policial" (*Martín Fierro*. IV. 38). relato recogido en *IA* con el título "Hombres pelearon". Borges inicia la transformación de la palabra *orilla*. ya en desuso y reemplazada por *arrabal*. "Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza no era el centro, era las orillas: palabra de orientación más despreciativa que topográfica" (*IA*. pp. 151-152). Borges vuelve a la denotación topográfica para catapultar el término hacia la connotación simbólica.

enternecida de árboles y ocasos
y aquéllas más afuera
ajenas de piadosos arbolados
donde austeras casitas se aventuran
hostilizadas por inmortales distancias
a entrometerse en la honda visión
hecha de gran llanura y mayor cielo.

Por esas calles periféricas

[...] con voluntad heroica de engaño
anda nuestra esperanza.

Empeño del Yo que se sabe simulacro pero persiste en él creando el espacio donde manifestarse. La autobiografía se vuelve autorretrato. La historia sistemática de la personalidad y la experiencia vivida cede a la composición analógica que vuelve referenciales, miméticos del Yo los aspectos de la realidad elegidos. "El autorretrato —define Michel Beaujour— es ante todo un *objet trouvé* al cual el escritor confiere una finalidad de autorretrato en curso de elaboración. Especie de *quid pro quo*, o de compromiso, ir y venir entre la generalidad y la particularidad que, como en la utopía, "se construye en torno de una estructura ausente": "Lo propio de los lugares del autorretrato es que son tan retirados como los de la utopía, cortados de todo referente real o accesible."²⁴ El único lugar, el único cuerpo en que encarna el Yo autorretratado es el texto que compone la imagen analógica. La ilusión referencial del Yo se da intensamente de este modo en el autorretrato que Borges inicia en el fervor de su utopía extremada en atopía. Al temor del espejo que multiplica los simulacros, sucede la fascinación de otro espejo: el que refleja un solo simulacro. Espejo autorretrato: forma espacial abierta a y por la invención del que la crea para verse reflejado. "Arte poética":

²⁴ Michel Beaujour. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París. Seuil. 1980. pp. 10-23.

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.²⁵

La atopía especular se extrema en el primer fervor de Borges hasta llegar a la acronía. El prólogo suprimido, ese texto *liminar* que anuncia el trabajo de los poemas en torno al no-lugar analógico, también proclama la necesidad del no-tiempo. "Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña." Lo actual aquí se sustrae a la cronología. Es el momento en que aparecen las calles "endiosadas por la esperanza y el recuerdo". Esperanza y recuerdo que van desmintiéndose como etapas de un relato autobiográfico. No serán ya la expectativa ni la nostalgia de lo que será o ha sido; al contrario, será la avidez de la sustracción total, la atopía y la acronía donde se ejerce la virtud combinatoria del autorretrato. El tiempo y el espacio que quedan son los del mito, el no-lugar de la configuración simbólica. "Sitio por donde transcurrió nuestra vida se introduce poco a poco en santuario..." El santuario del dios omnipotente y suicida, del Yo que en las ruinas del espacio y el tiempo reales encuentra su glorificación y su tumba. La construcción simbólica se completa. El arrabal, las calles enalzadas a "sitio donde se oculta la divinidad" se reúnen en el autorretrato con otra figuración del límite impreciso. Es el atardecer, la lenta e indefinida frontera entre el día y la noche. La actualidad se transpone al atardecer analógico. El caminante deambula por las calles-santuario al atardecer, prolongando el compromiso entre lo real y lo simbólico. Están sin duda en *Fervor*... los ocasos reales, los sitios de la ternura, del recuerdo o la presencia de lo efectivamente vivido. El atardecer de los patios, "declive por el cual se

²⁵ *El hacedor*. OC, p. 843.

derrama el cielo en la casa" y que hace exclamar al caminante:

Lindo es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de un alero y un aljibe.
(“Un patio”)

Es el atardecer del regreso a “la casa primordial de la infancia”:

Mis manos han tanteado los árboles
como quien besa a un durmiente
y he copiado andanzas de antaño
como quien practica un verso olvidado
y advertí al desparramarse la tarde
la frágil luna nueva [...]

(“La vuelta”: primera versión)

Está además el atardecer de la otra autobiografía, la del trayecto poético del que escribe, que persiste en las descripciones reminiscentes del ultraísmo y el expresionismo:

Toda la charra multitud de un poniente
alborota la calle [...]
El silencio que vive en los espejos
ha forzado su cárcel.
La oscuridad es la sangre
de las cosas heridas.
En el poniente pobre
la tarde mutilada
fue unos vanos colores.

(“Atardeceres”: primera versión)

Esos atardeceres se recombinan en el del autorretrato: no sólo mimético del Yo, sino también de su tensión entre la certeza de las negaciones metafísicas y la convicción de su fracaso para desestabilizar la realidad. Es el atardecer que lucha contra los extremos del alba y la noche, momentos en que los restos diurnos irrumpen para desbaratar el

sueño del Yo que se afirma negándose. Momentos en que se introduce el temor, o más bien una profusión de temores: alternadamente, miedo a que el sueño del Yo sea verdad o mentira; miedo a la posible trivialidad de tal verdad o mentira; miedo a que el sueño mismo se interrumpa. En el poema “Amanecer”, el caminante, “acobardado por el frío del alba”, realiza

[...] la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que arbitra ser la vida
un ejercicio pertinaz de la mente,
un populoso sueño colectivo
sin basamento ni finalidad ni volumen.

El dormir, en ese “instante estremecido del alba” puede cortar el sueño, la lúcida vigilia de la fabricación metafísica:

¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
está en peligro de quebranto,
reducido con angustia forzosa
a la estrechez de unas pocas almas que piensan,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo la amortiguada existencia!

Entre la noche y el alba, la caminata al atardecer es el momento del rescate: suspensión indefinida entre las dos certezas, la del sueño metafísico y la de la realidad exterior. Momento del no-lugar y el no-tiempo, momento difícil pero que debe prolongarse:

Nos duele sostener esa luz tan tirante y distinta,
esa luz tan sin causa,
que es una alucinación que impone a la vida
nuestro unánime miedo a la sombra
y que se desbarata y cesa de golpe
al advertir nosotros su falsía,

como la validez de un sueño caduca
cuando el soñador advierte que sueña.

("Resplandor", sucesivamente llamado en las versiones
posteriores "Ultimo resplandor" y "Afterglow")

Pero la validez del sueño vuelve a imponerse una y
otra vez durante la caminata, apuntalando el no-lugar
fabricado como pura percepción del Yo berkeleyano:

Yo soy el único espectador de esta calle,
si dejara de verla se moriría.

("Caminata")

El Yo empeñado en proteger el sueño que declara jun-
tamente la nada del mundo y del soñador está muy cerca
del que en 1904 aparecía en el poema "Suave encanta-
miento", de Macedonio Fernández: el que al definirse co-
mo "ojos que se abren como las mañanas y que cerrándo-
se dejan caer la noche" anticipa los interrogantes y miedos
que el signo "atardecer" introduce en el autorretrato de
Borges. ¿Es el Yo que percibe quien fabrica el mundo? ¿Se
acaban el mundo y el soñador cuando sobreviene el dor-
mir? En "Llamarada", el único poema en prosa contenido
en la primera edición de *Fervor* y suprimido en todas las
posteriores, el caminante pasa junto a una hoguera y des-
cifra en ella sus propias palabras:

yo, latente bajo todas las máscaras —nunca apagada y eternamente
acechando— hermana de la abierta herida de luz en el desnudo flanco del
aire [...] encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo cuanto en esta
tierra poluta vibra, y sufriendo vive.

La supresión de este texto se justifica: el tono es casi de
oratoria y el sentido simbólico demasiado obvio, poco afín
con el sentido *obtus*, en términos de Barthes: esa añadi-
dura de significancia sobreimpresa que caracteriza el auto-
retrato, en especial el de un Yo que sólo puede decirse a tra-

vés de lo que lo sobrepasa, lo atraviesa y lo niega. A través de
significantes múltiples —arrabal, atardecer— que recomponen
la visión aurática, resacralizadora. Voluntad de aura, como ob-
serva agudamente Sylvia Molloy, que "además insinúa una di-
mensión desasosegante, *unheimlich*, de la percepción del
aura, una relectura de lo familiar que de pronto se volviera
amenazador".²⁶

Amenaza vivida por el propio Borges —más allá del
Yo reflejado en el espejo-autorretrato— con sentimientos
diversos: fruición e impaciencia. Por un lado, el goce de
encontrar en la indeterminación espacial y temporal de los
poemas, en el juego de las transposiciones simbólicas que
alternativamente se exhiben o se enmascaran tras lo anecd-
ótico, un modo de decir oscilante y ambiguo, inmune al
enfático rigor de los ensayos que apuntalan el andamiaje
metafísico. Ensayos vehementes, sin duda, que no exclu-
yen la oscilación paradójica, pero que no descartan las exi-
gencias de la argumentación persuasiva. "La nadería de la
personalidad", uno de los ensayos de Borges que se antici-
pan a la vez como bosquejo y lectura interpretativa del
autorretrato presentado en *Fervor de Buenos Aires*, se
abre con un "Intencionario" que declara y excusa con pru-
rito didáctico el propósito de convencer:

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicar-
se al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísi-
ma, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada
travesura del intelecto [...] Quiero aplicar, por ende, a la literatura las
consecuencias dimanantes de esas premisas y levantar una estética hos-
til al psicologismo [...] (T, p. 84).

En el laborioso "Derrotero" que sigue, se repite una y
otra vez, rítmicamente, la frase "No hay tal yo de conjunto",
heptasílabo incantatorio que deja traslucir la urgencia de
los poemas. Este heptasílabo reemplaza, en la versión del
ensayo recogida en 1925 en *El tamaño de mi esperanza*, la

²⁶ Op. cit., p. 494.

afirmación tajante que aparece en la primera versión, escrita un año antes de la publicación de *Fervor*...²⁷: "El yo no existe". El cambio es índice del paso hacia los sentidos superpuestos en el autorretrato. "El yo no existe" es sentencia arrogante que quiere desdeñar los beneficios de la duda. "No hay tal yo de conjunto" abre un espacio hacia un resto del Yo atomizado en la profusión de sus percepciones. El andamiaje de Hume, Berkeley, Schopenhauer apuntala el balanceo entre la afirmación y la negación. Fruición del poema futuro, del ámbito donde el Yo podrá desplazarse libremente entre los dos límites de su santuario-prisión: el extremo de la negación rotunda y el de la dilución en lo impersonal, ambos mediatizados por un lenguaje que, engañosamente, pertenece a todos y propone lecturas excluyentes.

Fruición del poema, pero también recelo impaciente. En *Fervor de Buenos Aires* el poema dice demasiado, o dice con claridad excesiva. En el espejo-autorretrato los sentidos superpuestos parecen no dejar ya nada que pueda velarse. Borges se exaspera consigo mismo y con su *Fervor*..., con lo que ve como forcejeo entre sus pasiones diversas: idealismo, visión concreta de la ciudad, autobiografía, autorretrato que las recombina todas sin darles aún la "conexión necesaria".²⁸ Muchas de sus propias objeciones hacen pensar en lo que él mismo escribe a propósito de *Luces de la ciudad*, de Chaplin: "Su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad".²⁹ Con aparente malicia, también podrían asociarse las autoobjeciones de Borges a su co-

²⁷ "La nadería de la personalidad". *Proa*, Buenos Aires, 1, 1, 1922, p. 1.

²⁸ Cf. Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 13.

²⁹ "Films", *Sur*, Buenos Aires, 3, invierno de 1931; recogido en Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1974, pp. 27-29.

mentario sobre otra película, *Citizen Kane*, de Orson Welles:

Citizen Kane [...] tiene por lo menos dos arguméntos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres [...] en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo: ¡un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado! El segundo es muy superior [...] es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. [...] Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien.)³⁰

La asociación no es tan maliciosa; en verdad, hace justicia al proyecto elegido por Borges al concebir su *Fervor de Buenos Aires* y, después, a su propia lectura del texto. ¿No hay acaso en el libro "dos argumentos"? El de la ciudad "real", su colección de casas, patios, zaguanes, calles y plazas que el caminante atraviesa, y el de la ciudad analógica fabricada como simulacro de ese otro simulacro que es el Yo. Jean-Claude Dumoncel³¹ observa que en la lectura de Borges, el primer argumento de *Citizen Kane* construye, con la multitud de hombres y cosas acumuladas, una sucesión de copias más o menos distanciadas de sus arquetipos: una serie platónica. Y el segundo argumento ilustra lo que para Gilles Deleuze constituye la esencia de la modernidad: la subversión del cartesianismo en la doctrina del "cogito por un yo disuelto" y la subversión del platonismo en la doctrina de la "anarquía coronada". Si

³⁰ "Un film abrumador", *Sur*, Buenos Aires, 83, agosto de 1941. Cf. E. Cozarinsky, *op. cit.*, pp. 64-65.

³¹ "Deleuze, Platon et les poètes. Le simulacre et les palimpsestes", *Poétique*, 59, setiembre de 1984, pp. 369-386.

fracasan los esfuerzos del espectador de *Citizen Kane* por recomponer en una imagen coherente los fragmentos dispersos que no constituyen a Charles Foster Kane es porque, como el de Borges en *Fervor...*, su Yo es un simulacro. No una copia. "Si las copias o iconos son buenas imágenes —dice Gilles Deleuze— es porque están dotadas de semejanza." Semejanza entendida no como relación exterior, sino como afinidad entre una cosa y una Idea. "La copia sólo se parece a algo en la medida en que se parece a la Idea de la cosa." El simulacro está constituido a partir de una desemejanza que interioriza: surge como una agresión, una subversión "contra el padre", contra el Modelo, y no pasa por la Idea. "El simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial; el observador forma parte del simulacro mismo, que se transforma y deforma con su punto de vista." La inversión del platonismo exalta el simulacro, afirma sus derechos entre los iconos o las copias. La modernidad se define por ese designio: el nihilismo que destruye modelos y copias instaurando el caos "que crea los simulacros, los hace andar y levanta un fantasma".³²

Toda una zona de *Fervor de Buenos Aires* exalta y hace andar el simulacro, "esa imagen nuestra que surge de todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él".³³ El plural autorial es también mayestático: la omnipotencia del Yo autodestructor sentencia una verdad universal. Expansión, dilatación, contagio del simulacro que niega el original y su copia, el modelo y su reproducción. Gesto que convierte al nosotros en un fantasma unánime. Yo, el otro, lo otro. Sigue diciéndolo la única parte del prólogo original que se con-

³² Gilles Deleuze, "Simulacre et philosophie antique", *Logique du sens*. París, Minuit, pp. 292-307.

³³ "La encrucijada de Berkeley", I, p. 119.

serva en *Fervor...*, con variantes que la depuran de las agresiones estilísticas de la primera:

Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, permóname el lector la descortesía de habérselo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.³⁴

En la otra zona de *Fervor...*, en su otro "argumento", Borges retrocede, exasperado consigo mismo. Domesticada, "naturaliza" el simulacro reinstaurando la serie platónica, la repetición unida al Modelo por la semejanza: la copia, que se afirma mediante el culto a los antepasados, garantía de permanencia:

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres la continuación realizada
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra.

Estos versos de "Inscripción en cualquier sepulcro" (citados según la versión de 1923) circunscriben el espacio aparentemente elegíaco en *Fervor de Buenos Aires*. Anti-elegía, en verdad: no lamento por lo desaparecido, sino afirmación de la continuidad del propio Yo, que elige con

³⁴ Versión de 1923: "Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permóname el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo, antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor —el desconfiado y fervoroso escribidor— de mis versos". La límpida redacción final justifica las enmiendas y supresiones: se han corregido los exasperantes "leyente" y "escribidor", se ha aligerado la sintaxis perifrástica y jadeante. Lo más revelador: se ha suprimido el inciso "desconfiado y fervoroso escribidor": ambos épitetos traslucen la tensión entre autobiografía y autorretrato en *Fervor*; son una confesión demasiado clara de esa oscilación, no del todo voluntariamente asumida. Cf. David Lagmanovich, "Los prólogos de Borges, raíces de una poética", *Sur*, Buenos Aires, 350-351, enero-diciembre de 1982, pp. 101-115.

gesto soberano el Modelo y se elige a sí mismo como su perpetuación. Este desplazarse —de nuevo, *aparente*— desde lo ahistórico hacia lo histórico —el antepasado— se hace aun más claro en las reelaboraciones de los poemas de *Fervor...* y en los libros de versos que le siguen (*Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929). Un ejemplo evidente es el cotejo entre la primera versión de "El truco" y la de 1969 (OC, p. 29). Texto de 1923:

Una gauchesca lentitud
va refrenando las palabras
que por los declives patrios resbalan
y como los altibajos del juego
son sempiternamente iguales
los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas:
hecho que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros que hoy callan.

Aquí se cumple la transposición a la metafísica anunciada en "El truco", recogido en *Evaristo Carriego* ("Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo [...] me parece una gravísima fruslería" [OC, p. 146]) y reiterada a lo largo de toda la obra de Borges. ("¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?" [OC, p. 209]). Pero en el poema, ese inmortalizarse "un poco, apenas" ofrecido por el "consuelo secreto" de la metafísica ya señala la necesidad de otra garantía de perpetuación. Borges desdeña la solución "cientificista" del problema de la muerte: "*El individuo no es inmortal, pero sí la especie y ella garantiza la inmortalidad de todo sentir*".³⁵ Pero salva

³⁵ "Las coplas de Jorge Manrique", IA, p. 99. Si Borges no descrece entonces en la "eficacia estética" de las *Coplas*, en su arrebato antiespañol se lanza contra el tono "sermoneo a más no poder y nada elegiaco" de Manrique. Proclamar la virtud del antepasado y en general de lo desaparecido para exhibir la fugacidad del Yo es lo opuesto de la vehe-

otra "especie": el linaje, la casta, el clan familiar, el antepasado. Y en la reelaboración de "El truco" en 1969 democratiza "un poco, muy poco" el mito del origen familiar y lo extiende a los jugadores:

Una lentitud cimarrona
va demorando las palabras
y como las alternativas del juego
se repiten y se repiten,
los jugadores de esta noche
copian antiguas bazas:
hecho que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones de los mayores
que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras.

Desde luego, este desplazamiento ya estaba previsto en el ensayo "El truco" recogido en *Evaristo Carriego*: "Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él [el jugador]: son él, podemos afirmar sin metáfora" (OC, p. 147). Pero la inmortalidad que la metafísica regala con retaceos ("un poco, apenas"; "un poco, muy poco") al jugador de truco es difusa: *anónima*. El nombre propio se reserva para la otra inmortalidad: la del linaje y el clan familiar. El simulacro del Yo se ennoblece: se vuelve efigie: imagen y exaltación del antepasado *nombrado*.

A la "Inscripción en cualquier sepulcro" sucede la "inscripción sepulcral" del antecesor familiar: "el coronel don Isidoro Suárez, mi bisabuelo":

mencia del Yo borjiano cuando resuelve reimponerse. Borges propone su propia respuesta ante el problema de la fugacidad: "*Lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad*". Desde la vigencia de lo plenamente vivido, hacia la metafísica; desde la metafísica, hacia el mito del origen personal. Arrogante elección del Modelo.

Dilató su valor allende los Andes.
 Contrastó ejércitos y montes.
 La audacia fue costumbre de su espada [...]

Toda la poesía y la prosa de Borges posterior a *Fervor*... seguirá habitada por esas dos "especies": la efigie del antepasado, iluminada por el nombre propio; y la multitud de los modelos anónimos, rescatados del pintoresquismo (y de todo asomo de realismo) por la metafísica y por la inclusión, ilusoria y paternalista, en el clan familiar. Es la profusión de orilleros, compadritos del arrabal, sobre los cuales se proyecta el fulgor de la efigie, y depurados de las "crasas mitologías" que el joven Borges rechazaba con vehemencia: el lenguaje arrabalero ("dialecto chúcaro y receloso - jerga aclimatada en la infamia, jerigonza carcelaria y conventillera que nos convertirá en hipócritas al revés, en hipócritas de la malvivencia y la ruindad" [IA, pp. 168-170]) y las fabulizaciones del tango ("totalidad precaria y ruin, que contradice al pueblo en parodias y que no sabe de otros personajes que el compadrito nostálgico, ni de otras incidencias que la prostitución" [I, p. 29]). El héroe guerrero y el compadrito, los representantes del Modelo, no pueden ser nostálgicos de sí mismos: lo es quien los elige, el Yo que desplaza el "bochorno del simulacro" hacia el deseo de la efigie. La "sensiblería del inconsolable 'tangocanción'" (OC, p. 953) se esfuma cuando Borges lo transforma en vía platónica hacia el Modelo:

[...] El tango crea un turbio
 pasado irreal que de algún modo es cierto,
 el recuerdo imposible de haber muerto
 peleando, en una esquina del suburbio.

("El tango", OC, p. 889)

A partir de *Fervor de Buenos Aires* la fuerza agresora del simulacro, la mezcla de bochorno y satisfacción que inspira, va diluyéndose en la poesía de Borges. Trasladada

va sus relatos, la presencia perturbadora del simulacro — superposición de máscaras, deambular de fantasmas — compite con la omnipotencia de la muerte. La ficción de Borges inaugura un proceso que es el de la irrupción de la muerte. El Yo que narra o es narrado en los relatos de Borges en definitiva cuenta eso: cómo descubre y busca la muerte, la suya propia, la del otro, la de la ficción misma en que se mueve. "Cuando se acerca el fin — escribe el narrador de 'El inmortal' — ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (OC, p. 544). La tensión hacia el relato es en esencia tensión hacia la muerte. Ya no la indeterminación espacial de los primeros poemas. Ahora, el límite tajante de la muerte. El omnipotente yodios suicida del autorretrato poético elige otro final. Desde el interior de la ficción se afirma un "afuera" situado más allá de los muros que aprisionan al Yo entre la negación y la afirmación. También lo dicen los poemas más recientes de Borges:

Del otro lado de la puerta un hombre
 deja caer su corrupción. En vano
 elevará esta noche una plegaria
 a ese curioso dios, que es tres, dos uno,
 y se dirá que es inmortal. Ahora
 oye la profecía de su muerte
 y sabe que es un animal sentado.³⁶

Afuera, un espacio donde son imposibles las estrategias operativas del Yo; adentro, el Yo que ahora se afirma en lo más deleznable: simulacro degradado a excremento.

Hacer avanzar la ficción es precipitar la muerte. Emma Zunz urde y explica minuciosamente un relato para matar. Erik Lönnrot descifra un enigma que es el de su propia

³⁶ "La prueba", en *La cifra*. Buenos Aires. Emecé. 1981, p. 39.

ENRIQUE PEZZONI

muerte. Juan Dahlmann, bibliotecario convaleciente de una septicemia —como Borges— elige entre sus dos linajes el criollo materno: el de su abuelo Francisco Flores —Francisco Borges: el abuelo real—, “antepasado romántico, o de muerte romántica” y acepta el duelo a cuchillo con un compadrito. Borges cierra la parábola: ha incurrido en la novedad de la vanguardia, la ha desdeñado frente a la fascinación de lo ahistórico, ha instalado en él la imagen arrogante del autorretrato, ha puesto en marcha el simulacro, lo ha reemplazado por la veneración del Modelo. Y por fin, aniquila el Modelo. “El fin”: tal es el título del relato en que Borges hace morir a Martín Fierro a manos del negro que venga a su hermano. Y quizá reconozca su propio rostro en el del ejecutor: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie”.

Publicado en *Filología*, XX, 2, 1985.

Poetas