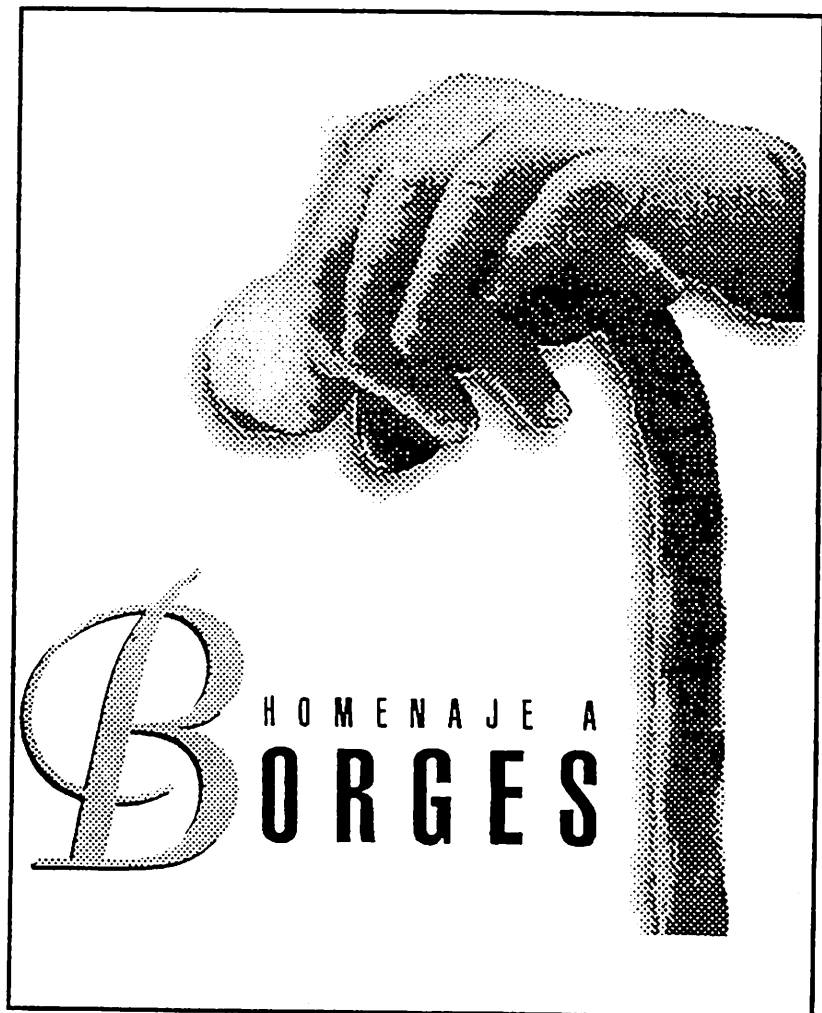


Graciela Ricci

Borges y la pérdida como recuperación del centro.

THEORIA

Revista del Departamento de Filosofía



UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

NUMERO
EXTRAORDINARIO

s podían repetir su
ntinos que treinta
analidad de un eli-
ue a un gurú. A su
rges detestaba por
ca garantía de que,

adadamente— de en-

"El Poema Conje-
niaba un equívoco:
mezcla singular de
e el frágil juego de
orto, porque la inte-
ndo hace lo contra-
nporta demasiado—
iso evitar para sí el
rida, pero ¿lo evitó
ese final discreto y
rgentino, tan hecho

UTOPIA Y MESTIZAJE EN LA LITERATURA RIOPLANTENSE (Borges y la pérdida como recuperación del Centro)

Graciela Ricci

Quien ha visto la Esperanza, no la
olvida. La busca bajo todos
los cielos y entre todos los hombres.
Y sueña que un día va a encontrarla
de nuevo, no sabe donde, acaso entre
los suyos. En cada hombre late la
posibilidad de ser o, más exactamente
de volver a ser, otro hombre. (O. Paz)

En enero de 1996, Jean Baudrillard, caminante infatigable del pensamiento posmoderno, viajó a Argentina para conocer la Patagonia con la intención de lograr experimentar la sensación del 'fin del mundo'. Según sus declaraciones la Patagonia, por su soledad, su vacío, sus características peculiares, podía ser considerada como el lugar del exilio por antonomasia, el espacio en el que todas las marcas se borran, donde los conceptos de centro y de periferia dejan de tener sentido. Por eso la Patagonia, para el pensador francés, representaba —según su criterio— la última frontera, el espacio que le permitiría el salto a otra dimensión de la experiencia, al límite de lo pensable. No sé cuál habrá sido el resultado de las expectativas de Baudrillard, pero si empiezo este trabajo mencionándolo es porque leyendo en un periódico argentino¹ el comentario de este curioso viaje al 'fin del mundo', me surgió la pregunta: ¿Por qué la Patagonia y no el desierto de Gobi, por ejemplo? y me vino a la mente que la Patagonia suscita lo que suscita en relación con una red semántica de metáforas y concep-

tos que han definido y construido la identidad cultural de Argentina, y que tiene sus raíces en la interminable proliferación de Buenos Aires. De Buenos Aires se parte para llegar a la Patagonia y a Buenos Aires se vuelve como puerto de llegada o de pasaje hacia otros rumbos. Centro, periferia, centro, más allá de Baudrillard, la dialéctica tensional de opuestos interdependientes parece seguir vigente. La Patagonia puede ser soledad y silencio, vacío y pérdida, fuga y olvido. Pero puede serlo desde la perspectiva de ciudades como París o Buenos Aires, es decir, desde la centralidad de culturas complejas y abigarradas. Y puede ser todo eso, especialmente, desde una literatura que ha determinado, con sus metáforas, leyendas y relatos específicos en torno a la dicotomía "civilización y barbarie", la organización connotativa de las características de esa región. La Patagonia, esa "placenta inconmensurable de lo informe", como bien la definió Martínez Estrada, atrae en cuanto *ou-topos*, *no-espacio*, metáfora geográfica de extensión ilimitada, que se coloca como polaridad de otro espacio marcado con atributos de signo opuesto. Y en este caso, la dicotomía *civilización-barbarie* invierte los referentes a los que se aplica; la *barbarie* es la ciudad, con sus atributos negativos de bullicio, desorden, caos, falsedad, hiperestimulación, ensordecimiento, tortuosidad, saturación, y los atributos positivos de la civilización se aplican, por exclusión paradójica, al espacio meditativo y silencioso que hace posible la trascendencia.

Este largo preámbulo sirve de introducción a un trabajo sobre Borges que se propone mostrar cómo la dinámica conflictual entre el centro y la periferia, que ha influenciado profundamente su quehacer literario, presenta variaciones muy sugestivas en los textos borgeanos de los años '80, lo cual puede ser síntoma de una transformación sustancial de carácter no sólo individual sino también colectivo y ejemplar, en el proceso de búsqueda de la identidad que ha caracterizado la literatura rioplatense, y ello nos permite situar la obra de Borges como ejemplo paradigmático de algunas constantes de dicha literatura y de los cambios que se están produciendo en el texto de la cultura. Tomando a Borges como paradigma me coloco en oposición respecto a quien, a lo largo del tiempo, ha desvalorizado su obra como poco representativa de su país, y concuerdo en cambio con la crítica argentina e hispanoamericana de los últimos años, que reconoce en Borges a una figura nacional emblemática de un país y, más allá de él, de una literatura rioplatense y aún latinoamericana (y digo esto contra el parecer del mismo Borges, que consideraba lo latinoamericano como no existente).

Voy a comenzar premeditadamente con dos citas provenientes de *El Hacedor* porque, como el mismo Borges ha comentado en el *Epílogo* de este libro², refleja su

tina, y que tiene sus
os Aires se parte pa-
e llegada o de pasa-
rillard, la dialéctica
Patagonia puede ser
o desde la perspec-
entralidad de cultu-
desde una literatura
íficos en torno a la
e las características
iforme", como bien
metáfora geográfi-
pacio marcado con
n-barbarie invier-
us atributos negati-
ensordecimiento,
se aplican, por ex-
sible la trascenden-

Borges que se pro-
eriferia, que ha in-
res muy sugestivas
de una transforma-
o y ejemplar, en el
tura rioplatense, y
mático de algunas
ciendo en el texto
osición respecto a
representativa de su
ericana de los últi-
ática de un país y,
(y digo esto contra
omo no existente).
es de El Hacedor
e libro², refleja su

modo de pensar mejor que otros libros de su producción literaria. Escribe Borges en "Poema de los dones" (H, p. 54):

"Al errar por las lentas galerías
Suelo sentir con vago horror sagrado
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado
Los mismos pasos en los mismos días

¿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 indiviso y uno el anatema?"

Este concepto de desdoblamiento y de no saber "Cuál de los dos escribe este poema" (si Groussac o Borges en este caso), se repite casi invariado, unas páginas antes, en "Borges y yo":

"Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro./ No sé cuál de los dos escribe esta página" (H., p. 51). Las dos citas ponen de manifiesto algunos leit-motivs de los textos borgeanos como la fuga, la pérdida, el olvido, la problemática de la duda y del desdoblamiento, motivos que –veremos– se conectan con la dialéctica centro-periferia y nos permitirán focalizar un cuestionamiento muy rioplatense alrededor del eje identidad/alteridad a través de algunos textos claves de su producción poética.

La selección de los textos que utilizaré, correspondientes a tres períodos de la vida de Borges de los años '40, '60 y '80, ha sido realizada con una precisa motivación. Ya he mencionado cuál ha sido la que me llevó a elegir textos de El hacedor para los años '60. La elección de "La casa de Asterión"³ para los años '40 se debe a que el cuento, escrito en el efímero arco de un día del año 1947 para llenar un espacio de tres páginas de la revista "Los Anales de Buenos Aires", es el que mejor puede reflejar los procesos lingüísticos inconscientes del Borges de ese período. Además es un cuento que, por su brevedad y su perfección rítmica, casi puede ser considerado un texto poético. Por último Los conjurados⁴, de 1985, su último libro de poemas, es una especie de testamento de su concepción del mundo y de la vida. El mismo Borges, en el Prólogo, aclara que los sueños-textos del libro son dones de la noche y no ficciones deliberadas. Será por eso que retoman una serie de motivos-claves de El hacedor, y nos

permiten así considerar estas dos obras como fundamentales para comprender e interpretar su producción literaria.

Luego de estas digresiones, entro directamente en el tema con unas reflexiones de Beatriz Sarlo sobre la representatividad de Borges como escritor nacional. Comentando el modo en que Borges, en "El fin", imaginó un final para Martín Fierro, Sarlo subraya el hecho de que el escritor trabajaba en una dinámica de conflictos que había sido originada por la tensión de un doble origen, y observa que esta tensión se encuentra en el núcleo mismo de la cultura argentina:

"Borges lo percibe y lo gobierna en su invención poética de 'las orillas' o en el plegado de fronteras móviles entre dos mundos: Europa y el Río de la Plata, libros y cuchilleros, su abuela inglesa y sus abuelos militares. Algo, profundo y enigmático, del pasado argentino, está ligado a esta cultura criolla, que Borges contrasta con las tradiciones urbanas, letradas y europeas. Ninguna de las dos vetas puede ser repelida o abolida por completo; ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir la otra."

"Borges inscribe una literatura en el límite, reconociendo allí una forma cifrada de la Argentina. Superficie indecisa entre la llanura y las primeras casas de la ciudad, "las orillas" tienen las cualidades de un lugar imaginario, cuya tipología urbano-criolla dibuja la clásica calle "sin vereda de enfrente" (...) En las orillas la ciudad está todavía por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesítandolo. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen."⁵

Las palabras de Sarlo sobre Borges confirman la dialéctica ya mencionada entre centralidad y periferia, una constante en la mentalidad rioplatense y hoy tema muy actual tanto en la crítica como en la literatura del Río de la Plata (lo encontramos por ejemplo en Saer en la narrativa, con *El río sin orillas*, y en Gambaro en el teatro, con *Es necesario entender un poco*). Esta dicotomía se conecta con la respuesta que, siempre según Sarlo, da Borges a la pregunta: ¿Cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?. La respuesta es una literatura que podríamos definir de fronteras y de fronteras móviles, en las que la transgresión y la diferencia son signos que unifican una herencia múltiple y heterogénea.

Ahora bien, el concepto de frontera ha ocupado un lugar muy importante en la historia de América Latina. Sabemos que estaba estrechamente conectado al de utopía dado que ésta, en cuanto límite, comprendía la esperanza de huir al presente y de acceder a la tierra prometida. La Nueva Tierra era, efectivamente, esa alteridad que

FL

comprender e inter-
on unas reflexiones
nacional. Comen-
Martín Fierro, Sario
conflictos que había
tensión se encuen-

'las orillas' o en el
de la Plata, libros y
undo y enigmático,
es contrasta con las
puede ser repelida
o de abolir la otra."
una forma cifrada
casas de la ciudad,
ología urbano-crio-
la ciudad está to-
que, en su opinión,
one a la ciudad mo-
a matriz de un mar-

mencionada entre
v hoy tema muy ac-
o encontramos por
ro en el teatro, con
la respuesta que,
ibirse literatura en
que podríamos de-
y la diferencia son

portante en la his-
ctado al de utopía
l presente y de ac-
esa alteridad que

ofrecía la posibilidad de renacer como Otro en el espacio lejano situado más allá de la frontera. Por lo tanto, el término frontera recorre la historia del continente desde las mismas Crónicas del Descubrimiento, y los rasgos conflictivos de las múltiples violencias de la Conquista provocadas por la transgresión de las distintas fronteras (lingüísticas, religiosas, y culturales además de geográficas) dejarán huellas profundas en la memoria colectiva del continente. Huellas que se transformarán en rasgos característicos de su literatura. Menciono rápidamente los dos que considero más importantes y, para los restantes, por falta de tiempo, reenvío a mis trabajos anteriores:

a) El mestizaje (del latín *mixtus*, mezclado, que dará *misticus*, mestizo): concepto sincrético y aluvional que, como sabemos, es el resultado de la transgresión de fronteras raciales y culturales, que en Latinoamérica pierde sus connotaciones peyorativas primigenias y adquiere las dimensiones positivas de una verdadera categoría cultural, con una visión del mundo y un discurso propios.

b) La activación de la capacidad simbólico-metafórica de la psique como resultado de la ampliación de las fronteras perceptivas y cognitivas ante el impacto de lo inesperado. En literatura producirá una explosión de riqueza mítica que permitirá incorporar incluso la denuncia social.

Creo que América Latina, única región de la tierra que ha sido bautizada *Mundus Novus*, ha sabido rescatar de su pasado, a través de los textos de la cultura, algunas constantes estructurales impregnadas de connotaciones semánticas significativas, que han podido dar sentido y dirección a su historia. Y en esto Borges, consciente o inconscientemente, ha asumido una función paradigmática en una doble dirección: hacia el pasado porque ha sabido reelaborar la herencia recibida, rediseñando las fronteras y reiventando una tradición casi desdibujada; hacia el futuro porque ha anticipado innovaciones lingüísticas y perspectivas sobre la vida y el universo que hasta ese momento parecían imposibles, preanunciando con mucha anterioridad el postmodernismo.

Si analizamos su literatura encontraremos que aparecen en ella reiteradamente numerosos sememas que están relacionados con la dialéctica centro-periferia, como el de frontera (al mismo tiempo barrera y puente hacia lo Otro), de utopía (que connota sueños y proyectualidad pero también huida), de maravilla (que implica paralelamente encuentro, reflejo y pérdida), de mezcla (que incluye el cambio pero también el conflicto), de Otredad (que abraza la identidad y la diferencia). Todos estos sememas pueden considerarse parte del mitologema de muerte y renacimiento que, como he mostrado en trabajos anteriores⁶, es una constante que recorre transversalmente gran

parte de la literatura latinoamericana. Veamos más de cerca esta perspectiva analizando brevemente el poema "Elegía de un parque", del volumen *Los conjurados* (p. 39):

Elegía de un parque

1. "Se perdió el laberinto. Se perdieron
2. todos los eucaliptos ordenados,
3. los toldos del verano y la vigilia
4. del incesante espejo, repitiendo
5. cada expresión de cada rostro humano,
6. cada fugacidad. El detenido
7. reloj, la entretejida madre selva,
8. la glorieta, las frívolas estatuas,
9. el otro lado de la tarde, el trino,
10. el mirador y el ocio de la fuente
11. son cosas del pasado. ¿Del pasado?
12. Si no hubo un principio ni habrá un término,
13. si nos aguarda una infinita suma
14. de blancos días y de negras noches,
15. ya somos el pasado que seremos.
16. Somos el tiempo, el río indivisible,
17. somos Uxmal, Cartago y la borrada
18. muralla del romano y el perdido
19. parque que conmemoran estos versos".

Como en cualquier producción literaria, sabemos que hay más de una forma de leer un poema. Dado que este trabajo parte del concepto dialéctico centro-periferia, he elegido un tipo de análisis lingüístico estructuralmente isomorfo a dicha dicotomía, tomado de la tagmemática⁷. Dicho análisis, que diferencia entre elementos nucleares y elementos periféricos, subraya la reiteración como clave estructural del poema; es decir, como enfoque metodológico que nos puede proporcionar informaciones relevantes sobre las intenciones conscientes e inconscientes del autor y su manera de organizar el mundo a través del texto. La reiteración en Borges se presenta distribuida a distintos niveles simultáneos: en lo intra- e inter-textual, a nivel superficial del léxico, a nivel más profundo de significación, e incluso a niveles pre-semióticos susceptibles de ser captados con el análisis fonemático y anagramático del texto. Comencemos por el más evidente, la reiteración lexical, a nivel de la superficie discursiva.

perspectiva analizan-
s conjurados (p. 39):

v.1-18	se perdió	se perdieron	perdido
v.2-3	todos	to(T)dos	
v.5-6	cada	cada	cada
v.11-15	del pasado	del pasado	el pasado
v.12-13	si no	si nos	
v.15-16-17	somos	somos	somos

Notamos que el lexema 'perderse' abre y cierra el poema, repetido dos veces en el primer verso y una tercera vez en el penúltimo. En el verso 4 no hay repeticiones pero las palabras "espejo" y "repitiendo" subrayan el elemento reiterativo. Los versos del 7 al 10, como si los tres "cada" precedentes hubieran activado la memoria de las "cosas", enumeran una serie de objetos y momentos que pertenecen a los recuerdos del poeta, y que se reiteran en otros poemas de El Hacedor como, por ejemplo, en "Adrogué": el reloj detenido (símbolo de un tiempo que ya no existe), la madre selva, la gloria, las estatuas, el ocaso, el trino, el mirador, el ocio de la fuente.

Como dijimos antes, el sujeto poético recorre, en estos versos de la primera parte del texto, una serie de elementos del pasado que ha PERDIDO: verbo reiterativo importantísimo en los textos de Borges que -veremos- tiene una significación muy especial. En la segunda parte, en cambio, la atención se centra sobre el "somos" en relación con la dimensión circular de un tiempo que engloba pasado, presente y futuro. Un detalle que salta a la vista con la simple observación del poema como objeto artístico es que, en la enumeración de la memoria, un lugar privilegiado ocupa el LABERINTO, en el centro del primer verso, enmarcado por el doble "se perdió" a derecha e izquierda. El laberinto, que se reitera en los eucaliptos ordenados y en el parque que conmemoran los versos del poeta y que cierra el texto, da el nombre al poema, si bien en forma enmascarada. De este modo repite el procedimiento enigmático de "La casa de Asterión" pues sólo en el último verso nos enteramos de que el parque y los eucaliptos ordenados son, en realidad, el laberinto. Tanto el cuento como el poema colocan entonces, el laberinto, como tema central y enigmático de los respectivos textos, pero la relación del segundo laberinto con el concepto de pérdida es muy distinta del primero, lo constataremos más adelante.

Volvamos al análisis del poema. Al ritmo iterativo de la superficie lexical, hace eco una simetría reiterada organizada en las imágenes del nivel intralingüístico y en las formas de la enunciación, expandiendo y reformulando el mensaje del primer y último verso en las estructuras profundas del texto.

A través de anáforas y anagramas notamos, en primer lugar, la reiteración semántica de algunos sememas que forman parte del bagaje conceptual de Borges: MIRADA en VERano y VIGILIA, MIRADOR Y aGUARDA; OTREDAD en OTRO y TRInO; AVES en frÍVOLAS y TRINO; CONTINUIDAD en INCESANTE, INFINITO, INDIVISIBLE. Estos tres últimos adjetivos se refieren a elementos acumulativos (espejo, suma de tiempo, río) que refuerzan el sentido de continuidad, de memoria; el río indivisible es, además, una metáfora del tiempo y repite, en la dimensión témporo-lineal, lo que la repetición de cada rostro en el espejo realiza en lo espacial. El concepto de continuidad se acentúa con la frase "suma de blancos días y de negras noches" que conecta los opuestos blanco/luz del día, negro/oscuridad de la noche. Se acentúa, además, en los eucaliptos ordenados que reenvían a los toldos del verano, en la repetición de rostros en el espejo, en el entreTEJIDO de la madreSELVA, en la muralla del romano.

Al concepto de CONTINUIDAD pareciera oponerse el de FINITUD a través de los lexemas FUGACIDAD, RELOJ DETENIDO, OTRO LADO DE LA TARDE, OCIO, señalando entonces un alternarse de continuidad y de olvido, de vida y de muerte, dos isotopías que recorren también en lo intralingüístico el cuento "La casa de Asterión", aunque de modo diferente.

A nivel de las formas de la enunciación, podemos observar que los dos enunciados iniciales de los versos 1-2 condensan semánticamente una pérdida que se expandirá en los versos 3 a 11, a través de formas simétricas paralelas, especulares y enumerativas. El enunciado elíptico interrogativo: "¿DEL PASADO?", en el verso 11, interrumpe el fluir de la memoria y divide el poema en dos grandes bloques bien diferenciados. A partir de esa pregunta se suceden en el segundo bloque, una serie de estructuras simétricas paralelas conectadas con una serie de oposiciones: "si no hubo...ni habrá; si no...si nos...; somos x...somos x...somos x...". Las formas impersonales y asertivas de la tercera persona singular del primer bloque, son reemplazadas por las formas plurales de un 'nosotros' que parece despertar de repente ante la pregunta y, jugando con las partículas condicionales "si no, si nos", habla encubiertamente del destino pero, al mismo tiempo, se opone a la ineluctabilidad de un pasado irreversible, arquitectando un tiempo circular donde: "no hubo un principio ni habrá un término", donde se es lo que se ha perdido. En resumen, construye una paradoja donde al destino, que es secuencia de causas y efectos, se opone la acumulación de un tiempo que es todos los tiempos. El final del poema: "Somos...el perdido parque que conmemoran estos versos", en la reiteración sustancial del primer verso, invierte sin embargo el concepto de pérdida, que se vuelve recuperación a través de la identificación con

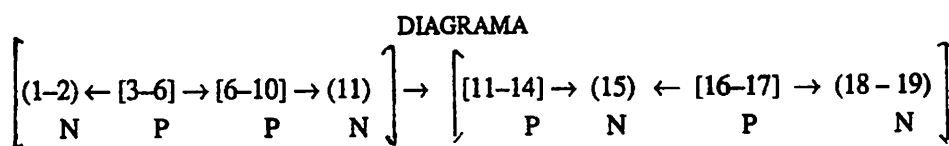
reiteración semántica de Borges: MIRADA, TRO y TRInO; AVES, INDIVISIBLE. Espejo, suma de tiempo indivisible es, pro-lineal, lo que la ncepto de continuidad" que conecta los tía, además, en los petición de rostros del romano.

TUD a través de los A TARDE, OCIO, la y de muerte, dos casa de Asterión",

e los dos enuncia-
 da que se expan-
 las, especulares y
 "?", en el verso 11,
 s bloques bien di-
 que, una serie de
 ciones: "si no hu-
 rmas impersona-
 reemplazadas por
 e ante la pregunta
 ubiertamente del
 sado irreversible,
 abrá un término",
 oja donde al des-
 de un tiempo que
 e que conmemo-
 erte sin embargo
 entificación con

lo perdido. Esta inversión está dada a partir del verso nuclear del poema: "Ya somos el pasado que seremos".

Podemos decir, entonces, que en la estructura total del poema, según la orientación tagmemática, los dos bloques que lo constituyen se subdividen, a su vez, en dos subestructuras en las cuales algunos versos son nucleares y otros periféricos, dibujando formas simétricas especulares en el primer bloque y paralelas en el segundo. Pero a su vez los versos 11-15 son nucleares en absoluto respecto a todos los restantes, es decir, pueden constituir un poema independiente suprimiendo los dos 'si' condicionales; por ello se colocan como la clave semántica que dará sentido a los versos nucleares iniciales y finales del texto. Si encerramos entre paréntesis () los elementos nucleares y entre corchetes [] los periféricos, y si señalamos con una flecha la dirección de la dependencia, el resultado será aproximadamente un diagrama casi matemático, que respeta la idea de jerarquía estratificada, señalando la diferencia entre segmentos nucleares y segmentos periféricos a nivel de la congruencia semántica. Dicho diagrama muestra, además, una estructura direccional especular que refleja perfectamente los conceptos de repetición señalados lexicalmente en el poema:



Si extraemos la secuencia nuclear básica del texto, el resultado es el siguiente:

1. Se perdió el laberinto. Se perdieron
2. todos los eucaliptos ordenados.
11. (las cosas) del pasado. ¿Del pasado?
15. Ya somos el pasado que seremos
18. (somos)...el perdido
19. parque que conmemoran estos versos.

En la identificación de ese SOMOS con el TIEMPO y, especialmente, con el LABERINTO PERDIDO (y sus derivados, ciudades y murallas), el sujeto defiende la continuidad del tiempo y de una casa-psyque que es, también, la continuidad de la memoria que rescata del olvido (con-MEMORAN) y es, por lo tanto, la continuidad del yo. Pero entonces, ¿cuál es la función de ese verbo tan repetido que abre y cierra el poema?

"se perdió, se perdieron, perdido" (una constante, repito, en la producción borgeana).

Antes de sacar conclusiones al respecto, voy a referirme a algunos textos poéticos en los que aparece este lexema, pues puede ayudarnos a aclarar la función que ocupa la pérdida en el sujeto poético. En *El hacedor*, por ejemplo, encontramos:

"yo estoy destinado a perderme definitivamente y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro" ("*Borges y yo*", p. 50)

"Saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua" ("*Arte poética*", p. 101)

"Todo lo arrastra y pierde este incansable
Hilo sutil de arena numerosa.
No he de salvarme yo, fortuita cosa
Del tiempo, que es materia deleznable" ("*El reloj de arena*", p. 57)

"Nadie en la noche indescifrable tema
Que yo me pierda entre las negras flores
Del parque, donde tejen su sistema
Propicio a los nostálgicos amores

O al ocio de las tardes, la secreta
Ave que siempre un mismo canto afina,
El agua circular y la glorieta,
La vaga estatua y la dudosa ruina" ("*Adrogué*", p. 97).

He citado estas dos estrofas del poema "Adrogué" para mostrar que en ellas, además del verbo 'perderse', aparecen mencionados todos los elementos que se encuentran en "Elegía a un parque": flores que tejen, ocio, tarde, cantos de las aves, agua circular de la fuente, glorietas y estatuas. Pero en "Adrogué" el poeta comienza advirtiéndolo al lector (y en realidad a sí mismo, a través del deictico 'nadie'): "Nadie(...)tema que yo me pierda" en el parque; y dado que, en el mismo poema, se mencionan también, hacia el final, los eucaliptos, a la luz del posterior "Elegía de un parque", podríamos decir que el poeta pareciera estar hablando todo el tiempo, en manera encubierta, del laberinto y del miedo de perderse en sus vericuetos. Y todas esas cosas, dice la novena estrofa

ducción borgeana).
gunos textos poéti-
rar la función que
, encontramos:

te de mí podrá

.01)

e arena", p. 57)

7).

trar que en ellas,
mentos que se en-
s de las aves, agua
a comienza advir-
e'): "Nadie(...)te-
na, se mencionan
fa de un parque",
o, en manera en-
todas esas cosas,

"Más allá del azar y de la muerte
Duran, y cada cual tiene su historia,
Pero todo esto ocurre en esa suerte
De cuarta dimensión, que es la memoria."

(Observemos que la mención del azar o destino, que en "Adrogué" es explícita, se retoma implícitamente en "Elegía de un parque"). El poeta se pregunta, entonces, en la undécima estrofa:

"¿Cómo pude perder aquel preciso
Orden de humildes y queridas cosas
Inaccesibles hoy como las rosas
que dio al primer Adán el Paraíso?"

En "Adrogué" el sujeto poético se defiende contra el riesgo de perderse en el laberinto y siente, sin embargo, que la pérdida se ha cumplido y es irreversible, como las rosas del Paraíso. La pérdida, entonces, está en relación con el olvido y la disolución del yo, es decir, con la isotopía de muerte.

Analicemos ahora la función que cumple el mismo lexema en algunos de los textos que componen el volumen *Los conjurados*. En "El hilo de la fábula", hablando del laberinto, el narrador dice:

"El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo". (p. 61)

En "Son los ríos" el sujeto reitera: "Somos el agua, no el diamante duro, / la que se pierde, no la que reposa." (p. 27)

En "Nubes I": "Eres nube, eres mar, eres olvido. Eres también aquello que has perdido". (p. 55)

En "Posesión del ayer" repite dos veces "SE QUE HE PERDIDO": "Sé que HE PERDIDO tantas cosas que no podría contarlas y que esas PERDICIONES, ahora, son lo que es mío. Sé que HE PERDIDO..." y luego comenta: "SOLO EL QUE HA MUERTO ES NUESTRO, SOLO ES NUESTRO LO QUE PERDIMOS(...) TODO POEMA CON EL TIEMPO ES UNA ELEGIA (...) NO HAY OTROS PARAISOS QUE LOS PARAISOS PERDIDOS." (p. 63, el subrayado es mío)

Creo que en este último poema en prosa se encuentra la clave del sentido de la pérdida que ya se adivinaba en "Nubes" y en los otros textos de *Los conjurados*: se

recupera sólo lo que se pierde. La pérdida, por lo tanto, permite poseer en la memoria lo que antes sólo se podía contemplar desde afuera y no se poseía. Observemos que hay una variación importante respecto a *El hacedor*, que se evidencia aún más si la comparamos con la última estrofa de "Adrogué", que dice:

"El antiguo estupor de la elegía
Me abrume cuando pienso en esa casa
Y no comprendo cómo el tiempo pasa,
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía"

Si, en *El hacedor*, la nostalgia abrume y el sujeto siente que el tiempo transcurre inexorablemente (es un tiempo lineal identificado con la sangre y la agonía, por lo tanto con la isotopía de muerte), en *Los conjurados* la pérdida es recuperación de la propia identidad y el tiempo es bi-modal, es ese río indivisible, ese "ya somos el pasado que seremos" que unifica circularmente todos los tiempos, contraponiéndose al olvido-muerte y conectándose con la continuidad, con la isotopía de vida. Aquí la ambivalencia entre centralidad y periferia parece resuelta, el yo ha encontrado su centro, la suma de estados y de tiempos que le permiten recuperar la totalidad de ese yo que se vivía fragmentado en etapas anteriores, en la 'periferia' de sus diferentes yoes y que, por lo tanto, era todos y no era nadie, como Shakespeare (recordemos el texto "Everything and Nothing")⁸. Como diría Borges, los Paraísos perdidos son los únicos que existen y que podemos visitar pues nos pertenecen por derecho, y como con el laberinto, es nuestro hermoso deber imaginar que existen. Son ellos, probablemente, en cuanto ou-topos, utopía trascendente de un no-espacio, de una perspectiva des-centrada y unificadora, los que recomponen nuestra fragmentariedad.

Aquí abro un paréntesis para comentar el resultado de dos trabajos míos anteriores sobre "La casa de Asterión"⁹ ya que, por falta de tiempo, no voy a poder detenerme en este cuento. En dichos trabajos mostré, a través del análisis intra-lingüístico, que el cuento estaba recorrido verticalmente por dos isotopías: una de muerte, en relación con la casa-laberinto y lo femenino y otra de vida y renacimiento, en relación con lo solar, la redención y la utopía de un Paraíso sin tantas puertas y ventanas; es decir, un Paraíso sin elementos femeninos. En ese período, la escisión del sujeto poético entre su parte femenina y su parte masculina era total; su odio se dirigía con lo femenino-irracional y su aspiración frustrada iba hacia una masculinidad heroica, identificada con el redentor del Minotauro: Teseo. En *El hacedor*, esta escisión entre

e poseer en la memo-
: posefa. Observemos
evidencia aún más si

el tiempo transcurre
la agonía, por lo tan-
uperación de la pro-
"ya somos el pasado
aponiéndose al olvi-
vida. Aquí la ambi-
ontrado su centro,
ilidad de ese yo que
is diferentes yoes y
ecordemos el texto
lidos son los únicos
o, y como con el la-
probablemente, en
rspectiva des-cen-

ajos míos anterior-
y a poder detener-
s intra-lingüístico,
a de muerte, en re-
niento, en relación
rtas y ventanas; es
n del sujeto poéti-
e dirigía con lo fe-
ulinidad heroica,
esta escisión entre

las dos partes –femenina y masculina– de la psique todavía es evidente, y el sujeto sigue identificado con la isotopía de muerte.

En cambio, en *Los conjurados* se evidencia una variación sustancial a través de la distinta función que asume la pérdida en relación con el sujeto poético y la consecuente integración de las fronteras en la dicotomía centro-periferia. Sabemos que la reorganización positiva de una identidad supone la aceptación y la superación de lo fragmentario y la recuperación del sentimiento de pérdida y de baja autoestima, proceso que puede darse tanto en el plano individual como en el colectivo. En el sujeto poético de la obra borgeana hasta los años 75–80 aproximadamente, el conflicto de identidad, con la proliferación del doble, puede muy bien ser visto, según algunos críticos¹⁰, como un problema de fragmentación en el período lacaniano del espejo. Pero dado que en el sujeto poético coexisten lo individual y lo colectivo, y un plano refleja el otro amplificándolo, dicha fragmentación puede leerse también como parte de los vaivenes de un proceso que va más allá de lo personal.

Podríamos decir, entonces, que la pérdida, tanto en "La casa de Asterión" como en *El hacedor*, implica la incapacidad del sujeto de asumir una identidad (individual y colectiva al mismo tiempo), y conlleva la problemática del desdoblamiento y la escisión, la no aceptación de lo irracional caótico vivido como mística Madre Devoradora y, por lo tanto, el miedo a la disolución del yo en los espacios laberínticos y en el tiempo irreversible de la isotopía de muerte. En cambio, la pérdida en la producción de los años '80 adquiere connotaciones positivas: se vuelve recuperación de lo que se posee en la memoria y aceptación de ciertos elementos transgresivos que conforman la categoría del mestizaje (el tiempo bi-modal, la ambigüedad del yo-nosotros como posibilidad expansiva y no más dubitativa, la memoria como protoplasma fagocitante pero además integrador de todos los aspectos fragmentarios y especulares del yo, etc.). En otras palabras, la pérdida se ha vuelto una metamodalidad compleja que trasciende las polaridades y contiene paradójicamente las dos isotopías, de muerte y de vida. Por lo tanto, no es más olvido sino continuidad y renacimiento y, como el Ave Fénix, hace que "nuestra vida breve/ sea un reflejo fugaz de lo divino" ("La tarde", L.C., p. 31).

Es sugestivo notar que el poema "La suma" (p. 41), siempre de *Los conjurados*, que reelabora poéticamente el Epílogo de *El hacedor*, presenta algunas variaciones relevantes que confirman el cambio mencionado. Como en el Epílogo, hay siempre un hombre que decide "trazar con rigurosa pincelada/ en la blanca pared el mundo entero" y la puebla de formas. Pero esta vez el sujeto imagina la pared como infinita (de

nuevo la continuidad de la memoria) y si en el *Epílogo* el hombre "descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" (p. 109), en "La suma": "descubre que esa vasta algarabía/ de líneas es la imagen de su cara". En La "suma" entonces el paciente laberinto que diseña la cara se ha vuelto identidad entre "cara" y "vasta algarabía" y el laberinto es sólo uno de los elementos diseñados en la infinita pared. Podríamos casi asegurar que en "La suma", Borges y el laberinto no son más una misma cosa, como en CA y como en H. A través del principio de inclusión, el diseño en la pared permite ahora la superación del conflicto entre lo racional y lo irracional, aceptando la confusión de la vida implícita en el lexema "algarabía".

Hemos visto, entonces, que en LC, a través de los textos analizados y/o mencionados como "El hilo de la fábula", "Elegía de un parque", "La suma", Borges ha retomado, a veces en forma casi estructuralmente isomorfa, CA y algunos textos poéticos de H, en particular, "Adrogué" y el *Epílogo*. Pero las variaciones introducidas en los textos del '85 y que se explicitan, como hemos visto, en "Posesión del ayer", señalan una transformación importante. Y dado que la grandeza de Borges reside, entre otras cosas, en el haber sabido anticipar con su obra las modificaciones sucesivas de una cultura (no sólo entonces el modo de narrar sino también el modo de percibir el mundo), podríamos plantear la hipótesis que esta transformación del sujeto poético borgeano del último período ha preanunciado también un cambio sustancial en el sujeto histórico colectivo de la región del Plata y, probablemente, en el resto de América Latina. Hay una frase de Lotman concerniente al crecimiento de las culturas, que hace pensar mucho en Borges:

"Como un objeto que se refleja en un espejo produce, en los fragmentos de éste, centenares de imágenes, la información introducida en la estructura semiótica es reproducida innumerables veces a niveles más bajos."¹¹

Para Lotman un sistema es capaz de transformar el texto psíquico, cultural o literario, en una avalancha de textos, a través de lo que él llama un proceso de simetría, enantiodromía, asimetría¹². Este proceso de pasaje de lo especular a lo asimétrico es lo que lleva a cabo Borges en relación con los textos de la cultura. Recordemos que la búsqueda de una identidad por parte del habitante de Latinoamérica, implicaba una fragmentación primigenia del sujeto histórico a través de los textos de la cultura. Fragmentación que, para usar una palabra de cuño borgeano, 'fatigó' en recomponer y elaborar la multiplicidad histórica de razas y culturas heredadas, y en recuperar la justa valoración de sus posibilidades por la dificultad de romper efectivamente con los la-

zos de dependencia socio-culturales, lingüísticos y político-económicos con América del Norte y Europa.

Esta dificultad Borges la sugiere ya en "Poema de los dones", cuando dice:

"Yo fatigo sin rumbos los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega" (H, p. 53)

Más allá de la metáfora del mundo como una biblioteca ciega y caótica, fatigar los confines de una biblioteca encierra el concepto de frontera y de búsqueda de una pertenencia que es, a la vez, geográfica y cultural, a través de un territorio hecho de palabras. El oxímoron "biblioteca ciega", además de retratar las formas mentales muy borgeanas en su proyección de un laberinto de formas repetitivas, presupone en general la dificultad de encontrarse y de verse reflejado en la palabra, es decir, la dificultad de recorrer las etapas de un proceso de identificación que, en América Latina, llegó a ser casi más importante que la definición misma. Borges encarna y anticipa, entonces, el pasaje de la simetría a la asimetría a través de lo especular, y señala una dirección a seguir. Dijo en cierta ocasión Alfonso Reyes:

"Nuestra existencia transcurre entre dos utopías, dos espejismos, dos figuraciones de la ciudad feliz, la que no se encuentra en parte alguna. Hay, pues, utopías retrospectivas y utopías de anticipación."¹³

Eso es lo que Borges elabora, una dialéctica del pasado y del futuro, de lo viejo y de lo nuevo que le permitirá escribir, en el v. 15 de "Elegía de un parque": "ya somos el pasado que seremos".

Este doble movimiento, el de una utopía que pide ser escrita y el de una escritura que recrea nuevas utopías, se basa en el concepto de frontera y en el impulso a transgredirla, concepto asimétrico que, como hemos visto, ha dejado sus huellas en la historia del continente, huellas de las cuales nuestra literatura ha sabido reapropiarse. Y el aporte de Borges ha sido fundamental en la estructuración de los rasgos fundantes de una problemática constitutiva y ontológica que corre paralela a la determinación de una literatura rioplatense y latinoamericana. Su obra encarna precisamente una literatura de fronteras porque transfiere en ella la dialéctica centro-periferia de modo estructural: borrando los límites entre lo real y lo ficticio, confundiendo los géneros literarios, utilizando elementos provenientes de la dimensión onírica, intercalando textos y metáforas de la literatura y la cultura de otros hemisferios, activando figuras

límites como el gaucho, el compadrito, la prostituta, y espacios de frontera como el arrabal, la esquina, los barrios periféricos de Buenos Aires.

Pero más importante todavía, su obra encarna un proceso que es vital para el continente y, especialmente, para la zona rioplatense: la búsqueda de una identidad específica; es decir, la recuperación de un Centro que se ha perdido pero que tal vez sea mejor no encontrar (el famoso Paraíso perdido de "Posesión del ayer" cantado por Borges). Es ese estar des-centrados lo que lleva a transgredir fronteras, lo que incita al enmascaramiento como exceso de flexibilidad para poder participar en todas las formas de la experiencia; lo que deforma la perspectiva permitiendo la percepción de otros mundos, de otras posibilidades de ser; lo que transforma el tiempo y el espacio en entidades hiperbólicas y pluridimensionales. Estar des-centrados es estar mezclados, es no estar ni en el centro ni en la periferia, participando al mismo tiempo de ambas polaridades. Tomar conciencia de esa asimetría permite estructurar la identidad del sujeto colectivo de Latinoamérica, identidad que está indisolublemente conectada con la palabra que la define y representa. Por eso considero particularmente importante la variación que nos muestran los textos de LC.

Para concluir, podríamos afirmar que Borges ha sido el más grande utopista y revolucionario de la historia latinoamericana, si por revolucionario entendemos aquel que ha logrado transformar radicalmente la visión del mundo de su época. Por eso, si en su literatura puede verse una transformación del sujeto, me parece fundamental, como diría Lotman, percibir también en ella una anticipación asimétrica de un cambio colectivo que se dará sucesivamente. Borges parece confirmar, en su última producción poética, la resolución de la problemática entre el centro y la periferia, y es en el doble plano de lo individual y lo colectivo que, considero, debemos releer la dicotomía yo/otro en los textos borgeños, en relación con la pérdida. Cuando en "Los Borges" se habla de: "el rey que en el místico desierto/Se perdió y el que jura que no ha muerto" (H, p. 84); cuando en "Borges y yo" se dice: "...todo es del olvido o del otro./ No se cuál de los dos escribe esta página" (p. 51), o cuando el sujeto de la enunciación dice en innumerables ocasiones: yo no existo o yo soy nadie, los textos no están expresando simplemente un problema individual porque, como el mismo Borges lo ha explicado más de una vez: "lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición" (H, p. 50); inversión de perspectivas que transforma lo individual en colectivo y la heterogeneidad cultural en riqueza sincrética. Por eso, un libro no es un sentido dado de una vez y para siempre, es una potencialidad de formas que espera al lector-autor para que transforme ese libro en otros libros. Como bien ha

acios de frontera como

que es vital para el con-
a de una identidad es-
do pero que tal vez sea
del ayer" cantado por
fronteras, lo que incita
participar en todas las
iendo la percepción de
el tiempo y el espacio
trados es estar mezcla-
: mismo tiempo de am-
: estructurar la identidad
solublemente conecta-
: particularmente impor-

is grande utopista y re-
ario entendemos aquel
de su época. Por eso, si
e parece fundamental,
asimétrica de un cam-
mar, en su última pro-
o y la periferia, y es en
iebemos releer la dico-
t. Cuando en "Los Bor-
y el que jura que no ha
s del olvido o del otro./
l sujeto de la enuncia-
die, los textos no están
no el mismo Borges lo
siquiera del otro, sino
s que transforma lo in-
nocrética. Por eso, un li-
otencialidad de formas
s libros. Como bien ha

dicho Genette¹⁴, si todos los autores son un solo autor porque todos los libros son un solo libro, entonces un solo libro es todos los libros.

Al activar el oxímoron mental y geográfico de la centralidad periférica, Borges ha sabido elaborar en sus textos la doble herencia recibida, europea y criolla, con una creatividad tal que ha podido no sólo poner de manifiesto todos estos conceptos heredados, sino además estructurar una literatura nacional y universal. En otras palabras, ha sabido inventar una literatura-espejo que refleja en sus circumvoluciones amplificadas, problemáticas no sólo individuales sino también específicas de una región, de un continente y de un universo o, mejor cabría decir, de una pluralidad de universos, utópicos pero no por ello menos reales.

Poniéndose sin saberlo como modelo ejemplar de un proceso de búsqueda de la identidad, moviéndose libremente en la dinámica tensional entre el centro y la periferia, transformando la búsqueda en la aceptación libre de la pérdida como recuperación del yo en la memoria y en la libre elaboración de las múltiples herencias recibidas, Borges ha enseñado a tejer la trama de la identidad del sujeto colectivo con los hilos de todas las culturas, a transformar lo marginal en distancia creativa que hace posible la activación de la imaginación simbólica, a reconocer el privilegio de participar en esa contextualidad sincrética que influencia el sentido, en el espacio de frontera que se crea entre el tiempo del relato y el de la lectura.

La estética de Borges parte de la lectura como reelaboración de la literatura universal: el sentido no está dado desde el principio, surge en la actividad de escribir-leer "y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras"¹⁵. Con la lectura, Borges nos ha mostrado que se puede construir una nueva identidad basada en la valorización de la propia palabra, y en la aceptación de una lógica ambivalente et/et que incluye e integra polaridades y paradojas en un modo nuevo, complejo y transversal de percibir el mundo. Creo que nuestra deuda con Borges en cuanto revolucionario, es decir, generador de formas del futuro, es más grande de lo que en general se piensa; por eso concluyo con las dos frases que cierran el volumen LC:

"Acaso lo que digo no es verdadero; ojalá sea profético." (p. 97)

NOTAS

¹ Cfr. I. Santa Cruz, "Fin de siglo". En *La Capital*, Rosario, 25 de febrero de 1996, p. 2.

² J. L. Borges. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960 (las citas de este trabajo están tomadas de esta primera edición). En el *Epílogo* Borges dice, efectivamente: "De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones." (p. 109).

³ J. L. Borges. *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.

⁴ J. L. Borges. *Los conjurados*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

⁵ B. Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Los dos párrafos de esta cita están tomados de las páginas 104-105 y 55, respectivamente.

⁶ Cfr. G. Ricci - Della Grisa. *Realismo mágico y conciencia mística en América Latina*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1985.

⁷ La obra fundamental en este tipo de análisis, es la de K. L. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. The Hague, Mouton 1967, 2a. ed. Una aplicación de este método en poesía se puede ver en D. Lagmanovich. *Códigos y rupturas, textos hispanoamericanos*. Roma: Bulzoni, 1988, pp. 143-158.

⁸ Este hermoso cuento de Borges ha sido analizado por J. Woscoboinik-L. Kancyper en "Aproximación psicoanalítica a la obra de Borges". Trabajo presentado en el XIII Congreso Psicoanalítico de América Latina, Río de Janeiro 1980.

⁹ Cfr. G. Ricci, "Borges y la reiteración de lo infinito" (Análisis intralingüístico de "La casa de Asterión"). En AA, *Borges, Cavino, la literatura*, Universidad de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1996, vol. 2, pp. 169-207. Cfr. también G. Ricci, "Utopía e conflittualità in J. L. Borges". En AA, *Atti del V Congresso sull' Utopia*. Roma-Macerata, mayo 1996 (en prensa).

¹⁰ Cfr. G. M. Goloboff. *Leer Borges*. Buenos Aires: Yuca, 1985.

¹¹ J. L. Lotman. *La Semiosfera*. Venezia: Marsilio ed., 1985, p. 66.

¹² Para Lotman, el isomorfismo vertical que conecta estructuras dispuestas a distintos niveles jerárquicos, genera en los textos de la cultura, como también en lo individual y en lo artístico, un crecimiento cuantitativo de información que rompe la homeostasis produciendo una asimetría a partir de un pasaje especular: "La pareja de opuestos simetría-asimetría puede ser considerada la descomposición de una unidad en el plano de la simetría, a raíz de la cual se forman estructuras especulares (enantiomorfas) que determinan, a su vez, el sucesivo crecimiento de la variedad y de la especificación funcional." (Lotman, op. cit., p. 69, la trad. del italiano al español es mía).

¹³ A. Reyes. "No hay tal lugar", en *Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 341.

¹⁴ G. Genette. "La utopía literaria", en *Borges y la crítica*, capítulo nº 80. Buenos Aires: CEDAL, 1981.

¹⁵ B. Sarlo, op. cit., p. 80.