

por muchos conceptos, a un ataúd, lo vuelve más prudente. Si bien cree haber tenido una revelación del Infinito durante esta breve muerte imaginaria, también comprende lo incómodo que puede resultar el brutal descubrimiento de la simultaneidad, del absoluto: muy a pesar suyo y muy inútilmente, se ha enterado así de la vida nada ejemplar de la amada, ha sentido celos y se ha llevado un chasco. Además, tiene plena conciencia de que la simultaneidad no puede sino expresarse mediante una sucesión de signos, de oraciones. Finalmente, considera con ironía y desconfianza este supuesto descubrimiento. Lejos de sobrevalorar, como al principio, una mítica continuidad, acepta serenamente la muerte de Beatriz. Renuncia a contener el tiempo y se entrega a un implícito elogio del olvido, fundamento de la condición humana y de la escritura. Como puede apreciarse, a la celebración anterior de la omnipotencia del libro y del tiempo circular se opone en «El Aleph» la de la discontinuidad, la apertura, la fluidez. Libro y muerte entablan entonces nuevas relaciones: al ansia de exorcizar la muerte mediante soluciones librescas de un so-corrido monolitismo suceden la aceptación, a veces maravillada, de la duda, la incertidumbre y la búsqueda siempre renovada, siempre exaltante del significado. Así debe entenderse el final abierto del Aleph.

La temática de la muerte, estrechamente vinculada con la del Tiempo y la Memoria, constituye uno de los ejes estructuradores más atractivos de la producción borgeana. Da pie, en efecto, a múltiples y brillantes variaciones que combinan acertadamente truculencia, teatralidad y humor. Si bien reviste en ciertos textos aspectos pintorescos, la muerte recibe sin embargo un planteo insólito y audaz que renueva la percepción global que se tiene tradicionalmente de la obra de J.L. Borges. Más allá de la vertiente lúdica, ingeniosa y a veces algo mecánica, asoma en efecto una inesperada dimensión emocional, pudorosa y violenta a la vez. Con la muerte, presencia obsesiva, penetra en la ficción una extraña fascinación por un objeto hasta entonces tenido en menos, arrinconado: el cuerpo, dolorido, frustrado, claudicante, sangriento. Los estados anímicos extremos, las experiencias límite pasan entonces a ocupar un lugar relevante. Borrachera, euforia, vértigo pasional o mortal se filtran en las prosas borgeanas. En medio de la asepsia de las construcciones mentales vibran las últimas manifestaciones de una vida corporal, violenta y tenaz, que se resiste a retirarse. Porque novelar la muerte equivale, de hecho, a celebrar la vida, a exaltar

las fuerzas primitivas, atávicas, irracionales que justifican un destino. Cualquiera que sea la estrategia del individuo frente a la muerte, que sea ésta culminación vital, acto mágico, sueño heroico o nostálgica retirada, todas las ficciones borgeanas coinciden en destacar la feroz y púdica belleza de la vida que se va.

Sobre algunos Prólogos poco conocidos de Borges

Donald L. Shaw

A pesar de la publicación de las así llamadas Obras completas de Borges, muchos de sus prólogos siguen siendo punto menos que inasequibles y en algunos casos desconocidos. El artículo da cuenta de los prólogos no incluidos en Prólogos, y añade breves comentarios.

La Biblioteca Aldeman de la Universidad de Virginia (EE.UU.) conserva quizás la mejor colección de las obras de Borges actualmente existente. El catálogo, a punto de publicarse, ofrece detalles de muchas primeras ediciones, traducciones hechas por Borges, ediciones que preparó, libros prologados e incluso algunos manuscritos de grandísimo valor. Bajo la clasificación «Prólogos y libros editados» aparecen no menos de cincuenta y ocho títulos. Muchos de los prólogos se pueden consultar en *Prólogos* de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, Torres Agüero, 1975); pero no debe escapar a la atención de los estudiosos que poco más de la mitad de los prólogos de Borges figuran en ese libro. Los demás, a veces de muy difícil localización, están, salvo alguna posible excepción, en la colección arriba mencionada. Damos a continuación la lista de los prólogos no coleccionados en orden cronológico:

1927: PEREDA VALDÉS, Ildefonso (ed.), *Antología de la moderna poesía uruguaya*. Buenos Aires, El Ateneo.

1934: ALVEAR, Elvira de, *Reposo*. Buenos Aires, Gleizer.

JAURETTCHE, Arturo M., *El paso de los libros*. Buenos Aires, La Boina Blanca.

1935: ALCORTA, Gloria, *La prison de l'enfant*. Buenos Aires, Colombo.

1940: FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero, *Ver-sos de negrita*. Buenos Aires, Deucalión.

1948: RISSO PLATERO, Ema, *Arquitecturas de insomnio: cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Botella al Mar.

1949: ZENNER, Wally, *Antigua lumbre*. Buenos Aires, Colombo.

1957: BOMBAL, Susana, *Tres domingos*. Buenos Aires, Emecé.

1958: THORLICHEN, Gustav, *La república argentina*. Buenos Aires, Nuestro Pabellón.

1961: NOBODY, Uluses (seudónimo), *El frac*. Buenos Aires, Emecé.

1962: Emilio Pettoruti, *Homenaje nacional a 50 años de labor artística*. Buenos Aires, Dirección General de Cultura.

1965: VV.AA., *Cuentos originales*. Santa Fe, Castelli.

BARRENECHEA, Ana María, *Borges the Labyrinth Maker*. Nueva York, New York University Press.

1966: ROSALES, Horacio Eduardo, *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires, Nexo.

1969: CHRIST, Ronald, *The Narrow Act, Borges' Art of Allusion*. Nueva York, New York University Press, 1969.

1970: VV.AA., *¿Qué es la Argentina?*. Buenos Aires, Columba.

1971: GRONDONA, Mariana, *Más allá de mi río*. Buenos Aires, Emecé.

1972: VV.AA., *El niño y el joven; motores del desarrollo*. Buenos Aires, Paidós/UNICEF.

1977: CARRIEGO, Evaristo, *La costurera que dio aquel mal paso y otros poemas*. Buenos Aires, Torres Agüero.

1978: BLOY, León, *Cuentos descorteses*. Buenos Aires, Librería La Ciudad.

PAPINI, Giovanni, *El espejo que huye*. Buenos Aires, Librería la Ciudad.

1979: KAFKA, Franz, *El buitre*. Buenos Aires, Librería la Ciudad.

LONDON, Jack, *Las muertas concéntricas*. Buenos Aires, Librería La Ciudad.

MEYRINK, Gustav, *El cardenal Napellus*. Buenos Aires, Librería la Ciudad.

1980: FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique, *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*. Buenos Aires, Agon.

1981: GROUSSAC, Paul, *Lo mejor de Paul Groussac*. Buenos Aires, Fraterna.

1982: BOMBAL, María Luisa, *New Islands and Other Stories*. Nueva York, Farrar, Strauss, Giroux.

KAFKA, Franz, *La metamorfosis*. Buenos Aires, Orión.

LUGONES, Leopoldo, *Antología poética*. Madrid. Alianza.

QUEVEDO, Francisco de, *Antología poética*, Madrid. Alianza.

1983: ALIFANO, Roberto, *Sueño que sueña*. Buenos Aires. Torres Agüero.

MUJICA LAÍNEZ, Manuel, *The Wandering Unicorn*. Nueva York. Taplinger Publishing Co.

1984: LUGONES, Leopoldo, *Romances del Río Seco*. Córdoba. Alción.

REY, Jean-Dominique, *Guillermo Roux*. Nueva York. Rizzoli.

En dos de sus prólogos olvidados, Borges alude directamente al trabajo del prologuista. Con tono algo zumbón, escribe:

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo —vale decir—, compra el compromiso de leerlo —y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene.¹

Siete años más tarde, a propósito de unas poesías de su amiga Elvira de Alvear, a quien dedicará una poesía en *El hacedor*, escribió, ya en tono más serio:

Considero que la función del prólogo es entablar la discusión que debe suscitar todo libro, y evitar al lector las dificultades que una escritura nueva supone. Éstas, claro está, son tanto mayores cuanto mayor es la novedad. En el libro común, el prefacio no tiene razón de ser, es un mero despacho de cortesías; en el excepcional, puede ser de alguna virtud.²

De vez en cuando Borges se hizo culpable de «un mero despacho de cortesías». Quizás el prólogo más prescindible de los muchos que escribió fue el que contribuyó en francés a unas poesías también en francés de Gloria Alcorta. Se trata de unos elogios desafortunados a poesías destinadas inexorablemente al olvido inmediato. Algún futuro biógrafo de Borges posiblemente nos explicará el porqué de su gesto. Por ahora subsiste el misterio. En otros casos la brevedad del prólogo explica su omisión de *Prólogos*. Finalmente, hay toda una serie de prólogos que Borges escribió después de 1974, los cuales por tanto no pudieron figurar en esa colección.

Los prólogos más interesantes de

nuestra lista son, desde luego, los que tienen que ver con la literatura, empezando con el ya aludido en la nota 1, a la colección de poesías uruguayas. En 1927, es decir entre la publicación de *Luna de enfrente* (1925) y la de *Cuaderno San Martín* (1927), Borges es todavía el vanguardista cuya poesía, según José Miguel Oviedo, ostentaba «la combinación del Expresionismo, el Ultraísmo y cierta belicosidad criolla». Lo notable de este prólogo es la distinción que Borges intenta establecer entre la poesía argentina y la uruguaya. Escribe:

¿Qué distinciones hay entre los versos de esta orilla y los de la orilla de enfrente? La más notoria es la de los símbolos manejados. Aquí la pampa o su inauguración, el suburbio; allá los árboles y el mar. El desacuerdo es lógico: el horizonte del Uruguay es de arboledas y de cuchillas, cuando no de agua larga; el nuestro, de tierra. El anca del escarceador Pegaso oriental lleva marcados una hoja y una pez, símbolos del agua y del monte. Siempre, esas dos tutelas están. Nombrada o no, el agua indica una vehemencia de ola en los versos; con o sin nombre, el bosque enseña un sentir dramático de conflicto, de ramas que se atraviesan como voluntades. Su repetición vistosa también.

Dos condiciones juveniles —la belicosidad y la serenidad— resuelven el proceder poético de los uruguayos. La primera está en el personificado *Juan Moreira* de Podestá... La segunda surge de comparar la cursilería cálida y franca de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig con la vergonzante y desconfiada cursilería entorpecida de ironías que son prudencias que está en *El libro fiel* de Lugones. El humorismo es esporádico en los uruguayos, como la vehemencia en nosotros [pp. 220-221].

Detrás de la distinción —bastante artificiosa— entre las dos tradiciones poéticas nacionales, se entrevén ya algunas preferencias del Borges de 1927: el tema del suburbio que había encontrado en la poesía de Carriego, el rechazo de la vehemencia y del dramatismo, cierta hostilidad a Lugones (que luego desaparecerá) y —detalle muy interesante— la aceptación del humorismo en la poesía.

Si es verdad que el prólogo a la *Antología de la moderna poesía uruguaya* encierra elementos no indignos de figurar en un manifiesto poético, lo mismo se puede decir del prólogo a *Reposo* de Elvira de Alvear. Aquí Borges hace una confesión: «Alguna vez yo premedité una poesía que eliminara todos los pormenores circunstanciales» (p. 16). Fue, parece indicar, un error juvenil. Ahora, en 1934, terminada la primera época de su poesía, escribe a propósito del contenido de *Reposo*: «si nos resolvemos a cotejar esos populosos poemas, no con poemas destilados de otros poemas,

sino con nuestro abarrotado vivir, confesaremos que del todo se justifican. Algunas dichas y desdichas fundamentales componen el destino de cada hombre, pero estas vastas direcciones del alma no ignoran la diversa coloración del espacio y del tiempo» (p. 15). Son palabras que merecen la pena de citarse en relación a la evolución poética de Borges en aquella época. No menos interesante, si pensamos en la postura de «poeta intelectual» a la manera de Emerson adoptada por Borges según sus propias palabras, en el prólogo de 1969, en *Cuaderno San Martín* (1929), es el consejo que aquí brinda al lector de poesías: «Separar (al principio) el goce estético de la comprensión intelectual» (p. 18). Porque «el verso funciona por el delicado ajuste verbal, por las "simpatías y diferencias" de sus palabras, no por la firmeza de las ideas en que lo resuelve después el conocimiento» (p. 19). Como prueba, Borges estudia por primera vez el soneto al duque de Osuna de Quevedo que volverá a citar casi obsesivamente en «Las kennin-gar» (*Historia de la eternidad*), en «Quevedo» (*Otras inquisiciones*), en «A un viejo poeta» (*El otro, el mismo*) y finalmente en el prólogo a la *Antología poética* de Quevedo de 1982. Aquí su conclusión es la siguiente: «Yo me atrevo a pensar que todos los artificios de la retórica son reducibles a la oposición, al contraste, y que son tanto más afortunados cuanto menos burda es la oposición. Yo haría caber en el oxímoron parcial todos los esplendores de la palabra antiguos y futuros» (pp. 20-21).

Estas declaraciones acerca de «pormenores circunstanciales» y acerca del marco espacio-temporal de la poesía encuentran un eco en otro prólogo, esta vez a *Versos de negrita* de Baldomero Fernández Moreno, fechado en 1940. Allí Borges nota que en 1915, mientras la turba de los rubendarianos del modernismo tardío seguían hablando un «dialecto de astros y de rosas», Fernández Moreno «había ejecutado un acto —que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario— había mirado a su alrededor» (p. 6). Otra vez, como en el caso de Elvira de Alvear, Borges asocia la «autenticidad» en la poesía con «la percepción genial del mundo exterior» (p. 7). E insiste: «la idea de que lo particular no es poético y sí lo indefinido, lo general, es irreparablemente prosaica. También cabría recordar que el verso duradero puede surgir de la circunstancia fugaz» (p. 8).

Con el primer prólogo de Borges del que tenemos noticia, el de *La calle de la tarde* por Nora Lange (1925, *Prólogos*, pp. 106-107), los tres apenas menciona-

dos ilustran aspectos de la temprana ideología poética del Borges todavía harto de «la musical imprecisión» de los poetas anteriores, los modernistas, pero ahora consciente de que el vanguardismo no era necesariamente la única alternativa.

Los prólogos no coleccionados que Borges publicó entre 1940 y 1974 merecerían un estudio aparte por la variedad de los temas que tratan; entre otros, los de la exaltación de la Argentina, de la defensa de la cultura humanística y de la enseñanza de los jóvenes. Pero la falta de espacio nos obliga a pasar rápidamente a los prólogos de tema literario más recientes, de los que mencionaremos brevemente los dos más importantes: el primero, dedicado a una antología poética de Quevedo³ y el segundo a una traducción de *La metamorfosis* de Kafka.⁴ Aquél contiene posiblemente las últimas palabras significativas de Borges sobre la poesía; éste sintetiza también por última vez sus ideas sobre el laberinto y sobre la empresa imposible.

A propósito de Quevedo, Borges insiste en que «un poema, o un verso, es un sistema de cadencias, de imágenes y de palabras, del todo inaccesible a la mera lógica e indescifrablemente secreto» (p. 10), lección que había ido repitiendo desde el prólogo a *Reposo* en 1934 y que en otro prólogo de 1975 afirma que aprendió directamente de Evaristo Carriego⁵. Tras definir el Barroco como «esa etapa en que el arte propende a ser su parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan el asombro» (p. 15), Borges concluye que, a pesar de haber escrito a veces poesías que no eran más que puros objetos verbales, Quevedo es el mejor ejemplo del poeta barroco en cuya obra «la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abre camino a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma y nos inunda, espléndida» (p. 15). Como se ve, al final de su vida, la actividad poética seguía siendo para Borges en última instancia misteriosa, y la relación entre el poeta como artífice y el poeta como hombre que siente y piensa con intensidad y complejidad, inexplicable.

En 1938 Borges afirmó que lo fundamental en Kafka era «la invención de situaciones intolerables»⁶. Ahora precisa que esas situaciones son intolerables porque implican la idea de una postergación infinita, el concepto del universo como un laberinto y la noción de la empresa imposible. Estamos, huelga decirlo, en el centro del mundo intelectual del propio Borges. Al identificarse con Kafka (o viceversa), un Kafka visto esen-

cialmente como un escritor metafísico, cuyos libros contienen «una alegoría del universo, regido por un dios incognoscible» (p. 27). Borges nos indica, una vez más, cómo hay que leer su propia obra. Pero sorprendentemente, al contrario de Kafka, concluye «Debemos creer en la esperanza, aunque la esperanza no sea nuestra suerte». Poco antes, había dicho a Reina Roffé: «quizás haya un orden que no podemos percibir; en todo caso debemos pensar eso para seguir viviendo. Yo preferiría pensar que, a pesar de tanto horror, hay un fin ético en el universo, que el universo propende al bien, en ese argumento pongo mi esperanza».⁷ El prólogo a *La metamorfosis*, en el que Borges aprovecha para reiterar por última vez sus intuiciones más profundas acerca de la condición humana, parece confirmar que la novedad de los últimos años del escritor argentino fue su aspiración a recobrar un mínimo de esperanza.

NOTAS

1. Jorge Luis Borges, «Palabras finales (prólogo, breve y discutiendo)» en Hldefonso Pereda Valdés (ed.), *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927, p. 221.

2. En Elvira de Alvear, *Reposo*, Buenos Aires, Gleizer, 1934, pp. 13-14.

3. Francisco de Quevedo, *Antología poética* (pról. y sel. de Jorge Luis Borges), Madrid, Alianza, 1982.

4. Franz Kafka, *La metamorfosis*, Buenos Aires, Orión, 1982.

5. En Evaristo Carriego, *La costurera que dio aquel mal paso*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977, página sin numerar (pero 126).

6. Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p. 105.

7. Reina Roffé, «Jorge Luis Borges, el memorioso», en VV.AA., *España de escritores*, Hanover, Ediciones del Norte, 1985, p. 11.

J.L. Borges y D. Hume: hacia un agnosticismo heterodoxo

Marina Martín

Hasta ahora, la crítica no ha pasado por alto un hecho que se ha aceptado unánimemente: la familiaridad de Borges con la tradición filosófica británica.¹ Conocida es su abierta simpatía hacia el pensamiento del obispo irlandés, G. Berkeley, y explícito su interés en los estudios de John Wilkins sobre el lenguaje. No ha sido observada, sin embargo, la acepta-

ción, no menos asumida, que Borges propone en su obra de los principios críticos con los que Hume cuestiona los postulados filosóficos de la época. No olvidemos que el mismo Berkeley, en su calidad de prelado, quiso dejar bien clara su postura.

Con el intento de evitar interpretaciones «equivocas», o de dudoso beneficio a la fe religiosa, Berkeley dirige sus escritos «en contra de escépticos y ateos», como hace constatar explícitamente en el subtítulo de sus famosos *Dialogues*.² No le bastó, pues, rechazar posturas que él consideró irreverentes. En realidad, Berkeley nunca estuvo dispuesto, sin traicionar su sinceridad intelectual, a conceder la más mínima afinidad entre la doctrina escéptica y la suya propia ¿Es ésta acaso la postura de Hume? Como mucho, quizá lo sería del Hume «naturalista», pero de ningún modo lo es del Hume «escéptico». ¿Y Borges? ¿Podríamos llevar tan lejos la semejanza que guarda con Berkeley, así como la deuda que contrae con este filósofo? Difícilmente. Como es sabido, el escritor argentino admite, en repetidas ocasiones, la existencia de una marcada huella escéptica en su obra. Así, por ejemplo, en el epílogo a *Otras inquisiciones* Borges declara estimar las ideas religiosas y filosóficas «por su valor estético», inclinación que, según nos confiesa, «es, quizá, indicio de un escepticismo esencial» (*Otras inquisiciones*, 153). Tampoco tiene Borges reparo alguno en ver la doctrina que, irónicamente, pese a la voluntad de su autor, proporciona «la más sabia lección de escepticismo» (*Enquiry Concerning Human Understanding*, 155). Sabia, sí, pero también paradójica. Sabia porque, según indican Borges y Hume, los argumentos de Berkeley «no admiten la menor réplica»; paradójica porque, como bien ilustra «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», tales argumentos «no causan la menor convicción».³

Conviene, pues, señalar que la presencia del escéptico escocés en la obra de Borges requiere más atención de la que hasta ahora se ha venido dando. No menos importante es la versión que Borges ofrece de un pensamiento tan discutido hoy en día, como es el de Hume. Dentro de la cuentística borgeana, «La busca de Averroes» no es ajena a estas observaciones. De hecho, es un relato que plantea sus propios enigmas, pero que a la vez presenta claves secretas y pistas sinuosas que conducen al lector a una posible revelación.

Para llegar a un mejor entendimiento de la temática teológica en Borges —terreno deliberadamente resbaladizo y, por consiguiente, polémico— es necesario que la crítica repare más detenidamente