

I. LAS VIDAS DE BORGES

"Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía." (EC: 113)

1.- Un caso de doble identidad.

Algunos críticos afirman metafóricamente que la vida y la obra de un escritor son parecidas no porque ambas converjan en un mismo plano, sino porque una acaba supeditada a la otra; el caso de la vida de Jorge Luis Borges y su obra es un testimonio algo particular de esta metáfora. Como la obra borgesiana, que propone múltiples lecturas, es posible tomar la vida del autor como un hecho literario cuyas interpretaciones habrán de variar según el encuadre desde el que se formulen. Aquí nos concentraremos en una lectura biográfica de Borges más "literaria" que histórica o psicológica.

Erudito, autodidacta, enfrascado en la literatura desde muy niño, Borges no tardó en advertir que su destino "sería literario" y acaso ya entonces logró entrever la vastedad de su ingenio, que no conoció obstáculos ni en la ceguera progresiva que lo afectó ni en la tierra lejana que fue su patria. Las pequeñas experiencias cotidianas le bastaban para extraer curiosas derivaciones, a veces impregnadas de metafísica idealista, a veces desesperadamente lúcidas y siempre plagadas de auténticas o apócrifas referencias librescas.

También el escenario indómito de los compadritos porteños fue motivo para algunas de sus creaciones, las que de igual modo postulan la inexistencia de lo real y el coraje como única virtud imperecedera. Atento como artista y profesional de las letras, fue, en cambio, distraído de las contingencias de lo que por costumbre llamamos realidad; el genio literario reconocido en certámenes y ,élites intelectuales fue tomando lo que el trémulo Borges en principio concedió y más tarde no pudo recuperar: el tiempo de su propia vida. Con el correr de diálogos, entrevistas y las otras muestras del género coloquial a que debió prestarse, Borges terminó en el más artificioso e inextricable de sus laberintos, fue componiendo la más auténtica de sus creaciones: Borges fue haciéndose, quizá muy a su pesar, Borges, el personaje imaginario extraviado entre requisitorias inútiles y alabanzas que procuraba refutar. De esta manera, al cabo de unos años se borrarían las líneas demarcatorias entre la existencia civil de Borges y la existencia literaria, la que cobró cierta autonomía gracias a la decisión imprudente del mismo Borges.

Si bien la atribución de doble personalidad puede resultar extraña, diversos comentaristas han coincidido en este aspecto con relación a la vida de Borges. Véase, por ejemplo, la siguiente cita de John Sturrock:

"Escribir para Borges es tomar conciencia de sí mismo como autor, no expresarse como hombre. Su idea no es la de un autodescubrimiento sino la de una autocreación; su trayectoria literaria consistió en pasar de ser un hombre a ser un autor" (Sturrock, 1977: 204).

También puede consultarse Jurado (1964: 11-12): “Borges, escritor, con su lucidez, que casi da miedo, tenía que desplazar al apagado Borges de carne y hueso, a cuya existencia faltaron la acción y acaso la felicidad”.

2.- Vida y muerte le han faltado a mi vida (DI, 429)

Con esta frase, que Borges escribió a los treinta y tres años, el autor se despide del lector en el prólogo a uno de sus primeros libros. Por esa poca Borges creía que aún no había cumplimentado su "destino literario", ya que sólo había editado un par de volúmenes de poesías y alguno de ensayos. Siendo aún muy joven, el autor manifestaba un afn poco común por desentrañar las cuestiones que sus innumerables lecturas le sugerían. Entre tales cuestiones se contaba ya la que habría de ser uno de los objetos más importantes de preocupación de Borges: la capacidad expresiva del lenguaje. Quizá por lo atractivo de la cuestión, quizá por la dificultad que ella suscita, el joven Borges le dedica casi todo su tiempo sin advertir el alto precio que significaba tanto interés. En su concentración a la tarea literaria el joven Jorge Luis había encontrado el camino que simultáneamente lo conduciría a la fama y al olvido, pero desgarrado en dos formas casi irreconciliables de existencia: como ciudadano y como personaje.

El Borges ciudadano creía con algo de desmesura que la actividad política era inútil. No encontraba estímulos en la disquisición sociológica o en el psicoanálisis y tampoco la ideas de formar una pareja o la de tener hijos podían adecuarse a sus inclinaciones. El Borges personaje, muy por el contrario, encontró el reconocimiento -laudatorio y crítico- que como ciudadano varias veces había relativizado, menos por juzgarlo vano que por creerlo accesible. En diversos pasajes de sus escritos encontramos una cita que parece resumir la perplejidad borgesiana frente a la historia personal y la literaria: El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo (OI, 716).

En este "libro-mundo" no es sorprendente que ciertos aspectos de la vida de Borges terminen pareciéndose a complicaciones literarias o a perplejidades suscitadas por la incapacidad del lenguaje para expresar ciertas sensaciones. Parecida a la existencia de Alonso Quijano -quien, aturcido por las novelas de caballería cierta vez salió de su heredad creyéndose Quijote-, la vida del ciudadano Jorge Luis, hijo de Jorge Guillermo Borges Haslam y de Leonor Acevedo Suárez, acaba relegándose a la del otro Borges -inicialmente una invención de aquél-, un usuario hábil de herramientas lingüísticas para quien la teología es una rama de la literatura fantástica y la estética, un cúmulo de "abstracciones inútiles" (ES, 975).

Los dos Borges, el que envejece ciego y el poeta que lo sobrevive, se presentan con la consciencia de su confusa distinción en una prosa publicada en 1960, titulada "Borges y yo" (EH, 808):

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra

relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear o magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. 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.

En "El centinela", poema publicado en 1972 (OT, 1115), vuelve a aparecer la idea de la doble identidad. En esta creación pareciera que la relación entre ambos Borges se ha hecho mucho más tensa. Así, por ejemplo, frente al *yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica* de la prosa, en el poema encontraremos versos que parecen sugerir una actitud hostil entre los dos Borges: (...) *Me impone su memoria. Me impone las miserias de cada día, la condición humana. Soy su viejo enfermero, me obliga a que le lave los pies. Me acecha en los espejos, en la caoba, en los cristales de las tiendas. Una u otra mujer lo ha rechazado y debo compartir su congoja. Me dicta ahora este poema, que no me gusta. Me exige el nebuloso aprendizaje del terco anglosajón. Me ha convertido al culto idolátrico de militares muertos, con los que acaso no podría cambiar una sola palabra.* (...)

En este pasaje parece sugerirse que los dos Borges han entablado un vínculo desigual. Las construcciones *me impone, me obliga, me acecha, me dicta, debo compartir, me exige, etc.*, realzan la imagen de que uno de los Borges ha sometido al otro, con lo que podría pensarse que la diferencia entre ambos se ha hecho más clara. Recuérdese que en la prosa aparecía una duda (*No sé cuál de los dos escribe esta página*) que contrasta con lo que se intenta testimoniar en el poema de que uno de los dos Borges es el autor, y el otro el escribiente. Sin embargo, en "El Centinela", la incertidumbre que apuntamos en la prosa se logra gracias a uno de los recursos que con mayor frecuencia utiliza Borges: la paradoja. El verso *Me dicta ahora este poema, que no me gusta* resulta ser la clave que activa un curioso juego de identidades. El verbo *dictar* -como el resto de las construcciones recién citadas- supone una diferencia precisa entre uno y otro Borges. El punto de vista que predomina en el poema, sin embargo, no corresponde al personaje que "dicta", "impone", "obliga" sino al del que "escribe", y así está testimoniado con la frase *no me gusta*, que se refiere al poema en su totalidad. Como vemos, la confusión de identidades sugerida por el poema plantea interrogantes muy difíciles de responder desde el punto de vista racional. El merito artístico, no obstante, reside en presentar al lector un problema donde el autor manifiesta sus sensaciones más profundas acerca de su personalidad.

3.- El Borges creador.

Nacido en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899, transcurre su niñez en el barrio de Palermo y en lo que entonces era una pueblo suburbano -hoy una ciudad- denominado Adrogué. Hacia comienzos de siglo, los pueblos suburbanos de Buenos Aires tenían características muy diferentes de las actuales. No habían sido afectados todavía por el progreso industrial o por la llegada masiva de inmigrantes. Debido a la falta de medios de transporte, y a la gran distancia en que se encontraban unos de otros, cada uno de los suburbios conservaban sus rasgos y costumbres típicas. Palermo, donde nació Borges, tenía como límite un arroyo alrededor de cuyas márgenes se habían instalado los compadritos orilleros, un tipo social al que el Borges autor habría de dedicarle tiempo después varias composiciones. A pesar de que la casa de los Borges se encontraba muy cerca del barrio de los orilleros, el niño Jorge Luis nunca tuvo ocasión de conocerlos personalmente. Si Borges supo algo de la existencia de ellos durante su infancia, sólo fue por referencias o comentarios. Las diferencias de toda índole que había entre su familia y los compadritos impedían al niño cualquier posibilidad de contacto personal.

Entre los apuntes biográficos que pueblan los cientos de entrevistas que Borges debió atender se cuentan algunas semblanzas que el escritor repite invariablemente como respuesta a las no menos reiteradas preguntas acerca de los recuerdos de infancia, de su primer contacto con la literatura, y otras.

Pero quien solicita a Borges que evoque pasajes de su infancia debe atenerse al supuesto de la doble identidad del escritor; el Borges "público", aquel cuya vida consistió en pasar de ser un hombre a ser un autor, sólo recuerda testimonios relacionados con las cuestiones del lenguaje, con la lectura y con la literatura en general. Por eso casi no aparecen recuerdos infantiles ajenos a temas librescos o a la perplejidad tan característica en su obra literaria.

Pocos, pues, son los datos "externos" que Borges puede retener en su memoria, la que por otra parte -según el testimonio de quienes trabajaron con él- era decididamente prodigiosa. Previsiblemente, sus recuerdos incluyen sutiles referencias literarias: con su hermana Norah, dos años más pequeña que él, jugaba a representar ficciones de H. G. Wells, de Julio Verne, de *Las mil y una noches* (cf. Vázquez: 1975, 37); gracias a la amplitud de la biblioteca familiar, a edad muy temprana Borges pudo apreciar grabados del laberinto de Creta, cuyas complicaciones arquitectónicas y sugerencias simbólicas ocuparon desde entonces buena parte de la reflexión borgesiana; los lustrosos muebles de caoba y los espejos de la casa abrieron la imaginación del niño hacia la idea literaria del doble, tema que, como vimos, aparece en algunos poemas y que puede servir como línea interpretativa de la vida del escritor (LA, 9-21; SI, 17-18; EH, 786; 814; OT, 1133; también véase Barrenechea (1967: 175-178).

En una reconstrucción tardía (Prólogo a EC, 101) de lo que fueron sus primeros años, Borges presenta el escenario donde comienza su existencia: una biblioteca detrás de una verja. De hecho, este recuerdo borgesiano es una confesión veraz, o la expresión de un deseo (para Borges ambas posibilidades serían equivalentes) y parece estimular el estudio biográfico del autor desde el punto de vista de las lecturas que multiplicó a lo largo de los días de su niñez.

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié, en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado de Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpli,ndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

Borges murió el 14 de junio 1986 en la ciudad suiza de Ginebra, lugar en el que había decidido instalarse pocos meses antes, al recibir de los médicos la confirmación de lo irreversible de su enfermedad.

4.- Los estudios.

En las entrevistas periodísticas, Borges acostumbraba pronunciar sentencias ingeniosas, que a veces atribuía indebidamente a autores como Bernard Shaw, Oscar Wilde, Chesterton y muchos otros. Borges justificaba su afición autodidacta haciendo referencia a la frase de Shaw, *mi educación fue interrumpida por mi formación escolar*. Con todo, de importantes consecuencias para su desarrollo literario fue el bachillerato que cursó en Ginebra, en los años de la Primera Guerra Mundial. Al aprendizaje estrictamente guiado en el Colegio suizo fundado por Calvino deber Borges su perfeccionamiento en el latín y en la lectura de autores como Séneca y Tácito. En forma paralela a estos estudios, teniendo sólo 17 años se inicia -por sus propios medios- en el dominio del alemán, idioma que pretende aprender para tomar contacto más directo con Schopenhauer, uno de los filósofos que releerá durante toda su vida.

La capacidad para aprender lenguas extranjeras derivaba de la situación de bilingüismo en que Borges pasó sus primeros años. Durante su infancia, su abuela paterna, de origen británico, sólo conversaba con el pequeño Jorge Luis en inglés; al radicarse con su familia en Suiza, Borges debió aprender rápidamente francés, lengua en la que se impartían los cursos del bachillerato. Una vez terminada la escuela media, Borges se dedicó a estudios profundos, variados y placenteros. Estas tres propiedades sólo podían conjugarse, en su opinión, si un cuarto atributo caracterizaba a los estudios: éstos debían ser voluntarios. Es difícil encontrar en los numerosos escritos de Borges una somera indicación acerca de la probidad o excelencia de sus profesores. En cambio, son constantes las ironías a las situaciones de exámenes, a las preguntas triviales, a la imposición de bibliografías obligatorias y a otras operaciones típicas de la enseñanza universitaria de la literatura. Con algo de buen humor y un poco de pedantería, Borges repetía que el término "lectura obligatoria" era una *contradictio in adjecto*, pues es propiedad de la lectura el placer, cuya condición elemental radica en ser espontáneo, y la imposición forzosa que denuncia el adjetivo desmiente dicha cualidad. En una entrevista con el profesor Lida (Vázquez: 1984, 287), Borges confiesa sentirse un mediocre poeta y un buen profesor que ha despertado en muchas generaciones de alumnos el amor y el interés por la literatura inglesa. Sería interminable la tarea de resumir, aunque sea en una lista, los muchos estudios emprendidos por Borges en más de sesenta años de

actividad intelectual. Tampoco sería justa la pretensión de indicar los trabajos más importantes; Borges negaría validez a la mayoría y juzgaría absurdos al resto, argumentando, no sin razón (no sin su razón), que todos surgieron del ocio y la despreocupación. Decididamente, Borges no reconocía compromisos doctrinarios ni teóricos con nadie. Sus trabajos eran producto de un ingenio apasionado y no estaban sujetos a lo que en su opinión eran las verdades platónicas que fundamentan por lo general la labor de los críticos literarios. Es por ello que en sus trabajos de crítica es más frecuente encontrar omisiones incomprensibles o comentarios despiadados. Pero no debe pensarse que éstos fueron concebidos para defender ideas precisas acerca de la creación literaria. Quizá sea más adecuado considerar que la producción teórica de Borges está orientada de acuerdo con la pretensión de sostener alguna afirmación original o alguna sentencia proverbial espléndidamente argumentadas. Baste apuntar que Borges nunca explicitó ninguna definición comprensible de la actividad literaria, ni de la belleza artística, ni de los temas generales a los que se abocaron desde siempre los estudiosos de las letras. Como no creía ni en las clasificaciones, ni en el platonismo estético, ni en la abstracción estadística, los trabajos críticos de Borges se apartan mucho de las convenciones académicas. Por ello, sus laboriosas y fecundas investigaciones acerca de, por ejemplo, el controvertido género gauchesco, las literaturas germánicas medievales, y muchos otros, fueron casi unánimemente considerados como piezas de retórica -sesudas, lúcidas, polémicas- más que como posibles lecturas obligatorias para la formación en letras de futuros estudiantes. En la entrevista con Lida (Vázquez: op. cit, 287) el propio Borges declara haber olvidado sus escritos ensayísticos y enfatiza que cuando los relee siente no estar de acuerdo con ellos.

5.- Los dolores y los sentimientos El Borges que vive entre libros no olvida, sin embargo, los afectos más profundos. Naturalmente, éstos son muy escasos. No encontraremos más que a unos pocos amigos que comparten con Borges la profesión de las letras y a su familia, el padre -fallecido en 1938-, la hermana Norah y la madre -desparecida a la edad de 99 años, en 1975. A esta última dedica la edición de las Obras Completas mediante una emotiva prosa donde se combinan agradecimientos personales (me has dado tantas cosas y son tantos los años y los recuerdos) con reconocimientos literarios (tu amor a Dickens y a Eça de Queiroz). Asimismo, en el poema "La lluvia" (EH, 821) aparece *la voz deseada*,/ De mi padre, que vuelve y que no ha muerto como único recuerdo cálido de la figura paterna. Jorge Guillermo Borges, autor de la novela *El Caudillo* de 1921, traductor de Omar Khayyam, abogado y profesor de psicología, era ante todo un intelectual, apasionado defensor del anarquismo spenceriano que insuflaría en Jorge Luis un casi caricaturesco apolitismo. De paso, notemos que lo que regresa con la lluvia es la voz del padre, ese instrumento esencial del lenguaje, que pudo vincular las inciertas expectativas del niño con las tradiciones filosóficas y las doctrinas anti-estatalistas de sus mayores.

Borges rara vez mencionó pormenores de su vida sentimental; refieren algunos biógrafos (Pickenhayn: 1979, 244) que en 1967 Borges contrajo enlace con Elsa Astete Millán, de quien se divorciaría tres años después; en abril de 1986, pocos meses antes de morir, se casó con María Kodama, ex-discípula que colaboraba desde algún tiempo antes con el autor. Es sorprendente que en tantos años Borges no renunciara al celibato que aparentemente se había impuesto por razones de resignada timidez. Una vez más, daría la sensación de que vivió hasta tal extremo consagrado a la literatura que apenas pudo dedicar porciones de su días a actividades ajenas a lo que siempre defendió como su "destino literario". En "1964" (ES, 920), se entrecruzan las contingencias amorosas del autor con los consuelos que la sensibilidad poética y las letras son capaces de ofrecerle. Nos queda el mágico beneficio de la interpretación para vincular los dos Borges que parecen dialogar a lo largo del poema, y el desusado tono melancólico que da sentido a estos versos:

I

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.
Ya no compartirás la clara luna Ni los lentos jardines.
Ya no hay una Luna que no sea espejo del pasado,
Cristal de soledad, sol de agonías. Adiós las mutuas manos y las sienes Que acercaba el amor. Hoy sólo tienes La fiel memoria y los desiertos días. Nadie pierde (repites vanamente) Sino lo que no tiene y no ha tenido Nunca, pero no basta ser valiente Para aprender el arte del olvido. Un símbolo, una rosa, te desgarran Y te puede matar una guitarra II Ya no ser, feliz. Tal vez no importa. Hay tantas cosas en el mundo; Un instante cualquiera es más profundo Y diverso que el mar. La vida es corta Y aunque las horas son tan largas, una Oscura maravilla nos acecha, La muerte, ese otro mar, esa otra flecha Que nos libra del sol y de la luna Y del amor. La dicha que me diste y me quitaste debe ser borrada; Lo que era todo tiene que ser nada. Solo me queda el goce de estar triste, Esa vana costumbre que me inclina Al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina. Borges es hermético y oscuro respecto a sus amores.

En el poema "Lo perdido" menciona a "esa compañera/ Que me esperaba y que tal vez me espera (OT, 1101) y en la composición que lleva como enigmático título "H. O." (OT, 1102) se alude a una esperada voz que aguardaría a Borges en la paz de la noche enamorada Sin embargo, (...) Otra es mi suerte. Las vagas horas, la memoria impura, El abuso de la literatura Y en el confin la no gustada muerte. Sólo esa piedra quiero. Sólo pido Las dos abstractas fechas y el olvido. La desdicha y los dolores de Borges aparecen tenuemente en su obra, apenas esbozados con un toque sugerente. En el cuento "El sur" (FI, 525 ss) se recrean algunas circunstancias de un percance menor, pero con consecuencias graves, que sufrió el escritor en 1938. El accidente tuvo lugar en la escalera de un edificio adonde había concurrido para visitar a una amiga de su familia; acaso debido a sus problemas oftálmicos (en "El Sur" se refiere que el protagonista, Dahlmann, descendía por la escalera revisando un ejemplar de *Las mil y una noches*) Borges no advierte la hoja de una ventana abierta y se golpea duramente contra ella. Como la herida fue mal desinfectada, se le produjo un cuadro infeccioso severo, situación de la que se restableció al cabo de dos semanas.

Una causa de dolor profundo para Borges fue su ceguera progresiva, cuyos síntomas se registraron agravados desde 1938, año de la muerte de su padre -que padeció de la misma enfermedad. Borges aludía a la gradual disminución de su vista con la imagen de un crepúsculo estival; repetía que en las condiciones en que la fue experimentando no le asignaba mayor importancia, pues paulatinamente todo se le iba convirtiendo en sombras y eso le permitía aceptar con valentía y resignación su suerte. Asimismo, varias veces se valió de la ceguera para justificar su desconocimiento de los autores latinoamericanos contemporáneos, a los que, por otra parte, atacaba muy sutilmente cada vez que podía. Imposibilitado de leer y escribir ya de manera definitiva en 1955, pedía a sus colaboradores que le leyeran obras de sus favoritos, pues no quería perder tiempo ensayando lecturas nuevas y azarosas. En cambio, sabía que si le leían a Conrad, o le leían a Kipling, yo estaba oyendo algo que merecía ser leído de nuevo (*Borges el memorioso*, 81). En "El ciego" (OT, 1098) se traza un perfil muy borgesiano de la dolencia, integrada a algunos de los motivos poéticos de Borges: el desdoblamiento de personas, el recuerdo de las escenografías porteñas, la soledad, la noche, la memoria como instancia del olvido, y el amarillo, único color accesible a la debilitada vista del escritor.

Lo han despojado del diverso mundo. De los rostros,
que son lo que eran antes, De las cercanas calles,

hoy distantes, Y del cóncavo azul, ayer profundo.
De los libres le queda lo que deja
La memoria, esa forma del olvido
Que retiene el formato, no el sentido.
El desnivel acecha. Cada paso Puede ser la caída.
Soy el lento Prisionero de un tiempo soñoliento
Que no marca su aurora ni su ocaso.
Es de noche. No hay otros. Con el verso
Debo labrar mi insípido universo.

II

Desde mi nacimiento, que fue el noventa y nueve
De las cóncavas parras y el aljibe profundo,
El tiempo minucioso, que en la memoria es breve,
Me fue hurtando las formas visibles de este mundo.
Los días y las noches limaron los perfiles
De las letras humanas y los rostros amados;
En vano interrogaron mis ojos agotados
Las vanas bibliotecas y los vanos atriles.
El azul y el bermejo son ahora una niebla
Y dos voces inútiles. El espejo que miro
Es una cosa gris. En el jardín aspiro
Amigos, una lóbrega rosa de la tiniebla.
Ahora sólo perduran las formas amarillas
Y sólo puedo ver para ver pesadillas.

Con los años, el tema de su ancianidad también ocupó gran parte de su producción poética. De buen gusto y sutil ironía es este fragmento del prólogo a la edición del *El otro*, el mismo (EO, 975): Este, escribí, es mi quinto libro de versos. Es razonable presuponer que no ser mejor o peor que los otros. A los espejos, laberintos y espadas que ya prev, mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la política. 6.- Los trabajos. A juzgar por la coincidencia de testimonios ofrecidos por algunos de sus biógrafos (Jurado, 1980; Barrenechea, op. cit), Borges tuvo su primer empleo a los 39 años. Luego de la muerte de su padre, quien prefería que Jorge Luis se dedicara por entero a la profesión de escritor, fue designado auxiliar de una biblioteca municipal. Hasta entonces, había colaborado regularmente en el periódico *Crítica*, en la publicación semanal *El Hogar* y en las revistas literarias *Sur*, *Gaceta de Buenos Aires* y *Destiempo*, fundada en sociedad por Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y el propio Borges. También destacan sus labores de traductor, las que produjeron las pulcras versiones al español de *El cuarto propio* y *Orlando* de Virginia Woolf, *La metamorfosis* y otros relatos de Franz Kafka, *Perséfone* de André Gide y *Palmeras salvajes* de William Faulkner.

En 1938, pues, comienza una etapa de actividades laborales en las que el anarquista spenceriano debe parte de su subsistencia nada menos que al erario público. Pero el empleo en la biblioteca no le impide continuar su "destino literario"; en los ocho años de permanencia en el cargo municipal compone y publica los relatos más importantes de su obra, siete de los cuales aparecen en 1942 con el título *El Jardín de senderos que se bifurcan*. Posteriormente, en 1944, estos relatos y otros -hasta entonces inéditos- se publicarán en una nueva antología, *Ficciones*, colección editada por la editorial Sur. También durante los años de trabajo en la biblioteca

municipal, Borges escribe los inimitables relatos de su segundo libro narrativo: *El Aleph*, publicado en 1949. Hasta entonces, la narrativa borgesiana había producido sólo una serie de ejercicios inspirados en argumentos de Mark Twain, Philip Gose, y Frederik Watson, entre otros, que había aparecido en 1935 con el título *Historia universal de la infamia*, y que trataremos en los capítulos segundo y cuarto. Por otra parte, en colaboración con Bioy Casares y Silvina Ocampo prepara la edición de la *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940 - segunda edición aumentada en 1965) y la *Antología poética argentina* (Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1941); con Bioy Casares, bajo el seudónimo H. Bustos Domecq, publican *Seis problemas para don Isidoro Parodi* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1942) y *Dos fantasías memorables* (Buenos Aires, editorial Sur, 1946); bajo el seudónimo B. Suárez Lynch, Borges y Bioy Casares escriben en esos años el cuento *Un modelo para la muerte*, (Buenos Aires, editorial Oportet & Haereses, 1946). La participación de Borges en la modesta biblioteca municipal termina con un episodio lamentable; un pronunciamiento en contra de la dictadura del General Farrell (1946) aparecido en el periódico *La prensa* de Buenos Aires con la firma de Borges entre la de varios intelectuales determinó que las autoridades dispusieran el traslado del escritor a otra repartición municipal. El nuevo puesto para Borges era el de inspector de aves en ferias y mercados, ocupación que obviamente disgustó a quienes veían en Borges al eximio creador que años más tarde ratificaría con amplitud las expectativas suscitadas con su libro *Ficciones*.

Sin empleo, sus amigos le aconsejan que se busque algún medio de vida digno de su condición de intelectual; renuncia al puesto municipal con que pretendieron humillarlo y emprende, por primera vez, casi a los 50 años, tareas docentes. En instituciones no gubernamentales imparte conferencias sobre literatura inglesa que despiertan singular atención en muchos estudiantes y ocasionales asistentes. Con todo, Borges no se despidió del Estado por mucho tiempo; un sector mayoritario de las Fuerzas Armadas secundado por varios civiles proscritos logra derribar al gobierno de Juan Domingo Perón en 1955 mediante una sedicente Revolución Libertadora que Borges aplaude con injustificado fanatismo. Acaso en compensación a los panegíricos firmados por Borges, a las pocas semanas de instalado el régimen antidemocrático se dispone su nombramiento como Director de la Biblioteca Nacional, institución que en la época contaba orgullosamente entre las mejores y más completas de América. En el mismo año, Borges es designado profesor de Literatura alemana (tiempo después ocupar la cátedra de Literatura inglesa y norteamericana) en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Merecen especial mención las conferencias que Borges impartió en distintos foros internacionales, muchos de ellos universitarios, y que le significaron un gran prestigio internacional. Durante el curso lectivo de 1961 Borges se instala en Austin, capital del estado norteamericano de Texas, en cuya universidad dirigió cursillos y seminarios; en 1967 fue contratado por la Universidad de Harvard (EE.UU.) como profesor de poesía y en los años siguientes tuvo ocasión de exponer su original punto de vista en cursos y conferencias sobre temas literarios en las universidades de Colombia, Michigan, la de Oxford (Gran Bretaña) y otras importantes instituciones americanas y europeas.

Borges solicitó su retiro del cargo de la Biblioteca Nacional en 1973, después de que las primeras elecciones libres en dieciocho años de restricciones dieran el triunfo por más del 50% de los votos a los candidatos peronistas. Un dato curioso parece matizar el que fuera el último empleo de Borges: Paul Groussac (1848-1929), otro escritor, ciego como él, también fue director de la Biblioteca Nacional. Con la particular actitud borgesiana frente a las repeticiones, el poema "Los dones" (EH, 809-810) es un testimonio de esta sorprendente circunstancia: (...)

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
Exploro con el baculo indeciso,
Yo, que me figuraba el Paraíso
Bajo la especie de una biblioteca.
Algo que ciertamente no se nombra
Con la palabra azar rige estas cosas;
Otro ya recibió en otras borrosas
Tardes los muchos libros y la sombra.
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?
Groussac o Borges, miro este querido mundo
Mundo que se deforma y que se apaga
En una pálida ceniza vaga
Que se parece al sueño y al olvido.

7.- Premios y reconocimientos.

Borges es el literato argentino más premiado y mejor reconocido; sus cuentos fueron traducidos a un número de idiomas no alcanzado por las creaciones de otros autores de la misma nacionalidad. Tanto la obra como la vida de Borges tuvieron una difusión difícilmente lograda por otros escritores; a los casi sesenta libros consagrados exclusivamente a aspectos generales de su obra deben agregarse más de mil doscientos artículos (Massuh, 1980: 15), publicados en todo el mundo, que tratan en detalle alguna de las creaciones borgesianas, y no menos de treinta ediciones especiales dedicadas a la vida y la obra de Borges por otras tantas instituciones y revistas literarias de predicamento en el ámbito literario internacional.

En 1961, cuando Borges obtiene junto con Samuel Beckett el Premio del Congreso Internacional de Editores otorgado en Formentor, Mallorca, se inicia una larga serie de premios literarios de vasto alcance; hasta entonces, sólo había recibido el Premio Nacional de Literatura, otorgado en 1956 por la Academia Argentina de Letras, a la que se incorporó como miembro permanente en 1962. Luego de ese año recibiría, entre otros, el IX Premio de Poesía de la Ciudad de Florencia, el IX Premio Internacional Madonnina, de Milán, el Premio Alfonso Reyes y el Ollin Yolitzli de México, el Premio Cino del Duca de París, el Premio T. S. Elliot de la Fundación Ingersoll y el Premio Etruria de Volterra.

Sin duda, el reconocimiento literario que más satisfizo a Borges fue el obtenido junto con el poeta Gerardo Diego en 1980: el Premio Cervantes, conferido por la Academia Real Española. También recibió importantes distinciones honorarias y premios pecuniarios; entre los reconocimientos académicos más destacables que se le otorgaron se cuentan los de *doctor honoris causa* en la Sorbona, en las universidades de Michigan, de Murcia, de Columbia (EE.UU.), de Harvard, de Madison, de Cincinnati, de Oxford, de Puerto Rico, de Palermo, de Roma, en la

Universidad de Los Andes (Colombia), y en varias universidades argentinas- con excepción, por cierto, de la Universidad de Buenos Aires, donde había sido profesor durante varios años. Ha sido honrado también con premios gubernamentales, como los conferidos por Portugal, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Chile, Perú e Israel.

Con la vida y la obra de Borges se realizaron en cine, teatro y televisión representaciones muy variadas. Entre tales realizaciones destacan el film "The Inner World of Jorge Luis Borges", que Harold Mantell estrenó en New York en 1970; de ese mismo año es la producción dirigida conjuntamente por Andr, Camp y Jos, María Berzosa, que la televisión francesa puso en pantalla a lo largo de dos emisiones; Domenico Porzio llevó a escena en 1972 una recreación muy original de un cuento de Borges con el título "Il Vangelo secondo Borges". Algunos de sus cuentos también interesaron a varios cineastas: "La Intrusa" (IB, 1025-1028) (Brasil, 1980), "Hombre de la Esquina Rosada" (HU, 329-334) (Argentina, 1962), "El Muerto"(EA, 545-550) (Argentina, 1975), "Emma Zunz" (EA, 564-568) (Argentina, 1955 - conocida con el título "Días de Odio"- y Francia, 1969- con dirección de Alain Magrou); inspirada en el relato "Tema del traidor y del héroe" (FI, 496) es la película "La strategia del ragno", dirigida por Bernardo Bertolucci (Italia, 1969).

8.- El Borges "quijanesco".

Aceptemos momentáneamente este esbozo de interpretación, que sólo persigue un objetivo a la vez pedagógico e introductorio: Jorge Luis Borges fue un escritor que supo modelar en la vida literaria un personaje autónomo, quien llegaría a encargarse de la vida civil de su creador, un ex-bibliotecario que goza de una renta irrisoria, un hombre a la sazón anciano y ciego, miembro de una familia patricia argentina que soportó durante años una situación económica desmejorada. El Borges "público" es el que aparece con profusión en entrevistas periodísticas y con un dejo de melancolía en algunos de sus relatos y poemas; Jorge Luis, su creador, tendió a desaparecer tan pronto como el otro, valiente, aguerrido, dio muestras de poder enfrentar la historia de ambos, con todas sus conjeturables miserias y grandezas. Naturalmente, en el juego de sombras y ambigüedades ni la desaparición de Jorge Luis, ni la irrupción del otro Borges es tan notoria como para que esta interpretación resulte verosímil.

Sin embargo, quizá como no pueda registrarse en ningún otro escritor, la obra de Borges es un intento autobiográfico que logró materializarse de alguno de los muchos modos fantásticos que la voluntad artística consumó: separado por su propia fortaleza, el Borges "público" superó en vida al Borges civil, al débil y enfermizo Jorge Luis que en 1918 obtuviera un título de bachiller en el Colegio de Ginebra y que en 1938, en Buenos Aires, fuera nombrado auxiliar de una biblioteca de oscura importancia. El Borges que mereció notoriedad fue la criatura más fantástica surgida de la creatividad borgesiana; fantástica porque supo atravesar los lindes de lo literario para instalarse con comodidad entre los seres históricos.

Pueden servir como referencia para vislumbrar el confuso perfil que ofrece este Borges literario dos circunstancias extraídas de una de las escasas novelas a las que dedicó varias lecturas: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Como se recordará, en la genial obra de Cervantes los personajes imaginarios del cura y el barbero encuentran en la -también imaginaria- biblioteca de Quijano una novela ejemplar del propio Cervantes, la que había tenido gran difusión por aquella poca. Esta primera circunstancia nos remite a un universo fantástico, donde los personajes de ficción se ocupan de asuntos literarios. La segunda circunstancia marca un desafío todavía mayor a la tradicional división entre el mundo real y el mundo de la literatura. Se trata del hecho de que en la segunda parte del Quijote los propios personajes (irreales) comenten la difusión

(real) alcanzada por la primera parte de la obra. Un poema que indica la incierta demarcación entre límites reales e irreales lleva por título, justamente, "Sueña Alonso Quijano":

El hombre se despierta de un incierto
Sueño de alfanjes y de campo llano
Y se toca la barba con la mano Y se pregunta
si está herido o muerto. ¿No lo perseguirán los hechiceros
Que han jurado su mal bajo la luna? Nada. Apenas el frío.
Apenas una Dolencia de sus años postrimeros,
El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
Está pasando que pasó mucho antes.
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
Los mares de Lepanto y la metralla. (ET, 1096).

La imagen de Quijano soñando a Cervantes está alojada en el universo fantástico donde se confunden los pensamientos y las cosas pensadas, en aquel libro-mundo del que cada uno de nosotros es un versículo o una palabra. En el poema, vemos que la vida del personaje literario, Alonso Quijano, se independiza de su creador. Entre otras muchas cosas, las leyes fantásticas del mundo de invención permiten a las criaturas literarias revertir el proceso por el que fueron creadas, y crear, ellas mismas, a sus creadores. De esta manera, los personajes imaginarios pueden interferir en la realidad y someterse a las mismas restricciones con que el autor de carne y hueso incursiona en la irrealidad del mundo fantástico. Por eso, "Sueña Alonso Quijano" nos muestra a un Cervantes creado por su propia criatura, nos muestra a un Cervantes hijo -podríamos decir- de su propio hijo. Podrá parecer que la terna Cervantes-Quijano-Quijote propuesta por Borges es literatura fantástica, y de hecho lo es; nuestra dupla Borges-Borges, insinuada en la obra borgesiana, también es literatura fantástica, como lo ha sido el universo, el azar, la desdicha y la vida para Jorge Luis Borges.

II. CLAVES DE LA OBRA DE BORGES

El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. (DI, 269).

1.- Borges en América Latina.

Una de las posibles lecturas de algunos textos borgesianos puede sugerir que el autor protagoniza una búsqueda desesperada y escéptica por negar sustento a la realidad objetiva y al tiempo histórico social, con sus conflictos y avatares; esta interpretación, potenciada por la aparente adscripción de Borges a posturas filosóficas de la corriente idealista anglosajona, por su confesada admiración hacia Inglaterra y por la nula referencia de sus obras a la realidad política latinoamericana ha llevado a suponer a algunos críticos que Borges renegaba de su condición de argentino, e incluso que estaba ligado a intereses antinacionales. Pero lo menos memorable de Jorge Luis Borges y su obra es el recuerdo del lugar y de la época en que inicialmente fueron conocidos. Por lo demás, al propio autor estas circunstancias le parecían accesorias.

Por eso, tal vez no resulte del todo adecuada la indicación de que la obra de Borges pertenece a un escritor latinoamericano contemporáneo. Recordemos una vez más un fragmento de "Borges y yo", citado en el capítulo anterior: Nada me cuesta confesar que [el otro] ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, Quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.

Cuando se inspeccionan las creaciones borgesianas, resulta imposible comparar las problemáticas que encuentran calidez expresiva en la prosa de Borges con los conflictos latinoamericanos, tal como fueron abordados por autores como García Márquez, Arguedas, Icaza, Asturias, Lezama Lima y otros. La obra de Borges manifiesta indiferencia por los problemas sociales de Argentina y en general por los conflictos propios del mundo contemporáneo; algunos críticos fundaron sus objeciones a la obra borgesiana en ese detalle, que, por cierto, no parece más que un rasgo superficial de la producción en verso y en prosa del autor. Menos nacionalistas en apariencia, otros críticos han señalado como negativa lo que entendieron la única preocupación de Borges: la estilística, obsesión que -como trataremos de ver- iba mucho más allá de un mero artificio verbal y de la doctrina de *l'art pour l'art* que se atribuía indebidamente a Borges bajo estas acusaciones y otras, como las que repudiaban la recurrencia borgesiana a autores exóticos, el conservadurismo intelectual, el desprecio por la lengua española y por la literatura hispanoamericana. Todas estas observaciones críticas fueron refutadas por otros estudiosos, quienes propusieron, en cambio, la idea de la universalidad de la obra de Borges.

No es el propósito estudiar aquí minuciosamente las críticas que se han formulado sobre Borges y su producción; simplemente, ha parecido oportuno revisar algunos argumentos que intentan defender la universalidad de la obra de Borges como un acercamiento gradual a la propuesta literaria del escritor.

2.- La universalidad de Borges.

Por cierto, las preocupaciones características de Borges corresponden a ámbitos problemáticos infrecuentes en la literatura latinoamericana; pero hay que advertir que estos motivos

también son raros en la literatura europea. El Borges metafísico, que ha sabido conjugar las posturas idealistas de Berkeley, Spinoza, Schopenhauer y Bradley no parece registrar muchos antecedentes en el derrotero literario occidental, mucho menos si a la especulación filosófica se le agrega la tonalidad rural de la pampa o el litoral argentinos, el matiz misterioso del Oriente o la coexistencia de personas históricas y libros reales con personajes literarios y libros inexistentes. Algunos críticos postulan la universalidad de la obra de Borges amparados en la circunstancia casi invariable de que las composiciones toman como motivos la circularidad y el carácter psicológico del tiempo y la inexistencia objetiva de las cosas, cuestiones que en cierta medida incumben a la problemática "universal" del pensamiento. Efectivamente, no puede indagarse sobre estos temas sin que medie alguna hipótesis acerca de la estructura del universo; en ese sentido, parece acertado retener la atribución de universalidad prodigada a las composiciones borgesianas.

Sin embargo, Borges descubrió que la metafísica era un estímulo eficaz para su producción estética y no tanto un camino para el tratamiento de problemas teóricos. A esta conclusión puede arribarse si se tiene en cuenta que Borges juega con posturas antagónicas simulando en todos los casos estar de acuerdo con cada una, o ser escéptico respecto a todas (véase, entre otros, Nuño, 1986; Massuh, 1980).

En un ensayo (OI, 685), Borges apunta que es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. Para defender estos argumentos, acaso convenga permutar la calificación de obra universal para la producción de Borges por la de obra que incorpora explícitamente la filosofía en la tradición estético-literaria de Occidente.

Desde otros puntos de vista, se atribuye el rasgo de universales a los artificios de Borges, argumentando que algunos de éstos están situados lejos de nuestra época, o lejos de nuestras ciudades. De este modo, daría la sensación de que es la pertenencia a un orden abstracto de los textos lo que les confiere tal propiedad universal, como si las narraciones pudieran ofrecer lo esencial de los conflictos humanos gracias a que omiten las circunstancias anecdóticas o accesorias que conciernen a la vida social o a los hechos políticos. Es verdad que algunos cuentos de Borges se concentran sólo en un personaje que atraviesa por un instante crucial o que protagoniza un hecho sorprendente. Así, en muchos relatos, vemos que cada personaje borgesiano está a punto de desentrañar su verdadera identidad, o está en una búsqueda ardua e infructífera, o advierte que se halla sometido a un destino inexplicable. Estas mismas narraciones parecen sugerirnos un mensaje desalentador acerca de la existencia humana: casi todas las criaturas borgesianas llegan, por diversos medios, a experimentar que nada significan. Las perspectivas que quieren asociar esta recurrencia de los cuentos de Borges con la preocupación del autor por lo esencialmente humano, justifican el tratamiento abstracto del conflicto existencial en el carácter a-histórico de la problemática en que insiste Borges. Ciertamente, quienes así juzgan la universalidad de la obra borgesiana no carecen de evidencias; el trasfondo de muchos cuentos borgesianos no implica ningún orden social ni cultural reconocibles, más allá de su exotismo; Borges prácticamente no trabaja el carácter de ningún personaje y rara vez se explicitan en sus relatos preferencias éticas diferentes de las que impugnan la cobardía o la traición. Además, Borges entiende que un cuento es más admirable cuanto mejor definida esté, la situación que prefigura, por lo que enfatiza que puede prescindirse de un tratamiento psicológico de los personajes o de una contextualización histórica, a condición de que esté asegurado un mínimo de verosimilitud. De acuerdo con ello, las situaciones que motivan los relatos borgesianos resultarían de lo que para algunos críticos es la esencia del problema humano, sin particularismos ni tintes sociologizantes.

Desde luego, esta atribuida universalidad de los cuentos de Borges estaría aprisionada en una cosmovisión particular, si no estrecha en sus supuestos, algo exigua en sus fundamentos: la historicidad del pensamiento, la conformación social de la personalidad, la división del trabajo, y otros conflictos sociales son temas inherentemente humanos que la metafísica de Borges (y de buena parte de sus comentaristas) no contempla más que como contingencias y banalidades.

En todo caso, podría argumentarse que los aportes de la obra de Borges se encaminan ante todo a preparar una expectativa o un asombro en los lectores. Para ello, los textos borgesianos se apoyan en situaciones alejadas para que la imaginación tenga mayor libertad y evitan a los escrupulosos que ejercen la policía de las pequeñas distracciones (IB, 1022). Por lo tanto, no es que Borges se proponga crear una obra universal al idear un cuento; intuye que es más apropiado para sus fines estéticos un marco de referencia específico e instala así la situación que lo obsesiona en diferentes escenarios: ser algunas veces, como en "Funes el Memorioso" (FI, 485-490) el litoral argentino; o la ciudad de Buenos Aires a fines del siglo pasado, como en "Hombre de la esquina rosada" (HI, 329-334); o el México de la conquista, como en "La escritura del dios" (EA, 596-599); o la India, como en "El hombre en el umbral" (EA, 612 -616), etc. A propósito de este último cuento, Borges declara en el epílogo (EA, 630): La momentánea y repetida visión de un hondo conventillo que hay a la vuelta de la calle Paraná, en Buenos Aires, me deparó la historia que se titula *El hombre en el umbral*; la situé en la India para que su inverosimilitud fuera tolerable. Otro inconveniente de la pretendida universalidad de los textos de Borges es el tipo de lector para el que están dirigidos. En cierto modo, los críticos que enfatizan la preocupación borgesiana por lo específicamente humano deben conceder, no obstante eso, que mucho de la producción de Borges puede resultar inaccesible para el público general; Jurado (op. cit.: 56) sostiene que Borges escribe para el lector común, una persona cultivada que lee con discriminación y buen gusto. Por su parte, Borges declara que no escribe: para una minoría selecta ni para ese adulado ente platónico cuyo apodo es la masa. Descreo de ambas abstracciones, caras al demagogo (LA, contratapa).

3.- Lector para escritores. Como tantos otros escritores, Borges es ante todo un lector contumaz. Sus preferencias, sus búsquedas, sus obsesiones, en cambio, son particularmente diferentes de las que pueden detectarse en otros autores. Con su proverbial sentido de la confusión entre causas y efectos, -y antecedentes y consecuentes- Borges declara en uno de sus prólogos: En cuanto a las influencias que se advierten en este volumen... En primer término, los escritores que prefiero (...); luego, los que he leído y repito; luego los que nunca he leído pero que están en mí. Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos (OT, 1081). Aunque mucho de la literatura borgesiana tiene claras y deliberadas reminiscencias de las creaciones de Stevenson, de Kipling, de Kafka, entre otros, lo cierto es que la escritura de Borges es excepcional y no sólo respecto de la literatura latinoamericana; los temas, las situaciones, los escenarios, los motivos y la im genes que encontramos en los cuentos de Borges pueden registrarse por separado en cualquier texto literario, pero difícilmente se hallen todos ellos reunidos con la sencillez de que dan muestras las composiciones de Borges. Por ejemplo, el tema de la incapacidad del lenguaje para expresar sensaciones atemporales es aludido en "El Aleph" (EA, 617-628), donde encontramos motivos de la literatura fantástica (el Aleph es el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ngulos) en un escenario costumbrista (el sótano de una casa, donde había vivido Beatriz, una mujer que desdeñó el amor del narrador-personaje Borges) y con una situación de contienda estética: Borges -personaje- debe oír resignadamente unos versos terribles del otro personaje, Carlos Argentino Daneri, cuya propuesta literaria -fundada en la ilusión de la transparencia del lenguaje- es absolutamente contraria a la que sostiene Borges; por otra parte, el relato finaliza con una disquisición entre erudita y filosófica

acerca de la autenticidad del Aleph. La reunión de elementos heterogéneos en un solo relato caracteriza a los cuentos de Borges, pero es claro que no todos esos elementos han recibido la misma atención de parte de los críticos; fundamentalmente, debido más a las preocupaciones de la crítica que a las del mismo Borges, los elementos temáticos y los estilísticos orientaron algunos trabajos (Barrenechea, 1967; Alazraki, 1974, entre otros). Con todo, por la vía de los temas preferidos de Borges, se ha querido argumentar que él es un escritor para escritores, ya que sólo los más eruditos pueden estar en condiciones de acceder a las propuestas borgesianas; al parecer, la reducción de la obra de Borges a uno solo de los factores que tan incomparablemente reúne su producción además de arbitraria es refutable. Como lector, Borges recorre temas y formas expresivas que como escritor logra intuir y elaborar en una combinación original y atractiva a partir de motivos de la literatura fantástica; conoce una forma particular del placer de leer y logra que otros también lo experimenten. El placer de la lectura para Borges no es, sin embargo, una experiencia asimilable a las que permiten otras fuentes hedónicas; no se trata simplemente de una recepción pasiva de estímulos agradables. El placer borgesiano está en la riqueza de lo conjetural, de lo ambiguo, en la continua búsqueda. Borges propone problemas y evita o refuta soluciones; si se dirigiera a un lector en particular, buscaría sólo al que no puede conformarse con ninguna forma de dogmatismo, ni siquiera con el relativismo o con el nihilismo. Cada obra de Borges, pues, nos propone un universo incompleto, un dios regido por otros dioses, que a su vez dependen de otros, cuya existencia, finalmente, depende del lector. Murillo (1968: 129) sintetiza estas ideas: La narrativa [de Borges] crea forzosamente un inaprehensible, ilusorio "vacío", y nuestra reacción hacia el vacío, real o ilusorio no es de tolerarlo, sino de llenarlo. Si los escritores son lectores, nada cuesta aventurar que en el mundo de espejos de Borges los lectores son también autores que trabajan solidariamente con aquéllos para construir la literatura: la literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro es un ente incomunicado, es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -sta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría como ser la literatura del año dos mil. (OI, 747). La propuesta que Murillo encuentra en la narrativa también están algunos poemas de Borges. "Ajedrez (II)" (EH, 813) es un crisol para varios motivos borgesianos: a) los protagonistas ignoran su destino o su condición: No saben que la mano señalada/ del jugador gobierna su destino. b) diversas tradiciones literarias se fusionan de un modo natural; la futilidad de la existencia es aludida con metáforas utilizadas por autores de diferentes épocas, escuelas y movimientos literarios: polvo y tiempo y sueño y agonías. Por ejemplo, la concepción de la existencia como "polvo" procede de la Biblia y ha sido retomada -entre otros por Francisco de Quevedo; la reducción de la vida al tiempo, es típica del Budismo; la idea de la vida como sueño recuerda a Calderón de la Barca. c) la situación insostenible de una dependencia que se remonta al infinito; d) una cita pseudo-erudita: (la sentencia es de Omar). e) (Quizá lo más sutil, por eso lo más borgesiano) la interrogación de los dos versos finales. Como no hay respuestas en el texto, el silencio que abre la pregunta nos concierne y nos reclama cada vez que nos enfrentamos con él: Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada reina, torre directa y peón ladino sobre lo negro y blanco del camino buscan y libran su batalla armada. No saben que la mano señalada del jugador gobierna su destino, no saben que un rigor adamantino sujeta su albedrío y su jornada. También el jugador es prisionero (la sentencia es de Omar) de otro tablero de negras noches y de blancos días. Dios mueve al jugador, y ¿ste la pieza. ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonías? 4.- Una discreta invitación. No puede llamar la atención que para Borges los géneros literarios sean producto de una arbitrariedad la más de las veces cuestionable; de hecho, sus libros son una réplica a las clasificaciones tradicionales, pues en algunos de ellos coexisten el verso

y la prosa, la ficción y el ensayo creo que sin discordia (EO, 976). La producción de Borges se dilata en un universo de lecturas casi innumerables, donde conforman un cosmos extraño textos de la filosofía idealista, de la tradición teológica y de los heresiarcas, del Budismo y del Corán, de las sagas de Islandia y de las Mil y una Noches, de Carlyle, de Poe, de Chesterton, de Whitman, de Shaw, de Browning. En pocas palabras, la producción de Borges se reconoce deudora de varias tradiciones literarias a la vez, y al autoproclamarse identificada con cada una de ellas, las unifica y les confiere una continuidad, no menos ilusoria, ciertamente, que la clasificación por países o por ,pocas que formulan los manuales de literatura. Deliberadamente, la lectura que nos proponen las obras borgesianas es siempre una actividad creativa. Producto deliberadamente incompleto, cada pieza exige que los lectores aporten algo más que su asombro y su atención. Pero esta exigencia no nos llega por la imposición de una prosa conceptista, artificiosa o cargada de neologismos, que incomodaría al lector más erudito; se trata de una invitación que alguien nos ha sugerido con amabilidad y a la que nos sentimos íntimamente incapaces de rehusarnos. Al terminar la lectura de un cuento de Borges es frecuente advertir que el autor ha querido plantear muchos temas a la vez sin que se le deslizaran soluciones parciales o definitivas; de esta manera, cada lector es obligadamente artífice de algún tramo que habrá de continuar uno de los muchos caminos que Borges deja abiertos con sus relatos. Ahora bien, esta obligación surge espontáneamente una vez que hemos atravesado algunos senderos que llevan a citas librescas y a personas indistintamente reales o imaginarias, a situaciones vacilantes, a lugares exóticos, y a otras asperezas que suelen abundar en la composición de Borges, quien -como se solaza en la confusión del mundo real con el ficticio- propone marginalmente al lector una serie de obstáculos parecidos a los que los investigadores deben allanar en procura del saber que ansían. Como en el caso de los investigadores, el lector de Borges olvida el enfado de la tarea, pero difícilmente se satisface con sus resultados; a diferencia de un inconcebible investigador que de antemano sabe lo que busca y lo reconoce al encontrarlo, gracias a Borges, sus lectores intuimos que el ,xito está en la búsqueda, aunque haya error en el hallazgo. Este, que por lo demás es fortuito e incontrolable, no merece la punición ni la gloria. La invitación discreta que recibimos de Borges no prev, el infierno ni la eternidad, por más que muchas veces esos motivos aparezcan en sus creaciones; mostrando no estar convencido del todo, Borges avanza por los caminos del arte y extiende, por así decir, los caminos del conocimiento y de la especulación. No hay límites, pues, en los textos de Borges, excepto aquellos que nuestro decoro o nuestra sensibilidad alcancen a interponer.

5.- Una estética implícita. En los prólogos a varios de sus libros (ES, OT), Borges expone contundentes razones a fin de disuadirnos de buscar en su obra alguna suerte de fundamento teórico. A cambio de eso, prefiere presentar sus textos como concebidos de acuerdo con técnicas bastante superficiales, sustentadas más que nada en la experiencia de la práctica de escribir: No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos, intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector, simular pequeñas incertidumbres (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo (...)" (ES, 975); Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan (...)." (OT, 1081). Sin embargo, puede atribuirse a Borges el mérito de dos intuiciones estéticas, que parecen revelarse en sus obras: en primer lugar, su concepto de que el hecho estético es una insinuación ambigua, una sugerencia extrarracional. En segundo lugar, su creencia de que es posible doblar la incapacidad expresiva del lenguaje. Muestra más explícita de su primera intuición son sus escritos dedicados a la ensayística, que completan varios libros: Evaristo Carriego, Discusión, Historia de la Eternidad y Otras Inquisiciones de las Obras Completas (EC, 99-172; DI, 170-286; HE, 350-423; OI, 632-777, respectivamente). Allí

encontramos a un Borges abocado a la tarea -que él mismo juzga paradójica- de argumentar en favor de una estética de la sugestión: son mejores aquellas fantasías puras que no buscan justificación o moralidad y que parecen no tener otro fondo que un oscuro terror (OI, 681). Borges está convencido de la inutilidad de estas explicaciones, pero de todas maneras insiste en superar los límites impuestos por la estructura racional de su argumentación, e incurre en razonamientos analógicos para transmitir la experiencia casi mística del arte: la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o dijeron lo que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es Quizá el hecho estético (OI, 635). Más tenues, más artísticos, son los testimonios de la segunda intuición de Borges que podemos hallar en sus textos exclusivamente narrativos como Historia universal de la infamia (HE, 289-349) ; Ficciones (FI, 427-530); El Aleph (EA, 533-631) El informe de Brodie (IB, 1021-1079); El libro de arena (LA, Buenos Aires, 1975); Azul, AZ, Barcelona, 1977). Desde un punto de vista externo, estas producciones de Borges parecen incurrir en una forma particular de paradoja: intentan superar -no ya explicar, como en los ensayos- la insuficiencia del lenguaje y no pueden prescindir de él para expresarla. En "El fin" (FI, 519- 521), Borges, ahora como narrador, parece deplorar los límites que restringen su actividad. Confiesa: Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música (p g. 520). Muchos de estos relatos presentan búsquedas exasperantes cuya culminación depende de un misterio que a lo sumo es accesible a uno de los personajes y que normalmente no es explicitado en la narración; así, en "La escritura del dios" (EA, 596-599), a su único personaje, Tzinacán, le es dado descifrar un mensaje escrito en la piel del tigre. Le bastaría repetir esa fórmula para revertir su suerte de encarcelado, pero la revelación del misterio (el fin de la búsqueda estética por superar las restricciones lingüísticas) anuló su condición personal: Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, no puede pensar en un hombre, o en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, Qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad (p g. 599). En "La busca de Averroes" (EA, 596-588), el misterio que moviliza al protagonista es el significado de las palabras tragedia y comedia; sabio entre los más sabios, Averroes no accede a desentrañar el enigma, y, confundido, dictamina: Aristú [Aristóteles] denomina tragedias a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario (p g. 587). Pero Borges no pretende sólo glosar los errores del pensador rabe oriundo de Córdoba, intenta también comunicar la experiencia del escritor que confía en controlar la obra que realiza. El relato no acaba, previsiblemente, en el error de Averroes; la narración llega hasta el momento de su propia elaboración e involucra de este modo los procesos de escritura. Borges termina confundiendo como autor, narrador y personaje: ... a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes sin otro material que unos adarves de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. 6.- Caminos de una estética: Historia universal de la infamia. Ya hemos mencionado las dos intuiciones de Borges acerca del hecho estético: su naturaleza extrarracional y su ardua realización por medio del lenguaje. El esfuerzo que implica el

hecho estético no concierne sólo al escritor, quien sólo llega a proponer un texto necesariamente incompleto, plagado de vacíos secretamente destinados a asombrar a los lectores. Estos vacíos, inevitables en toda escritura, se dan en las narraciones borgesianas precisamente gracias al empleo de técnicas o procedimientos expresivos que merecen un estudio detenido. En el capítulo cuarto presentaremos algunos ejemplos de tales procedimientos. En general, las técnicas expresivas de Borges fueron concebidas de acuerdo con su intuición acerca de la incapacidad expresiva del lenguaje. Podríamos decir que estas técnicas cumplen la función de organizar el relato de un modo que afecte o sorprenda al lector. Básicamente, estas técnicas sirven para generar interrupciones en la lectura progresiva -lineal- del texto. El autor se vale de la eficacia de ciertas construcciones (que pueden abarcar una frase o un párrafo extenso) para lograr esa suerte de vacío que invita a los lectores a completar el relato. Con estos procedimientos tan particulares, los relatos de Borges simulan llegar al límite de lo expresable y de lo pensable y así, al comunicar la conciencia del límite, lo superan. Si bien los procedimientos narrativos de Borges no fueron inventados por él, sí parece apropiado adjudicarle el mérito de haberlos actualizado en la literatura de lengua española. De todas maneras, la autoría de estos procedimientos es una cuestión menor. Recordemos, de paso, que para Borges los antecedentes de un escritor eran, en realidad, creaciones de cada escritor. Influidó por la filosofía idealista, Borges confunde el orden en que se dan los hechos de la historia objetiva con el proceso psicológico implicado en nuestra aprehensión de tales hechos: En el vocabulario crítico la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación política o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (OI, 712). Si nos atenemos a esta opinión, los breves relatos que componen la antología de Historia universal de la infamia (HI, 287-345) pueden leerse hoy como el antecedente más genuino de la narrativa borgesiana, especialmente debido a nuestro conocimiento de los relatos de Ficciones y de El Aleph, aparecidos algunos años después de la Historia universal. Los capítulos de ésta fueron inicialmente ejercicios de prosa narrativa con los que Borges se entretuvo entre 1933 y 1934. Creemos que, retrospectivamente, estos ejercicios pueden considerarse como el repertorio más elemental de los procedimientos narrativos de Borges. Despreocupado por la invención de argumentos, Borges concentra su interés en el ensayo de diversas técnicas narrativas que progresivamente habría de perfeccionar. En el prólogo a la primera edición de este libro él mismo anticipa al lector sus estrategias de composición más originales: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas (p g 289). Pero Borges no era un crítico benévolo, ni siquiera de sí mismo. En realidad, con cada episodio de la Historia universal irrumpe en el mundo asombroso que ser su creación posterior. Repasemos brevemente algunas técnicas: a) la inclusión de elementos exóticos sirve para dar sustento a situaciones asombrosas, que desafían la verosimilitud y la razonabilidad: la Suprema Corte [del Imperio Nipón] emite su fallo. Es el que esperan; se les otorga el privilegio de suicidarse (p g 323); Las fuerzas del Imperio [Central Chino] fueron desechas. Ni el prohibido perdón ni la recomendada crueldad tuvieron ocasión de ejercerse. [El jefe] Kvo Lang observó un rito que nuestros generales [occidentales] derrotados optan por omitir: el suicidio (p g. 309). b) La descripción condensada por sintagmas que sorprenden la rutina perceptual de los lectores: inclinadas filas de esclavos (p g. 299); el agua rectangular de las fuentes públicas (p g. 304); se adelgazó la luna en el cielo (p g. 310); la noche era una bendición de tan fresca (p g. 329); c) La presentación de hechos singulares y graves, con la manifiesta abstención por parte del narrador de toda consideración axiológica: Por cada pendenciero que serenaba, hacía con el cuchillo una marca en el brutal garrote. Cierta noche, una calva resplandeciente que se inclinaba sobre un bock

de cerveza le llamó la atención y la desmayó de un mazazo. "-Me faltaba una marca para cincuenta!", exclamó después (p g. 313). ... el sheriff que después lo mató, le dijo una vez: "Yo he ejercitado mucho la puntería, matando búfalos". "Yo la he ejercitado más , matando hombres", replicó suavemente (p g 319). d) La recurrencia a una cita metafísica, teológica o erudita, con intención paródica apenas insinuada: La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad (p g. 327). e) Descripción del encuentro "material" del propio destino, con una alusión a la mutua imbricación del mundo real y del universo de la fantasía. En "El espejo de Tinta" un hechicero condenado a muerte logra aplazar su ejecución gracias al sortilegio que le permite a su verdugo, Yakub el Doliente, gobernador de Sud n, ver en la palma de su mano derecha las imágenes que desea. Cierta vez, Yakub solicita ver un inapelable y justo castigo, porque su corazón, ese día, apetecía ver una muerte El hechicero le ofrece una visión típicamente borgesiana: al principio, el rostro y la identidad del condenado a muerte aparecen ocultos a la vista del rey, quien exige acceder a la totalidad de la visión sin menoscabo. Pero despejar ese misterio puede generar una culpa que el hechicero no está dispuesto a asumir: Se rió el Doliente y acabó por jurar que él cargaría con la culpa, si culpa había. Lo juró por la espada y por el Qur n. El hechicero ordena entonces desenmascarar al condenado y: los espantados ojos de Yakub pudieron ver por fin esa cara -que era la suya propia. Se cubrió de miedo y locura. El hechicero le sujetó la diestra temblorosa y le ordenó que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Yakub estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto (p g. 343). f) Vacilaciones del narrador respecto de la autenticidad de la historia; al comienzo de "El espejo de tinta", se conjetura: Algunos insinúan que el hechicero Abderr hmen El Mamudí (cuyo nombre se puede traducir El Servidor del Misericordioso) lo acabó [a Yakub] a puñal o a veneno, pero una muerte natural es más verosímil -ya que le decían El Doliente. Sin embargo, el capit n Richard Francis Burton conversó con ese hechicero el año 1853 y cuenta que le refirió lo que copio (p g. 341). Llama la atención que en casi todas las biografías de la Historia Universal se mencione directamente el engaño o el ocultamiento de la verdadera identidad. Por ejemplo, "El atroz redentor Lazarus Morell" (pp. 295-300) caracteriza desde su título a un personaje infame que trafica esclavos negros con el consentimiento de ,stos. Los esclavos del sur de los Estados Unidos creen que Morell es un redentor, pues

ha logrado convencerlos de que conseguiría liberarlos a cambio de una retribución onerosa. La banda de Morell comprometía su ayuda para lograr la fuga de los negros y éstos debían aceptar ser vendidos nuevamente en algún mercado de esclavos. El producto de esta venta se repartiría por mitades entre la banda redentora y el negro redimido. Sin embargo, la mayoría de las veces, la operación fracasaba para el esclavo, que terminaba asesinado por los maleantes que capitaneaba Morell. Así, los esclavos deseaban establecer tratativas con el atroz redentor ya que sólo sabían de sus compañeros liberados una parte de la historia, esto es, que nunca habían vuelto a la plantación de la que fueron ayudados a escapar. Otros relatos ("El tintorero enmascarado Hakim de Merv" -pp. 324-329-, "El impostor inverosímil Tom Castro" -pp. 301-306-, "El incivil Maestro de Ceremonias Kotsuk, no Suk," -pp. 320-323) también refieren biografías de infames que, ya sea por la impostura o por el empleo deliberado de más caras, ocultan su identidad para cometer sus crímenes. El detalle que puede faltar en la enumeración anterior es menos importante, pero no menos borgesiano. Catorce

relatos breves conforman la Historia universal de la Infamia, sólo uno de ellos, "Hombre de la

esquina rosada" (p gs. 329-334), pertenece completamente a Borges. El resto son redacciones inspiradas en historias de diversos autores, cuya enumeración ampliaría la lista de tradiciones que Borges ha logrado unificar con su producción. Al cabo de los años, Borges se excusaría por todas estas creaciones alegando que muchas de ellas eran meros plagios de obras muy superiores. Lo cierto es que los relatos biográficos de la Historia universal de la Infamia proceden de otros autores, pero el mérito de haberlos immortalizado en la literatura es indiscutiblemente del Borges escritor que sólo treinta años después de la primera edición de la Historia universal sería leído por multitudes; la culpa del supuesto plagio es del Borges lector, que en el prólogo advierte: En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo el derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores (...) Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir; más resignada, más civil, más intelectual (p g. 289).

III. LA LABOR POETICA: POEMAS Y PROSAS. "Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permóname el lector la descortesía de haberlo 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" (FB: 16).

1.- Sesenta años de poesía. La dilatada producción de Borges debe mucho a la escritura en verso. Su primeros tres libros, Fervor de Buenos Aires (1923 -FB: 12-53); Luna de Enfrente (1925 - LEC: 55-73) y Cuaderno San Martín (1929 -CS: 77-96), son, precisamente, obras poéticas. Aspiraciones modernistas y sentimientos variados -entre los que la ciudad de Buenos Aires ocupa el puesto preeminente- recorren los versos de estas antologías. Escarceos de un joven tímido, estas colecciones pasaron al olvido rpidamente y -como apuntamos con respecto a la Historia universal de la infamia- luego de muchos años tuvieron ocasión de ser reeditadas. Al prologar Luna de enfrente para la edición de sus obras completas (1974), Borges comenta sus composiciones con una distancia inusual: no deshonran, me permito afirmar, a quien las compuso. El hecho es que las siento ajenas; no me conciernen sus errores, ni sus eventuales virtudes. Poco he modificado de este libro. Ahora, ya no es mío (LE, 55). A diferencia de sus tres primeras publicaciones, los libros de poemas que siguieron a las antologías narrativas de Ficciones y El Aleph obtuvieron importante difusión. Entre 1930 y 1960 Borges publica con regularidad en varios periódicos de Buenos Aires algunos poemas que compondr n junto con algunas prosas verdaderamente memorables la silva de varia lección El hacedor (1960- EH, 777-854). Este volumen tiene una historia muy particular; a pedido del editor, que intentaba dar a difusión un nuevo libro de Borges, se revisa sus archivos y encuentra partes sueltas, cosas breves, recortes que le permiten advertir que el libro estaba allí, esperndome (Burguin, 1975: 144). Pocos años más tarde, se da a conocer El otro, el mismo (1964 -EO, 855-949), que reúne los motivos poéticos más frecuentes de Borges: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido. A un motivo, ausente en esta compilación, dedica Para las seis cuerdas (1965- PS, 951-972), antología de milongas orilleras, donde se exaltan igualmente la valentía, la lealtad y el matonismo -oficio porteño idealizado también en otras de sus creaciones: "Hombre de la esquina Rosada" (HI, 329-334), "El muerto" (EA, 545-549), Historia de Rosendo Juárez (IB, 1034-1038), "Juan Muraña" (IB, 1044- 1047), "Milonga de Juan Muraña"(LC, 55). En la antologías Elogio de la Sombra (1969- ES, 973- 1018) y El oro de los tigres (1972- ES, 1081-1140) se combinan prosas, versos y relatos breves; en volúmenes independientes, aparecidos después de la primera edición de las Obras Completas fueron publicadas las antologías de La rosa profunda (1975), La moneda de hierro (1976), Historia de la noche (1977) y La cifra (1981). Once volúmenes aparecidos a lo largo de seis d,cadas atesoran el trabajo de Borges orientado hacia el cuestionamiento y la superación de la incapacidad expresiva del lenguaje. Ya habíamos comentado, en relación con la narrativa

borgesiana, la alusión casi permanente a los límites expresivos y la aptitud del lenguaje para testimoniar ciertas vivencias sin menoscabo o distorsión. Veremos ahora que la singular composición de los versos nos ofrece la posibilidad de experimentar mucho más de cerca esta problemática. Podremos, así, inmiscuirnos en una reflexión crítica, gracias a la cual trataremos de describir el placer estético tal como lo concibe Borges. A diferencia de lo que ocurre con los relatos, los poemas borgesianos contienen de modo algo más cristalino las intuiciones estéticas del autor. Es difícil que el mundo de las emociones, que para Borges incluyen tanto los recuerdos personales y los sueños como los libros, pueda ser expresado sin que lo distorsione o falsee un verso ingenioso o una palabra reputada como inocente. El intuye que toda explicitación conduce necesariamente a la mentira; opta, entonces, por el procedimiento de la sugerencia y la insinuación polisémica, tanto en lo estilístico como en lo temático, y llega por esa vía a proponer sensaciones imprecisas, que intentan activar conjuntamente la emoción y la búsqueda intelectual de los lectores. De acuerdo con la opinión de Borges, la proximidad de ideas puede contaminar perjudicialmente el propósito estético de un poema. Por ello, el esfuerzo testimoniado en sus composiciones está encaminado a un tipo de comunicación sugestiva, que evita la metáfora convencional y que impone al lector la tarea de reconstruir los fragmentos dispersos de una experiencia ajena en aquello que ésta puede tener de común con la propia. Encontramos en Borges, así, a un poeta que quiere aludir con su vida personal a los itinerarios esforzados de su creación, esto es, a los misterios e incertidumbres que también incumben al lector frente a los textos y frente al universo (que -como vimos- Borges ha comparado con un libro).

2.- El que lee mis palabras está inventando (LC, 43). Borges sostiene que sus poemas se inscriben en lo que denomina poesía intelectual, género que atribuye a Emerson y que define, con su particular retórica, como un oxímoron, una sutil combinación de elementos contrarios: el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretener gratamente esos dos procesos (LC, 11). El esfuerzo poético a que conducen estas reflexiones puede observarse en "El ingenuo" (LM, 65), donde tardíamente -es un poema de 1975-, ensaya una ratificación de su propuesta literaria: cualquier elemento del universo puede conducir al hecho estético. En el caso de algunos relatos, el asombro -suscitado por la sencillez de unas imágenes pretendidamente cotidianas- es nada menos que el reconocimiento del propio destino que tantos personajes borgesianos obtienen casualmente ante objetos nimios; pero también el asombro es aquella sensación carente de razones que la expliquen o de palabras que la describan adecuadamente: Cada aurora (nos dicen) maquina maravillas Capaces de torcer la más terca fortuna; Hay pisadas humanas que han medido la luna Y el insomnio devasta los años y las millas. En el azul acechan públicas pesadillas Que entenebran el día. No hay en el orbe una Cosa que no sea otra, o contraria, o ninguna. A mí sólo me inquietan las sorpresas sencillas. Me asombra que una llave pueda abrir una puerta Me asombra que mi mano sea una cosa cierta Me asombra que del griego la elemental saeta Instantánea no alcance la inalcanzable meta Me asombra que la espada cruel pueda ser hermosa, Y que la rosa tenga el olor de la rosa. Al igual que la metafísica operaba como motivo para sus relatos del género fantástico, cualquier circunstancia de la vida de algunas personas sirve de excusa para que Borges aborde algunos de los temas recurrentes en sus creaciones. La lectura que solicitan los poemas de Borges puede prescindir, por lo tanto, de la erudición que aparentemente invocan ciertos títulos: "Emerson" (EO, 911), "Jonathan Edwards" (EO, 910), "Alexander Selkirk" (EO, 896), "Una mañana de 1649" (EO, 896), "Ricardo Güiraldes" (ES, 988), etc. Por ejemplo, los dos poemas de Borges que llevan el título "Herclito" (EO, 979 y LM, 139) aluden vagamente a la persona del filósofo presocrático; en cambio, cada poema intenta un recorrido general sobre los motivos borgesianos: los sueños, el tiempo, la perplejidad, las ausencias, las imposibilidades, el quehacer poético, etc. A propósito del

poema "Her clito" compuesto más recientemente, pueden advertirse dos rasgos típicos de la obra de Borges: presentar marginalmente a un personaje, Her clito, y deslizar semblanzas de la actividad literaria. Her clito camina por la tarde De Efeso. La tarde lo ha dejado Sin que su voluntad lo decidiera, En la margen de un río silencioso Cuyo destino y cuyo nombre ignora. Hay un Jano de piedra y unos lamos. Se mira en el espejo fugitivo Y descubre y trabaja la sentencia Que las generaciones de los hombres No dejar n caer. Su voz declara: Nadie baja dos veces a las aguas Del mismo río. Se detiene. Siente Con el asombro de un horror sagrado Que él también es un río y una fuga Quiere recuperar esa mañana Y su noche y la víspera. No puede. Repite la sentencia. La ve impresa En futuros y claros caracteres En una de las páginas de Burnet. Her clito no sabe griego. Jano, Dios de las puertas, es un dios latino. Her clito no tiene ayer ni ahora. Es un mero artificio que ha soñado Un hombre gris a orillas del Red Cedar, Un hombre que entreteje endecasílabos Para no pensar tanto en Buenos Aires Y en los rostros queridos. Uno falta. El hombre gris, el poeta, ejecuta labores literarias para distraerse de la melancolía y de la nostalgia, formas borrosas de la memoria que se resisten a que las cosas pasen y que parecen refutar la noción que equipara el fluir de las aguas de un río con lo irrepitable de la historia. Esta idea entretiene al hombre soñado como entrejer endecasílabos entretiene al hombre gris. Pero el soñado Her clito encuentra una forma para su sentencia y un porQué para su condición; él también es un río y una fuga. El hombre que trama el artificio logra tomar distancia del sueño y percibe sus anacronismos e inexactitudes: Her clito, filósofo griego, no habla griego; Jano, dios latino de dos caras, pronuncia su mensaje ambivalente sin ser advertido; Burnet deja ver a Her clito esa sentencia que reescribir siglos más tarde... Quien afirma que todo fluye carece de ayer y de ahora. En el sueño, Her clito expresa una sentencia que declara la imposibilidad de las repeticiones y que, paradójicamente, los hombres repetir n infinitamente. En la obra literaria, otra forma del sueño para Borges, el poeta se encuentra con que sus fórmulas apenas expresan de modo paradójico y arduo el propósito inicial con que fueron buscadas. Poesía del "hacer poesía" es la obra en verso de Borges, además de poesía intelectual, como él la define.

Diferente del ejercicio po,tico, que pretende expresar sensaciones in,ditas mediante combinaciones originales, la producción meta-po,tica de Borges constituye una superación de tales intenciones. No cree -como lo sugiere la lógica más elemental- que lo in,dito y lo conocido sean contrarios. Tampoco cree en la originalidad de las formas porque, fundamentalmente, Borges tiene el convencimiento de que con el uso cotidiano del lenguaje no es posible expresar las sensaciones y experiencias vedadas a la razón. La poesía de Borges llega, de esta manera, a los límites expresivos del lenguaje no tanto por la novedad formal o la originalidad de los versos sino gracias al car cter sugestivo de las incertidumbres que los componen. Pero si el poeta intuye experiencias inefables, el hecho de que quiera comunicarlas puede parecer un contrasentido. Debe advertirse que la certeza de que tales experiencias son inefables no procede de ellas, sino de una actividad posterior, que se realiza después de haber intentado comunicarlas. La poesía de Borges puede ser leída, pues, como integrada sutilmente por dos actitudes diferentes, que se han sedimentado y fusionado en cada uno de los poemas después de mucho trabajo y esfuerzo. Por esta razón, intentar una clasificación de motivos de la poesía borgesiana relegaría a segundo plano lo más personal de Borges: su concepto de la literatura como fuente de un placer esforzado. Por lo demás , tal vez la más externa de las dos actitudes sedimentadas en los poemas de Borges es la alusión parcial o sugestiva de alguna sensación que da motivo al poema. En el caso de "Her clito", por ejemplo, la referencia del título dispone al lector a ciertos temas, que podrían estar relacionados con uno de los favoritos de Borges, el tiempo. Pero en el mismo poema también hay otra actitud, que invoca un lectura no lineal, o por lo menos no sujeta a la literalidad de los versos. Los lectores de Borges recibimos sus poemas como si fueran propuestas para que inventemos nuevas dimensiones conceptuales y expresivas de

nuestras experiencias personales. Esta poesía no consiste simplemente en ofrecer al lector versos extravagantes que le exigen adecuarse a la sensación del poeta. Por ello, en los poemas hay una segunda actitud, reflexiva y crítica, relacionada con los límites expresivos del lenguaje. Borges intenta revisar esos límites, pero no se contenta con la mera exploración. La segunda actitud de los poemas es una actitud radical: como procede de la desconfianza hacia la capacidad expresiva del lenguaje, siempre habrá de suscitar otras búsquedas. Así, los poemas de Borges configuran un proceso abierto de creación que se instala como centro de múltiples circunferencias cuyo trazado el autor deja deliberadamente inconcluso. Por ello, esta segunda actitud ya no concierne exclusivamente a Borges sino a cada lector, quien debe descubrir entre las muchas instancias que aparecen en un poema la experiencia inefable que el poeta intenta comunicar. Así, el último verso de "La dicha" (LC, 43) vaticina: el que lee mis palabras está inventando, acaso como una definición poética de las intuiciones de Borges.

3.- La superación expresiva. Los poemas de Borges fueron pensados más para activar la imaginación del lector que para fascinarla con truculencias verbales. Concentrado en sus intuiciones, Borges se vale de procedimientos expresivos para evocar el otro trabajo que requieren sus poemas: una lectura participativa. Estos procedimientos permiten plasmar la semblanza de inconclusas que tienen muchas de las poesías borgesianas, y son una muestra del intento por superar las deficiencias expresivas del lenguaje, ya que Borges emplea estos recursos como absteniéndose de formular impresiones demasiado claras acerca de los motivos que simula abordar. Puede sorprender que un artificio sobre el que se ha meditado tanto tenga la apariencia de estar incompleto, de que hubiera merecido ser trabajado un poco más. Ciertos poemas de Borges dejan esa sensación, en particular los que parecen destinados a recordar a alguna persona o tratar un tema determinado. Más allá de que Borges sea arbitrario en sus juicios, lo cierto es que su preocupación poética lo fuerza a optar por la sugerencia, la insinuación o la ambigüedad para evitar un vínculo cerrado con el lector. En algunos poemas hay alguna indicación de que el poeta "sospecha" haber tergiversado el motivo enunciado en el título: puede ser la referencia a un sueño -como en "Herclito"-, o a la imposibilidad de resolver alguna cuestión -como en "Correr o ser" (LC, 75): Bien puede ser. Que lo decidan otros.. En otros poemas de Borges el procedimiento utilizado consiste en relativizar el motivo (No hay en el orbe una/ Cosa que no sea otra, o contraria, o ninguna.), desplazando la atención a una consideración escéptica que invita a participar del misterio sin pretender develarlo. También es frecuente en Borges el empleo de proposiciones condicionales y de preguntas, cuyas respuestas deja en manos del lector. "El despertar" (EO, 894) muestra típicamente este procedimiento: Entra la luz y asciendo torpemente De los sueños al sueño compartido Y las cosas recobran su debido Y esperado lugar y en el presente Converte abrumador y vasto el vago Ayer: las seculares migraciones Del pájaro y del hombre, las legiones Que el hierro destrozó, Roma y Cartago. Vuelve también la cotidiana historia: Mi voz, mi rostro, mi temor, mi suerte. -Ah si aquel otro despertar, la muerte, Me deparara un tiempo sin memoria De mi nombre y de todo lo que he sido! -Ah si en esa mañana hubiera olvidado! La búsqueda de superación expresiva tomó en este poema el tema de la muerte como motivo. La metáfora casi fosilizada de que la muerte es un sueño encuentra en Borges una antítesis: la muerte es un despertar. Pero el tiempo sin memoria que bien podría argüir Borges en sus ensayos (cf. "Nueva refutación del tiempo" OI, 757-772) aquí no es descripto ni explicado. Ser tarea del lector completar la imagen de aquel universo indescriptible que en tantas oportunidades la literatura pretendió mostrar. Obsérvese el procedimiento de la poesía intelectual en la composición de los últimos cuatro versos: dos prótasis condicionales sin sus respectivas apódosis; el intelecto reclama una respuesta como invitando al lector a pensar junto con el poeta ese despertar insólito de la muerte; la poesía manifiesta un deseo íntimo: la imagen de la mañana anuncia un porvenir incierto, que evoca sensaciones personales sin expresar ninguna. Este plan de

mostrar los límites expresivos tiene para Borges un carácter inevitable y desgarrador. En algunos poemas se alude a esta cuestión mediante diversas analogías. "Laberinto" (ES, 986) presenta una situación atroz (no habrá nunca una puerta), donde ni siquiera es lícito aguardar castigos (Nada esperes. Ni siquiera/ en el negro crepúsculo la fiera); "Caja de música" (HN, 31) acentúa la dificultad por determinar razones para la empresa poética (Avaramente/ de la clepsidra se desprenden gotas/ de lenta miel o de invisible oro/ que en el tiempo repiten una trama/ eterna y frágil, misteriosa y clara) y se insiste en su inevitabilidad: No lo sabrás. No importa. En esa música/ Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro. "El Cómplice" (LC,81) anuncia desde su título el precio que debe pagar el poeta por su búsqueda desgarradora: Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos. Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta. Me engañan y yo debo ser la mentira. Me incendian y yo debo ser el infierno. Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo. Mi alimento es todas las cosas. El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo. Debo justificar lo que me hiere. No importa mi ventura o mi desventura. Soy el poeta.

4.- Las múltiples lecturas de las prosas. Hemos comentado más arriba la inclusión de producciones en verso y en prosa en varios de los volúmenes poéticos de Borges. Aunque Borges ha incursionado en el verso libre, gran parte de su producción fue moldeada en el endecasílabo y de acuerdo con estructuras de rima consonante. En cambio, la prosa -que permite combinaciones más fluidas- ofrece alteraciones en el ritmo, intercalaciones de sentencias ingeniosas, frases que simulan un argumento impecable y otras lúcidas muestras de la tarea estética de Borges. Estas obras de corta duración pueden enmarcarse en la tradición poética iniciada por Aloysius Bertrand, poeta francés de la generación de 1830, considerado el creador del poema en prosa, género posteriormente cultivado por Baudelaire, Mallarmé, y Lautréamont, entre otros. Tal vez haya una diferencia fundamental entre los relatos y las prosas de Borges: en aquéllos el carácter poético de sus composiciones se oculta detrás de motivos curiosos o de tramas argumentales complicadas. En cambio, las prosas se presentan de un modo que los lectores podemos apreciar más en detalle el trabajo lingüístico de Borges; la brevedad de estas composiciones nos permite detenernos en cada frase, reconstruir las imágenes confusas e indagar en los vínculos y relaciones que Borges estructura como si no fuesen extraordinarios. Las diferencias entre los relatos y las prosas estriban, pues, en lo que estas últimas, a causa de la brevedad, pueden suscitar en los lectores más que en los motivos que las inspiran o en las actitudes de Borges respecto de la arbitraria distinción de géneros literarios. Poética, ensayística y narrativa a la vez, cada prosa es un compendio de la producción borgesiana donde no podrían estar ausentes las intuiciones estéticas del autor y sus procedimientos típicos. "Everything and nothing" (EH, 803) es quizá la composición más memorable de todas sus prosas. Dedicada a la memoria de Shakespeare, el nombre del dramaturgo inglés sólo aparece en la penúltima línea, pronunciado por Dios: La historia agrega que antes o después de morir se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo sueño, el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie. El lector bien familiarizado con la biografía del autor de Macbeth podrá reconocer que "Everything and nothing" alude a Shakespeare al cabo de varias líneas, cuando se insinúa: después consideró que en el ejercicio elemental de un rito de la humanidad, bien podía estar lo que buscaba y se dejó iniciar por Anne Hathaway [esposa de Shakespeare y actriz], durante una larga siesta de junio. Pero el lector que no puede identificar a Hathaway como una actriz podrá interpretar que el ejercicio elemental de un rito de la humanidad se refiere no al teatro sino al coito, pues ese personaje fantasmagórico en busca de algo se dejó iniciar por Anne Hathaway, durante una larga siesta de junio. También en esta prosa Borges ensaya una manera sugestiva de indicar el carácter extraordinario de Shakespeare. El autor parece juzgar que el uso de un enunciado apodíctico es una trivialidad, y que la afirmación de que un desconocido es

excepcional implica apelar demasiado a la credulidad del lector. Borges opta, entonces, por un procedimiento singular, que a la vez sintetiza su idea sobre Shakespeare y sobre sí mismo, como poeta: Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien. Al principio creyó que todas las personas eran como él, pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie. El razonamiento está indicado, pero no formulado: un individuo no debe diferir de la especie; el resto de los hombres no siente lo que siente Shakespeare; por lo tanto Shakespeare no es como los demás. Borges supone que la única felicidad de Shakespeare consistía en la simulación: Instintivamente ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie. Por eso Shakespeare encontró en las trabajo histriónico una felicidad singular y él, que no era nadie y en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro, experimentaba que, al acabar cada función el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él y volvía a ser nadie. Simulación, condición de ser muchos y nadie, anhelo de ser alguien: imágenes expresivas para un vacío conceptual que Borges intuye como lindante con zonas de la experiencia que no admiten tratamiento racional. Por eso, estas imágenes sólo apelan a la sugestión y a que el lector intuya posibles salidas: la identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos, resume Borges el itinerario artístico de Shakespeare, refiriéndose -por el poder sugerente de la ambigüedad- también a sí mismo. "His end and his beginning" (EO, 1015) es un intento similar por transmitir y a la vez generar en el lector experiencias extraracionales. En esta prosa Borges compone un curioso relato a partir de las incógnitas que suscita la existencia y la muerte. En este caso, luego de una experiencia (intencionalmente) no precisada, unas imágenes confusas afectan al protagonista quien paulatinamente advierte las consecuencias de su nueva condición y de golpe conoce su destino. El narrador de "His end and his beginning" evita afirmar exactamente Cuál ha sido la suerte del protagonista, lo que agregado a la extrañeza del título ("su fin y su comienzo" no "His beginning and his end") y a la recurrencia de contradicciones de diversa índole genera múltiples interpretaciones a lo largo de la prosa: Cumplida la agonía, ya solo, ya solo y desgarrado y rechazado, se hundió en el sueño. Cuando despertó, lo aguardaban los hábitos cotidianos y los lugares; se dijo que no debía pensar demasiado en la noche anterior y, alentado por esa voluntad, se vistió sin apuro. En la oficina, cumplió pasablemente con sus deberes, si bien con esa incómoda impresión de repetir algo ya hecho, que nos da la fatiga. Le pareció notar que los otros desviaban la mirada; acaso ya sabían que estaba muerto. Esa noche empezaron las pesadillas; no le dejaban el menor recuerdo, sólo el temor de que volvieran. A la larga el temor prevaleció; se interponía entre él y la página que debía escribir o el libro que trataba leer. Las letras hormigueaban y pululaban; los rostros, los rostros familiares, iban borrándose; las cosas y los hombres fueron dejándolo. Su mente se aferró a esas formas cambiantes, como en un frenesí de tenacidad. Por raro que parezca, nunca sospechó la verdad; ésta lo iluminó de golpe. Comprendió que no podía recordar las formas, los sonidos y los colores de los sueños; no había formas, colores ni sonidos y no eran sueños. Eran su realidad, una realidad más allá del silencio y de la visión y, por consiguiente, de la memoria. Esto lo consternó más que el hecho de que a partir de la hora de su muerte, había estado luchando en un remolino de insensatas imágenes. Las voces que había oído eran ecos; los rostros, más caras; los dedos de sus manos eran sombras, vagas e insustanciales, sin duda, pero también queridas y conocidas.

De algún modo sintió que su deber era dejar atrás esas cosas; ahora pertenecía a este nuevo mundo, ajeno de pasado, de presente y de porvenir. Poco a poco este mundo lo circundó. Padeció

muchas agonías, atravesó regiones de desesperación y de soledad. Esas peregrinaciones eran atroces porque trascendían todas sus anteriores percepciones, memorias y esperanzas. Todo el horror yacía en su novedad y esplendor. Había merecido la Gracia, desde su muerte había estado siempre en el cielo. (ES, 1015). El relato se ofrece con la estructura conjetural de una pesadilla, con las asimetrías lógicas de un sueño, por eso "His end and his beginning" es una narración deliberadamente ambigua; Borges nos presenta en muy pocas líneas caminos diversificados que trazan un laberinto sin centro; desde el comienzo, pueden advertirse varias contradicciones, que remiten al progresivo descubrimiento que realiza el protagonista: está muerto; sin embargo, hace las cosas que habitualmente hacía; las pesadillas no son sueños, sino la nueva realidad que más allá del silencio, de la visión y de la memoria corresponde a un mundo sin tiempo al que el protagonista pertenece; en un mundo como el de esa nueva realidad el protagonista igual se aflige y padece agonías, desesperación y soledad. Las contradicciones no se detienen allí; cuando tienden a despejarse porque las descripciones conducen a imaginar que el infierno ha sido el destino final del protagonista, el narrador, que tiene presente la inferencia del lector, aclara: Había merecido la Gracia, desde su muerte había estado siempre en el cielo, como remitiéndonos, fuera de la prosa, a que nosotros, los lectores, continuemos esta extraña pesadilla. También es posible una lectura diferente de "His end and his beginning", que apenas vamos a sugerir como ejemplo de los procedimientos de las prosas borgesianas. La agonía puede representar el parto, no la muerte; el sueño y las pesadillas, la vida; los ecos, las más caras y las imágenes insensatas pueden ser una reminiscencia del mito de la caverna de Platón. Con esta lectura se despejan las contradicciones que antes señalamos, pero es inevitable que se susciten otras nuevas: si el protagonista no ha muerto, ¿puede interpretarse que la única Gracia es la vida terrenal? Si es así, es concebible la última línea: desde su muerte había estado siempre en el cielo. Pero las descripciones anteriores, como apuntamos antes, conducían a pensar más bien en el infierno que en el cielo, con lo que la Gracia resultaría un destino desalentador. Por otra parte, el comentario: los otros desviaban la mirada; acaso ya sabían que estaba muerto, ¿alude al sentimiento de que somos indiferentes respecto a los demás?, ¿quiere expresar ese motivo tan de la literatura fantástica según el cual conviven elementos reales y sombras de la imaginación?, ¿o simplemente tiene el valor funcional de reforzar la atmósfera de pesadilla para el resto de la prosa? Las incompatibles interpretaciones que acabamos de esbozar son un ejemplo parcial de la experiencia de lectura que nos aguarda frente a la obra borgesiana: la discreta invitación a elaborar uno de los múltiples sentidos que el texto sugiere.

IV. LAS NARRACIONES DE BORGES

"Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro" (HI: 291). 1.- El arte de narrar. Como apuntamos en el capítulo inicial de este estudio, Borges comenzó a dedicarse a la composición de textos narrativos después de haber cumplido los treinta años. Su primera colección de relatos, Historia universal de la infamia (HI: 289-350), apareció en 1935. Seguirían a este libro El jardín de senderos que se bifurcan -1942-, Ficciones -1944- (FI: 427-532) y El Aleph -1949- (EA: 533- 630). En las siguientes reimpresiones de estos libros, Borges incluyó en El Aleph (1952) y en Ficciones (1956) algunos cuentos que se habían publicado en la revista Sur, y que fueron escritos entre 1950 y 1955. De 1936 es el libro de ensayos Historia de la Eternidad (HE: 351-426), que incluye un texto narrativo, "El acercamiento a Almotásim". La primera etapa de la narrativa borgesiana comprende, aproximadamente, los años que van desde 1933 hasta 1955. De acuerdo con los críticos especializados en la historia literaria de Borges, en este período el escritor concentra sus mayores esfuerzos en el trabajo de narrador. También es este su período más fecundo. Borges escribió en esos años alrededor de cuarenta cuentos que en poco tiempo habrían de depararle el reconocimiento de la crítica y del público como escritor de literatura fantástica. A partir de 1955, época en la que la ceguera progresiva que afectaba

al escritor se agudizó, la narrativa borgesiana sufre una suspensión que se prolonga varios años. Las producciones con que Borges reanuda su tarea de narrador, aunque mantienen ciertos rasgos del estilo de la primera etapa, señalan un importante cambio de actitud respecto de sus propuestas estéticas iniciales. El segundo período narrativo de la obra de Borges está afectado - entre otros factores- por la aparición de los primeros trabajos de crítica dedicados a los relatos de la etapa inicial. Hasta 1970, la narrativa de Borges había merecido fuera de su país consideraciones favorables y, en general, elogios. En cambio, muchos intelectuales argentinos por esa época habían comenzado una polémica que en buena medida perdura hasta el presente. Los años finales de la década de 1960 en Argentina se caracterizaron por la agitación social y la adopción de posturas radicalizadas, especialmente entre las clases medias urbanas. La hegemonía que por entonces tuvieron algunas ideas de origen nacionalista fusionadas con otras de inspiración marxista, no se limitó tan sólo al terreno de la política o al de las ciencias sociales. Casi inmediatamente, la ideología revolucionaria encontró en la crítica artística, y fundamentalmente en la literaria, el campo de batalla más importante para trabarse en polémica con los sectores conservadores y antidemocráticos. Borges no tomó partido por ninguna de las corrientes en pugna. No obstante, el sector conservador -que por entonces detentaba el poder en la esfera política y cultural- utilizó al escritor como a uno de sus blasones más típicos. Como respuesta, los intelectuales identificados con las consignas revolucionarias, encontraron en Borges el blanco más dilecto para sus críticas. Acaso estas complicaciones de origen extraliterario incidieron en el hecho de que el máximo escritor argentino fuera muy mal recibido -e incluso desdeñado- en su propia tierra. Estas razones permiten explicar algunos de los cambios ostensibles que se registran entre las producciones de la primera etapa narrativa de Borges y las de la segunda. Imposibilitado de leer y escribir por sus propios recursos, rodeado de algunas personas que adscribían al régimen conservador, Borges no puede acceder con todas sus energías a la polémica y se abstiene de todo comentario explícito. Mientras tanto, opta por revisar sus supuestos estéticos originales y por trabajar en temas y enfoques narrativos diferentes de los que había experimentado hasta entonces. Las producciones de la segunda etapa, pues, se distinguen, ante todo, por su simpleza, por ser accesibles para públicos poco eruditos. En estas narraciones ya no encontraremos el juego intelectual provocado por las lecturas filosóficas o teológicas con que el Borges de 1930-1940 ornamentaba sus composiciones. Tampoco ser tan frecuente la búsqueda de formas expresivas singulares o la alusión a hechos extraordinarios. Al prologar en 1970 *El informe de Brodie* (IB: 1021- 1080) -el volumen de relatos aparecido casi treinta años después de publicado *El Aleph*- Borges explica cómo han sido concebidos estos nuevos trabajos: ... alguna vez pensé, que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio. El fruto de esa reflexión es este volumen, que mis lectores juzgarán. (p g. 1021) En el mismo prólogo, Borges ensaya una apología que parece dirigir a sus detractores connacionales, quienes por entonces fustigaban al escritor su preferencia por la "literatura pasatista": Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de par bolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las Mil y Una Noches, quieren distraer y conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. (íd.) También en el prólogo a *El informe de Brodie* Borges formula algunas apreciaciones referidas al tipo narrativo en que se encuadra la mayor parte de los relatos de esta segunda etapa: [algunos de] ... mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados. Abundan en la requerida invención de hechos circunstanciales... (p g. 1022). A *El informe de Brodie* siguieron dos antologías de cuentos en los que es posible observar algunas

de las características comentadas por el propio autor. Los relatos de ambas colecciones -de aparición posterior a la de la primera edición de las Obras Completas (1974) de Borges- fueron publicadas en 1975, con el título *El libro de arena*, y, en 1977, con el título *Azul*. 2.- Las técnicas expresivas más frecuentes. En lo que sigue de este estudio, nos concentraremos en las producciones narrativas de Borges correspondientes a la primera etapa de la labor literaria del autor. Hemos preferido dedicar estas páginas a caracterizar detalladamente lo que nos parece es el aporte más importante que Jorge Luis Borges realizó a la literatura en lengua hispana. Sin embargo, debemos destacar que los últimos relatos del escritor merecen -al igual que los que conforman su etapa inicial- un estudio pormenorizado que, en virtud de la brevedad de esta introducción, hemos decidido no incluir. En el segundo capítulo de este estudio comentamos que los procedimientos expresivos de Borges podían advertirse ya en el primer libro de relatos que el autor había compuesto entre 1933 y 1934, su *Historia Universal de la Infamia*. Estas narraciones no tenían argumentos originales de Borges, pero igualmente la obra mereció nuestra atención, dado que algunos de sus elementos característicos nos permitían apreciar la continuidad de la estética borgesiana a través de los primeros años de sus ejercicios narrativos. Intentaremos revisar en este apartado las técnicas expresivas más frecuentes en la narrativa borgesiana, ilustrándolas con diversos ejemplos extraídos de las dos obras antológicas más importantes del autor: *Ficciones* y *El Aleph*.

a) La inclusión en los relatos de elementos exóticos permite dar sustento a situaciones asombrosas, que a veces llegan hasta el límite de la verosimilitud: Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborrecidas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante, con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo ("*Funes el memorioso*", FI, p g 489). Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso (...). Cuarenta sílabas, catorce palabras y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé, que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. ("*La escritura del dios*", EA, p g. 599). Otros histriones [secta herética de comienzos de la era cristiana, imaginada por Borges] discurrieron que el mundo concluiría cuando se agotara la cifra de sus posibilidades; ya que no puede haber repeticiones, el justo debe eliminar (cometer) los actos más infames para que éstos no manchen el porvenir y para acelerar el advenimiento de Jesús. (...) También decían que no ser malvados es una soberbia satánica. ("*Los teólogos*", EA, p g. 553).

b) La descripción condensada por sintagmas que sorprenden la rutina perceptual de los lectores: En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres ("*El inmortal*", EA, p g. 535). La tiniebla era casi indecifrabable ("*Biografía de Isidoro Tadeo Cruz*", EA, p g 563). Miró los rboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima. Ya era de noche; desde el polvoriento jardín subió el grito inútil de un p jaro ("*La muerte y la brújula*", FI, p g. 507).

c) La presentación de hechos singulares y graves, con la manifiesta abstención por parte del narrador de toda consideración axiológica: Mientras tanto, giraban sobre nosotros los grandes días y las grandes noches de una guerra feliz. Había en el aire que respiramos un sentimiento parecido al amor. (...) Todo lo ha tenido mi generación, porque primero le fue deparada la gloria y después la derrota ("*Deutsches Requiem*", EA, p g. 579). Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Orlora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para [el jefe de la banda] Bandeira ya estaba muerto. Suárez, casi con desdén, hace fuego ("*El muerto*", EA, p g. 549). Uno de los peones, borracho, se burló de él [de Cruz]. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas y entonces Cruz lo tendió de una puñalada ("*Biografía de*

Isidoro Tadeo Cruz", EA, p g 562). d) La recurrencia a la metafísica en muchos casos se efectúa ocultando sutilmente una intención lúdica o paródica: Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz ("Deutsches Requiem", EA, p g. 576). En la Suma Teológica se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular un solo hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas ("La otra muerte", EA, p g. 575). e) La descripción del encuentro "material" del propio destino. Son numerosos los cuentos de Borges que presentan lo que algunos autores llaman la "sugestión de la otredad". Por ejemplo "El fin" (FI, p g 519-521), "Biografía de Isidoro Tadeo Cruz" (EA, p g 561-564), "La escritura del dios", (EA, p g 596-599), "Abenjac n el Bojarí, muerto en su laberinto" (EA, p g 600-606), "La busca de Averroes" (EA, p g 582-588), "La casa de Asterión" (EA, p g 569-570), etc. La "sugestión de la otredad" es una confusa sensación que experimenta el protagonista o - esporadicamente- el propio narrador (como en "La busca de Averroes") de un cuento. En algunos casos, la sugestión se experimenta en circunstancias extraordinarias, cuando el protagonista llega a descubrir su identidad -que no es la que hasta entonces había creído- gracias a algún hecho fortuito o inexplicable. Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo. Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe qui,n es (...) Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento (...) Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario. Comprendió que el otro era él ("Biografía de Isidoro Tadeo Cruz", EA, p g 563). f) Vacilaciones del narrador respecto de la autenticidad de la historia o de su capacidad lingüística para exponerla. En "Emma Zunz" (EA, 564-570) se interrumpe la narración para dar lugar a estos comentarios: Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y Quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (...) Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... (p g. 565). También se incluyen -deliberadamente- vacilaciones en el comienzo de "Tema del Traidor y del h,roe" (FI,496-507): La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balc nico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX (p g. 496). 3.- Los efectos de sentido. En el capítulo segundo comentamos la "discreta invitación" que la narrativa borgesiana formula a los lectores. Puntualizamos entonces que dicha invitación se hacía efectiva gracias a procedimientos como los que intentamos ejemplificar en el apartado anterior. Aunque las técnicas expresivas utilizadas por Borges no se reducen a nuestra lista de ejemplos, intentaremos una breve caracterización de los efectos estéticos que se logran gracias a tales procedimientos. Algunos autores (Resté1976; Sturrock, 1977; Massuh, 1980, entre otros) subrayan una de las dos intuiciones fundamentales del autor: el carácter extrarracional, inefable del hecho estético. Esta concepción puede advertirse en las composiciones narrativas de Borges gracias a los efectos de sentido que producen los procedimientos más típicos del autor.

Como hemos visto, las técnicas de que se vale Borges le permiten generar -dentro de cada relato-

la sensación de que faltan elementos para una comprensión exhaustiva, definitiva. Podría decirse que el concepto de hecho estético como fenómeno extrarracional guía al escritor en la composición de fragmentos destinados a sorprender, a asombrar al lector. Gracias a estos fragmentos, los lectores "sentimos" que hemos sido invitados a participar de la actividad creadora iniciada por el escritor. De esta manera, las técnicas que comentamos favorecen el poder sugestivo de las narraciones de Borges, ya que introducen cierta sensación de ambigüedad o de imprecisión necesaria para que los lectores asumamos la decisión final concerniente al significado o a la interpretación de los relatos. Uno de los procedimientos que comentamos, el de referir las vacilaciones del narrador, por ejemplo, permite que el lector se disponga frente a la narración con un margen relativo de incerteza, de incredulidad. Cuando el narrador "confiesa" sus dudas, los lectores nos sentimos como invitados a trabajar junto a él en el relato. Advertirse que el empleo de este procedimiento causa una interrupción semejante al recurso cinematográfico que consiste en mostrar repentinamente el estudio donde se desarrolla la filmación. Tal puede ser el sentido que encontremos en las preguntas que nos formula el narrador de "Emma Zunz": ¿Cómo hacer verosímil una acción...? O Quizá la posibilidad de que los lectores establezcamos el lugar y el tiempo en que transcurrieron los hechos que se van a narrar, tal como puede apreciarse en el comienzo de "Tema del Traidor y del hroe", citado en el apartado anterior. Otro procedimiento expresivo frecuente en la prosa de Borges es el de la llamada sugestión de otredad. El empleo de esta técnica sirve para plantear a la mayoría de los lectores cuestiones que no podemos responder con facilidad, acaso porque no nos parecen simples acertijos. El juego con la identidad, con la posibilidad de que un individuo descubra que en realidad es otro, tiene la apariencia de un problema real, más que la de un pasatiempo. Sin embargo, podemos suponer que para Borges el tema de la otredad (recordemos la prosa "Borges y yo", citada en el primer capítulo) era un recurso apropiado para lograr los efectos de sentido que se proponía: asombrar repentinamente al lector, interrumpir el progreso lineal de la lectura. El poder de sugerencia de la otredad parece lo suficientemente sólido como para remitirnos a reflexiones que el narrador apenas indica, y que -en algunos casos- no son atinentes a los hechos narrados. Tomemos como ejemplo el relato "La casa de Asterión" (EA, p g 569-570). Asterión es uno de los nombres con que se conoce al minotauro de Creta. La narración en primera persona nos introduce en la vida cotidiana del personaje mítico, en sus creencias, en su laberinto, en sus pasatiempos, etc. Hacia la mitad de este corto cuento encontramos: Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volveremos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora ver s una cisterna que se llenó de arena o Ya ver s cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos (p g. 570). Advertamos la imprecisión de la última frase de este fragmento: A veces me equivoco ... Aparentemente, Borges "deja pasar" esta anomalía semántica: ¿en Qué consiste el error de Asterión? ¿En confundirse con el otro Asterión? Si esto es así, ¿cómo entender que ambos se ríen del error? ¿Acaso debemos pensar que en el momento de la narración, es decir, en lo que estánarrando, también se equivoca Asterión? Como vemos, el poder de sugerencia del tema de la otredad es muy eficaz para los fines estéticos de Borges. Los lectores, frente a fragmentos como el presentado, experimentamos los "huecos" que el autor ha dejado a propósito para que nuestra actividad multiplique los sentidos del texto. La técnica de las descripciones condensadas, por su parte, permite expresar de un modo poco común la combinación de imágenes sensoriales o intelectuales. Recordemos descripciones como el grito inútil de un pjaro y sintió una tristeza impersonal. La originalidad de estos sintagmas está destinada a desconcertar al lector. Este, afectado por tales imágenes curiosas, puede modificar el orden lineal de su lectura. De este modo, los lectores, -gracias al procedimiento que emplea Borges- elaboramos

con nuestra actividad otro orden de sucesión para los hechos narrados, y así, llegamos a una interpretación que depender en parte de las sensaciones que nos hayan sugerido las imágenes desusadas. Advertase que no a todos los lectores pueden distraer de la misma manera las mismas imágenes, y por ello es que esta técnica permite expandir los sentidos del texto a aquellas áreas afines a la sensibilidad de los lectores -y no a la del escritor. Los restantes procedimientos expresivos parecen depender de este propósito de Borges. La inclusión de elementos exóticos -que en muchos casos se realiza sin mayores descripciones de los lugares o de los objetos extraños- permite que los lectores completemos la información del texto de acuerdo con nuestra propia imaginación. De igual modo, las referencias a la metafísica o a la teología y la exposición de hechos graves contribuyen a expandir la lectura de la narración hacia temas que de alguna manera habrán de interferir en nuestra interpretación de los relatos. Constituyen, por así decir, estímulos que nos alejan de la trama narrativa central para que evoquemos impresiones, recuerdos o pensamientos diferentes de los que propone el relato. La eficacia de todos estos procedimientos parece estar garantizada, básicamente, por un solo factor: el carácter de "incompletos", "imperfectos", que tienen los relatos. Como hemos visto, las técnicas comentadas tienden a fomentar nuestro trabajo creador como lectores. Como estas técnicas interfieren en la trama narrativa, generan la sensación de que los cuentos están incompletos, y a la vez, alientan nuestra participación para enriquecer el texto. Desde un punto de vista general, que no coincide con el del lector, podríamos decir que estos procedimientos fueron concebidos de acuerdo con los planteamientos estéticos de Borges: dejar en la decisión final de cada individuo la consumación del placer que produce el arte. La estética de las narraciones borgesianas, por lo tanto, no permite que clasifiquemos los "temas centrales" de los cuentos. Correspondería, en cambio, que indagáramos más que en los textos mismos, en las experiencias que podemos tener con ellos como lectores. Massuh (1980) define la estética de Borges como una estética del silencio, atendiendo en forma especial a la actividad creadora de Borges que permite: abrir las compuertas del texto con el fin de aumentar sus significados, (...) [convirtiendo] al silencio en una forma de expresión adecuada a las necesidades estéticas de su autor. El enmudecimiento aumenta las posibilidades de la palabra: la trasciende y la contiene al mismo tiempo. El silencio no es la aniquilación, sino el ámbito del significado (pág. 239).

4.- Las historias de lecturas. Otro procedimiento expresivo de Borges consiste en describir como inciertos o inexistentes los límites entre el mundo real y el universo fantástico. Esta técnica es más compleja que las que estuvimos reseñando en este capítulo, pues -a diferencia de éstas, que constituían fragmentos- se encuentra en un tipo muy especial de relatos borgesianos. En general, algunos cuentos de Borges narran historias de sucesos, es decir, nos presentan hechos fantásticos protagonizados por individuos que actúan, que ejecutan acciones o que viven situaciones especiales. Las técnicas reseñadas en el apartado anterior permitían introducir fragmentos que distraían a los lectores. En cambio, este procedimiento consiste en hacer aparecer un narrador que presenta sus experiencias de lectura, es decir, un individuo experto en la actividad literaria que produce hallazgos intelectuales no en el mundo sino en los libros. En varios cuentos de Ficciones ("Examen de la obra de Herbert Quain" -FI, 461-464-, "Pierre Menard, autor del Quijote"-FI, 444-450-, "Tl'n, Uqbar, orbis Tertius" -FI, 431-443) comprobamos que, gracias a esta técnica, el autor logra presentar un universo donde conviven en aparente armonía autores ficticios con escritores que existen (o que han existido) en el mundo real. En todos estos casos, el narrador aparece como un lector sorprendido por la sutileza o la originalidad de las obras -imaginarias- que comenta. Como vemos, este procedimiento consta de varios mecanismos coordinados, responsables todos ellos de un efecto de sentido muy difícil de lograr por otros medios. Intentaremos caracterizar este procedimiento, desglosando cada una de sus piezas elementales. En primer lugar debemos referirnos al narrador. Este es un crítico literario, o un lector sagaz, que pretende reseñar la obra de autores excepcionales. En segundo lugar, hay que

aclarar que tales autores son -en todos los casos- imaginarios. Tanto los datos biográficos como las intenciones estéticas de estos ilusorios escritores son pura invención de Borges. Sin embargo, la aparente objetividad de los comentarios, la seriedad de la prosa, la minuciosidad de las citas, el empleo de un léxico especializado, permiten crear la sensación de que estos relatos no corresponden al género narrativo. Este es el tercer rasgo del procedimiento: organizar la narración del relato como si éste no fuera un texto de ficción, sino de crítica. De esta manera, este procedimiento permite que los lectores amplíemos los múltiples sentidos de los relatos. Tal como habíamos apuntado con relación al empleo de referencias a la metafísica, la técnica de introducir citas -que en este caso son apócrifas- permite distraer a los lectores de la trama narrativa central. En el tipo de relatos que estamos considerando, las citas parecen cumplir un doble propósito: por un lado, nos sorprenden, ya que no es frecuente encontrar referencias a revistas o publicaciones -reales, como el Suplemento Literario del Times, por ejemplo. Por otro lado, estas citas sirven para afianzar la verosimilitud del texto. Otro sentido generado por el procedimiento es el de una confusión sistemática entre universos de diferente orden. La mezcla de lugares reales, escritores históricos, textos como *El mundo como verdad y representación* o *el Quijote* con autores y textos imaginarios parece sugerir la existencia de un universo completamente diferente del que conocemos. El lector desprevenido probablemente no advierte la sutileza de esta técnica borgesiana y puede creer estar adquiriendo conocimientos nuevos. En esa realidad borgesiana, donde conviven autores reales e ilusorios, se plantean, no obstante, problemas estéticos. En medio de la confusión que nos proponen estos relatos de Borges, el autor comunica sus reflexiones acerca del lenguaje y la literatura. El mecanismo que instala un narrador-lector es apropiado para postular los tópicos centrales de la estética de Borges sin recurrir a medios más explícitos, como por ejemplo, la redacción de un manifiesto literario. Recordemos que Borges entiende que, como el hecho estético es de naturaleza extrarracional, su realización en un texto literario -o mediante el uso habitual del lenguaje- es imposible. Por tal razón, el autor sostiene que el arte de escribir ha de procurar la presentación de una inminencia que no se produce (OI, 635). El costo que hubiera debido afrontar Borges por redactar un manifiesto literario habría sido muy alto. Baste recordar que el autor no cree en la capacidad expresiva de la explicitación, que confía más en la imprecisión o en la ambigüedad para expresar las experiencias vedadas a la razón. Por lo tanto, el narrador-lector y las historias de lecturas son al mismo tiempo las propuestas de una nueva estética y los ejemplos de esa estética. Con estos procedimientos el autor no incurre en la paradoja de definir racionalmente el hecho estético, que esencialmente es indefinible. Si los lectores podemos encontrar un concepto de estética en los textos de Borges es porque nosotros lo buscamos y no porque el autor haya querido formularlo de modo preciso y taxativo. Como ejemplo de este procedimiento vamos a considerar en detalle uno de los más singulares relatos de Borges, "Examen de la obra de Herbert Quain". Publicado inicialmente en 1941, este cuento pertenece a la primera antología de composiciones originales de Borges aparecida con el título *El jardín de Senderos que se bifurcan*. Posteriormente (1944), esta antología se agregaría a otra, *Artificios*, para conformar *Ficciones*, título que le valdría al escritor buena parte del renombre que alcanzó en poco tiempo. En *El jardín de Senderos que se bifurcan* se reúnen siete composiciones excepcionales. Además del relato que da título a la antología, se encuentran allí "Pierre Menard, autor del Quijote", "La lotería de Babilonia", "La Biblioteca de Babel", "Tl'ín, Uqbar, orbis Tertius" y "Las ruinas circulares". A estos dos últimos relatos habremos de dedicar el capítulo siguiente. Por ahora, trataremos de ilustrar con "Examen de la obra de Herbert Quain" el procedimiento borgesiano que consiste en confundir los límites entre el mundo real y el de la literatura. La narración comienza con una oración muy escueta, típica de las reseñas literarias: Herbert Quain ha muerto en Roscommon. Advirtase, ya en la primera línea del relato, la conjunción de un personaje ilusorio y una ciudad real. Pero la muerte del escritor

imaginario ha ocupado, en opinión del narrador, muy poco espacio en la prensa especializada. El autor fabulado por Borges debiera haber merecido mayor atención de la crítica, ya que sus ideas acerca de la literatura se destacan por su originalidad y su carácter polímico: Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo dieciséis (recordemos el Viaje del Parnaso, recordemos el destino de Shakespeare) no compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain tampoco. Le parecía que la buena literatura es hartamente común y que apenas hay dilogo callejero que no la logre. También le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil. Deploraba con sonriente sinceridad "la servil y obstinada conservación de libros pretéritos..." Ignoro si su vaga teoría es justificable; es, que sus libros anhelan demasiado el asombro (p g. 461). Esta historia de lectura nos presenta la obra de un escritor que comparte claramente los supuestos estéticos de Borges. La primera novela de Quain, *The God of the Labyrinth*, tiene un plan semejante al de muchos cuentos de Borges: Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual. Esta frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos iniciales y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective. (p g. 462) Como vemos, la estética de Quain prevé la composición imperfecta de una obra para que la actividad del lector ejecute la tarea de perfeccionar o completar el texto. Sin embargo, a los lectores de este cuento de Borges -que nunca podremos alcanzar a leer realmente a Herbert Quain- nos aguarda un destino similar al que el ilusorio autor reserva para sus lectores. En varios pasajes el narrador- comentarista literario incurre en los procedimientos borgesianos útiles para distraer a los lectores. Por ejemplo, encontramos la técnica de indicar vacilaciones en el narrador: Al cabo de siete años me es imposible recuperar los pormenores de la acción [de una novela de Quain]; he aquí su plan tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido... (p g. 462). Cabe notar la importancia que tiene para la estética de Borges la acotación que el narrador coloca entre paréntesis: (tal como ahora lo purifica [mi olvido]). En esta pequeña frase encontramos uno de los planteamientos más interesantes del autor. El olvido del lector es la causa de que una obra artística se purifique. Es decir, los procesos psicológicos de los lectores -sus aportes, sus equívocos, sus confusiones- cuentan decididamente en el logro de un hecho estético. Otro ejemplo de procedimientos que ayudan a distraer a los lectores puede encontrarse en una curiosa nota a pie de página (p g. 462). Como Quain ha indicado indebidamente que Bradley es el precursor de su idea acerca de un mundo regresivo, el narrador se toma la atribución de corregirlo mediante esta nota: Ay de la erudición de Herbert Quain (...) Un interlocutor del Político, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su Filípica, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come el mismo proceso retrógrado. Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordamos el porvenir e ignoramos, o apenas presintimos, el pasado (...). Observemos con detenimiento tanto la técnica de introducir una nota a pie de página, como el contenido de esa nota. En primer lugar, el narrador- comentarista corrige mediante este recurso cierta impericia académica del escritor. En segundo lugar, el mismo narrador, en tanto lector, juzga Qué podría ser mejor que lo propuesto por Quain: Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo. El narrador de "Examen de Herbert Quain" se muestra como un lector vido que se siente capaz de complementar las torpezas del escritor con sencillez y buen gusto -con su buen gusto. Por último, la nota en cuestión sirve para que los lectores nos apartemos

de la trama narrativa central. Al volver a ella, lo hacemos habiendo recibido influencias muy sugestivas que contribuyen a ampliar las expectativas que la narración había creado hasta ese momento.

Como vemos, "Examen de la obra de Herbert Quain" es un resultado y al mismo tiempo la concepción misma de la estética de Borges. Gracias a la confusión entre entidades reales y ficticias, Borges puede comunicarnos sus supuestos artísticos más originales. El Borges autor, sin embargo, se oculta. Utiliza para ello la máscara de un narrador que refiere su historia personal como lector de cierta obra literaria. Este narrador-lector pertenece a un mundo fantástico donde no hay diferencias entre lo real y lo imaginario. Por ello, el incierto narrador de este cuento habla sólo de asuntos literarios, y por ello acuerda con Quain en la opinión de que el lector es una especie extinta. No hay europeo que no sea un escritor, en potencia o en acto. Afirmaba [Herbert Quain] también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura la más alta es la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statments*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno -no el mejor- insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado (p. g. 464). Sin embargo, los numerosos efectos de sentido de este relato no podrían agotarse en la única interpretación que expusimos en los últimos párrafos. Junto con nuestro comentario acerca de las propuestas estéticas que pudimos adjudicar a "Examen de la obra de Herbert Quain", cabe destacar, por lo menos, otra interpretación para este cuento. Según esta otra interpretación, el relato podría ser leído como una especie de autobiografía borgesiana. No faltan razones para sostener esta segunda lectura: según el relato, Quain muere a los cuarenta años, que es -aproximadamente- la edad que tenía Borges cuando lo compuso. La referencia a la escasa atención que Quain despertaba en la prensa especializada puede entenderse como la nula preocupación que los críticos de entonces destinaban a Jorge Luis Borges. El comentario acerca de la escasa erudición de Quain cabe también para Borges, pues éste -como vimos- no había tenido una formación académica. Las tres razones que expusimos pueden alcanzar para fundamentar esta interpretación de "Examen de la obra de Herbert Quain". Para reforzarla, podría incluirse una razón más, que se desprende de nuestro comentario anterior. Más arriba señalamos que el relato -a pesar de estar motivado en el reciente deceso del escritor- únicamente refiere datos literarios de Quain. Así, en la autobiografía borgesiana también estaría contenido -únicamente- el mundo literario, el libro-mundo en que la vida del ciudadano Jorge Luis Borges acabó confundiendo con la del autor, narrador y lector apasionado.

V. "LAS RUINAS CIRCULARES": una lectura infinita. 1.- El contexto: la reflexión literaria en la literatura. Vimos en el capítulo anterior que "Las ruinas circulares" corresponde a la antología *Ficciones* (FI, 451- 455). Si se agregan "Hombre de la esquina Rosada" (HI, 329- 334), el primer cuento original de Borges, y "El acercamiento a Almotásim" (HE: 414-418), el relato que nos ocupa está entre los nueve que el autor publicó hasta alrededor de 1940. "Las ruinas circulares" apareció inicialmente en una antología de 1941 denominada *El jardín de senderos que se bifurcan*, título que coincide con el uno de los relatos incluidos en esa colección. Posteriormente, en 1944, Borges presentó un nuevo volumen -compuesto por nueve piezas narrativas inéditas-, *Artificios*, que habría de adosarse a la breve antología de 1941 para conformar *Ficciones*. En el prólogo a la primera edición de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges anticipa algunas ideas respecto de la actividad literaria, motivo presente en todos los cuentos de la serie y que llega a la máxima abstracción en "Las ruinas circulares": Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (FI,

429). Borges explica que Carlyle y Butler procedieron de ese modo, pero incurrieron en el mismo defecto de escribir volúmenes dilatados y tautológicos como aquellos que daban por existentes; Borges, más razonable, más inepto, más haragán (ib.) opta por comentar libros imaginarios de autores inexistentes sin llegar a extenderse más que unas pocas páginas. Así, junto con el cuento comentado en el capítulo anterior ("Examen de la obra de Herbert Quain"), "Pierre Menard, autor del Quijote" y "Tl'n, Uqbar, orbis Tertius" (FI, 431-449), conforman una particular trilogía de El jardín de senderos que se bifurcan. Estos relatos parecen ante todo reflexiones acerca del lenguaje y la literatura que llegan a los lectores bajo la forma del comentario bibliográfico. Sin embargo, en razón de las propiedades lúdicas que movilizan, estos textos son leídos como ficciones. Recuérdese que en muchas de las composiciones borgesianas se combinan por lo menos dos de los géneros literarios tradicionalmente establecidos. Esta característica de la obra de Borges nos permite comprender por qué el autor prefiere esta combinación de las formas de crítica literaria y de ficción narrativa para sus propuestas no convencionales. En buena medida, tematizar la literatura en un texto literario es consecuente con la sospecha borgesiana: Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (OI, 669). Esta sospecha de Borges -como veremos a continuación- vuelve a insistir en una incierta separación entre el universo real y el artístico. Creemos que "Tl'n, Uqbar, orbis Tertius" es el texto que incursiona más explícitamente en esta cuestión. Tl'n es un planeta ilusorio que un grupo de intelectuales se propone describir en una enciclopedia que hasta el presente consta de cuarenta tomos. Estos textos, concebidos a partir de las doctrinas idealistas de Tl'n, presentan un universo donde las cosas propenden a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente. Es el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro. Al cabo de algunos años, cuando la enciclopedia de Tl'n comienza a ser conocida, se registra la aparición de elementos de ese universo ilusorio en el mundo real. El encuentro de ambos mundos ha originado una serie de transformaciones que los hombres no advierten, ya que -de acuerdo con las tesis idealistas de Tl'n- olvidar (o ignorar) ciertas cosas equivale a que esas cosas no existan. Por ello es que el contacto y el hábito de Tl'n han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de angeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) idioma primitivo de Tl'n; ya la enseñanza de su historia armoniosa (...) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre -ni siquiera que es falso. (...) Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tl'n. Como vemos, el relato parece proponer a los lectores un problema filosófico acerca del fundamento último de nuestro conocimiento. Sin embargo, no creemos que sea el único propósito de Borges -que es, por cierto, un lector apasionado de los filósofos idealistas Berkeley y Hume. El narrador conjetura una realidad muy diferente de la que nosotros percibimos: Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la Tierra; del todo falso en Tl'n. En esa realidad del mundo cotidiano, el narrador advierte que se ha operado un cambio: ciertas personas, que se habían propuesto describir completamente un mundo de fantasía, lograron imponer ese mundo en el mundo real. Como trasfondo general para la narración, encontramos utilizado el recurso que habíamos comentado en el capítulo anterior: barajar la posibilidad de que los límites entre lo real y lo imaginario son inexistentes. Este recurso permite entrever el motivo de "Tl'n, Uqbar, orbis Tertius": ofrecer una reflexión sutil sobre la actividad literaria -que, según vimos, para Borges concierne tanto al escritor como al lector. Recuérdese que la dispersa dinastía que produjo la ilusión

de Tl'n era una sociedad secreta y ben, vola que surgió para inventar un país. Los miembros de esta agrupación únicamente podían lograr su cometido si ensayaban una minuciosa, laboriosa e incesante tarea de escritura. Como todo trabajo, la empresa que se propone ejecutar esta agrupación debe producir resultados.

Ahora bien, el relato nos ofrece una historia en la que los resultados que lograron estos escritores al haber imaginado un mundo comienzan a verse en el mundo real sólo cuando un lector -el narrador de "Tl'n, Uqbar, orbis Tertius"- se entera de que ha existido la idea de crear ese mundo. La reflexión de Borges en torno a la actividad literaria intenta abrir una serie de interrogantes acerca de lo que creemos saber del mundo real: ¿cuánto debe nuestro conocimiento a lo que hemos aprendido por nosotros mismos y cuánto a lo que hemos leído? ¿De qué pruebas se valen los libros que consultamos para justificar el conocimiento que nos ofrecen? ¿No creemos, acaso, orientar nuestra vida de acuerdo con el mundo que conocemos? ¿Y ese mundo no lo conocemos, acaso, gracias a los libros que consultamos? Vemos, entonces, que Borges parece sugerir que la actividad literaria es una actividad demiúrgica. Trabajando en forma solidaria -pero en una solidaridad que a veces los mismos participantes ignoran-, el escritor y el lector crean el mundo de las sensaciones, de las representaciones, de la ilusión. Tal es el mundo que conocemos. Tal es, en consecuencia el mundo. ¿No son, por eso, todos los escritores reales aquellos a los que se refiere Borges en "Tl'n, Uqbar, orbis Tertius" como dispersa dinastía? Y el narrador de este cuento, ¿no vendría a representar a todos los lectores reales?

2.- El lector dentro de las narraciones. Gerard Genette (1981) sostuvo que las narraciones borgesianas dependen de una concepción del tiempo inspirada tanto en la actividad de leer como en un modo particular de lectura: El tiempo de las obras no es el tiempo finito de la escritura, sino el indefinido de la lectura (ídem. 164). Por cierto, las impresiones y las imágenes que comunican las narraciones de Borges aluden a las sensaciones y vivencias que experimentamos durante la lectura más que a las experiencias de los protagonistas de los relatos. Como intentamos mostrar en el capítulo anterior, la organización narrativa de los cuentos de Borges prev, algo más que la actividad esforzada del lector. Para ello, el autor se vale de los procedimientos que explotan los límites expresivos del lenguaje. Hemos señalado, asimismo, que los efectos de sentido logrados en los cuentos de Borges desbordan con amplitud la posibilidad de que se encuentre en ellos una sola interpretación. Además de permitir que los lectores "completen" con su interpretación los pequeños vacíos deliberadamente colocados en sus relatos como datos imprecisos, Borges pretende comunicar de un modo sutil las propiedades esenciales de la actividad de leer. Repasemos rápidamente algunas de ellas. Como lectores, disponemos de un tiempo indefinido. Nada nos obliga a respetar la linealidad del texto. Podemos, llegado el caso, leer dos o más veces un mismo pasaje. También tenemos el derecho de comparar un fragmento de un autor con cualquier otro fragmento, ya sea del mismo autor o no. Por otra parte, el conocimiento de los lectores es variable, dinámico y hasta cierto punto depende de las condiciones de ánimo o de cansancio con que ejecutamos la lectura. En cambio, el autor escribe para siempre. Un texto llega a nosotros con las marcas del saber que su autor había alcanzado en un determinado momento. A los lectores, en cambio, nos asiste la posibilidad de modificar lo que dice un texto, de acuerdo con nuestra evolución intelectual o nuestros deseos personales. Como lectores, pues, contamos con posibilidades creativas que los escritores no tienen. Por ello Borges afirma en el prólogo a la segunda edición de su *Historia Universal de la Infamia*: A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores (...) Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir; más resignada, más civil, más intelectual (HI, 289). Puede parecer una extravagancia que un escritor considere sus tareas intelectuales inferiores a otras, que supuestamente son dependientes de las suyas. Desde un punto de vista externo, los lectores no consagramos nuestra vida a la literatura, ni obtenemos de ella sustento material alguno. Tal vez

Borges haya pensado que estas dos propiedades -el carácter voluntario y desinteresado de la lectura- servirían como argumento para justificar su apreciación de la tarea del lector. Por otra parte, como hemos visto en los dos capítulos iniciales de este estudio, Borges era un lector vido, constante, inquieto. Quizá por esto en sus narraciones se observa lo que apuntara Genette (op. cit.): la presencia de un tiempo indefinido en las narraciones borgesianas que recuerda aquel del que disponemos como lectores. Entre los múltiples sentidos de las narraciones borgesianas se cuenta uno muy particular, que tiene relación con la forma en que el autor pretende que se ejecute la actividad de los lectores. Los protagonistas de las historias son personajes que actúan solos. Casi siempre están enfrentados a un enigma y nunca cejan en sus intentos por resolver las cuestiones que los mueven a actuar. Por lo tanto, muchos relatos de Borges nos muestran personajes que atraviesan las mismas circunstancias por las que atravesamos como lectores. En tal condición, también actuamos solos y, si el texto nos plantea alguna clase de misterio, no renunciamos a nuestra intención de resolverlo. Cabría pensar, entonces, en la posibilidad de que algunos relatos de Borges hayan sido concebidos por su autor como una especie de gran met for a relacionada con la lectura. Nos sugiere esta posibilidad la relación que encontramos entre la actividad de los personajes borgesianos y los frecuentes comentarios del escritor acerca de los procesos intelectuales que deben efectuar los lectores. Si fuera aceptable esta interpretación, uno de los sentidos que encontramos en los relatos de Borges nos remitiría constantemente a la lectura, es decir, a la misma actividad que desarrollamos en busca de los sentidos que esperamos encontrar en el texto.

3.- El narrador -lector "Las ruinas circulares" corresponde, como ya dijimos, a un ciclo de relatos cuyos motivos dominantes -las artes literarias- se corresponden con la actividad complementaria de la del escritor: la lectura. Los relatos que pertenecen a este ciclo, "Examen de la obra de Herbert Quain", "Pierre Menard, autor del Quijote" y "TI'n, Uqbar, orbis Tertius" básicamente parecen narrar historias de lecturas. En todos estos relatos, el narrador nos presenta lo que parecen ser sus opiniones respecto de las obras literarias que ha examinado. Más que una historia fant stica, por lo tanto, esos relatos narran lecturas fant sticas, experiencias de lectores asombrados simplemente por lo que han leído y no por lo que han visto o vivido. Pero al mismo tiempo estos relatos -que son literarios- nos presentan otra literatura. El escritor Herbert Quain deliberadamente deja trancos sus argumentos, con la intención de que el lector crea haberlos inventado él. Pierre Menard, otro escritor, reescribe completamente el Quijote, seguro de que su poca es más propicia que la de Cervantes para una obra de tal magnitud. La dispersa dinastía de escritores, creadora de TI'n, finalmente logra imponer en el mundo real un universo regido por principios fant sticos. Como vemos, la creación literaria es el motivo recurrente de todo este ciclo. Advertase, sin embargo, que la actividad de los escritores imaginarios no nos llega directamente a los lectores. El narrador se muestra como un experto que pretende introducirnos en una pol,mica acerca de la literatura. Para ello, la narración sigue un orden relacionado con los progresos que ha tenido que hacer el narrador, en tanto lector de los libros que comenta, hasta llegar al momento en que narra su historia de lectura. De alguna manera, la historia esencial de los lectores está presente en estas cuatro narraciones que desafían -pero aparentan confirmar- al género narrativo tradicional. La propia organización narrativa de estos relatos parece representar el proceso real de lectura que nosotros llevamos a cabo. Tal como ella se presenta, como intentando desentrañar los enigm ticos proyectos de los personajes Quain, Menard y de los demiurgos de TI'n, la narración permite que los relatos sean interpretados como una met for a de nuestra actividad como lectores. Un detalle curioso refuerza estas impresiones. Al terminar "Examen de la obra de Herbert Quain", su narrador declara que ha extraído "Las ruinas circulares" de uno de los relatos imaginarios del autor fabulado por Borges. En otras palabras, "Las ruinas circulares" -a diferencia de los tres relatos que comentamos- es presentado directamente (sin las opiniones de un narrador-experto) como surgido de la autoría de un escritor imaginario.

(Recordemos el juego de identidades logrado por Cervantes mediante la atribución de la historia de Don Quijote a la autoría de Cide Hamete Benengelli). 4.- Una trama circular. "Las ruinas circulares" narra la historia de un mago que decidió soñar íntegramente a un hombre e imponerlo en la realidad. Para lograr su proyecto, el mago se dirige a las ruinas de un templo que mucho tiempo antes había devastado un incendio y concentra toda su actividad en el dormir y soñar. Varios inconvenientes, sin embargo, demoran la realización de sus planes: emprende una serie de sueños que en principio parecen fructíferos, pero que pronto demuestran ser inútiles. Más tarde, el mago debe soportar períodos de insomnio que amenazan su voluntad de soñar. Ante tantos impedimentos, el hombre que soñaba comprende la complejidad de trabajar voluntariamente los sueños, y toma la decisión de reiniciar esta empresa sólo al cabo de unos ejercicios y tras la ejecución piadosa de algunos rituales. Este momento es más favorable y sus resultados no tardan. Sin embargo, el hijo de los sueños es imperfecto e inmóvil, lo que desespera al mago, que a punto de destruir su obra defectuosa, desiste e implora los auxilios del dios cuya estatua desfigurada preside el templo en ruinas. En un sueño posterior, la efigie a la que el mago había suplicado cobra vida bajo múltiples formas y se da a conocer: es el dios del fuego, quien promete que animaría al engendro del mago y que conservaría en secreto la condición de fantasma de ese joven soñado, pero ordena que este -una vez iniciado en los ritos- dedique su vida a glorificarlo en un templo similar, que también se encuentra destruido. El mago reanuda su labor y dispone de los sueños para educar al hijo que ha engendrado su voluntad y de esa manera intenta acostumbrarlo al mundo físico. Luego de la instrucción que tiene lugar en el sueño, y cuando el hijo aparenta estar listo para nacer, el mago infunde en el joven el olvido de su condición de apariencia, secreto que el mago ansía retener como resguardo para la felicidad de su hijo. Empero, hay en el universo una criatura que puede develar el misterio: ese hombre, producto de los sueños, es invulnerable a las llamas. Un episodio final revela al mago el enigma que él había supuesto exclusivo de su hijo: cercado por un incendio del templo, cansado y viejo, el mago se entrega al fuego ansiando la muerte, pero las llamas no lo afectan. Esta circunstancia le permite obtener un conocimiento inesperado: otro hombre, desconocido para el mago, estaba soñándolo. A pesar de que nuestro resumen presupone inevitablemente una determinada lectura del cuento, mantiene el orden lineal en que están estructurados los elementos de la trama narrativa. Borges ha organizado la narración de "Las ruinas circulares" de manera que cualquier mutilación interfiriera necesariamente en la presentación y develación del enigma final, y a la vez orientara diferentemente la interpretación del relato. Como en los cuentos policiales, nuestra actividad de lectores debe seguir todas las minucias de la narración procurando evitar que la linealidad en que se suceden los episodios nos impida acceder a un proceso más vasto, apenas evidenciado y explicitado en "Las ruinas circulares" y del que sólo es una parte la historia del mago que sueña a otro hombre. El enigma de "Las ruinas circulares" compromete al lector frente a un planteamiento sugestivo, tal vez por lo fantástico o por las incertidumbres que tenemos acerca del mundo de los sueños. Pero adviértase que es también sugestiva la modalidad en que se insinúa el enigma. El enigma aparece sólo al final del relato y de manera nebulosa al comienzo: Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado... Por otra parte, otros elementos del relato presentan múltiples efectos de sentido. Por ejemplo, el carácter sugerente de la magia, la condición sobrenatural de la empresa que lleva a cabo el mago y el lugar incierto en que transcurren los hechos narrados. Estos elementos pueden servir para orientar al lector en su tarea de interpretación, ya que -como lo señalan, entre varios estudiosos, Alazraki (1968), Matamoro (1971) y Pickenhayn (1984),- la magia, los sueños y las descripciones del escenario donde transcurre la historia del mago pueden ser leídos como símbolos o alegorías de personas o situaciones del mundo real. Podría suceder, entonces, que un

lector se guiara para su lectura partiendo de que "Las ruinas circulares" tuviese un sentido alegórico. Sería tarea del lector, en ese caso, iniciar la búsqueda de los referentes que motiva cada uno de los supuestos símbolos que presenta el relato, de modo que sea posible asociarlos con el texto. De esta manera, se alcanzaría a interpretar "Las ruinas circulares" como una especie de mensaje cifrado cuyo significado se obtendría traduciendo sistemáticamente los "símbolos" del texto por "personas" o "situaciones del mundo". No descartamos, naturalmente, esa interpretación. No sabemos si Borges pretendió deliberadamente testimoniar algo determinado con "Las ruinas circulares", es decir, si quiso transmitir algún mensaje de un tenor diferente del que puede apreciarse a lo largo de toda su obra. Tal vez convendría recordar la noción -postulada por el autor- de que la literatura es un eje de innumerables relaciones. De acuerdo con ello, "Las ruinas circulares" conjuga aquellas intuiciones estéticas que comentamos en el capítulo segundo de este estudio: la extrarracionalidad del hecho estético y su ardua realización mediante el lenguaje. Por eso, "Las ruinas circulares" juega con un misterio que es el esbozo de otro misterio mayor, innominado o silenciado con el final del relato, como para que los lectores penetremos en el placer literario exactamente donde las palabras no llegan, donde nuestros hábitos perceptivos y cognoscitivos parecen desbordados.

5.- Un apunte sobre los procedimientos constructivos. El poder sugestivo de "Las ruinas circulares" no se reduce a la organización de su trama narrativa o a la eficacia del motivo onírico que recorre el relato. Borges experimenta la materia expresiva de modo que también a partir de un recorrido superficial del texto podamos sentirnos dentro de una atmósfera de misterio coincidente con la propuesta central. Repasemos algunos ejemplos característicos: a) El narrador atribuye gran parte de las descripciones a lo que perciben o saben los indeterminados personajes o el propio mago. Este procedimiento tiende a poner mayor distancia entre el lector y el mundo narrado: Nadie lo vio desembarcar (...), nadie vio la canoa de bambú (...) pero a los días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; (...) Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los rboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño. El hombre, un día emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado. El contacto durante la vigilia entre el mago y otras personas se establece como si tuviera propiedades oníricas, circunstancia que contrasta con la minuciosidad con que se registran las imágenes durante el sueño: el mago no logra ver las caras a los remeros que le traen noticias de su hijo. Sin embargo, durante uno de los sueños el mago tiene visiones nítidas de la estatua desfigurada que preside el templo: La soñó viva, tr,mula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego (...)

b) El relato presenta imágenes expresadas con sintagmas (hexasil bicos u octosil bicos) donde se combinan experiencias intelectuales y sensoriales que tipifican un procedimiento cognoscitivo desusado. Es llamativa la coincidencia métrica de estas frases, que podrían estudiarse en relación con otros rasgos prosódicos -acentos y ritmo-. Aquí solamente indicamos la peculiaridad de este recurso constructivo, gracias al que se logra reforzar el mundo misterioso donde ocurren los hechos narrados. Por otra parte, cabría notar que esta combinación de sensaciones visuales y operaciones intelectuales cristaliza en estructuras expresivas que C. Kerbrat-Orecchioni (1983) llama significantes que explotan el recurso material en provecho de una significación segunda. Es decir, el propio empleo de términos o frases infrecuentes sugiere por sí mismo la idea de situación

extraordinaria o misteriosa que en el relato se plantea como trasfondo para la historia del mago. De esta manera, la significación segunda que se logra con estas frases permite reforzar aquella atmósfera de misterio que comentamos en el párrafo anterior: la un nime noche - el fango sagrado - la selva palúdica los rboles incesantes - la intolerable lucidez -la materia incoherente c) El propio narrador simula a veces no tener certeza de algunos datos: ... el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra... Comprendió con cierta amargura que su hijo estaba listo para nacer -y tal vez impaciente. En los crepúsculos de la tarde y del alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba id,nticos ritos, en otras ruinas circulares, aguas abajo: de noche no soñaba o soñaba como lo hacen todos los hombres. Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia perfieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche (...). d) También contribuye al clima de misterio la referencia a ritos m gicos, algunos de los cuales se ejercen mediante actos verbales: Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. e) Algunos párrafos terminan con una frase escueta, que condensa el desarrollo narrativo: Buscaba un alma que mereciera participar en el universo. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó. 6.- Posibles lecturas. Sólo con el propósito de ejemplificar el poder de sugerencia de "Las ruinas circulares" ensayamos a continuación algunas de las interpretaciones a que puede dar lugar este relato. Entendemos -de acuerdo con Borges- que el explicitar las ideas extrarracionales que suscita un hecho estético implica la necesidad de ordenarlas, y por eso mismo, de falsearlas. La historia de "Las ruinas circulares" puede leerse como el relato de una creación decidida por un individuo y lograda gracias al apoyo explícito de una divinidad, después de haber sido sorteado muchos obstáculos; cada instancia de la narración puede interpretarse como las diferentes etapas del proceso creativo: búsqueda del lugar apartado, concentración exclusiva a la tarea, comienzos vacilantes, suspensión temporaria, realización deficiente, ayuda exterior, logro. También la historia sugiere otra interpretación, que puede abarcar a la anterior: "Las ruinas circulares" traza el itinerario emprendido por un hombre que sin saber de antemano a dónde va -o mejor: creyendo ir hacia un sitio determinado- llega al encuentro de una revelación que transforma radicalmente sus expectativas. Acaso es posible otra interpretación, que engloba a las dos anteriores: "Las ruinas circulares" es la historia de una imposibilidad esencial; el mago no puede engendrar eficientemente a su hijo sin la ayuda del dios del fuego, y una vez engendrado, deber enviarlo por mandato de la divinidad a otro templo. La tarea sobrenatural del mago se concreta parcialmente y no puede disfrutarse por mucho tiempo, ya que tan pronto el joven soñado es impuesto a la realidad, este se aleja de su padre para siempre. Además, cuando el mago resuelve morir tampoco le es posible cumplir su cometido: él es hijo de un sueño y todo lo que intente hacer ser apariencia e ilusión. Estas tres lecturas no agotan las múltiples interpretaciones a que da lugar "Las ruinas circulares", especialmente porque se concentran en nuestra idea inicial de que Borges ha tomado como motivo para este relato la actividad literaria y, de ese modo, encontramos analogías entre la empresa demiúrgica del mago y la del poeta: ambas tareas son de condición intelectual, requieren un procedimiento riguroso, arrojan resultados inciertos desde el punto de vista de los planes originales, una vez consumadas dan satisfacción momentánea y finalmente se revelan como ajenas y portadoras de una significación que produce terror: el mago, que creía haber ejecutado una obra trascendente, encuentra en ella el mensaje de que él también es un fantasma; el poeta, frente a su

creación, encuentra un mensaje similar, que Borges toma la precaución de no transcribir, llevando al extremo su intuición de que el hecho estético está en la sugerencia o en una vaga indicación. Dejamos para el lector una -también- probable interpretación, según la cual la historia de "Las ruinas circulares" intenta representar la vanidad de la existencia humana. Así entendido, este relato sería la historia de cualquier hombre que consagra su vida completa a la ejecución de una tarea, y que sólo al finalizarla comprueba la vacuidad no sólo de su obra, sino también de su vida.

Bibliografía Las obras precedidas por (*) están incluidas en el tomo I de Obras Completas, Buenos Aires, Emec,, 1972. 1. Obras de Jorge Luis Borges. Poesía. (*) Fervor de Buenos Aires; poemas. Buenos Aires, Imprenta Seantes, 1923. (*) Luna de Enfrente; versos. Buenos Aires. Proa, 1925. (*) Cuaderno San Martín. Buenos Aires, Proa, 1929. Poemas (1922-1943). Buenos Aires, Losada, 1943. Poemas (1923-1953). Buenos Aires, Emec,, 1954. Poemas (1923-1958). Buenos Aires, Emec,, 1958. Obra poética (1923-1964). Buenos Aires, Emec,, 1964 (hay variadas reediciones aumentadas, la última de las cuales es de 1978). (*) El otro, el mismo. Buenos Aires, Emec,, 1964. (*) Para las seis cuerdas (milongas). Buenos Aires, Emec,, 1965. (*) Elogio de la sombra. Buenos Aires, Emec,, 1969. La rosa profunda. Buenos Aires, Emec,, 1975. La moneda de hierro. Buenos Aires, Emec,, 1976. Historia de la noche Buenos Aires, Emec,, 1977. La cifra Buenos Aires, Emec,, y Madrid, Alianza, 1981. Ensayo (*) Inquisiciones. Buenos Aires, Proa, 1925. 160 p gs. El tamaño de mi esperanza. Buenos Aires, Proa, 1926. 153 p gs. El idioma de los Argentinos. Buenos Aires, M. Gleizer, 1928. 185 p gs. Evaristo Carriego. Buenos Aires, M. Gleizer, 1930. 118 p gs. Evaristo Carriego. Buenos Aires, Emec,, 1955. 175 p gs. Discusión. Buenos Aires, M. Gleizer, 1932. 161 p gs. Discusión. Buenos Aires, Emec,, 1957. 180 p gs. (*) Las kenningar. Buenos Aires, Colombo, 1933. (*) Historia de la Eternidad. Buenos Aires, Vial y Zona, 1936. Historia de la Eternidad. Buenos Aires, Emec,, 1953. (*) Nueva refutación del tiempo. Buenos Aires, Oportet & Haereses, 1947. Aspectos de la literatura gauchesca. Montevideo, Número, 1950. (*) Otras inquisiciones (1937-1952). Buenos Aires, Sur, 1952. La poesía gauchesca. Buenos Aires, Centro de estudios brasileiros, 1960. Prólogos; con un prólogo de prólogos. Buenos Aires, Torres Agüero, 1975. Borges Oral (cinco conferencias pronunciadas en la Universidad de Belgrano, Buenos Aires, Argentina, recopiladas por Martín Muller). Buenos Aires, Emec,, 1979. Contenido: "El libro", "La inmortalidad", "Emanuel Swedenborg", "El cuento policial" y "El tiempo". Siete Noches. Conferencias. Epílogo de Roy Bartholomew. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1980. Contenido: "La Divina Comedia", "La pesadilla", "Las Mil y una noches", "El Budismo", "La poesía", "La c bala", "La ceguera". Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por su autor. Estudio preliminar de Alicia Jurado. Buenos Aires, Celtia, 1982. Borges el memorioso. Entrevistas radiales con Antonio Carrizo. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1982. Nueve ensayos dantescos. Introducción de Marcos Ricardo Barnat n y presentación de Joaquín Arce. Madrid, Austral Espasa-Calpe, 1982. Cuento (*) Historia universal de la infamia. Buenos Aires, Tor, 1935. (*) Historia universal de la infamia. Buenos Aires, Emec,, 1954. (*) El jardín de senderos que se bifurcan. Buenos Aires, Sur, 1942. (*) Ficciones (1935-1944). Buenos Aires, Sur, 1944. (*) Ficciones. Buenos Aires, Emec,, 1956. (*) El Aleph. Buenos Aires, Losada, 1949. (*) La muerte y la brújula. Buenos Aires, Emec,, 1951. (*) El informe de Brodie. Buenos Aires, Emec,, 1970. El libro de arena. Buenos Aires, Emec,, 1975. Azul. Barcelona, Sedmay Ediciones, 1977. Poesía y Prosa (*) El Hacedor. Buenos Aires, Emec,, 1960. Antología personal. Buenos Aires, Sur, 1961. Nueva Antología Personal. Buenos Aires, Emec,, 1968. También Barcelona, Bruguera, 1980. (*) El oro de los Tigres. Buenos Aires, Emec,, 1972. Atlas. Buenos Aires, Sudamericana, 1984. 2.- Obras de Jorge Luis Borges en colaboración. Las obras precedidas por (**) están incluidas en el tomo II de las obras completas de J. L. Borges, Obras Completas en colaboración, Buenos Aires, Emec,, 1979. Con Adolfo Bioy Casares: (**) Los orilleros. El paraíso de los creyentes. Dos

argumentos cinematográficos. Buenos Aires, Losada, 1955. Con Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo H. Bustos Domecq: (**) Seis problemas para don Isidoro Parodi. Buenos Aires, Sur, 1942. (**) Dos fantasías memorables. Buenos Aires, Oportet & Haereses, 1946. (**) Crónicas de Bustos Domecq. Buenos Aires, Losada, 1967. Con Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo B. Su rez Lynch: (**) Un modelo para la muerte. Buenos Aires, Oportet & Haereses, 1946. Con Delia Ingenieros: Antiguas Literaturas Germánicas. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951. Con Margarita Guerrero: (**) El "Martín Fierro". Buenos Aires, Columba, 1953. Manual de Zoología Fantástica. México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957. (**) El libro de los seres imaginarios. Buenos Aires, Kier, 1967. Con Luisa Mercedes Levinson: La hermana de Eloísa. Buenos Aires, Ene, 1955. Con Betina Edelberg: (**) Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Troquel, 1955. Con María Esther Vázquez: (**) Literaturas Germánicas Medievales. Buenos Aires, Falbo Librero Editor, 1965. (**) Introducción a la literatura inglesa. Buenos Aires, Columba, 1965. Con Alicia Jurado: (**) ¿Qué es el budismo?. Buenos Aires, Columba, 1976. Con María Kodama: (**) Breve Antología Anglosajona. Santiago de Chile, La Ciudad, 1978. 3.- Selección de bibliografía sobre Jorge Luis Borges. Aizenberg, Edna. "Cansinos Assens y Borges: en busca del vínculo judaico". En Revista Iberoamericana, Pittsburg, vol. 112-113, 1980, pp. 533-544. Alazraki, Jaime La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo. Madrid, Gredos, 1968. ----- "Borges y Alegría: una conversación". En Vórtice, Vol. I núm. 3, Stanford University Press, 1975, pp. 154- 168. ----- Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica. Madrid, Taurus, 1976. ----- Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Jorge Luis Borges. Madrid, Gredos, 1977. ----- "Outside an inside the mirror in Borges' Poetry". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 27-36. ----- "Borges: Philosopher? Poet? Revolutionary?". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 261-285. Alfieri, Teresa, "La repercusión de Borges en Francia". En Alfieri, Teresa Redes, alambiques y herencias, Buenos Aires, Galerna, 1981, pp. 15-105. Anderson Imbert, Enrique. "El ,xito de Borges". En Anderson Imbert, Enrique. "El realismo mágico y otros ensayos, Caracas, Monte Avila, 1976, pp. 27-51. Balderston, Daniel. El precursor velado: Robert L. Stevenson en la obra de Borges. Buenos Aires, Sudamericana, 1982. Barnat n, Marcos R. Jorge Luis Borges. Madrid, Júcar, 1972. Barrenechea, Ana M. Borges: the labyrinth maker. Nueva York, N. Y. University Press, 1965. ----- La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Paidós, 1967. ----- ----- "Borges y la narración que se automatiza". En Nueva Revista de Filología Hispánica, México, núm. 2, 1975, pp. 515-527. ----- Estudios sobre Borges. Caracas, Monte Avila, 1978. ----- (ed.) Borges y la crítica. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. ----- "Borges y el idioma de los argentinos". En Barrenechea, Ana M. (ed.), Borges y la crítica, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp.41-62. ----- -- "Borges and the symbols". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 37-48. Barth, John. "Literatura del agotamiento". En Alazraki, Jaime (ed.), Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1976. Bastos, María Luisa. Borges ante la crítica argentina- 1923-1960. Buenos Aires, Hispamérica, 1974. Becco, Horacio J. Jorge Luis Borges: bibliografía total, 1923- 1973 Buenos Aires, Casa Pardo, 1973. Bell, Billard C. Borges and his fiction; a guide to his mind and his art. Capel Hill (North Carolina), The University of North Carolina Press, 1981. Bernstein, Willis (ed.). Borges at eighty. Conversations. Bloomington, Indiana University Press, 1982. Berveiller, Michel. Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges. Lille, Service de repro, 1973. Bloch de Behar, Lisa. Al margen de Borges. Buenos Aires, Siglo XXI, 1987. Blanchot, Maurice. Le livre ... venir. País, Gallimard, 1971. Borello, Rodolfo. "Borges y los escritores liberales: la visión fictiva del período peronista (1943-1955). En Ottawa hispánica, Ottawa

University, núm. 3, 1981, pp. 59-89. ----- Estructura de la prosa de Jorge Luis Borges, Madrid, Separata de Cuadernos Hispánicos núm. 165, 1963. Bosco, María A. Borges y los otros. Buenos Aires, Fabril, 1967. Burguín, Richard. Conversaciones con Jorge Luis Borges Madrid, Taurus, 1974. Canto, Estela. Borges a contraluz. Buenos Aires, Losada, 1982. Carroll, Robert. "Borges y Bruno: The geometry of infinity in La muerte y la brújula". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 49-74. Cidola, Estela. Borges o la coincidencia de lo opuesto. Buenos Aires, Eudeba, 1981. Coleman, Alexander. "On the concept of romance in Borges". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 89-98. Cohen, J. M. Jorge Luis Borges, Edimburg, Oliver & Boyd, 1973. Concha, Jaime. "El aleph: Borges y la historia" En Revista Iberoamericana, Pittsburg, vol. 49 núm. 123, 1983, pp. 471-485. Cuperman, Pedro. "La negatividad en Borges", Madrid, Insula, 1975. Christ, Ronald. The narrow act: Borges art of allusion, Nueva York, University Press, 1969. ----- "Forking narratives". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 75-88. Dauster, Frank. "Notes on Borges' labyrinth". En Hispanic Review, vol. 30, núm. 2, 1962, pp. 142-148. Donato, Eugenio. "Topographics of memory". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982. Doyle, Raymond. La huella española en la obra de Borges. Madrid, Playor, 1976. Duhman, Lowell & Ivarsk Ivar (eds.) The Cardinal Points of Borges, Oklahoma, University of Oklahoma Press - Norman, 1973. Ferreira Pinto, Cristina. "La narrativa cinematográfica de Borges". En Revista Iberoamericana, Pittsburg, núm. 155-156, 1991, pp. 495-505. Fernández Latour, Olga. Borges y la poesía gauchesca. Buenos Aires, Servicio de Extensión Cultural, 1964. Fernández Moreno, César. Esquema de Borges, Buenos Aires, Perrot, 1957. Ferrer, Manuel. Borges y la nada, London, Tamesis, 1971. Fló, Juan. Contra Borges. Buenos Aires, Galerna, 1978. Foster, David. "Borges and dis-reality. An introduction to his poetry". En Hispania, vol. 45, núm. 4, 1962, pp. 101-112. ----- "Borges and structuralism: towards a implied poetics" En Modern Fiction Studies, WestáLafayette, Indiana, vol. 9, núm. 3, 1973, pp. 341-351. ----- "Para una caracterización de la escritura en los relatos de Borges. En Revista Iberoamericana, Pittsburg, núm. 100-101, 1977, pp. 337-357. Gallo, Marta. "Semiosis y símbolo en La busca de Averroes como función narrativa en los cuentos de Borges. En Revista Iberoamericana, Pittsburg, núm. 130-131, 1985, pp. 197-207. Genette, Gerard. "La utopía literaria". En Barrenechea, Ana M. (ed.), Borges y la crítica. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp.97-106. Gertel, Zunilda. "Identity as discourse and image in the poetry of Borges". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 114-124. Giovanni, Norman Th. "At work with Borges". En Duham, Lowell & Ivarsk, Ivar (eds.), The Cardinal Points of Borges, University of Oklahoma Press - Norman, 1973. Guerra Castellanos, Eduardo. "Tiempo y espacio en la producción de Jorge Luis Borges" En Humanitas - anuario del Centro de Estudios Humanistas Monterrey-, México, Universidad Autónoma de León, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 18, 1977, pp. 245-250. Guibert, Rita. "Entrevista a Rodríguez Monegal sobre Jorge Luis Borges: a literary biography?". En Revista Iberoamericana, Pittsburg, vol. 52, números. 135-136, 1986, pp- 667-675. Goloboff, Gerardo M. Leer Borges. Buenos Aires, Huemul, 1978. Grau, Cristina. Borges y la arquitectura. Madrid, Ctedra, 1989. Gutierrez Girardot, Rafael. Jorge Luis Borges. Un ensayo de interpretación, Madrid, Insula, 1959. Hatlen, Burton. "Some notes on Pierre Menard". En Carlos Cortínez (ed.), Simply a man of letters, Orono, Maine, 1982, pp. 155-164. Harss L. y Dohmann, B. Los nuestros Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Irby, James. The structure of the stories of Jorge Luis Borges. Michigan University Press, 1963. Jitrik, No., "Estructura y significación de Ficciones de Jorge Luis Borges". En Jitrik, No., El fuego de la especie Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. Jurado, Alicia. Genio y Figura de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Eudeba, 1980. Kesting, Marianne. "negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiarchitektur in der modernen Dichtung. En Haral Weinrich (ed.), Positionen der

Negativit,,t, München, Fink, 1975 (Poetik un Hermeneutik VI). Kinzie, Mary (ed.) *Tri Quarterly* 25. Prose for Borges Evanston, Illinois, Northwestern University, 1972. LoubŠre, John. "Borges and the @wicked thoughts of Paul ValŠry". En *Modern Fiction Studies*, WestáLafayette, Indiana, vol. 9, núm. 3, 1973, pp. 419-431. Lewald, Horace. E. "The labyrinth of time and place in two stories by Borges". En *Hispania*, vol. 45, núm. 4, 1962, pp. 113- 119. Libertella, H,ctor. "Borges: Literatura y patografía en la Argentina. En *Revista Iberoamericana* , Pittsburg, vol. 49, núm. 125, 1983, pp. 707-715. Lima, Robert. "Coitus interruptus: sexual transubstantiation in the works of Jorge Luis Borges". En *Modern Fiction Studies*, Westá Lafayette, Indiana, vol. 9, núm. 3, 1973, pp. 407-417. Lyon, Thomas. "Borges and the (somewhat) personal narrator". En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 155, 1991, pp. 363-372. Madrigal, Luis. I. "Para una po,tica de Borges". En *Dispositio*, vol. 2, Núm. 5-6, 1977, pp. 182-207. Massuh, Gabriela. *Borges: la est,tica del silencio*. Buenos Aires, Ediciones de Belgrano, 1980. Matamoro, Blas. *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1971. Meneses, Carlos. *Poesía Juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona, Oloñela Editor, 1978. Milleret, Jean y de Roux, Dominique (eds.). *Cahiers de l'Herne* París, 1964. Milleret, Jean. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas, Monte Avila, 1971. Molloy, Silvia. "Dios acecha en los intervalos. Simulacro y causalidad en la ficción de Borges". En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 100-101, 1977, pp. 381-389. ----- *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979. ----- "Jorge Luis Borges, confabulador" En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 137, 1986, pp. 801-808. Mujica L inez, Manuel. "El amor por Buenos Aires". *Di logo entre Jorge Luis Borges y el autor*. En *Los Porteños*. Buenos Aires, Centro Editor de Am,rica Latina, 1979. Murillo, Luis. *The cyclical night. Irony in Joyce and Borges*. Cambridge, Harvard University Press, 1968. Murchison, Lewis. "The visible work of M. Ferbuny". En *The Cardinal points of Borges*. Oklahoma, Norman, 1973, pp. 53-62. Nuño, Juan *La filosofía de Jorge Luis Borges*, M,xico, Fondo de Cultura Económica, 1986. Ocampo, Victoria. *Di logos con Borges*. Buenos Aires, Sur, 1969. Ortelli, Roberto. "Dos poetas de la nueva generación". En *Inicial*, Buenos Aires, 1, 1923, pp. 16-21. Paoli, Roberto. *Percorsi di significato*. Messina, Casa editrice d'Anna, 1977. P,rez, Alberto C. *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fant sticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Universal, 1971. Pezzoni, Enrique. "Aproximaciones al último libro de Jorge Luis Borges", *Sur*, Buenos Aires, 217-218, 1952, pp. 110-121. Pickenhayn, Jorge O. *Borges a trav,s de sus libros*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1984. --- ----- *Algebra y fuego*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979. Piglia, Ricardo. "Ideología y Ficción en Borges". En Barrenechea, Ana M. (ed.), *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de Am,rica Latina, 1981, pp. 87-96 Polo García, Victorino. *Borges y la literatura*, Murcia, Universidad, 1989. Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954. Rani, Humberto. "Borges in search of the fatherland". En Carlos Cortínez (ed.), *Simply a man of letters*, Orono, Maine, 1982, pp. 175-190. Reisz de Rivarola, Susana. "Borges: Teoría y praxis de la ficción fant stica". En *Lexis*, Vol. VI, Núm. 2, 1982. Resté Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires, Fausto, 1976. ----- -- "El universo de los signos". En Barrenechea, Ana M. (ed.), *Borges y la crítica*. Buenos Aires, Centro Editor de Am,rica Latina, 1981, pp. 7-40. Rivera, Jorge B. "@Los juegos de un tímido": Borges en el suplemento de *Crítica*". En Romano, E. Ford, A. & Rivera, J. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 181-195. Rodríguez Monegal, Emir. "Symbols in Borges' work". En *Modern Ficion Studies*, WestáLafayette, Indiana, vol IX núm. 3, 1973, pp. 325-340. ----- "Borges y Paz: un di logo de textos críticos". En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol. 40, núm. 89, 1974, pp. 567-593. ----- "In the labyrinth". En *The Cardinal points of Borges*. Oklahoma, Norman, 1973, pp. 17-23. ----- "Borges: una teoría de la literatura fant stica" En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol.

42, núm.

95, 1976, pp. 177-189. ----- Borges: hacia una interpretación. Madrid, Guadarrama, 1976. ----- Jorge Luis Borges: a literary biography?. Nueva York, Dutton, 1979. ----- "Borges the intelectual background". En Carlos Cortínez (ed.), *Simply a man of letters*, Orono, Maine, 1982, pp. 125-150. ----- Borges por él mismo, Barcelona, Laia, 1983. Romero, Osvaldo. "Dios en la obra de Jorge Luis Borges. Su teología y su teodicea". En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 100-101, 1977, pp. 449-464. Sa,nz María, Hilda. *Un jardín para Borges*, Buenos Aires, Rivoliá, 1984. Speratti Piñero, Ema. "The rose in the Borges' works". En Carlos Cortínez (ed.), *Simply a man of letters*, Orono, Maine, 1982, pp. 190-198. Schaefer, Adelheid. *Phantastische Elemente und „sthetische Konzepte im Erz,,hlwrk von Jorge Luis Borges*. Frankfurt a. M., Humanistas Vlg., 1973. Siebenmann, Gustav (ed.). *Iberomanía*, Erlangen, nm. 3, 1975. Shaw, Donald. L. *Borges: Ficciones*. London. Grant and Cutler, 1976. Sorrentino, F. *Siete conversaciones con Borges*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1974. Sosnowski, Saúl. *Borges y la c bala: la búsqueda del verbo*. Buenos Aires, Hispam,rica, 1976. Stabb, Martin. *Jorge Luis Borges*, Nueva York, Twayne, 1970. Stark, John Olsen. *The litterature of exhaustion. Borges, Nabokoc and Barth*. Durham, Duke University Press, 1974. Steiner, George, "Los tigres en el espejo". En Alazraki, Jaime (ed.) *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica* Madrid, Taurus, 1976. Sturrock, John. *Paper tigers. The ideal fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford, Tamesis, 1977. Sucre, Guillermo. *Borges, el poeta*. Caracas Monte Avila, 1967. ----- "Tendencias de la crítica borgiana" *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol. 35 núm. 68, 1969, pp. 365-369. Tamayo M. y Ruiz Díaz, A. *Borgres, enigma y clave*. Buenos Aires, Nuestro Tiempo, 1955. Toro, Alonso de. "Postmodernidad y Latinoam,rica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 155, 1991, pp. 441-467. Updike, John. "El autor bibliotecario". En Barrenechea, Ana M. (ed.), *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de Am,rica Latina, 1981, pp. 87-96. Vanasco, Alberto. "Borges o el fin de la coherencia", En *Macedonio*, vol. 2, núm. 4, 1970 pp. 13-16. Vázquez, María Esther. *Borges: im genes, memorias, di logos*. Caracas, Monte Avila, 1977. Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires, Vergara, 1984. Viñas, David. "Borges: desacreditar el mundo". En Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política.*, Nuenos Aires, Siglo Veinte, 1971, pp. 123-198. Weber, Stephen. "Jorge Luis Borges, lover of labyrinths: a Heideggerian Critique". En Carlos Cortínez (ed.), *Simply a man of letters*, Orono, Maine, 1982, pp. 199-210. Weber, Frans Wyers, "Borges's stories: Fiction and philosophy" *Hispanic Review*, núm. 36, 1968, pp. 124-141.. Wheelock, Carter. *The mythmaker*, Austin, University of texas Press, 1969 ----- "The committed side of Borges" En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 155, 1991, pp. 373-379. Wolberg, Isaac. *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. Yates, Donald. "Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: a literary collaboration". En Carlos Cortínez (ed.), *Simply a man of letters*, Orono, Maine, 1982, pp 99-113. ----- "The Cardinal Points of Borges" en Duham, Lowll & Ivask, Ivar (eds.) , *The Cardinal Points of Borges*, University of Oklahoma Press - Norman, 1973. Yurkievich, Saúl. "Borges y Cort zar: mundos y modos de la ficción fant stica. En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, núm. 110, 1980, pp. 153-160. 4.- Publicaciones especiales sobre Borges. *Meg fono (revista)* "Discusión sobre Jorge Luis Borges". N§11, agosto de 1933. Buenos Aires. *Sur (revista)* "Desagravio a Borges" N§94, julio de 1942. Buenos Aires. *Los escritores argentinos: Jorge Luis Borges*, Ciudad (revista) números 2-3, 1955 Buenos Aires.

Milleret, Jean y de Roux, Dominique (eds.). *Cahiers de l'Herne* París, 1964. L'Herne (Cahiers) "Jorge Luis Borges". Publicación de 516 páginas con artículos, notas y reportajes de R. Cansinos-Assens, Leonor Acevedo de Borges, A. Bioy Casares, Victoria Ocampo, Silvina Ocampo, Alfonso

Reyes, P. Drieu La Rochelle, Jean Casassou, Maurice Nadeau, Valery Larbaud, M. Mujica Linez, Guillermo de Torre, Ernesto Sabato, Nicolás Córaco, Roger Caillois, Gerard Genet, Andr, Coyn, y otros. Norte. Revista hispánica de Amsterdam. Universidad de Leyden, 1967. The Cardinal Points of Borges, editado por Lowell Duham e Ivar Ivask, University of Oklahoma Press - Norman, 1973. Dedicado a Jorge Luis Borges. Iberomanía (revista) N.º 3, Nueva Serie, Alcalá, Madrid, 1975. Borges (Selección de entrevistas, testimonios, textos, iconografías, etc.) Buenos Aires, Colección Letra Abierta, El Mangrullo 1976. 40 inquisiciones sobre Borges. Número especial 100-101 de la Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, EE. UU, julio- diciembre 1977. Recopilación de artículos sobre Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Freeland, 1978. Trabajos de Caillois, Roger; Horst, K.; Andr, R.; Lefebvre, M.; Carouges, M.; Vax, L.; Wahl, J.; Brion, M.; Genette, G.; Coyn, A. y Macherey, P. Simply a man of letters. Carlos Cortínez (ed.) Orono, Maine, 1982. Publicaciones del Symposium on Jorge Luis Borges realizado en Orono, EEUU, en mayo de 1976.

5.- Bibliografía General.

Adorno, Theodor W. Teoría Estética. Buenos Aires, Orbis, 1983. Fernández, Macedonio. No toda es vigilia la de los ojos abiertos, Buenos Aires, CEAL, 1967. Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Barcelona, Planeta, 1983. Genette, Gerard. "Fronteras del relato". En Barthes R. y otros, Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 193-208. Kerbrat-Orecchioni, Catherine. La connotación. Buenos Hachette, 1983. Reisz de Rivarola, Susana. Teoría y Análisis del texto Literario. Buenos Aires, Hachette, 1989.