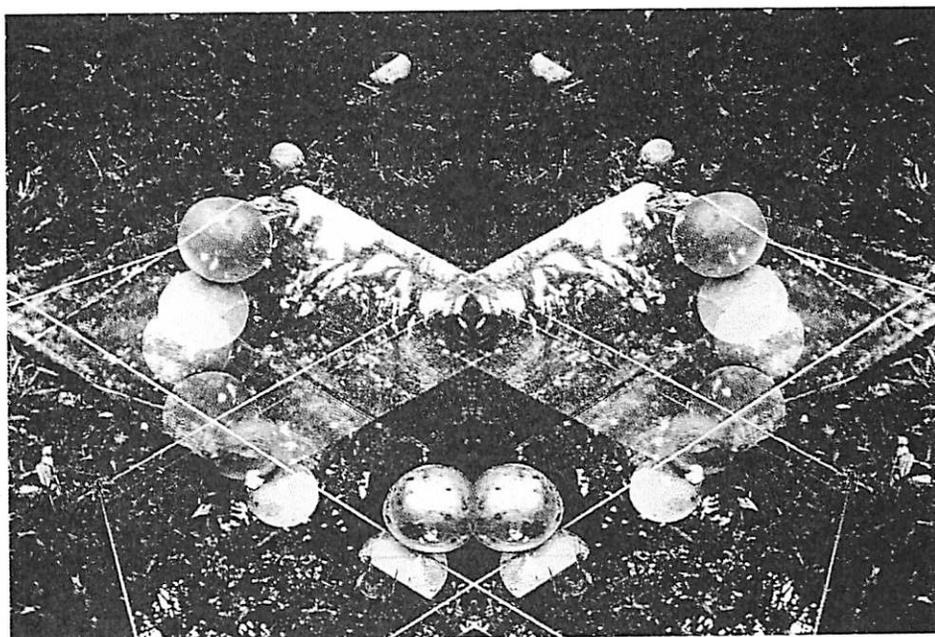


Innumerables relaciones: cómo leer con Borges

Daniel Balderston



Innumerables relaciones: cómo leer con Borges · Daniel Balderston

ITINERARIOS



UNIVERSIDAD NACIONAL
DEL LITORAL



Balderston, Daniel

Innumerables relaciones: cómo leer con Borges.

-1a ed.- Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.

186 p., 22x13 cm. - (Itinerarios)

ISBN 978-987-657-386-3

1. Estudios Literarios. I. Título

CDD 801.95

Coordinación editorial: Ivana Tosti

Corrección: Félix Chávez

Diagramación: Laura Canterna

© Daniel Balderston, 2010.



© edicionesUNL

Secretaría de Extensión,

Universidad Nacional del Litoral,

Santa Fe, Argentina, 2010.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

9 de julio 3563, cp. 3000,

Santa Fe, Argentina.

tel: 0342-4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Innumerables relaciones

Cómo leer con Borges

Daniel Balderston

Índice

- 11 INTRODUCCIÓN
CÓMO LEER CON BORGES
- 102 «DIGAMOS IRLANDA, DIGAMOS
1824»: PARA REPENSAR
LA HISTORIA EN BORGES
- 15 «OH TIEMPO TUS PIRÁMIDES»:
LAS RUINAS EN BORGES
- 119 BORGES Y LA LITERATURA
PORTUGUESA
- 27 POLÍTICAS DE LA VANGUARDIA:
BORGES EN LA DÉCADA DEL '20
- 133 «LA CONJUNCIÓN DE UN ESPEJO
Y UNA ENCICLOPEDIA»
- 42 BORGES, LAS SUCESIVAS
RUPTURAS
- 140 SOBRE *THIS CRAFT OF VERSE*
- 58 LOS MANUSCRITOS DE BORGES:
«IMAGINAR UNA REALIDAD
MÁS COMPLEJA»
- 144 EL APÉNDICE DE BORGES:
REFLEXIONES
SOBRE EL DIARIO DE BIOY
- 71 BORGES Y *THE GANGS
OF NEW YORK*
- 161 EL BORGES DE PICCLA
- 78 FÁCIL Y BREVE: CÓMO ENSEÑAR
«PIERRE MENARD»
- 173 PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA
DE LA OBRA DE BORGES
- 89 DE LA *ANTOLOGÍA DE LA
LITERATURA FANTÁSTICA
Y SUS ALREDEDORES*
- 177 ACLARACIÓN FINAL
- 179 BIBLIOGRAFÍA

*La literatura no es agotable,
por la suficiente y simple razón de que un solo
libro no lo es. El libro no es un ente
incomunicado: es una relación,
es un eje de innumerables relaciones.*
Borges, «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw»

*Para Iudn y Cristina,
con agradecimiento y admiración*

Para mi querido Hernán

Introducción

En su ensayo sobre George Bernard Shaw en *Otras inquisiciones*, Borges afirma que cada texto es un «eje de innumerables relaciones» y no un «ente incomunicado», fijo o cerrado en sí. Esas relaciones quedan para que el lector las arme, pero hay pistas que seguir. Uno de los grandes privilegios de estudiar a Borges es entender la manera en que establece nexos entre sus lecturas e invita a una exploración del mundo de textos que menciona. Por su prodigiosa memoria, por su inagotable curiosidad, Borges abre puertas a archivos de los más diversos.

Relaciones: nexos, pero también relatos. Uno de sus logros es cómo arma relatos a base de sus lecturas, y no me refiero sólo a sus cuentos: sus ensayos, sus reseñas, sus prólogos cuentan cosas, nos intrigan, invitan a leer y releer. Este libro, que procede de algún modo de mis estudios anteriores de la presencia de Stevenson en Borges (*El precursor velado*, 1986), de la representación de la historia en su obra (*Out of Context*, 1993–1996), y de su representación del cuerpo y del mundo material (*Borges, realidades y simulacros*, 2000), reúne ensayos (escritos entre el 2000 y el 2009) que tienen como eje a Borges

como lector. Al estudiar sus prácticas de lectura vamos viendo sus procesos de asociación de ideas, que a su vez están íntimamente conectados a su práctica de la escritura.

Son también ensayos sobre una educación (la mía) a través de la lectura. Borges es un modelo seductor como lector pero a la vez puede parecer inalcanzable. Su memoria era prodigiosa, como se ve por ejemplo en las conferencias en Harvard (publicadas como *This Craft of Verse*). Pero, después de seguirle las pistas, es posible entender lo que Claudio Guillén llamó (aunque no a propósito de Borges) la «literatura como sistema». El índice que compilé en 1986, y que se publicó como *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, ahora se ha completado y abarca las muchas colecciones póstumas de sus escritos (los tres tomos de *Textos recobrados*, los prólogos, los artículos de *Sur* y *El Hogar*, etc.); se encuentra completo y de acceso libre en la página del Centro Borges (www.borges.pitt.edu). Esa herramienta y algunas otras (las más notables son el *Diccionario de Borges* que publicaron Evelyn Fishburn y Psiche Hughes y la bibliografía total que compiló Nicolás Helft) permiten el acceso a la referencia precisa, e invitan a lecturas de los miles de textos que Borges cita, puntos de partida para sus reflexiones y sus creaciones.

El primer ensayo, sobre el tema de las ruinas en Borges, es uno de los más recientes pero es el más panorámico. Siguen dos textos sobre las actividades de Borges en los años veinte, un período marcado por rápidos cambios de estética, y por una intensa reflexión sobre la función de la metáfora en la poesía (un tema al que vuelvo después en el ensayo sobre las conferencias en Harvard). Les siguen estudios sobre una hoja manuscrita de los treinta, sobre uno de los relatos de *Historia universal de la infamia*, sobre «Pierre Menard», y otros basados en la *Antología de la literatura fantástica*, «Tema del traidor y del héroe», algunas lecturas portuguesas de nuestro autor, las enciclopedias. Los últimos dos ensayos son sobre diálogos: con el mejor amigo (Bioy), con el escritor cuyo proyecto es el más cercano al de Borges (Piglia).

El libro va dedicado, con cariño y admiración, a Iván Almeida y Cristina Parodi, quienes tuvieron la osadía de fundar, a mediados de los noventa, un Centro Borges en la lejana Universidad de Aarhus, en Dinamarca, y de publicar allí, por diez años, la revista *Variaciones Borges* (donde aparecieron por primera vez varios de estos ensayos). Cuando decidieron jubilarse me propusieron que continuara la aventura, cosa que hice en Iowa (de 2005 a 2008) y ahora en Pittsburgh. Iván y Cristina son grandes lectores de Borges, y grandes polemistas. El epílogo de este libro, donde propongo algunas pautas para una edición crítica (futura, y tal vez imposible) parte de un ensayo de ellos, «Editar a Borges», aparecido originalmente en *Punto de Vista* en 1999.¹

Tengo la extraña sensación de que, a pesar de los miles de estudios que hay sobre la obra de Borges, apenas ahora lo estamos comenzando a leer en serio. «Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud», escribe Borges en «Sobre los clásicos». Esas variaciones, a las que aludieron Iván y Cristina cuando (pensando en Bach) bautizaron la revista, se sienten una y otra vez en las sucesivas lecturas que se emprenden del mayor escritor latinoamericano de todos los tiempos, de una de las voces esenciales de la modernidad.

Pittsburgh, mayo de 2009

¹ Agradezco la ayuda de Arturo Matute Castro con la traducción y edición de algunos de estos artículos, y a Nicolás Lucero por la lectura atenta.

«Oh tiempo tus pirámides»: Las ruinas en Borges¹

[Las ruinas no hablan; nosotros hablamos por ellas.
Christopher Woodward, *In Ruins*

La obra de Borges está poblada de ruinas: ruinas circulares en la antigua Persia, un laberinto al lado de un acantilado en Cornwall, la Ciudad de los Inmortales en el norte de África. En el ensayo «La muralla y los libros» (con el que abre *Otras inquisiciones*), medita sobre la distante Gran Muralla China:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala). (2:12)²

La lejana (y nunca vista) ruina desafía a la imaginación. La contemplación de ella lleva a una de las frases más ilustres de la obra de Borges, la definición de «el hecho estético»:

1 A Antonio José Ponte, «ruinólogo».

2 Las referencias a las *Obras completas* de Borges son a la edición en cuatro tomos de 1996, por lo que se informa de aquí en más sólo el volumen y la página.

la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (2:13)

Lo crucial en estas famosas palabras es la naturaleza entrevista, vislumbrada, del objeto que ocupa la atención. Tal vez por eso las ruinas —fragmentos incompletos de un todo ausente o perdido— seducen a Borges. En la zona incierta entre la presencia y la pérdida (la «destrucción» y la «creación», según el ensayo sobre Shih Huang Ti), se proyectan hacia un presente inestable y un futuro incierto.

Un ejemplo maravilloso de la función de las ruinas en Borges es la excavación arqueológica que se lleva a cabo en Tlön, el planeta imaginario, de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». La meta es tratar de definir la naturaleza de los *hrönir*, los objetos ideales que tanto preocupan a los filósofos de Tlön. La descripción dice así:

Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación. El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento. Éste se mantuvo secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fue casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos exhumaron —o produjeron— una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca... (1:439)

Aquí el *objet trouvé* esencial, la rueda herrumbrada del futuro, tiene un vínculo implícito con uno mencionado en «La flor de Coleridge» (escrito unos años después), ensayo en el que Borges se refiere a un incidente de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. El viajero en el tiempo «trae del porvenir una flor marchita. Tal es la segunda versión de la imagen de Coleridge. Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún» (2:18). Al final de la novela de Wells hay, de hecho, dos flores blancas que el viajero pone sobre la mesa, objetos que Weena, su futura amante, ha depositado en su bolsillo. En el ensayo de Borges el número de flores se reduce a uno: una flor paradójicamente seca, marchitada en el viaje del futuro al presente, le parece suficiente.

La novela de Wells concluye: «Y aquí tengo, como consuelo, dos extrañas flores blancas, marchitas ahora, y marrones y aplastadas y frágiles, que testimonian que aun cuando nos abandonaron la fuerza y la inteligencia, la gratitud y la ternura recíproca aún vivían en el corazón humano» (66). Esta interpretación sentimental de la flor marchita no le interesa a Borges, pero la paradoja filosófica (semejante a la que preocupaba a los filósofos de Tlön) sí: ¿por qué se «marchita» una flor al trasladarse del futuro al presente? «Tlön» concluye, famosamente, con una «posdata» de 1947, ya incluida en sus primeras versiones en 1940. De modo semejante, «La muerte y la brújula» sucede³ siete años después del año de su publicación. Varios de los cuentos canónicos, entonces, son intrusiones del futuro, perturbadoras y asombrosas en su promesa, «una inminencia de una revelación, que no se produce». «Tlön» concluye con una discusión sobre las maneras en que el mundo de 1947 es radicalmente diferente del de 1937 (cuando acontece la segunda parte del relato). Hay un juego complejo de anti-

3 Sobre esto, consultar el artículo de Lawrence Zalcman y mis comentarios en *Borges, realidades y simulacros* (106-07).

cipación y memoria, un laberinto temporal como el que se propone en «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Examen de la obra de Herbert Quain». La imagen visual de ese juego es la «rueda herrumbrada de fecha posterior al experimento».

«Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» enfoca otro tipo de ruina: un vasto laberinto al lado de un acantilado, un mirador sobre el mar de Cornwall, diseñado para atrapar al primo y rival de su constructor. Se describe como «un edificio majestuoso y decrepito que parecía una caballeriza venida a menos» (1:600) y «una gran trampa circular de ladrillo» (1:606), en cuyo centro hay «una ruinoso habitación redonda» (1:604). Aunque sólo dos décadas han pasado desde su construcción, ya es una ruina, o tal vez se construyó como ruina según la tradición de la jardinería romántica. La descripción del laberinto hace eco del laberinto de Dédalo en Creta (escenario de otro cuento de Borges, «La casa de Asterión»), que de modo semejante fue erigido como escondite y trampa. Así, el laberinto se diseña para evocar una ruina antigua, a la vez que invita al rival a que entre (un evento futuro, hipotético, en el momento de su construcción).

El tiempo narrativo en este relato es otro laberinto. Unwin y Dunraven, los dos jóvenes británicos que viajan a las ruinas del laberinto, las visitan en un momento histórico preciso: «Era la primera tarde del verano de 1914; hartos de un mundo sin la dignidad del peligro, los amigos apreciaban la soledad de ese confín de Cornwall» (1:600). La ironía no podría ser más exacta: visitan el lugar una semana antes del asesinato en Sarajevo del archiduque Franz Ferdinand y la guerra se declarará un mes más tarde, el 28 de julio de 1914. Sólo dos meses después de la conversación en la ruina las estaciones de tren de Europa estarán llenas de jóvenes soldados y sin duda Unwin y Dunraven se encontrarán con el peligro que añoran en los campos de batalla del Somme (el tema secreto de «El jardín de senderos que se bifurcan»);⁴ La apertura del relato, entonces,

⁴ Sobre esto, ver mi *Fuera de contexto* (69-92).

mira retrospectivamente hacia el momento de la construcción del laberinto (y de allí hacia un futuro, el asesinato del supuesto «Abenjacán») a la vez que anticipa las implícitas aventuras futuras en la Gran Guerra.

El edificio, quizá construido según la tradición romántica para ser una ruina desde el inicio, es a la vez una trampa. El hombre que dice llamarse Abenjacán, y quien a la vez dice que huye de su primo Zaid, se revela (según la solución que propone Unwin) como Zaid, quien ha querido atrapar a Abenjacán. La firma del asesino serial es la obliteración de la cara de sus víctimas: de Abenjacán, del esclavo negro y del león que los acompaña a Cornwall. El relato es un caso de deducción de una serie matemática, y el apellido «Unwin» sugiere que Borges —lector en este período de *Mathematics and the Imagination*, de Kasner y Newman (1940), y de los escritos de Bertrand Russell sobre lógica formal— piensa en el proceso de razonamiento que se podría derivar de la teoría de los juegos, desarrollada por John von Neumann y Oscar Morgenstern en *The Theory of Games and Economic Behavior* (1944). El relato se publica por primera vez en *Sur*, en 1951, y sigue las propuestas de von Neumann y Morgenstern sobre la estructura matemática de los juegos.

«Las ruinas circulares» funciona de modo bastante diferente con relación a sus referencias extratextuales. La referencia geográfica inicial parece vaga: «su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra» (1:451), pero apunta hacia la Persia antigua y probablemente a su norte montañoso. Las referencias religiosas (el culto del fuego, la presencia de animales tótem, los rituales de purificación) sugieren que tiene que ver específicamente con la secta zurvanita del zoroastrianismo, como ha estudiado Mac Williams en un artículo en *Variaciones Borges*. En este relato, la secuencia de ruinas (otra vez construida como serie matemática, ya que el mago desciende de unas ruinas río arriba desde el sur y el «hijo» viaja a unas ruinas

río abajo, al norte) son lugares de generación y creación. La vida y la muerte se conectan estrechamente, como en el zoroastrismo, y la presencia tanto del agua del río como del fuego en el templo indican una preocupación por esos elementos en pugna. «[L]a efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro» (1:453), pero también un toro, una rosa, y una tempestad, se refiere tal vez a ídolos anteriores que fueron destruidos en las guerras religiosas que precedieron a la aparición de Zurvan, quien propició el cuidado de fuegos sagrados en los lugares donde habían estado los ídolos (Zaehner 24).

R. C. Zaehner en *Zurvan: A Zoroastrian Dilemma* hace referencia a un elemento de la mitología zoroástrica que parece especialmente pertinente en este relato. Con respecto a «una aparición en forma de un joven», Zaehner afirma que hay un sueño con un joven de quince años, lustroso y alto, quien parece ser la personificación del sueño del que lo sueña (*Zurvan* 191). La relación entre este pasaje (tal vez conocido por Borges a través de fuentes clásicas, o por estudios posteriores británicos o alemanes, como sucede con su apropiación de ideas del entonces perdido evangelio de Judas en «Tres versiones de Judas») y la trama del relato es bastante evidente: el joven del mito también aparece en el sueño del mago, aunque la solución que propone el relato de Borges —que el mago es también producto de un sueño ajeno— no está en esta fuente.

«Las ruinas circulares» constituye un caso límite para el tipo de lectura que propongo en *Out of Context*, ya que las referencias históricas (e incluso la ubicación geográfica) son tan mínimas que tienden a pasar desapercibidas. Pueden parecer vagas, pero bastan para establecer un marco en lo que Mary Louise Pratt, en *Ojos imperiales*, llama una «zona de contacto», justo al este de la frontera cultural entre griegos y persas. Además, probablemente sucede en fecha anterior al período en que las influencias orientales se divulgaran en el mundo grecorromano dentro del culto de Mitra. La obra de Borges, en general, suele ocultar saberes que tenía el autor y que no se explicitan en el texto. En este relato los materiales zoroástricos serían de ese tipo.

«El inmortal» es otro cuento ubicado mayormente en una ruina, aquí otra vez un lugar de creación y generación aunque en sentido irónico. Comienza durante el reino del emperador Diocleciano (284–305), y es narrado por el tribuno Marco Flaminio Rufo, cuyos viajes lo llevan de Egipto a la ruinosa Ciudad de los Inmortales, en algún lugar del Maghreb. Allí bebe de un arroyo que le da la inmortalidad, lo cual resulta más maldición que bendición. Gran parte del relato consiste en una descripción de la Ciudad de los Inmortales (1:535–42), inicialmente desde lejos: «En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres» (1:534) y luego gradualmente, desde adentro, cuando comienza a explorar las ruinas enloquecedoras. La descripción más importante dice así:

Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. (1:540)

Esta es una ruina en una escala mucho más grande que el laberinto de Cornwall y, como el templo en «Las ruinas circulares», lo preside un tótem ambiguo: «un cuerpo de tigre o de toro» (1:538). Esta estatua ocupa un espacio liminar donde la vida mortal se vuelve eterna, lo que resulta más terrible que la muerte. Es un lugar de pérdida —donde Homero ha olvidado sus poemas, donde el tribuno romano pierde la fe en el futuro— pero también, de modo misterioso, donde un grupo de inmortales (y es imposible no oír en este nombre el eco del lenguaje pomposo de las academias literarias) olvidan su gloria, y hasta sus nombres, y se tornan seres elementales que se desnudan para gozar de un aguacero repentino en el desierto.

Este catálogo no agota la lista de las ruinas en los textos de Borges. Otros tres son «La escritura del dios», en el que

el dios, en el momento de la creación, «previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males» (1:596). En «La secta de los Treinta», los miembros «[d]iezmados por el hierro y por el fuego duermen a la vera de los caminos o en las ruinas que ha perdonado la guerra; ya que les está vedado construir viviendas» (3:38). Y otra fantasía futurista como «Tlön», «Utopía de un hombre que está cansado», incluye una breve descripción del mundo perdido del presente: «A juzgar por las ruinas de Bahía Blanca, que tuve la curiosidad de explorar, no se ha perdido mucho» (3:54). De hecho, uno de los proyectos tardíos de Borges fue la compilación de *El libro de las ruinas*, publicado once años después de su muerte por Franco Maria Ricci en ediciones de lujo en varias lenguas; el prólogo a este volumen se encuentra en una de las antologías de sus prólogos, *El círculo secreto* (156-63).

Borges está fascinado por proyectos intelectuales que incluyen intrusiones del futuro en el pasado. Un ejemplo casi secreto de esto es el ensayo «La creación y P. H. Gosse», uno de los textos menos estudiados de *Otras inquisiciones* y que tiene que ver con la crisis religiosa y científica que vivió el padre de Edmund Gosse, científico y cristiano devoto, en la época de los descubrimientos de los estratos geológicos y de los fósiles. Gosse propone que Dios creó el mundo como si fuera viejo: Adán tiene ombligo aunque no tuvo madre. Agrega Borges, con un toque de color local argentino: «Perduran gliptodontes en la cañada de Luján, pero no hubo jamás gliptodontes» (2:29). Al referirse a uno de los descubrimientos clave de la paleontología argentina, que llevó a Florentino Ameghino a la fama mundial y lo envalentonó a proponer sus fantasías nacionalistas sobre un origen de la especie humana en la Patagonia, Borges vincula la reconciliación tortuosa que propone Gosse, entre la teoría de la evolución y el texto bíblico, a las hipótesis

de sus compatriotas que sostuvieron contra toda evidencia el origen patagónico del ser humano.⁵

«These fragments I have shored against my ruins» («Estos fragmentos han sostenido mis ruinas»), dice T. S. Eliot hacia el final de *The Waste Land*. Las obras de Borges, que también son brillantes fragmentos de un todo perdido o que nunca existió del todo, son productos de una búsqueda personal, flores marchitas del futuro, o cordones umbilicales de quien no tuvo madre. Las ruinas en Borges son muchas veces ruinas del futuro —el gran proyecto de la enciclopedia de Tlön, la obra maestra inconclusa y perdida de Pierre Menard— y a la vez son reliquias que se pueden reinventar. El pasado siempre se inventa, el futuro es imposible pero imaginado de modo inexorable.⁶ Como escribe al final de «Tlön»:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) 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. (1:443)

Esta meditación sobre la maleabilidad de la historia se escribió en 1940 (aunque aparezca en la posdata del relato con la fecha futura de 1947). En 1940, claro, diabólicos proyectos utópicos reelaboran el pasado: se reescribe la historia cultural alemana,⁷ se «corrigen» fotos históricas de la revolución bol-

5 Ver el artículo de Jens Andermann «Relics and Selves» sobre el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Buenos Aires.

6 Woodward comenta cómo en diferentes momentos de la historia de la arquitectura «el pasado desvanecido se ha convertido en una inspiración para el futuro» («the vanished past has become an inspiration for the future») (115).

7 Borges escribió varios ensayos sobre este proyecto de los nazis. Aparecen recogidos en la sección «Notes on Germany and the War», de *Selected Non-Fictions*.

chevique,⁸ se reinventan grandes espacios urbanos (Roma, Berlín, Moscú) como fantasías de un pasado imaginado.

Resulta llamativo que la arqueología sea uno de los campos intelectuales que se refundan en Tlön: «Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan su avatar» (443). La arqueología se rehace —no sólo en Tlön sino también en el mundo del narrador— a través de las intrusiones del mundo imaginario en el real. Está sujeta al deseo y a la imaginación de los que llevan a cabo la excavación, así también las ruinas de nuestro planeta son el espacio del deseo definido por Juan José Saer al inicio de *El entenado*: «Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación» (12).

Una estética de la ruina es para Borges una estética del fragmento. Los fragmentos son pedazos de un todo perdido que nos invitan a la reconstrucción de la totalidad a través de la imaginación, una reconstrucción siempre limitada por la incertidumbre pero fundada en el deseo. Las obras de Borges —sus miles de textos más o menos breves, pocos de los cuales se escribieron para formar parte de libros— dependen a su vez de una poética del fragmento. Al lector se le invita a reflexionar sobre la relación entre un texto y otro, de una idea con otra que la repite (y a veces la contradice) y aun sobre fragmentos textuales que se reiteran (piensen en el *Quijote* de Menard, en el viejo acurrucado en un rincón que aparece en «El Sur» y también en «El hombre en el umbral»; piensen en el misterioso verso «Axaxaxas mlö» que aparece tanto en «Tlön» como en «La biblioteca de Babel»). Las ruinas son hasta literalmente un espacio para el deseo: en «La secta del Fénix» la unión sexual (y hay un consenso en la crítica con respecto a ese cuento tiene que ver con eso) acontece en espacios liminales: «No hay templos dedicados especialmente a la celebración

8 Véase, por ejemplo, David King, *The Commissar Vanishes*.

de este culto, pero una ruina, un sótano o un zaguán se juzgan lugares propicios» (1:523).⁹ Las ruinas, entonces, son aterradoras,¹⁰ pero también son potenciales lugares de generación y creación, aun en el sentido más literal.

Christopher Woodward recuerda que para Freud la arqueología funcionaba como analogía de la práctica psicoanalítica (54-55) y que éste decía: «Las piedras hablan» (55). Freud comenta la novela *Gradiva* (1903) de Wilhelm Jensen en estos términos: «Lo que había sido la ciudad de Pompeya asumió una apariencia muy cambiada, pero no viva; ahora aparecía como petrificada en su inmovilidad muerta. Sin embargo, de eso emergió la sensación de que la muerte comenzaba a hablar» (55). Lo que está en juego para Borges son las maneras en que los fragmentos arqueológicos o arquitectónicos sirven para pensar en la imaginación, en una estética del fragmento textual. En «La biblioteca de Babel», una de las pocas secuencias, descubierta por el bibliotecario narrador, que parece significar algo, dice: «Oh tiempo tus pirámides» (1:466), haciendo explícito el nexo entre los fragmentos temporales y los espaciales, y la presencia de ambos en la textualidad.¹¹ Como Borges dice en el ensayo «El sueño de Coleridge», sobre la composición del gran poema de Coleridge, «Kublai Khan»:

9 Estela Canto escribe, en *Borges a contraluz*, acerca del miedo de Borges a los terrenos baldíos. Canto infiere que este miedo, Borges lo asocia mentalmente con su temor al contacto homosexual, o incluso a la violación masculina (52).

10 Véanse, por ejemplo, los comentarios de Robert Ginsberg acerca del Muro de los Lamentos en Jerusalén, en su poco legible *The Aesthetics of Ruins* (2004): «El Muro es una cifra, un aleph, una fuente de significados cuya completa articulación aguarda al corazón humano. El Muro es una caja de resonancia para el corazón, una cámara de ecos definitiva. Nada puede concebirse más allá del Muro. El Muro tampoco dice de lo que hay tras él. Posee dentro de sí una profundidad insondable, sin amurallar nada dentro o fuera. El Muro se da vida a sí mismo. En una palabra, una ruina. Su plenitud se ha esfumado y su santidad permanece» (138).

11 Estas palabras se repiten casi textualmente en el poema «Del infierno y del cielo» (1942), incluido después en *El otro, el mismo* (2:244).

En 1691, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan sólo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. (2:22)

Aquí Borges nota la secuencia de sueños que invaden la realidad pero que sólo existen ahora como fragmentos. El sueño que tuvo Kublai Khan de un palacio resulta en la construcción de Xanadu, pero el palacio es ahora sólo una ruina; el sueño de Coleridge da lugar a la composición del poema, pero el fragmento que logra anotar después de despertarse era sólo parte del todo perdido. Para Borges, entonces, los procesos de construcción y destrucción (como los llama en «La muralla y los libros») se conectan entre sí. El todo sólo puede imaginarse a través de la parte. Ésta nos permite acceder al todo.¹²

En «Tlön», la segunda parte del relato termina así: «Es clásico 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» (1:440). Aquí claramente el pensamiento —lo que San Agustín define en el libro undécimo de las *Confesiones* como atención, memoria y anticipación— es crucial hasta para la existencia del mundo. Las ruinas —lo que Christopher Woodward llama «un diálogo entre una realidad incompleta y la imaginación del espectador» (139)— son lugares privilegiados en la obra de Borges porque en ellas se siente lo precario y contradictorio. La creación artística («el hecho estético») viene de ese espacio liminar: una revelación que no se produce, un todo que sólo se puede imaginar.

12 Es significativo que Borges se refiera con mucha insistencia a ediciones de fragmentos: de Pascal, Joyce, Hawthorne, Novalis, etcétera.

Políticas de la vanguardia: Borges en la década del '20

En una entrevista en *La Nación* el biógrafo de Borges, Edwin Williamson, comenta cómo sorprende a algunos que Borges no siempre fuera el reaccionario de los años sesenta y setenta. No debería sorprender: a lo largo de su carrera Borges tomó posiciones ideológicas muy diferentes, incluyendo revolucionarias y libertarias, liberales y conservadoras, y al final, de nuevo liberales. Aquí me enfocaré en el marco político de su primera etapa, desde el período en Ginebra hasta el golpe de Uriburu. Sin duda la efervescencia artística y la militancia política de esos años se juntan en su producción. En esos diez años fue lo que se llamó después un intelectual comprometido. Y, sin duda, algo de eso continúa en su producción posterior, a pesar de que sus posiciones políticas variaban según los cambios de la situación argentina y mundial, y según sus circunstancias personales.

1. LA REVOLUCIÓN RUSA

El 4 de diciembre de 1917, pocas semanas después de la revolución bolchevique, Borges le escribe desde Ginebra a su amigo Roberto Godel en Buenos Aires con un gran optimismo acerca de la situación mundial:

Yo empiezo a creer más i más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo algunos acontecimientos recientes, la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín i el magnífico ejemplo de la Revolución Rusa me dan esperanza.

Yo deseo esta revolución con toda mi alma.
Puedo asegurarte que la *juventud intelectual* alemana saludaría esta revolución con entusiasmo.

He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones i revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos, Johannes v. Becher,¹ Franz Pfemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, [Walter] Hasenclever i otros muchos, son tan enemigos del militarismo como tú i lo declaran abiertamente. (Artuondo, en línea)

Los pocos poemas que sobreviven de ese momento de entusiasmo por la revolución rusa —escritos en 1920 y 1921— dan múltiples indicios de un interés profundo por parte del joven escritor por lo que pasaba en Rusia: en su política, en su arte, en su literatura. Apuntan a la conmoción que causó la revolución rusa en el mundo, y en el poeta.

Mucha tinta se ha derramado sin necesidad en torno a las contradictorias declaraciones de Borges sobre un primer proyecto de libro, que tal vez se llamara *Los salmos rojos* o *Los himnos rojos* o *Los ritmos rojos*, y que tendría como tema «la Revolución rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo»

¹ Se refiere a Johannes R. Becher, poeta alemán y futuro ministro de cultura de la República Democrática Alemana.

(*Autobiografía* 60).² El libro no existe, a pesar de los esfuerzos de Jean-Pierre Bernès por reinventarlo, en la edición de Borges en *La Pléiade*. Pero quedan unos pocos poemas: tres, si nos limitamos a los que tienen la revolución rusa como tema explícito. De hecho, los únicos que menciona Borges en sus cartas de la época a Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda son esos; como siempre, no hay que confiar demasiado en el «Autobiographical Essay» y las entrevistas de los sesenta y setenta. Me enfocaré aquí en estos poemas —«Rusia», «Gesta maximalista» y «Guardia roja»— porque me parecen muy «dicientes», para usar un adjetivo que usaba Borges en esa época, del entusiasmo del joven poeta por la revolución bolchevique. No hablaré de otros poemas que tienen afinidades más vagas con este tema, como «Último rojo sol» o «Catedral».

La versión de «Rusia» que se publica en la época es su variante en prosa. (La versión en verso —las mismas palabras dispuestas de modo diferente en la página— no se publica hasta los años sesenta.) Dice así:

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería del Kremlin; El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas. (*Textos recobrados* 1:57)³

² En el cuento «El otro», el Borges de 1969 le pregunta al joven Borges de Ginebra qué estaba escribiendo, «y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*» (3:14). En el ensayo autobiográfico de 1970, dice: «El otro libro se titulaba *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*. Era una colección de poemas en verso libre —unos veinte en total— que elogiaban la Revolución rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo. Tres o cuatro llegaron a aparecer en revistas: «Épica bolchevique», «Trinchera», «Rusia». Destruí ese libro en España, la víspera de nuestra partida. Ya estaba preparado para regresar al país» (60).

³ Los signos de puntuación después de «Kreml» están marcados en el primer tomo de *Textos recobrados* —en las dos versiones, en verso y en prosa— con un [sic],

El espíritu épico de este breve poema en prosa se afirma en la palabra «gesta» y en las imágenes grandiosas. Rusia —estepas, banderas, las muchedumbres en la calle, el Kremlin, praderas— se transforma en el fragor de la batalla: las bayonetas «portan en la punta las mañanas». La «[s]íntesis de dos o más imágenes en una» (*Textos recobrados* 1:128) que Borges proclamaría en diciembre de 1921, en su artículo sobre el ultraísmo en *Nosotros*, como una de las técnicas esenciales del poeta ultraísta (a través de la cual «ensancha [...] su facultad de sugerencia»), se da aquí de modo frenético. La gesta revolucionaria se expresa mediante un nosotros que pluraliza y clama: el mañana se colectiviza.

El segundo texto, y el más importante para esta discusión, es «Gesta maximalista» (publicado en *Ultra* en marzo de 1921). «Maximalista» es aquí una traducción al español de «bolchevique» («menchevique» sería «minimalista») y es otro signo del interés de Borges en la lengua rusa (y en sus usos políticos); en su correspondencia y otras prosas de la época Borges utiliza mucho «maximalismo» y «maximalista». Por ejemplo, en «Lírica expresionista: síntesis» (agosto de 1920) escribe: «El expresionismo tomó ese carácter dostoiévskiano, utópico, místico y maximalista a la vez que aún tiene» (*Textos recobrados* 1:52) y de Johannes Becher dirá: «Compañero de Liebknecht. Desde las barricadas de Berlín nos tiende sus poemas: puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas» (*Textos recobrados* 1:62-63). Cuando habla de este poema en una carta a Jacobo Sureda en octubre de 1920 lo llama «Gesta soviética» (*Cartas del fervor* 170; ver también Williamson 83). El poema —que Borges afirma será «muy dinámico» (*Cartas del fervor* 170)— dice así:

ese temible signo de reprobación. Sin embargo, el punto y coma indica que Borges en 1920 se había puesto a estudiar el ruso, porque alude al signo de las consonantes blandas en este idioma. El manuscrito reproducido en *L'Herne* en 1964, sin embargo, no contiene puntuación alguna.

Desde los hombros curvos
 se arrojaron los rifles como viaductos
 Las barricadas que cicatrizan las plazas
 vibran nervios desnudos
 El cielo se ha crinado de gritos y disparos
 Solsticios interiores han quemado los cráneos
 Uncida por el largo aterrizaje
 la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
 y el ejército fresca arboladura
 de surtidores-bayonetas pasa
 el candelabro de los mil y un falos
 Pájaro rojo vuela un estandarte
 sobre la hirsuta muchedumbre extática.

(*Textos recobrados* 1:89)

Ejemplo máximo de la «síntesis de dos o más imágenes en una», «Gesta» junta hasta cuatro imágenes para describir el ejército rojo y sus bayonetas: arboladura, surtidores, candelabro, mil y un falos. La agresividad masculinista del poema se centra no sólo en las metáforas (como las que acabo de nombrar) sino también en los verbos: arrojar, cicatrizar, vibrar, crinar, quemar, romper. El poema está concebido como una serie de imágenes visuales —los hombros curvos, la catedral como avión, las bayonetas-falos, el pájaro rojo de la bandera soviética— y su fuerza recuerda la de los carteles constructivistas de esos primeros años soviéticos. Es notable cómo esa fuerza consiste en una tensión no resuelta entre un dinamismo —la catedral «quiere romper las amarras», el pájaro rojo «vuela»— y una condición estática («Uncida por el largo aterrizaje», «sobre la hirsuta muchedumbre extática»). Lo estático y lo extático: la fijeza de la imagen, del cartel si se quiere, implica a la vez el dinamismo.

El tercer poema de explícito tema soviético es «Guardia roja» (*Ultra*, marzo de 1921):

El viento es la bandera que se enreda en las lanzas
La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorio incendiado.
La planicie rendida
no acaba de morir.

Durante los combates
el milagro terrible del dolor estiró los instantes.
Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces.
En la ciudad lejana
donde los mediodías tañen los tensos viaductos
y de las cruces pende Jesús-Cristo
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres en los torsos desnudos.

(*Textos recobrados* 1:91)

En una carta a Jacobo Sureda de noviembre de 1920, Borges explica: «ahora forjo un segundo poema: muy objetivo, dinámico y frío, que se rotulará «Guardia roja»» (*Cartas del fervor* 179). Este mismo poema se vuelve a publicar, con algunos retoques menores, en *Tableros* en noviembre de 1921 (*Textos recobrados* 1:121). En la imagen final de Jesucristo que «pende [...] como un cartel sobre los mundos», Borges repite una imagen ultraísta bastante frecuente en su poesía de la época, el atardecer como crucifixión, pero la aplica específicamente a la presencia de Cristo en una escena de la revolución. Esta imagen es la mejor evidencia de que conocía la poesía rusa de 1917–1918, porque ya aparece en el poema «Tovarishch», de Sergei Esenin (1917), y al final de «Los doce», de Aleksandr Blok (1918). En el poema de Esenin, Cristo muere baleado durante una contienda revolucionaria (Hakel 107-08); en el de Blok, camina entre la nieve y la ráfaga de balas, y encabeza el grupo de guardias rojas (Hakel 84-88, Mochulsky 390, Yevtushenko 81).

De todos los movimientos de vanguardia que hubo en Europa en las décadas del diez y del veinte, el expresionismo es el único que sostuvo la simpatía de Borges después de 1923 y,

de hecho, su poesía ultraísta (si se compara con el ultraísmo de algunos de sus compañeros de ruta) se acerca mucho a la poesía expresionista alemana. Los grupos expresionistas alemanes de la posguerra —aquellos escritores que no se habían muerto en las trincheras, como pasó con August Stramm y Ernst Stadler— apostaron por una alianza de la revolución estética y la revolución política. Por ejemplo, en *Literatur des Expressionismus* (2002), de Thomas Anz, en un capítulo sobre el tema de la revolución se citan declaraciones que afirman los vínculos del expresionismo con la revuelta mundial (142); celebraciones del arte de vanguardia que triunfó (fugazmente) con la Revolución de Octubre (142, 144); apologías del papel del intelectual en la vanguardia revolucionaria (143); contactos con Henri Barbusse y el grupo *Clarté* en Francia, que también predicaban un arte revolucionario (143); y el apoyo al «método» bolchevique (145). A la vez, en la esfera de la política Anz nota que en el expresionismo hubo socialistas y anarquistas. Sobre todo en los momentos de la frustrada revolución alemana de noviembre de 1918 hubo alianzas entre diferentes grupos, y tanto los programas estéticos como los políticos eran bastante ecuménicos (ver también Allen 37-39, Miller y Watts 115 y Bode 86-116).

Ahora bien, ¿qué sabía Borges en 1920–1921 de Rusia? Es evidente que algunas imágenes de la revolución, sean de fotos, carteles o del naciente cine soviético (que después reseñará en distintos momentos, sobre todo en los años treinta), lo habían impresionado.⁴ Y algo sabía de la lengua —la estaba estudiando, y algún detalle de ese estudio se puede observar en el intento de reproducir la consonante suave al final de «Kreml», en el poema «Rusia»—. Argumentaría, sin embargo, que su interés lo habrá llevado a leer algo de la poesía de la revolución en sus variantes simbolistas (Blok), acmeístas (Esenin) y futuristas (Maiakovski). Si bien el poe-

4 Ver Cozarinsky 32-34, 72-74.

ma más recordado sobre la revolución, «Los doce», de Aleksandr Blok, es un texto simbolista tardío, hubo dos grupos de plena vanguardia: el futurismo ruso (encabezado por Vladimir Maiakovski) y el acmeísmo, de temática más campesina (dirigido por Sergei Esenin). Si en las artes plásticas del momento hay fuertes grupos de vanguardia, sobre todo en el constructivismo, y el naciente cine soviético estaba en la avanzada del medio, así también los poemas de Maiakovski, Khlebnikov, Gouro, Kroutchenykh, Kamenski, Akhmatova, Goumiley y Mandelstam hacen una fusión del arte de vanguardia y de la revolución, por lo menos en los primeros años desde el triunfo en octubre de 1917. Ese momento de entusiasmo inicial terminará después en suicidios, destierros, prisiones y marginaciones. Curiosamente, el estudio que más ha indagado en las relaciones de Borges con las vanguardias europeas, *Borges and the European Avant-garde*, de Linda Maier (1996), nada dice sobre la poesía vanguardista rusa.

Confirma que algo sabía Borges de la poesía rusa de la época el hecho de que la *Antología lírica internacional*, que preparaba en 1923 y 1924 pero que nunca terminó ni publicó, iba a incluir poetas rusos, checos y polacos e incluso había conseguido traductores para los poemas escogidos (Carlos García 271-72; *Cartas del fervor* 232, 335). Desgraciadamente, no informó a sus corresponsales del contenido preciso de ese proyecto de antología. En la misma época, se publicaron traducciones de poemas de Borges en revistas polacas y húngaras.⁵ Pero en todo caso Borges no tenía que interesarse estrictamente en los movimientos de la vanguardia rusa porque la simpatía con Rusia y su revolución —y el esfuerzo por representarlas— ya se había dado entre los alemanes tan caros a Borges, como de algún modo ya se puede ver en la carta de Borges a Godel en

⁵ Esta información sale en el número 21 de *Ultra* (enero de 1922), con noticias de traducciones de Borges en las revistas *Nowa Stutka* y *Skamander* de Varsovia y en una revista húngara. Agradezco a Antonio Cajero el haberme señalado este dato.

diciembre de 1917. Hubo hasta un pequeño movimiento expresionista ruso, lo cual significa que el vínculo Alemania–Rusia se dio no sólo en la esfera política (como ya se sabe) sino también en lo estético.⁶

Es evidente que la simpatía de Borges por la revolución rusa no se debe a un descubrimiento de la lucha de clases en la novelística de Emile Zola, como afirma Linda Maier (2): al pasar la guerra en Ginebra, y al seguir de cerca la labor de los grupos expresionistas, Borges tenía abundantes fuentes de información sobre los movimientos revolucionarios. Sin duda, la revolución de octubre —y las revoluciones fracasadas en el centro de Europa tan pronto terminara la guerra en noviembre de 1918— influyeron en sus escritos del período que va de 1919 («Himno del mar») a 1923 (*Fervor de Buenos Aires*), sobre todo en los años 1920–1921. Claro que sufrió desencantos posteriores con el arte revolucionario —véase, por ejemplo, el escepticismo expresado en su nota sobre el manifiesto por un arte revolucionario libre, escrito por Trotsky (aunque firmado por André Breton y Diego Rivera), «Un caudaloso manifiesto de Breton» (4:403-04). Allí escribe: «El marxismo (como el luteranismo, como la luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único. Es absurdo que el arte sea un departamento de la política» (4:403). Nunca se distanciará del todo de las ideas de su juventud acerca de la misión del intelectual por transformar el mundo (Balderston, «El joven radical», y Williamson 162).

Indudablemente el Borges maduro estaría de acuerdo con el balance que hizo Pasternak años después de la experiencia de la poesía revolucionaria:

⁶ Ver el estudio y antología de Valentin Belentschikow, *Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922* (1996), para la relación estética entre los movimientos alemanes y rusos.

No son revoluciones y revueltas
Las que abren el sendero a la nueva vida
Sino las revelaciones, tempestades y logros
De alguien con el espíritu incendiado. (Moser 543)

Lo que se nota, sin embargo, en los pocos poemas bolcheviques de Borges que sobreviven de los inicios de la década del veinte, es que para el joven poeta no existiría la dicotomía que establece Pasternak entre las «revoluciones y revueltas» externas y las «revelaciones, tempestades y logros» internos: la poesía para el joven Borges expresa la unidad entre la revolución y el «espíritu incendiado» del poeta. La unión de lo externo y lo interno es el credo del joven Borges, como dice en su reseña de una antología expresionista en 1921: «En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen» (*Textos recobrados* 1:105). Es, para recordar un conocido título de los años sesenta, «literatura en la revolución y revolución en la literatura».

2. EL MILITANTE YRIGOYENISTA

En un ensayo titulado «El joven radical» en mi libro *Borges, realidades y simulacros*, estudié la fuerte presencia del caudillo radical Hipólito Yrigoyen en la obra de Borges. Yrigoyen, el primer presidente argentino elegido por el voto popular y directo, fue un caudillo muy *sui generis*: callado, taciturno, poco dado a discursos públicos, irónico. Para el joven Borges fue un ídolo, y siguió siéndolo aún en un texto muy posterior como «El Sur», donde se menciona que el gato en el bar de la calle Brasil se ubicaba «a pocos metros» de la casa de Yrigoyen —o la que fuera la casa de Yrigoyen, que había sido destruida después del golpe de Uriburu en 1930—. Años después del golpe, de la destrucción de la casa y de la muerte de Yrigoyen, para Dahlmann en el cuento —*alter ego* evidente de Borges— esa calle seguía siendo la de Yrigoyen.

Uno de los textos políticos fundamentales de Borges es «Nuestras imposibilidades», escrito justamente después del golpe del treinta e incluido en la primera edición de *Discusión* en 1932 (aunque fuera suprimido en la segunda, de 1957, y por lo tanto ausente de las mal llamadas *Obras completas*). En ese texto Borges analiza el comportamiento social del argentino —su facilidad para el juego y la pelea— e incluso abarca un tema que tiene que haber sido espinoso para él, el de las costumbres y categorías sexuales de sus compatriotas: el ensayo termina con una discusión de la «dialéctica fecal», la construcción local de la relación sodomita. Ahora quisiera recordar otra sección de ese ensayo. Hablando de uno de los antecedentes del golpe del treinta, dice: «Hará unos meses, a raíz del lógico resultado de unas elecciones provinciales de gobernador, se habló del «oro ruso»; como si la política interna de una subdivisión de esta descolorida república fuera perceptible desde Moscú, y los apasionara» (*Ficcionario* 42). Y termina ese ensayo con otra referencia a la entonces situación actual, señalando «el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio» (*Ficcionario* 44). El turbio proceso de demonización del radicalismo por parte del flamante gobierno militar —presagio de la hegemonía discursiva utilizada después por tantos otros gobiernos militares— es motivo aquí de «quejas» por parte del ciudadano Borges: «quejas» es la palabra con que termina el ensayo. El ciudadano se sabe marginado por la retórica militar de la emergencia, pero hace alarde de su descontento, de su oposición.

Sabemos que Borges lideró una agrupación de jóvenes intelectuales yrigoyenistas en la segunda campaña presidencial de Yrigoyen, y que su insistencia en que la revista *Martín Fierro* se incorporara a esa lucha fue motivo para que el director de la misma —que era empleado público y amigo de Marcelo T. de Alvear, el rival de Yrigoyen dentro del radicalismo— la cerrara en el veintisiete. Sabemos que invoca la figura del «Hombre»,

el apodo de Yrigoyen, en sus notas al poema sobre el cementerio de la Chacarita en *Cuaderno San Martín* (1929):

La víspera de las elecciones presidenciales, salimos a sentir Buenos Aires el poeta Osvaldo Horacio Dondo y yo. Íbamos por el costado de la Chacarita, por Jorge Newbery, bordeando la erizada pared. La pulsación de una guitarra que no veíamos nos fué llamando. La seguimos, nos llevó a un subcomité con luz, densa de espaldas de mirones la puerta. Un *¿Gustan pasar, caballeros?* de cortesía suburbana o electoral, nos convidó. Adentro, bajo la evidente efigie de El Hombre, buena parte del orilleraje de San Bernardo estaba en posesión de la noche. De mano en mano iban la resabida guitarra y la caña dulce, en repartición de amistad. Le llegó la guitarra a un mozo enlutado, oscuro el achinado rostro sobre el pañuelo dominguero de seda, requintado con precisión de chambergo. Conversó o cantó la sería milonga de la que he asumido unos versos. [Los que cita en este poema son: *La muerte es vida vivida, | La vida es muerte que viene.*] Quiero recordar también estos dos, gnósticos o meramente suicidas: *La vida no es otra cosa Que el resplandor de la muerte.* Afuera lo ayudaba el espacio y los estafalarios mármoles en acecho atrás de la infinita pared y la suspensión rastrera del humo que produce la Quema y la acostada tierra y la noche. Oímos además alguna milonga de seguridad partidaria y de vuelo aunque humildísimo, servicial (*Radicales los que me oyen | del auditorio presente | el futuro Presidente | será el doctor Yrigoyen*) pero ninguna letra en arrabalero. Al compadrito no le interesa el color local, aunque sofisticado, y sí la pretensión y el prestigio. (*Cuaderno San Martín* 56-57)

Es notable aquí la manera en que el mundo del compadrito y de su arrabal gira en torno a una estética definida en parte por la presencia del caudillo taciturno.

Esta presencia de «El Hombre» se ve también en un detalle del famoso poema «Fundación mitológica de Buenos Aires» (después «Fundación mítica de Buenos Aires»). La primera versión de ese poema, con el título inicial de «La fundación mitológica de Buenos Aires», publicada en 1926, consiste en siete cuartetos y una copla. La versión definitiva en *Cuaderno*

San Martín, de 1929, consiste en ocho cuartetos y una copla. El cuarteto añadido dice:

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGROYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido. (1:81)

Para Borges en el veintinueve, durante la efímera segunda presidencia del Hombre, hasta en el momento de la fundación de la ciudad, las paredes hablan. Yrigoyen —con el truco, el tango, el almacén rosado, el compadrito— es una de las cosas que definen la ciudad. Se convierte en arquetipo.

3. LA MEMORIA ARGENTINA

He enmarcado la década del veinte entre los poemas bolcheviques de 1920 y 1921 y los textos yrigoyenistas de 1927 y 1928. Sin embargo, hay muchos otros textos de esta etapa que derivan de una poética militante y no sólo en lo estético. Están los poemas sobre dos grandes figuras de la historia argentina del siglo XIX, Rosas y Facundo Quiroga. El poema sobre Facundo evoca implícitamente a Sarmiento, sobre todo en su retrato de la *hybris* que lleva al caudillo riojano a la muerte anunciada en Barranca Yaco. Los poemas criollistas de esos años entablan una relación cercana con el segundo libro de ensayos *El tamaño de mi esperanza*, que sirve en parte de manifiesto político. Y la búsqueda de un «idioma de los argentinos» forma parte de un populismo que encontrará su razón de ser en la segunda campaña de Yrigoyen. En octubre de 1930, a un mes del golpe, Borges le escribe a Reyes sobre la terrible farsa del golpe y de los intentos de resistencia, dice que «hemos sacrificado el Mito en aras del realismo» (Williamson 173). El Mito que se sacrifica, sin duda, es el criollismo, que en la versión de Borges era un concepto que celebraba al «nuevo

hombre» argentino, como declara en un texto sobre la pintura de Pedro Figari en 1928:

Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende este tema y que abundar en él es traición. Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan la noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. (*Textos recobrados* 1:363-64)

En 1930 Borges abandonará con amargura la creencia de que ese criollismo cortés y heroico pueda servir de ideal nacional. De allí en adelante será más bien escéptico ante las ideologías nacionalistas de cualquier fórmula. Pero a la vez hay extrañas continuidades: si en 1928 decía que «[e]l criollo es de los conjurados» que abjuran de la gloria y sacrifican su identidad, en uno de los últimos textos en 1985 celebrará a los suizos, de nuevo «los conjurados», que se sacrificaron al crear una nacionalidad distinta, sin idioma nacional ni mitología patrioterica.

El Borges de los años treinta en adelante será áspero enemigo del fascismo, y luego del peronismo, y afirmará que la literatura se distorsiona cuando se subordina a la política. Ya en una encuesta de la revista *Contra* en 1933 sobre si «¿El arte debe estar al servicio del problema social?», dice: «Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo» (*Textos recobrados* 2:343). Su ironía frente a la posibilidad de un arte social le permite distanciarse de sus fervores políticos

de pocos años antes, de ese primer Borges revolucionario y militante. Se habla mucho de la supresión que hizo Borges de sus textos de la década del veinte —la negativa a reeditar los primeros tres libros de ensayo y la notoria reescritura de los tres primeros poemarios— y normalmente se señala la incomodidad que inspiraba en el Borges maduro el barroquismo, la exuberancia verbal, de esos primeros textos. Cabe preguntarse si otro motivo de esas supresiones y reescrituras no pudiera encontrarse en su escepticismo ante las posiciones ideológicas entusiastas —y nada irónicas— de su primera década de producción literaria.

Borges, las sucesivas rupturas

En 1919 el joven Borges (tenía veinte años) publica su primer poema, el whitmaniano «Himno del mar». En 1921-22 traduce poesía expresionista alemana y publica manifiestos y poemas «ultraístas», algunos sobre la Revolución Rusa y la Gran Guerra. En 1923, ya renegando del ultraísmo, publica su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, donde se nota más la influencia expresionista en la evocación de la ciudad. En 1925, en *Luna de enfrente*, su segundo poemario, subraya aún más lo local, ahora con fuerte presencia del dialecto rioplatense en el vocabulario de los poemas, e incluso en la ortografía. En 1929 su tercer poemario, *Cuaderno San Martín* (y no publicará otro nuevo libro de poemas por más de treinta años), explora temas filosóficos y ensaya una versificación más tradicional —algunos con rima y en estrofas regulares como cuartetos— que había rechazado en los poemas anteriores de la década. Toda esta producción poética se acompaña de manifiestos, prólogos, epílogos, notas, reseñas. Es un período *estridente* en la escritura de Borges y lo que llama la atención es la rapidez de los cambios estéticos, la estridencia que está

volcada de algún modo contra sí mismo y contra su poesía de pocos meses antes.

Quisiera enfocar aquí esa fecunda autocrítica: las maneras en que el Borges de la década del veinte fundamenta su quehacer poético en la ruptura, y no en una sola sino en una serie bastante vertiginosa de rupturas.¹ No es que esté convencido de que la producción poética de esta década se pueda encasillar de forma ordenada en etapas: todo lo contrario, hay un efecto de torbellino en el que los cambios bruscos de intención y de estética se producen incluso dentro de los textos, o en la reelaboración de éstos de una versión a otra (porque una de las actividades fundamentales de Borges en este período es la reescritura radical). Esta inquietud estética forma parte de una búsqueda sin sosiego y desconcertante no sólo en la poesía —se ve también en las ideas políticas de Borges de este período, en sus entusiasmos literarios, en sus exploraciones filosóficas— pero la poesía es su esfera predilecta de acción en esta etapa, aun en gran parte de sus ensayos literarios y sus reseñas. Si de modo retrospectivo se pueden subrayar algunas continuidades —y las hay, incluso en libros muy posteriores como *El hacedor*— lo que se percibe cuando se leen las obras en orden cronológico, y en sus versiones originales (la importancia de leer las versiones originales y no las reescritas décadas después me parece fundamental), son los cambios bruscos, las soluciones de continuidad.

«Himno del mar» es un poema entusiasta, panteísta, con un tono de hechizamiento: la influencia de los salmos, que se nota sobre todo en Whitman, pero que en ese momento estaba muy presente en la poesía de Rabindranath Tagore (de quien Borges después diría, con una de esas injurias maravillosas

¹ La poesía de Borges es tema de libros panorámicos de Gertel, Cheselka y Sucre, aunque no tratan tan en detalle la reescritura de la primera poesía como Scarano y Cajero.

llosas, que conversar con él era un «honor un poco terrible».²
Comienza el poema:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas
que gritan;
Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que
aguardan sedientas;
Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo
La Copa de Estrellas. (*Textos recobrados* 1:24)

El panteísmo es también pansexual: si esa primera estrofa sugiere una unión sexual entre el Mar (masculino) y las ninfas vírgenes de la playa, más adelante hay un deseo de unión entre el yo poético del joven poeta y el mar «Atlético y desnudo» (1:25): «Oh proteico, yo he salido de ti» (1:26). Hay algunas imágenes que sugieren lo que será el patetismo de *Fervor de Buenos Aires*: «El camino fue largo como un beso» (1:24), y algunas metáforas ultraístas *avant la lettre*: «una floración/ Sangrienta» (1:25), «Un himno/ Constelado de imágenes rojas, lumínicas» (1:25). Si las dificultades para escribir sobre sexo son notorias en el Borges maduro, aquí la sensualidad es franca, algo violenta, y sin duda entusiasta. De hecho, si tuviéramos que caracterizar este primer momento en la poesía borgeana vendría bien el término «entusiasmo», con sus connotaciones de ingenuidad y emotividad tan sospechosas para el racionalismo (y para cierto pudor protestante). La iconoclasia de este primer poema —que no volverá a aparecer en la poesía posterior de Borges, por lo menos no de esta forma— es de naturaleza provocadora, sobre todo por la fuerte presencia del cuerpo. El lado excesivo de este primer poema

2 «*Collected Poems and Plays*, de Rabindranath Tagore», *El Hogar*, 11 de junio de 1937, recogido en *Textos cautivos* 139.

—«Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflamas de faroles»— continúa después del descubrimiento del ultraísmo, pero la voracidad sexual no.

Al mes de publicar «Himno del mar», da a conocer «Al margen de la moderna estética» en la revista sevillana *Grecia*, en enero de 1920. En este texto, su primer manifiesto, expresa su deseo de escribir un poema o novela que fuera «una Atlántida, una íntima y estupenda aventura» (*Textos recobrados* 1:30). Con respecto al lenguaje poético, celebra la «floración brusca de metáforas» (1:31) que ve como característica del creacionismo (asociado con el poeta chileno Vicente Huidobro), un movimiento contra el cual se definirá poco después el ultraísmo y que, según el joven Borges, «abruma a los profanos» (1:31). En este texto programático (por lo menos en ciernes) notamos entonces la misma actitud vital, entusiasta, que se nota en «Himno del mar».

Vale contrastar, sin embargo, ese mar «atlético y desnudo» de «Himno del mar», esas «vírgenes playas que aguardan sedientas», con un poema ultraísta que hace alarde de lo corporal, «Catedral»:³

Las olas de rodillas
los músculos del viento
las torres escarpadas como gritos
la catedral colgada de un lucero [...]
los mástiles hilvanan horizontes [...]
La catedral es un avión de piedra
que puja por romper las mil amarras
que lo encarcelan
la catedral sonora como un aplauso
que ondea. (*Textos recobrados* 1:142)

3 Este poema se publicó dos veces, con variantes: en *Baleares* en febrero de 1921 y en *Ultra* en diciembre del mismo año: ver *Textos recobrados* 1919–1929 88 y 142.

La imagen fálica de los mástiles recuerda los versos de «Gesta maximalista» que dicen «el ejército fresa arboladura/ de surtidores-bayonetas pasa/ el candelabro de los mil y un falos» (*Textos recobrados* 1:89), indicios de una lectura de Freud en el Borges de este período. La imagen de «Gesta maximalista», y la de la catedral como un «avión de piedra» en este poema, son ejemplos de lo que Borges llamó «síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia», en su receta del poema ultraísta publicado en la revista *Nosotros* en 1921 (*Textos recobrados* 1:128). Pero, a pesar de la evidente agresividad de la imagen, hay algo hierático en la serie arboladura-surtidores-bayonetas-candelabro-falos, o en la serie catedral-avión de piedra; son imágenes vistosas, llamativas, sin que haya participación o identificación (que es lo que se siente en «Himno del mar»). Si miramos el recetario completo para hacer un poema ultraísta, se nota en seguida esa tendencia:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (*Textos recobrados* 1:128)

«Reducción», «Tachadura», «Abolición», «Síntesis»: es una búsqueda por eliminación, por la vía negativa (salvo tal vez en esa «síntesis» final, pero aun eso está a nivel de «sugerencia»). Lo «extático» —el trance místico, pero también la fijeza— es fundamental: a pesar de la violencia de muchas imágenes en la poesía ultraísta de Borges (el tranvía, por ejemplo, «invade» la calle), se construyen como tomas cinematográficas, y esa construcción (por eliminación de nexos, de narración) produce una extraña inmovilidad.

En un artículo de diciembre de 1920, Borges celebra el «Manifiesto vertical» de su futuro cuñado, Guillermo de Torre, como «algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros» (*Textos recobrados* 1:76), y agrega: «su Manifiesto —cálido, primordial, convencido— posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico» (76). Notemos la celebración de la «faloforia» en el texto provocador sobre Guillermo de Torre, que sin embargo es diferente de lo que podríamos llamar la «falofilia» de «Gesta maximalista»: de Torre es ruidoso en su literatura, y Borges aspira más bien a una yuxtaposición de imágenes visuales. Borges explora las posibilidades de la metáfora en una serie de otros textos del período ultraísta. Expresa ideas semejantes en «Manifiesto del Ultra» (febrero de 1921), «Anatomía de mi «Ultra»» (mayo de 1921), «Ultraísmo» (octubre de 1921), «Proclama» (*Prisma*, noviembre-diciembre de 1921), el manifiesto para el segundo número de la «revista mural» (*Prisma*, marzo de 1922), y la nota para el primer número de *Proa* (agosto de 1922), en la que declara que el ultraísmo se define por una «exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar» (*Textos recobrados* 1:152).⁴

En el ensayo «La metáfora» (el primero de varios con ese título en la obra de Borges), publicado en la madrileña *Cosmópolis*, en noviembre de 1921,⁵ Borges define la metáfora como «una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones» (*Textos recobrados* 1:115). En una discusión muy compleja, analiza las maneras en que la metáfora suele vincular objetos visibles, aunque también puede establecer nexos entre lo visual y lo auditivo,

4 Sobre este tema, ver los ensayos de Mercedes Blanco («Borges y la metáfora») y Zunilda Gertel («La metáfora en la estética de Borges»).

5 Sobre este ensayo, ver el estudio de Catherine Wall.

o evocar otros sentidos. Expresa especial interés en «imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas» (*Textos recobrados* 1:118), y en imágenes en que «la realidad objetiva [...] se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad» (*Textos recobrados* 1:119): claramente enfoca la metáfora como modo de transformar la percepción del universo. Intenta nada menos que una revolución en la percepción.

A la vez, explora otro tipo de poesía que hace hincapié en expresar lo que llamará la «emoción desnuda». En sus varias antologías de la poesía expresionista alemana (sobre todo la producción de los primeros años de la Gran Guerra), y en los ensayos de la misma época en publicaciones periódicas, Borges persigue un lenguaje llano y directo, a la vez que sus hablantes poéticos perciben un universo en zozobra. El legado del expresionismo también se siente en su poesía, en textos como «Carnicería», en el *Fervor* de 1923 (y sobrevivirá con modificaciones en la *Obra poética* y las *Obras completas*: la etapa expresionista de su primera poesía no llega a disgustarle tanto como la etapa ultraísta). El poema dice en su totalidad:

Más vil que un lupanar
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.
Sobre el dintel
la escupidora de una cabeza de vaca
de mirar ciego y cornamenta grandiosa
preside el aquelarre
de carne charra y mármoles finales
con la lejana majestad de un ídolo
o con la fijeza impasible
de la palabra escrita junto a la palabra que se habla.
(*Fervor de Buenos Aires*, edición de 1923, sin página)

El neo-primitivismo de este poema, incluso la posible presencia del *Totem y tabú* de Freud (1913),⁶ se explicita en ese último verso (borrado en versiones posteriores del poema en las *Obras completas*): la relación entre la tradición letrada y la tradición oral (digamos, «El matadero» de Esteban Echeverría y la presencia de los mataderos en la cultura popular porteña) obliga a repensar la relación con el «ídolo» sobre el dintel. A la vez, la fuerza de la evocación, y la insistencia en que ese sentimiento se comparta, hacen pensar en la poesía expresionista sobre la guerra de las trincheras, que Borges tradujo y que imita en un poema importante del período ultraísta.

«Trinchera» es un poema ultraísta en su forma que, sin embargo, demuestra la fascinación con el tono y el contenido de la poesía expresionista:

Angustia

En lo altísimo una montaña camina
Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja
El fatalismo unce las almas de aquéllos
que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche
Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales
El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan
El silencio aúlla en los horizontes hundidos. (*Textos recobrados* 1:49)

Aquí se percibe una mezcla: «los horizontes hundidos» sueña al creacionismo de Huidobro o a los ultraístas más ortodoxos, pero «Hombres color de tierra naufragan» podría venir de cualquiera de los expresionistas alemanes. Incluso en un solo verso están las dos tendencias: «El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan» expresa la cosmovisión

6 Las referencias a Freud en la obra de Borges son mucho más frecuentes de lo que se podría esperar. Ver, entre otras, «Examen de la obra de Herbert Quain» (1:464), «Valéry como símbolo» (2:65), «Anotación al 23 de agosto de 1944» (2:105), y varias menciones en *Textos cautivos* (188, 257, 310), *Borges en El Hogar* (129), *Borges en Sur* (207) y *Textos recobrados 1931-1955* (114).

pesimista de los poetas en las trincheras, mientras la fina imagen poética «los ojos de los muertos lo buscan», donde lo que buscan es ese mundo perdido, suena de nuevo a creacionismo y ultraísmo.

Se puede seguir la lectura que hace Borges de los expresionistas alemanes en los primeros años de la década del veinte en *Textos recobrados*, que incluye reseñas, ensayos y traducciones (Kurt Heynicke, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler, Johannes Becher, Alfred Vagts, August Stramm y otros). De hecho, se puede afirmar que el énfasis que ponen los poetas alemanes en unas pocas imágenes intensas ayudan a curar a Borges de sus excesos ultraístas. *Fervor de Buenos Aires* ya anuncia una partida del ultraísmo. Borges, al caminar por las calles de los barrios periféricos de Buenos Aires —a diferencia del *flâneur* de Baudelaire, que camina por el centro de la ciudad— se fija en imágenes de la vida cotidiana de los humildes, en el sufrimiento, en la muerte. Como ocurre también en el expresionismo, el sufrimiento humano se transmuta en el dolor que sienten los árboles, las casas, los atardeceres. Las metáforas se vuelven menos extravagantes y mucho menos frecuentes; lo que Borges, en el prólogo de *Luna de enfrente*, llama una estética de «mi pobreza» se puede leer como una reacción al delirio de las metáforas ultraístas, y del surrealismo, el movimiento de vanguardia que ocupaba el centro del escenario a mitad de los veinte y que disgustaba profundamente a Borges.

Como nota Enrique Pezzoni en su ensayo sobre *Fervor* (el artículo crítico más importante sobre ese libro), estos poemas funcionan por una especie de solipsismo, en el que las orillas de la ciudad son «metáfora/anécdota del Yo empeñado en la empresa de afirmarse y negarse» (76). En este nuevo proyecto, a la vanguardia —el espíritu colectivo de renovación, de lo «nuevo», de la ruptura— la reemplaza una búsqueda más solitaria, que aunque imbuida de un deseo de renovación estética (porque ese impulso sobrevive del Borges vanguardista) funciona más bien a través del «residuo irracional de la memoria y el recuerdo» (77). Pezzoni resume: «En el Borges grupal del

ultraísmo ya estaba presente el Borges del paseo solitario por el arrabal fabricado como ámbito para la omnipotencia del Yo soberano en su errancia entre los extremos del sí y del no» (77). El yo poético de *Fervor* es un testigo aislado de calles vacías, casas sufridas, inscripciones sepulcrales, momentos crepusculares. En ningún momento de la carrera de Borges hay mayor soledad, ni ese grado de carencia de una dimensión social. Este vaciamiento de espacios sociales es otro modo de responder al espíritu colectivo de la vanguardia, tan lleno de movimiento y entusiasmo por la modernidad.

Luna de enfrente continúa esta búsqueda de Buenos Aires, con un renovado enfoque en las calles periféricas y los barrios pobres (aunque incluye también poemas sobre Nîmes, Dakar y Montevideo, además de un par de poemas sobre el campo argentino). Poemas como «Calle con almacén rosao», «Al horizonte de un suburbio», «Casa como ángeles», «Último sol en Villa Ortúzar» y «En Villa Alvear» siguen desarrollando el motivo dominante de *Fervor de Buenos Aires* del poeta como caminante solitario que explora en las tardes los márgenes de la ciudad, partícipe de su pobreza, testigo de la extinción de sus tradiciones. La pobreza —una pobreza de forma, de emoción, de temática, de lenguaje— se convierte en una profesión de fe literaria, cuando Borges escribe en el primer renglón del prólogo: «Este es cartel de mi pobreza» (7).

En «Después de las imágenes», escrito de modo contemporáneo (publicado inicialmente en 1924, luego recogido en *Inquisiciones*, el primer libro de ensayos de Borges), ya se distancia del ultraísta entusiasta que había sido apenas dos años antes. Termina el ensayo afirmando que el jugar con la abrupta combinatoria de imágenes es un juego que lo puede hacer «cualquier Huidobro» (32), y agrega: «Hemos de rebasar tales juegos». A la vez, nos da una valiosa reflexión sobre la metáfora, motivo de entusiasmo por parte de los poetas jóvenes de su generación:

Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio. [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo de Dios —primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo—; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez. (*Inquisiciones* 25)

Así, en el mismo ensayo donde comienza a distanciarse del fervor de la vanguardia, explica (en pasado, como si fuera una elegía por los entusiasmos de su juventud) el porqué del interés en la metáfora —como modo de repensar el mundo— que había captado su imaginación. El tiempo pasado, y la evocación final de juegos que tiene que aprender a superar, sugiere que sus ideas sobre la metáfora también se estaban transmutando de modo sutil.

«Examen de metáforas» (también publicado inicialmente en 1924 y recogido en *Inquisiciones* al año siguiente) confirma este cambio de dirección. En la extensa discusión de los modos en los que el lenguaje ordena el caos de impresiones del universo (ideas derivadas en gran parte, como ha demostrado Silvia Dapía, de las lecturas cuidadosas que hace Borges en este período de las obras de Fritz Mauthner), propone que la metáfora es el elemento del discurso que desordena los impulsos racionales. Nota, sin embargo, que la metáfora no es común en la lírica popular (que prefiere la figura de la hipérbole), y agrega: «Al coplista plebeyo [...] no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento» (*Inquisiciones* 76). A esto sigue un extenso catálogo de diferentes tipos de imágenes: las que convierten las ideas abstractas en concretas, las que convierten las ideas concretas en abstractas, las que se sirven de semejanzas en la forma, las que combinan lo visual con lo auditivo, las que convierten lo fugaz en duradero, las que establecen conexiones entre el tiempo y el espacio, las que deshacen algún elemento de la realidad a través de la negación,

las que deshacen la negación, las que transforman acontecimientos aislados en proliferación y multitud. Da ejemplos de cada uno de sus nueve tipos de imágenes, de poetas tan diversos como José Hernández, Calderón de la Barca, Virgilio, Hölderlin, Norah Lange, Quevedo y él mismo. Concluye que la completa sistematización de su empresa requeriría un libro entero, pero que éste no sería difícil de compilar: «Tal sistema sólo parecerá imposible a quienes niegan el infinito poder arreglador de nuestra inteligencia» (*Inquisiciones* 81). Así, concluye el ensayo sugiriendo que los tipos de imágenes poéticas no son muy numerosos, y que pueden catalogarse y analizarse.

En «Otra vez la metáfora», publicado en *El idioma de los argentinos* en 1928, desarrolla más la idea de que la invención de nuevas metáforas no es la tarea principal del escritor:

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez y quién sabe*. (*El idioma de los argentinos* 49)

Ese tono de autocrítica recorre el resto del ensayo. Al notar otra vez que la lírica popular no abunda en metáforas (pero sí hace hincapié en expresiones que hablan profundamente de la experiencia), llama a la metáfora no *poética* sino *post-poética*, algo que requiere que un «estado poético» ya esté bien establecido. Su argumento a favor de esta idea es interesante: nota (basándose en Remy de Gourmont) que muchas palabras ya fueron metáforas en su origen etimológico. Agrega que la metáfora es sólo uno de los modos que puede utilizarse para que el lenguaje se haga más enfático, pero que es un proceso débil por depender de algo ya establecido, incluso de las imágenes

fosilizadas. Concluye con la afirmación: «Me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión» (55), y agrega con ironía: «Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente» (55). Así, la metáfora está tan presente en el funcionamiento del lenguaje que sirve como una especie de puntuación o gesto enfático; el poeta que busca crear metáforas no se fija en que son una herramienta fundamental, rutinaria del lenguaje.

Este ensayo confirma su nuevo escepticismo con respecto a la metáfora, pero también anuncia su interés en uno de los códigos poéticos más extravagantes de la historia de la literatura, el de los poetas escáldicos islandeses. «Las kenningar», publicado primero como panfleto en 1933 y después incorporado a *Historia de la eternidad* en 1936, explora el *ars combinatoria* de los poetas escáldicos (y había paralelos en la Inglaterra anglosajona y en la tradición continental escandinava), que combinaban metáforas formularias (batalla = tempestad de espadas, flechas = gansos de la batalla) en unidades cada vez más complejas (cadáver = trigo de los cisnes de cuerpos rojos). Da como ejemplo supremo «los aborrecedores de la nieve del puesto del halcón» (1:376), que se refiere a los reyes que dan regalos de monedas de plata. Estas combinaciones logran poco en términos literarios, según Borges:

No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos. El agrado —el suficiente y mínimo agrado— está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras. (1:369)

El ensayo concluye con una confesión: «El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos» (1:380). La naturaleza lúdica de este lenguaje poético excesivo (que compara con el culteranismo), por ingenioso que sea, hace que sea inútil como modo de representar emociones o pensamientos profundos.

Para resumir hasta ahora: en los ensayos de 1924 a 1933 Borges expresa un escepticismo cada vez mayor con respecto al énfasis en la metáfora como vehículo central de la poesía. Al fijarse en su relativa ausencia de la poesía popular, argumenta que hay otras maneras de hacer que el lenguaje poético sea enfático. De este modo, se distancia del «ultraísta muerto» que había sido pero se mantiene bastante fiel a otro movimiento vanguardista que lo había interesado, el expresionismo alemán. Al continuar haciendo hincapié en lo que llama la expresión desnuda del sentimiento, se libera del ultraísmo pero no de la poesía feroz de las trincheras de la Gran Guerra.

A lo largo de las décadas siguientes Borges nunca deja de publicar poesía en revistas y diarios, pero no en nuevos poemarios: recoge su producción poética que es posterior a *Cuaderno San Martín* (1929) y anterior a *El hacedor* (1960) en las sucesivas ediciones de *Obra poética* y en *El otro, el mismo* (1964), donde incluye textos notables como «La noche cíclica» (de 1940) y «Poema conjetural» (1943). Lo que es significativo de los libros de 1960 y 1964 es el hecho de que en ellos Borges vuelve a formas tradicionales como el soneto, y a la rima y la versificación regular. Su explicación en ese momento era que su creciente ceguera (que le impidió leer y escribir después de 1955 ó 1956) lo obligaba a trabajar con formas que eran más fáciles de componer sin apoyo del papel hasta que fuera posible dictarlos. El cambio en su estética, sin embargo, refleja un retorno a las formas tradicionales: en su «Arte poética» y en una larga serie de ensayos, conferencias y entrevistas en los años sesenta y setenta, argumenta que hay pocas metáforas esenciales. Este conservadurismo estético (acompañado por sus ideas conservadoras en la política en la misma época) implica una ruptura radical con su producción de vanguardia en la década del veinte y con los textos que celebran la audacia en el uso de la metáfora (e incluso en «Las kenningar»). De estos textos tardíos sobre la metáfora, el más interesante es la conferencia que forma parte de las Norton Lectures, presentadas en Harvard en 1967–68, pero inéditas hasta el 2000 (cuando se

publicaron también en forma de CD), llamativo por el sabor antiguo del inglés de Borges, su seductora timidez, el encanto de su humor, y las hazañas prodigiosas de su memoria al citar textos poéticos muy diversos en una variedad de lenguas. En esta conferencia sobre la metáfora da sus consabidos ejemplos de este período (los ríos = la vida, el mar = la muerte, las flores = las mujeres, etc.), pero agrega de modo ingenioso que eso no implica que la cantidad de metáforas se haya agotado (ni que fuera posible agotarla). Al contrario, argumenta que hay aproximaciones radicalmente diferentes entre sí para abordar estas metáforas esenciales, y da una serie de ejemplos para probar esa idea. Al final de la conferencia dice:

though there are hundreds and indeed thousands of metaphors to be found, they may all be traced back to a few simple patterns. But this need not trouble us, since each metaphor is different: every time the pattern is used, the variations are different. And the second conclusion is that there are metaphors—for example, «web of men» or «whale road»— that may not be traced back to definite patterns.

So I think that the outlook—even after my lecture—is quite good for the metaphor. Because, if we like, we may try our hand at new variations of the major trends. The variations would be very beautiful [...] [and] will strike the imagination. But it may also be given to us—and why not hope for this as well?— it may also be given to us to invent metaphors that do not belong, or that do not yet belong, to accepted patterns. (40-41)

Su tesis, entonces, es bastante sutil: rechaza las metáforas extravagantes que eran típicas del ultraísmo y de los otros movimientos de vanguardia, cuyo propósito era asombrar al lector, pero no declara estrictamente que la cantidad de metáforas sea limitada. Al celebrar «new variations of the major trends» hace explícita una idea importante sobre la literatura en general, la de que la repetición frecuentemente implica la divergencia. Esta idea, que es esencial en los famosos relatos «Pierre Menard, autor del Quijote» (1939) y «Tlön, Uqbar,

Orbis Tertius» (1940),⁷ abre nuevos caminos a la exploración poética.

El famoso texto «Arte poética», que cierra una sección de *El hacedor*, después de enumerar una serie de las metáforas «esenciales» (río = tiempo, sueño = muerte, día = vida, etc.), afirma que la poesía «es inmortal y pobre» (843), y concluye:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable. (2:221)

La tesis aquí parece ser la misma de la conferencia Norton de unos seis años después, que las variaciones son tan importantes como los temas. «Prodigios» está en el mismo registro que «asombro» y «sorpresa», valores literarios de los cuales Borges había renegado en la década del veinte (aunque no hay nada tan sorprendente y asombroso como la literatura que escribiría después). Borges celebra aquí, como en Harvard, las «interminables» posibilidades de la poesía, y central a esta cualidad infinita son las siempre renovadas posibilidades de la metáfora.

7 Véase mi *Fuera de contexto* 28-34.

Los manuscritos de Borges: «Imaginar una realidad más compleja»

Pierre Menard, el otro, el que no inventamos ni Borges ni Lafon ni yo, Menard el médico, escribe en su *L'Écriture et le subconscient: Psychanalyse et graphologie*:

L'écriture est l'inscription graphique de gestes non surveillés dont on peut déterminer d'une façon précise et objective l'énergie, l'étendue, la direction, la forme, le rythme. Tous nos gestes traduisent nos états d'âme. La graphologie a donc una base solide, disons le mot, scientifique. (7)

No voy a intentar un psicoanálisis de Borges hoy, según su escritura, aunque el Dr. Pierre Menard nos da en su libro, que se publicó en 1931, las herramientas para hacerlo. Pero sí recordar que Menard publicó un ensayo de análisis del Marqués de Sade en la revista *Documents* (dirigida por Georges Bataille) en diciembre de 1929, y un análisis del conde de Lautréamont en la revista *Minotaure* (dirigida por André Breton y Pierre Mabille), en mayo de 1939, el mismo mes de la

publicación del texto de Borges en *Sur*.¹ La preocupación que se expresa en el texto de Borges por la manera en que la escritura de un texto constituye la marca (o, como diría Borges después, la rúbrica) del autor, o lo que Menard llama los estados de ánimo del autor, es el tema de su libro, tan olvidado y —quizá— tan importante para la composición de «Pierre Menard, autor del Quijote».

La última nota del texto de Borges dice, de hecho: «Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata» (1:450). La descripción es exacta para los manuscritos de Borges de la época. Los de «Pierre Menard», «La biblioteca de Babel» y de «El jardín de senderos que se bifurcan» no están en papel cuadriculado sino en papel de contabilidad (marca Haber), con renglones verticales rosados para las columnas de debe y haber (como se puede apreciar en los catálogos de *Lame Duck Books*). Los de «La lotería en Babilonia» y «Las ruinas circulares» están en hojas no alineadas, con una letra pequeña y en renglones irregulares que van bajando hacia la derecha, con tachaduras negrísimas.² Los de «El Aleph» sí están en papel cuadriculado, igual que los de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» (y el de «Kafka y sus precursores»)³ La letra es minúscula («de insecto»), y en algunos casos las correcciones posteriores están marcadas con diversos símbolos geométricos («peculiares símbolos tipográficos»), que se

1 Raúl Antelo ya advirtió la existencia de estas publicaciones del doctor Menard en las revistas surrealistas en «Poesía hermética y surrealismo».

2 Hay hojas facsimilares de los manuscritos de «Pierre Menard», «La biblioteca», «El jardín de senderos», «La lotería en Babilonia» y «Las ruinas circulares» en los catálogos de *Lame Duck Books*.

3 Hay hojas facsimilares de los manuscritos de «Abenjacán» y «Kafka» en el libro que hizo el sobrino, Miguel de Torre Borges, *Borges, fotografías y manuscritos*.

pueden apreciar, por ejemplo, en el manuscrito de un ensayo inédito sobre Martin Buber que está en la Fundación San Telmo y en el manuscrito de «Abenjacán el Bojarí».

En la tapa del manuscrito de «El Aleph» (el que le regaló a Estela Canto, que ella vendió por *Sotheby's* y que terminó en la Biblioteca Nacional de Madrid), Borges escribe una estrofa del largo poema de Carlos Argentino Daneri:

He visto, como Ulises, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No he falseado los hechos, no he falseado los nombres,
Pero el *voyage* que narro es *autour de ma chambre*.

Arriba del primer «he falseado» escribió «fingido» y abajo «formo + corrijo»; «corrijo», la cuarta posibilidad ensayada, es la lectura definitiva en el poema. Arriba del segundo «he falseado» escribe «falseo», la palabra definitiva. La versión final de la estrofa, sin embargo, refleja algunos cambios que no se contemplan en la hoja manuscrita:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro, es . . . *autour de ma chambre*. (1:619)⁴

Por una anotación marginal en otra hoja del manuscrito de «El Aleph» nos enteramos de que Carlos Argentino Daneri antes se llamaba «Uslanghi» (y hay otro apellido y fragmentos de su descripción que no se pueden leer bajo la tachadura negra). También descubrimos un orden diferente en la lista de instantáneas de Beatriz Viterbo («Beatriz, con su pekinés Wu-Li-Chang; Beatriz, sonriendo, la mano en el mentón, de frente y de tres cuartos», etc.), que de todas maneras es un agregado: la primera descripción que prueba la absoluta frivolidad de la

⁴ La versión definitiva se incorpora a otra versión ológrafa copiada en limpio.

amada no forma parte de la versión inicial que Borges escribe en ese cuaderno de papel cuadriculado. (Hay otra versión de esa página, ya copiada en limpio, que incorpora ese agregado y el nombre definitivo del primo hermano.) También nos podemos enterar de que en algún momento Borges pensó hacer que Beatriz Viterbo y Carlos Argentino fueran hermanos, no primos (60); el hecho de que Estela Canto se jactara de haber tenido relaciones sexuales con su hermano (el filósofo Patricio Canto)⁵ habrá motivado esa asociación, aunque tal vez también fuera motivo para que se modificara.

En esos manuscritos de «El Aleph» de la Biblioteca Nacional de Madrid, publicados en versión facsimilar en edición de Julio Ortega y Elena del Río Parra, hay algunas hojas que se han copiado en limpio, en las que las tachaduras, por el modo en que se realizan, son tan oscuras que no se puede leer lo que está por debajo (por lo menos en la versión facsimilar), y otras donde las muchas versiones se barajan en sucesión, con líneas que eliminan algunas de las posibilidades descartadas. Son interesantes algunas de las omisiones: Daneri, en el manuscrito, «[s]uele intercalar en el diálogo piezas de Alfonsina Storni, de Amado Nervo, de Juan Ramón Jiménez» (53), preferencias que confirman, para «Borges» (el personaje) y seguramente también para Borges (el autor) el gusto dudoso de Daneri en materia de poesía. Donde Daneri dice en la versión publicada «¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!» el manuscrito dice: «¡Decididamente, Byron, y Musset tienen la palabra!» (56); Byron sobrevive hasta la versión del texto publicado en *Sur* en mayo de 1939, pero Musset perece antes, y los dos terminan sustituidos por Goldoni, el dramaturgo y libretista veneciano del siglo XVIII. Otro detalle fascinante: el narrador enumera las partes del mundo ya «despachad[as]» por Daneri en una lista que incluye en la versión publicada «unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso

⁵ Este chisme me lo contó Hugo Beccacece hace años. Según Beccacece, a los hermanos Canto les encantaba contar eso en las reuniones de *Sur*.

del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton». Aquí el manuscrito incluye también, bajo tachadura, algunas zonas adicionales: «los cráteres del Etna, todas las cervecerías de Zürich» y, después del gasómetro veracruzano, «un túmulo en Canudos» (57), claro indicio (confirmado en otras partes) de la lectura que hizo Borges en estos años de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Adicionalmente, hay referencias en el manuscrito a Hermes Trismegisto (65) y a Farid al-Din Attar (66) que no están en la versión final, donde hay simplemente «un persa». El catálogo de las cosas que Borges ve en el Aleph incluye, en el manuscrito, «un ejemplar de la primera edición de *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius» en una biblioteca de Córdoba (67), «inacabables [o interminables] ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo» (67), «un poniente en Wind River» (67), «convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena» (67). Además, en el manuscrito «vi el Aleph» no es la culminación de la serie (68), aunque las sucesivas referencias al Aleph en la tierra y la tierra en el Aleph y otra vez el Aleph, etc., sí. Otro tipo de enmienda: donde el texto publicado dice que «el crítico de gusto viril» sabrá apreciar el verso de Daneri sobre el lugar donde «se aburre una osamenta», Borges tacha esa frase, la sustituye por «hombre de gusto viril», y luego vuelve a la frase original. Daneri en el manuscrito dice «che Jorge», no «che Borges» (68).⁶

Lo que demuestra el estudio del manuscrito de «El Aleph» es que Borges escribe fundamentalmente por acumulación: traza un texto en la primera versión que es sustancialmente

⁶ Sigo las lecturas del manuscrito que hacen Ortega y del Río Parra, a pesar de las advertencias que hace Cristina Parodi en una feroz reseña que apareció en *Variaciones Borges*.

la definitiva, pero quita y agrega detalles. El cambio de orden de las instantáneas de Beatriz Viterbo, la larga pero incierta lista de cosas vistas en el Aleph,⁷ los detalles tachados y agregados, confirman ese proceso fundamental. «El Aleph» es un manuscrito con numerosos tachones y correcciones (muchos más que los fragmentos publicados de los originales de «La biblioteca de Babel», «El jardín de senderos que se bifurcan», «Funes» y «Tlön»), pero eso puede ser también por la naturaleza acumulativa de ese relato. Cuatro o cinco visiones más, o menos, no alterarían la estructura fundamental de la larga frase que comienza «Vi el populoso mar». Pero también es probable que el hecho de que ese cuento se escribiera para, y sobre, Estela Canto, cuando están en medio de una relación de amor tormentosa,⁸ haya contribuido en este caso a que se hayan salvado versiones primitivas e intermedias, mientras la mayoría de los manuscritos que sobreviven de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph* parecen ser versiones copiadas en limpio.

Para el estudioso de Borges los manuscritos son en gran parte *terra incognita*. El de «El Aleph» es el único accesible hasta ahora: está en la Biblioteca Nacional de Madrid, y la edición facsimilar la publicó El Colegio de México. La Biblioteca Bodmer de Ginebra tiene manuscritos de «El Sur» y el recién adquirido manuscrito de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (que, sin embargo, todavía figura en la página web de la librería *Lame Duck Books* en Cambridge, Massachusetts, a menos que sea otro manuscrito del mismo cuento), pero que yo sepa nadie los ha trabajado todavía. Esa misma librería ha tenido a la venta en los últimos años los manuscritos de «Funes el memorioso» y de «El jardín de senderos que se bifurcan», «La biblioteca de Babel» y «Pierre Menard, autor del Quijote», pero esos manuscritos no están a disposición del estudioso, a

⁷ En el manuscrito publicado en versión facsimilar, el orden final de las cosas vistas en el Aleph se indica con una serie de números; la lista original es muy diferente.

⁸ Sobre esto, ver Canto, *Borges a contraluz*.

menos que tenga en el bolsillo casi medio millón de dólares (el precio promedio de cada uno): los manuscritos de «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Pierre Menard» llevan precios de 450.000 dólares, según la página web de la librería (www.lameduckbooks.com), y el de «Tlön» 650.000. Y hay casos mucho más molestos: tuve en mis manos por menos de una hora el original de «Hombre de la esquina rosada», pero la coleccionista no me dejó sacar fotocopias ni apuntes, y de modo patético no sabía que el principio del manuscrito del cuento incluía fragmentos de lo que serían «La postulación de la realidad» y «El arte narrativo y la magia», importantes ensayos de *Discusión* escritos en la misma época, como voy a comentar en un momento. Otros coleccionistas tendrán manuscritos pero no lo confiesan públicamente. Estamos condenados, entonces, a sufrir, como deben sufrir los grandes violinistas al saber que muchos de los mejores instrumentos están en cajas fuertes en el sótano de algún banco, o en las vitrinas de algún museo, sin que puedan probar sus virtudes. Como dice el narrador de «Pierre Menard», «la gloria es una incompreensión y quizá la peor» (1:450): en este caso el hecho de que Borges sea tan famoso y sus manuscritos tan escasos ha conspirado para que éstos hayan desaparecido de la circulación.

Me tendré que contentar por el momento, entonces, con la lectura de uno de los borradores más interesantes: la hoja que abre el cuaderno donde Borges escribió «Hombre de la esquina rosada». Esta hoja, la que pude consultar por la indulgencia breve de la dueña de ese importante texto, se publica en forma facsimilar, con muy baja resolución, en el libro *Borges: Develaciones* de Félix della Paolera, en el inevitable año del centenario, 1999. La tapa del cuaderno lleva impresa el título *Lanceros Argentinos de 1910*, combinado de modo desconcertante con una cita de Luis XIV, «El camino más seguro de la gloria es el que la virtud señala» (Paolera 24). La letra de insecto de Borges cubre toda la página de modo caótico, en todas las direcciones, con superposiciones difíciles de leer. De los fragmentos que he logrado descifrar, varios tienen que

ver con los ensayos «La postulación de la realidad» (1931) y «El arte narrativo y la magia» (1932), ambos incluidos en *Discusión* (1932). El hecho de que el mismo cuaderno (desgraciadamente deshecho y encuadernado de nuevo, así que es imposible saber qué otros borradores contuvo en algún momento) contenga el manuscrito de «Hombre de la esquina rosada», publicado inicialmente como «Hombres de las orillas» en la «Revista Multicolor de los Sábados» del diario *Crítica*, en 1933, confirma su importancia. Se puede leer, por ejemplo, en la parte de arriba hacia la derecha, «la conducta clásica — ejemplos de Gibbon, de Cervantes, quizá (*reductio ad absurdum*) de Moratín, o del *W. M.* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] de Goethe». «La postulación de la realidad» incluye la frase «Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes» (1:218). Aunque después desaparezcan Goethe y Moratín de la discusión, la idea desarrollada en el ensayo ya se vislumbra, aunque la hoja pasa sin solución de continuidad a anotaciones sobre «los sorprendentes defensores de Góngora», una mención de (¿Néstor?) Ibarra y de una monografía de Artigas, una referencia a Chuang Tzu, menciones del «serenísimo» Matthew Arnold, las traducciones inglesas de Homero, «algunas expresiones de Shakespeare» y la famosa frase de Alexander Pope «what oft was thought [but ne'er so well express'd]» (de «An Essay on Criticism»).

Hay también fragmentos de *The Life and Death of Jason* (1867) de William Morris, y anota «sea ... witches ... breasts» («mar ... brujas ... pechos»), ideas que surgen de la lectura de ese poema. Otro fragmento que se puede descifrar a medias dice: «se queda el ateniense que, ya ??? de la tensión y largo el surco atrás de la nave atraviesa corre entre las dos filas de remeros, y se arroja desde la popa al mar —237 como diría— ¿dos mil quinientos años después o sólo cincuenta? —alguna contaminación de Paul Valéry. —verificar—. En «El arte narrativo y la magia» podemos leer la versión final de esta idea,

que dice (de nuevo a propósito del poema de Morris sobre Jasón, Medea y los argonautas):

Prometen las sirenas un indolente cielo submarino, *roofed over by the changeful sea (techado por el variable mar)* según repetiría —¿dos mil quinientos años después, o sólo cincuenta?— Paul Valéry. Cantan y alguna discernible contaminación de su peligrosa dulzura entra en el canto correctivo de Orfeo. Pasan los argonautas al fin, pero un alto ateniense, terminada ya la tensión y largo el surco atrás de la nave, atraviesa corriendo las filas de los remeros y se tira desde la popa al mar. (1:229)

Es decir, en los pedazos de esta hoja que tienen que ver con «El arte narrativo y la magia», Borges esbozó una idea, citando pedazos del poema de Morris que recordaba, pero luego siguió sus propias instrucciones y verificó la cita, modificando la frase para acomodarla. Este es el procedimiento que anota Bioy en el diario, décadas después (*Borges* 924). La anotación de Bioy llega a confirmar algo que se vislumbra aquí: que la memoria de la cita, y la anotación de algún fragmento recordado, antecede a la búsqueda en el original y la ampliación del comentario.

Otro pedazo que tiene que ver con el poema de Morris:

la peligrosa música reconocida primero por Medea, su (previa) operación de felicidad en los rostros de los marineros que apenas tenían conciencia de oírla, la comunicación (sencilla y verosímil) de que al principio no se podían distinguir las palabras, dicha de modo indirecto: *how sweet it was ...* Estas, una vez avistadas por los remeros, las sirenas, siempre ... (cierta y alguna) distancia (*for they were nigh enow ...*) y su poderío estético significado por [luego viene un triángulo, que parece remitir a otro triángulo arriba, donde continúa la frase] *some dear delight* y por las ansiosas lágrimas de los remeros, neblina (ansiosa) de lágrimas que sirven para no ??? acercarlas demasiado también.

Esto se convierte en el ensayo de 1932 en:

Idéntica persuasión pero más gradual, la del episodio de las sirenas, en el libro catorce. Las imágenes preparatorias son de dulzura. La cortesía del mar, la brisa de olor anaranjado, la peligrosa música reconocida primero por la hechicera Medea, su previa operación de felicidad en los rostros de los marineros que apenas tenían conciencia de oírla, el hecho verosímil de que al principio no se distinguían bien las palabras, dicho en modo indirecto:

*And by their faces could the queen behold
How sweet it was, although no tale it told,
To those worn toilers o'er the bitter sea,*

antecedan la aparición de esas divinidades. Éstas, aunque avistadas finalmente por los remeros, siempre están a alguna distancia, implícita en la frase circunstancial:

*for they were near enow
To see the gusty wind of evening blow
Long locks of hair across those bodies white
With golden spray hiding some dear delight.*

El último pormenor: *el rocío de oro* —¿de sus violentos rizos, del mar, de ambos o de cualquiera?— *ocultando alguna querida delicia*, tiene otro fin, también: el de significar su atracción. Ese doble propósito se repite en una circunstancia siguiente: la neblina de lágrimas ansiosas, que ofusca la visión de los hombres. (1:227-28)

Estamos ante una hoja de trabajo que incluye, entonces, fragmentos importantes de los dos ensayos de Borges más relevantes en la elaboración de su teoría de la narrativa (y de su posterior práctica como narrador). Pero incluye además referencias a núcleos que tienen que ver con otros ensayos de la época como «Las versiones homéricas» (también de 1932). Y a la vez nos envía a una de las fuentes de la teoría de la narrativa esbozada por Borges en estos famosos ensayos, al libro *William Morris* de Alfred Noyes. En esta hoja, hay anotaciones que tienen que ver con las páginas 24 y 61 de este libro. En la 24 leemos:

The august simplicity of passages like that was now and always beyond the reach of Morris, as also was the marvellous resource of the rolling organ-music of Tennyson's verse, exemplified in that sudden glorious change in the rhythmic beat where indeed one knows not the speech from the thought, the body from the soul of the poem, so perfectly are they wedded. (Noyes 24)⁹

La anotación de Borges en la hoja dice simplemente: «ejemplo que (me) proporciona Tennyson y ver en el *W. Morris* de Noyes, 24», pero permite reconstruir la asociación de ideas que vincula la música del verso de Tennyson con la poesía de Morris. En la 61, en un pasaje que compara la presentación de la muerte del rey Arturo en Tennyson y en Morris, leemos en Noyes:

It is in more ways than one that the above may be opposed to the description in Tennyson of how an arm, «clothed in white samite, mystic, wonderful», arose from out the bosom of the lake, holding the sword. The last two lines, in which the wind and the bird are indicated as witnesses, is an admirable instance of Morris's method of indirect and subtle affirmation. (Noyes 61)¹⁰

«Afirmación indirecta y sutil»: Borges desarrolla esta idea (bueno, la roba sin confesarla y luego la desarrolla) en un importante pasaje de «La postulación de la realidad», ya muy comentado por la crítica:

9 «La augusta sencillez de pasajes como éste estuvo siempre más allá del alcance de Morris, como también lo fue el maravilloso recurso de la fluida música de órgano de la poesía de Tennyson, ejemplificado en ese repentino y glorioso cambio en el ritmo cuando uno ya no puede distinguir el habla del pensamiento, el cuerpo del alma del poema, tan perfectamente casan».

10 «En más de un sentido lo ya dicho se puede oponer a la descripción en Tennyson de cómo un brazo, «vestido en seda blanca, místico, maravilloso», irrumpe desde el fondo del lago, sosteniendo la espada. Los últimos dos versos, donde el viento y el pájaro sirven de testigos, es una instancia admirable del método de Morris de una afirmación indirecta y sutil».

El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja y referir sus derivaciones y efectos. No sé de mejor ilustración que la apertura del fragmento heroico de Tennyson, *Mort d'Arthur*, que reproduzco en desentonada prosa española, por el interés de su técnica. Vierto literalmente: *Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artús, hombre por hombre, había caído en Lyonness en torno de su señor, el rey Artús: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido Sir Bediver lo alzó, Sir Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. De un lado yacía el Océano; del otro lado, un agua grande, y la luna era llena.* Tres veces ha postulado esa narración una realidad más compleja: la primera, mediante el artificio gramatical del adverbio *así*; la segunda y mejor, mediante la manera incidental de transmitir un hecho: *porque su herida era profunda*; la tercera, mediante la inesperada adición de *y la luna era llena.* (1:219-20)

Como Noyes venía comentando justamente el mismo pasaje en la página 24, y había puesto itálicas justamente en las frases «then, because his wound was deep» y «On one side lay the Ocean, and on one/ Lay a great water, and the moon was full», podemos comprobar que las observaciones de Borges siguen de cerca las que había publicado Noyes veinticinco años antes, en 1908.

Es decir, una auténtica hoja de trabajo como ésta del cuaderno «Lanceros Argentinos de 1910» permite reconstruir no sólo la futura prosa de Borges —son fragmentos todavía torpes de dos de sus ensayos más importantes— sino también sus lecturas. Sin duda la filología que practica Noyes, y cuyo gran monumento es *The Road to Xanadu* de John Livingston Lowes (publicado justo antes, en 1927, y mencionado por Borges en «El sueño de Coleridge»), provee a Borges de algunos de sus ejemplos y sus técnicas importantes. A la vez, queda claro que ni Noyes ni Lowes son capaces de dar el salto que se produce en esta hoja de eruditas observaciones sobre los poemas de Tennyson y Morris a la composición de un relato como «Hombre de la esquina rosada». Esta hoja manuscrita es una

importante fuente para el estudio de los materiales prerredaccionales de Borges, y desgraciadamente una de las pocas a la que se tiene acceso, aunque sólo sea a partir de una imagen de baja resolución. Si tuviéramos más materiales de este tipo podríamos saber mucho más de cómo trabajaba Borges, tanto en la preparación de sus cuentos como de sus ensayos. Sin esos materiales, no nos queda otra opción —como quiere el narrador de «Pierre Menard»— que tratar de leer, como en un palimpsesto, las huellas de la escritura «previa» de nuestro amigo.

Borges y *The Gangs of New York*

La nueva edición del libro de Herbert Asbury *The Gangs of New York* (1928), que fue reimpressa a toda prisa en 2001 y justo a tiempo para el estreno de la película homónima¹ de Martin Scorsese, se publicita a sí misma como poseedora de un «Prólogo por Jorge Luis Borges». Dicho prefacio es un fragmento del esbozo que hizo Borges de Monk Eastman en *Historia universal de la infamia* (en la traducción de Andrew Hurley para las *Complete Fictions*, de Borges). El «prólogo» póstumo podría quizás volver a interesar a algunos lectores en la notable viñeta hecha por Borges. Este comentario está dirigido a elucidar la relación entre este texto y el libro de Asbury, también a conectar estos textos con la épica película de Scorsese.

El libro de Asbury es nombrado como fuente para la descripción de Eastman en la bibliografía de *Historia universal de la infamia*. Aun cuando esta bibliografía es bastante estra-

¹ Con la excepción de un pequeño cambio; el libro de Asbury se tituló *The Gangs of New York* y la película de Scorsese simplemente *Gangs of New York*.

laria,² lo cierto es que Borges leyó a Asbury cuidadosamente y usó su libro no sólo para la biografía de Eastman sino también para algunos detalles de su biografía de Billy the Kid.³ No sólo los rasgos principales del retrato que Borges hace de Eastman se derivan de Asbury, también muchos de lo que el primero llamaba «rasgos» o «detalles circunstanciales» y que servían, como explica en «La postulación de la realidad» y «El arte narrativo y la magia», para ayudar al lector a concebir una idea más compleja del personaje de lo que podría ser descrita económicamente en términos psicológicos.⁴ En el caso del boceto del hombre que Asbury llama «el Príncipe de los gánsteres», el amor de Eastman por las palomas y gatos es un fragmento que Borges usará ingeniosamente como *leitmotiv* en la descripción de Eastman, la cual va más allá de lo que él leyó en Asbury.

Como comenté hace algunos años en un trabajo sobre las fuentes de *Historia universal de la infamia* —por ejemplo, en el relato sobre el Tichborne Claimant («El impostor inverosímil Tom Castro») — Borges se interesó⁵ especialmente en volver a contar las historias leídas, para enfatizar aquellas escenas de gran poder visual. Cada una de las historias del libro, a pesar de su cercanía al material que le sirvió de fuente, incluye algunas escenas cuya intensidad no se encuentra en los originales: el descubrimiento de la horrible cara del Profeta Velado de Jorasán, la súbita apertura de las cortinas en la habitación

2 Sobre la relación entre las fuentes y el libro, ver Balderston (*El precursor velado*, cap. 2), Caillois (introducción a la edición francesa) y Jorge Rivera («Los juegos de un tímido»).

3 En «El estado larval», en la segunda sección de «El asesino desinteresado Bill Harrigan», Borges menciona de pasada la pandilla Ángeles de la Ciénaga («Swamp Angels») y a su líder Gas Houser Jonas, ambos descritos en detalle en el libro de Asbury.

4 Para más detalles ver el primer capítulo en mi *Precursor velado*. También está disponible en la página web del Centro Borges.

5 Ver el capítulo III de *El precursor velado*.

de Lady Tichborne, el juego con el discurso periodístico en frases como «[u]n balazo, una puñalada baja o un golpe, y las tortugas y los barbos recibían la última información» (1:299).⁶ En «El proveedor de iniquidades» los detalles añadidos tienen mucho que ver con las relaciones de Eastman con sus gatos y sus palomas, un detalle mencionado por Asbury (255).⁷ En otras palabras, las grandiosas escenas épicas —la batalla de Rivington, por ejemplo— tienen mucha similitud con el libro de Asbury, pero Borges añade pocos aunque significativos detalles para hacer la historia más vívida.⁸

Un ejemplo de esta técnica es la mención de los muertos después de la «batalla de Rivington». Asbury escribe:

No fue hasta que las reservas de varias comisarías se precipitaron por la calle Rivington con rugientes revólveres que los malevos dejaron sus guaridas. Dejaron tres muertos y siete heridos en el terreno, y una veintena fueron arrestados antes de que pudieran escapar. (261)

Borges acaba la sección con este incidente: «Debajo de los grandes arcos de ingeniería quedaron siete heridos de gravedad, cuatro cadáveres y una paloma muerta» (1:314). La adición de la paloma muerta es un recordatorio de la ternura

6 La frase en *Mark Twain's America* de Bernard DeVoto (una de las dos fuentes citadas para la viñeta de Lazarus Morell) simplemente dice: «Entonces, cuando la persecución comenzó o los esclavos protestaron por el destino del viaje, hubo otro muerto en las ciénagas y otro cadáver con el abdomen cortado tendido en el fango» (17). En la otra fuente, *Life on the Mississippi* de Twain, se lee: «su cadáver ha alimentado a cantidad de tortugas y bagres, y las ranas cantaron durante un largo día al reposo silencioso de su esqueleto» (320). El detalle de los bagres y las tortugas «recibiendo la última información» fue añadido, obviamente, teniendo a lectores de periódico en mente, lectores particularmente cultivados por el diario *Crítica* fundado por Natalio Botana.

7 Asbury hace hablar a Eastman acerca de su afición por los gatos (de los que él dijo haber tenido más de cien) y palomas (de las que tuvo quinientas), citándolo con un marcado dialecto de barrio neoyorquino (256).

8 Ver la reflexión de Sylvia Molloy acerca del uso de *leitmotifs* como «adjetivos» o «atributos» para la definición de caracteres (24-26, 94-95).

de Eastman hacia sus mascotas, las cuales lo acompañaban a todas partes; es una señal de la fascinación de Borges por el detalle cinematográfico en el momento de redactar este texto.⁹

Un ejemplo similar es el de la muerte de Eastman. Escribe Asbury:

El 3 de mayo de 1919 el Gobernador Smith firmó una orden administrativa que restauraba totalmente la nacionalidad de Monk Eastman, y el antiguo rey de los gánsteres le aseguró que se reformaría. La policía le consiguió un empleo y él no volvió a llamar la atención hasta la mañana del 26 de diciembre de 1920, cuando su cuerpo fue encontrado tirado en la acera delante del Café El Pájaro Azul, en el número 62 de la calle Catorce Este, cerca de la Cuarta avenida. Estaba muerto tras recibir cinco tiros. Pocos días después Eastman fue sepultado con todos los honores militares y en diciembre de 1921 Jerry Bohan, un Agente del Orden Público, fue hallado culpable de homicidio no premeditado de primer grado y recibió una condena en prisión de tres a diez años. Luego salió con libertad condicional hacia fines de 1923. Bohan dijo que había discutido airadamente con Eastman por una propina dada a un camarero, pero cuando los detectives comenzaron a hacer averiguaciones se encontraron con que Monk había estado contrabandeando y vendiendo estupefacientes. (275-76)

9 Cf. Asbury: «Las películas y los actores siempre han mostrado al gánster como alguien burdo y de baja condición, con un brillo diabólico en los ojos, un mentón adornado con los restos de una barba despeinada, una gorra a cuadros enfundada hasta las cejas, y una altanería que bastaría por sí misma para informarle al mundo que se trata de un hombre con inclinación por la maldad. En verdad algo de esto hubo, y en la tradición de las pandillas hay bastante historias así que podrían aprovecharse, pero en general el gánster realmente peligroso, el que mata, está más cerca de algo semejante al dandy» (252). Asbury añade después: «Pero nadie habría confundido a Monk Eastman, un sucesor digno de Mose the Bowery Boy y un malevo tan valiente que nunca disparó a un enemigo por la espalda o forzó a un votante en las urnas, con un empleado de banco o un estudiante de teología. Con respecto a las apariencias, y también las acciones, Eastman fue un verdadero gánster de película cinematográfica» (255). A esta reflexión sigue una detallada descripción física de Eastman, de quien Asbury también publica dos fotografías (244).

La sección final de Borges es bastante más concisa y lleva el título de «El misterioso, lógico fin»:

El 25 de diciembre de 1920 el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York. Había recibido cinco balazos. Desconocedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad. (1:315)

Una vez más el detalle de la mascota de Eastman —que lo acompañó incluso en su última misión— reemplaza toda la información del reporte policial con excepción de la fecha (cambiada para un día antes y así poder coincidir con la celebración de la Navidad) y los cinco fatales disparos.

Lo que nos interesa en la creación póstuma de un «prólogo» para *The Gangs of New York* es que la viñeta de Monk Eastman hecha por Borges se basa en una sección del libro de Asbury diferente de la que sirvió de base para la película de Scorsese. Ésta se concentra en las décadas de 1850 y 1860 y culmina con los motines contra el servicio militar obligatorio durante la Guerra Civil, mientras se toma muchas libertades con el ordenamiento cronológico del material.¹⁰ La viñeta de Borges transcurre medio siglo más tarde, y él escoge como personaje a un hombre caracterizado por Asbury como el último (y el «príncipe») de los gánsteres, y ciertamente alguien cuya muerte fue casi contemporánea con su escrito.

En este sentido Patricia Kolesnicov yerra en su artículo en *Clarín* (20 de febrero de 2003) respecto a la relación entre Borges y la película de Scorsese, aunque ella reconoce el «prólogo» por lo que realmente es. Pero en modo alguno está Borges «detrás» de la película de Scorsese, como ella indica; es una

10 El proceso de reutilización del material histórico de Asbury y otras fuentes es descrito —aunque no con suficiente amplitud— en *Martin Scorsese's Gangs of New York: Making the Movie*. Ver, por ejemplo, la entrevista con Marianne Bower (35-37).

simple coincidencia de las múltiples lecturas que ha tenido el libro de Asbury, aun con énfasis («entonaciones») diferentes. Dicho esto, uno puede imaginar el placer de Borges ante la película, especialmente por la manera en que Daniel Day Lewis encarna la valentía. Y sobre todo, la satisfacción de Borges por la resurrección del libro de Asbury.¹¹

Asbury fue conocido como un escritor vernáculo, que trató de recrear el habla de las calles y de contar cuentos según la tradición oral norteamericana. Borges, alguna vez un lector incansable de textos marginales, encontró en Asbury a un autor de gran poder evocador; vuelve a hablar de él en 1937 en una de sus columnas en *El Hogar*. Tal vez no sea ilógico ver una huella del interés de Asbury por el dialecto y la cosmovisión de los gánsteres en «Hombre de la esquina rosada». El argumento de esta conocida historia fue primero esbozado por Borges en «Leyenda policial» y «Hombres pelearon» en 1927–1928, pero en las versiones revisadas de *Crítica* (1933) y en *Historia universal de la infamia* (1935) Borges intenta capturar el discurso del compadrito, narrador y asesino, cuando éste rememora el día en que se convirtió en un hombre. Como Asbury, el narrador de esa historia evoca un tiempo dejado atrás e intenta recuperar el habla y la cosmovisión de un mundo ya perdido. Vincular «Hombre de la esquina rosada» con la relectura que hace Borges de Asbury y la viñeta de Monk Eastman también se justifica por la primera sección de «El proveedor de iniquidades», que lleva el significativo título de «Los de esta América»:

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en

11 El encargado de la nueva edición de *The Gangs of New York* ha hecho reimprimir otro de los libros de Asbury, *Gem of the Prairie*, con el nuevo título *The Gangs of Chicago*.

un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea en Nueva York es más vertiginosa y más torpe. (311)

Este comienzo aparentemente gratuito, sin ningún propósito en el relato de la vida de Monk Eastman, tiene la misma función de «enumeración caótica» del principio de «El espantoso redentor Lazarus Morell» (donde se mezclan acontecimientos de la historia y cultura de las dos Américas) o de la primera frase de «El impostor inverosímil Tom Castro»: «Ese nombre [Tom Castro] le doy porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras —siquiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado» (1:301). Este énfasis reiterado de «nuestra» o «esta» América, eco inesperado de José Martí, es útil para establecer un nexo fuerte entre el lugar de escritura (y de publicación y recepción) de estos cuentos y los lugares evocados en ellos.

Fácil y breve: cómo enseñar «Pierre Menard»¹

«Pierre Menard, autor del Quijote» es el primer relato de la etapa más importante de la cuentística de Borges y por muchas razones su cuento más radical. Es un texto que habla sobre la formación de la tradición literaria y del canon, las estrategias de las vanguardias, la lectura y la relectura, el plagio y la originalidad, el valor literario, el mercado cultural, la naturaleza de la clase intelectual. Como tal, es un cuento extraordinariamente útil para discutir en una clase, no sólo en cursos sobre Borges o el cuento latinoamericano, sino también en los de teoría literaria,² estudios culturales y aun en cursos que están fuera de este campo como los de historia del arte o de las ideas; de ahí que sea un cuento ampliamente analizado en departamentos que

1 Este ensayo se escribió para un libro que está preparando Edna Aizenberg sobre cómo enseñar la obra de Borges.

2 Puede ser muy provechoso (si los estudiantes tienen suficiente formación) discutir este cuento en relación con los ensayos de Barthes «La mort de l'auteur», el de Foucault «Qu'est-ce qu'un auteur?» y los conceptos de Kristeva (derivados de Bajtín) acerca de la intertextualidad.

no son los de lengua y literatura hispanoamericanas. Al mismo tiempo, es un texto desalentadoramente difícil de entender y no sólo para los estudiantes de grado, y que continúa ofreciendo interpretaciones nuevas a la tercera, la décima y enésima relectura. En lo que sigue discutiré algunas formas de leer el cuento y ofreceré algún consejo práctico acerca de cómo lidiar en el aula con este relato infinitamente sugerente.

«Pierre Menard» fue publicado en la revista de la avanzada cultural argentina *Sur*, en mayo de 1939.³ En ese entonces, Borges era una conocida figura literaria, fundamental durante los años veinte para los grupos de poesía vanguardista y posvanguardista en español; un ensayista celebrado y polémico, y quizá el más conocido crítico literario de Argentina. Después de haberse vinculado a varias revistas de vanguardia en la década del veinte, *Proa* y *Revista Martín Fierro* entre las más notables, coeditó entre 1933 y 1934 un suplemento cultural para un diario masivo, *Crítica*, y de 1936 a 1939 publicó una columna quincenal sobre libros y escritores extranjeros en la popular revista *El Hogar*. Entonces, más conocido en los años treinta como crítico literario, exploró los límites del género en 1936 con una reseña falsa, «El acercamiento a Almotásim», incluida en su libro de ensayos *Historia de la eternidad* y ahora leída más como cuento.

José Bianco, quien había ocupado en 1937 el cargo de editor en *Sur* y quien fue quizás el primer lector del relato, cuenta que, cuando Borges le trajo «Pierre Menard», decidió publicarlo como el texto que abriría el siguiente número. Hasta ese entonces Borges había sido relegado a la última parte de la revista, donde publicaba reseñas de libros, noticias culturales y ocasionales críticas de cine. En la misma entrevista⁴ cuenta

3 La historia de las publicaciones de Borges es a menudo compleja. La bibliografía hecha por Nicolás Helft nos permite acceder a estos datos de distinta forma: en orden cronológico y alfabético, y por su aparición como parte de los libros de Borges.

4 Ver Balderston, *José Bianco: la escritura invisible* (video y DVD).

Bianco que Borges lo llamó al día siguiente para decirle que esperaba ansiosamente su veredicto. El editor le contesta que nunca había leído nada comparable, que no sabía cómo definirlo, pero que definitivamente aparecería en la revista. «Pierre Menard» juega con muchas convenciones de la reseña de libros y del periodismo literario y quizás especialmente con el género de la nota necrológica; hubo de ser difícil para sus primeros lectores saber cuánto de lo leído iba en serio. Si los lectores hubieran intentado buscar a un escritor francés llamado Pierre Menard lo habrían encontrado (más tarde o más temprano), aunque aparentemente nadie hizo eso en aquel momento. En contraste, sabemos que al menos uno de los amigos de Borges intentó pedir la edición londinense de la apócrifa novela policial que se comenta en «El acercamiento a Almotásim».

A fines de 1941 Borges incluyó «Pierre Menard» en el libro de relatos *El jardín de senderos que se bifurcan*, incorporado a *Ficciones* en 1944; este último es el título que ha sido indeleblemente asociado con su proyecto literario. En el prólogo de 1941 para *El jardín de senderos* Borges no se refiere a «Pierre Menard» sino a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y a «Examen de la obra de Herbert Quain» como «notas sobre libros imaginarios», pero ciertamente es útil pensar en este texto como parte de un mismo proyecto.

En varias ocasiones he enseñado cursos de estudios generales sobre la ficción en Borges, algunas veces en inglés, otras en español. A menudo he incluido una variante de las siguientes instrucciones en el programa de estudios:

Sugerencias para la lectura del texto:

- 1) Una primera lectura lenta y cuidadosa.
- 2) Leer una segunda vez, prestando atención a lo que no se entiende. Hacer una lista con ello. Luego se puede consultar *A Dictionary of Borges* de Fishburn y Hughes, o el índice para Borges que está en el sitio web del Centro Borges.⁵

⁵ www.borges.pitt.edu

3) Leer una tercera vez. Poner atención en qué patrones comienzan a formarse y cobrar sentido y qué aún se resiste a la lectura. Sugiero que se me envíen por correo electrónico dos preguntas basadas en la lectura (al menos 24 horas antes del comienzo de la clase).

4) Leer una cuarta vez, después venir a la clase.

5) Después de la clase, leer por quinta ocasión.

6) Una semana más tarde, leer una sexta vez.

7) Antes de la reunión de final de curso, releer los tres cuentos favoritos de cada uno y enviarme un correo electrónico, con copia a los demás compañeros de clase, con los nombres de esos relatos.

Debido a que este cuento es sobre la relectura y la reescritura, es útil usarlo como una oportunidad educativa para discutir en clase por qué importa la relectura, el hecho de que la única lectura posible sea la relectura (como afirma Roland Barthes en *S/Z*, 16).

Sugeriría que un debate sobre el texto no comenzase con los grandes temas literarios vistos en él sino con preguntas más mundanas como quién habla y a quién, sobre qué está hablando, qué aprendemos de Pierre Menard y de su proyecto y qué piensa el autor acerca de todo esto. Más adelante será útil desarmar algunas de las referencias más inaccesibles para mostrar a los estudiantes algunas herramientas que permitan descifrar la red de significantes, y discutir el papel del humor y la ironía en el cuento.

Empecemos, entonces, con: ¿Quién habla y para quién? Puede ser útil aquí comenzar por el final de la historia, con la fecha y el lugar de la escritura: «Nîmes, 1939». Borges estaba en Buenos Aires en ese momento (no viajó a Europa entre 1924 y 1963), así que éste no es Borges. ¿Es el narrador un hombre o una mujer? Dada la forma ceremoniosa de hablar acerca de varias señoras en la historia —Mme. Henri Bachelier, la baronesa de Bacourt, la condesa de Bagnoregio— es probablemente un hombre quien habla, pero vale la pena discutir las formas en que los hombres y las mujeres funcionan social e intelectualmente. ¿Cuál es su nacionalidad? Según el lugar de

lectores: que ellos compartían su positiva visión de sus aliados (aunque ésta parece más política que sincera) y su negativa visión respecto a su rival, la burguesa Mme. Henri Bachelier. También asume que comparcen su postura ideológica, la cual, dado el período —1939—, parece tender a un nacionalismo católico de derecha (para abundar en esto, ver mi *Out of Context*). No hay indicios de que el piense en una audiencia que no sea francesa. Los comentarios acerca de las visiones de España en las obras de Maurice Barrès y Prosper Mérimée —e incluso del novelista argentino Enrique Larreta, quien fue cónsul de su país en Francia en tiempos de la Primera Guerra Mundial y tuvo trato amistoso con Barrès— asumen a un lector inmediato francés, no español (o argentino). Esta es, claro está, otra ironía autoral.

Podría ser oportuno en este punto preguntar qué piensa el autor acerca del narrador, y si éste es mostrado bajo la misma luz de principio a fin. Sylvia Molloj comenta en *Las letras de Borges* (54-56) que el tono de la historia cambia abruptamente cuando el narrador termina de hablar de la obra *visible* de Menard (mucha de la cual parece mezquina e insignificante, el resultado de intrigas y alianzas) y comienza con su proyecto de reescribir el *Quijote*. Es justo añadir que lo que ha cambiado es la representación que el autor hace del narrador, a pesar de que éste está tan sumergido en su rivalidad con Mme. Henri Bachelier en el último párrafo de la historia como en su primera mitad. El autor hace un viraje repentino, permitiéndole al narrador parecer menos ridículo y con el fin de que pueda exponer lo que ambos, narrador y autor, consideraran un proyecto fascinante (aunque quizás por razones diferentes). Ciertamente el autor no comparte la nacionalidad del narrador, ni sus pretensiones nacionalistas o aristocráticas; él lo construye como una figura lastimera y hasta *kitsch*,⁹ y desde esta perspec-

escritura mencionado al final, y por diversas referencias que aparecen a lo largo del texto, es sin duda un intelectual francés de provincia. Para dejar en claro que quiere decir eso podría ser útil mostrar a los estudiantes donde está Nîmes en la Francia sureña⁶ y hablar de tensiones en la cultura intelectual francesa entre París y las provincias. Aquí podría ser valioso mencionar que Paul Valéry era del cercano pueblo de Sète, y que fue un poderoso y exitoso integrante de la élite literaria parisina, algo a lo que nuestro narrador aspira aunque sin éxito aparente. Es también conveniente preguntarle a los estudiantes cuáles son los aliados y cuáles los enemigos del narrador: ¿Por qué habla sobre Mme. Henri Bachelier con desprecio? ¿Por qué parece tener una impresión más positiva de las dos mujeres de la nobleza ya mencionadas, la condesa de Bagnoregio y la baronesa de Bacourt, aunque también desliza alguna información acerca del papel más bien dañino que juegan en la sociedad? ¿Cómo está organizado el ambiente intelectual del narrador: por medio de salones y fiestas selectas, a través de publicaciones, a través de las rivalidades y alianzas? La cuestión del contexto del relato es apropiada para establecer su tono, ya que nuestro narrador se muestra a sí mismo en los párrafos inaugurales como un antisemita, antiprotestante, un esnob empedernido y alguien atrapado en el tipo más bajo de intriga de salón.⁸

La cuestión de quién habla está estrechamente ligada a la de quién es su público. Él da por sentado la complicidad de sus

6 Borges escribió en los veinte un poema sobre el famoso acueducto romano de Nîmes. Está incluido en la primera edición de *Luna de enfrente* (1925). He hablado sobre este poema y de su posible relación con el relato en el capítulo sobre «Pierre Menard» en *Fuera de contexto* (60-63). Este capítulo también incluye considerable información sobre Valéry.

7 Acerca de la condesa de Bagnoregio, ver en el cuento el inciso (q) de la bibliografía, donde se insinúa que es una mujer de vida alegre (1:445).

8 En una segunda lectura del relato apuntaría cómo Borges se está divirtiendo a expensas del narrador y cómo la manera en que el autor usa al narrador establece un distanciamiento irónico entre ellos.

tiva permite que el proyecto de Menard irrumpa de una forma deslumbrante.

Vale la pena discutir cómo Menard está construido en gran medida, en la primera mitad del relato, a través de los componentes de su bibliografía. Molloy ha comentado (54-56) la naturaleza paradójica de muchos de los escritos inventariados ahí, y la contradicción aparente entre una especie de hombre de letras capaz de escribir un grupo de artículos serios (sobre el lenguaje universal y la filosofía, por ejemplo) y el diletante que propone reescribir el «Cimetière marin» de Paul Valéry (compuesto en una métrica poco usual en francés) en alejandrinos (un metro frecuente en la poesía francesa),¹⁰ o que colecciona «versos que deben su eficacia a la puntuación», o que escribe aduladores sonetos para los álbumes de diversas señoras. Es decir, Menard no está construido como un personaje a través de su descripción física o un debate explícito del entorno en el cual vive, sino desde la imagen que el lector deduce de su escala de intereses: la bibliografía, desde a) hasta s) es crucial aquí.¹¹

Y ese hecho nos conduce a un problema inextricable en la enseñanza del relato, las referencias eruditas. Aunque tal vez sea un tanto ambicioso pretender que los estudiantes reconozcan muchas de ellas, es importante guiarlos en descubrir cómo encontrarlas, como sugiere el inciso dos del programa comentado arriba. El *Diccionario de Borges*, de Evelyn Fishburn y Psiche Hughes (disponible en ediciones en inglés y español, y en inglés en el sitio web del Centro Borges), es la mejor herramienta para el estudiante, ya que muchas de las difíciles referencias (en su mayor parte, pero no exclusivamente, francesas) son glosadas aquí. Sin embargo, algunas cosas deben explicarse en el aula. Un ejemplo obvio es la referencia al fragmento 2005 de Novalis, en la edición de Dresden de

10 Sobre esto, ver Gérard Genette, *Palimpsestes*, 49.

11 Mi título para este ensayo, «Fácil y breve», está sacado de la primera oración del relato, una descripción irónica de esta bibliografía.

1929. Pocos estudiantes serán tan emprendedores como para encontrarle el camino a este fragmento en el cual se lee, de forma admirable en este contexto: «Sólo demuestro que he comprendido a un autor cuando llego a actuar de acuerdo al espíritu del mismo; cuando, sin disminuir su individualidad, puedo traducirlo y transformarlo a mi manera».¹² Sería valioso utilizar al menos porciones de los capítulos de la primera parte de *Don Quijote* que Menard reescribió: el capítulo 9 (el catálogo de libros de la biblioteca de Don Quijote), 22 (la aventura de la galera de esclavos) y el 38 (el discurso sobre las armas y las letras). Con relación a este último capítulo, vale la pena mencionar las diversas defensas intelectuales del pacifismo entre los contemporáneos de Menard, Bertrand Russell y Julien Benda (mencionados a propósito de la preferencia de Cervantes por las «armas» sobre las «letras»), o William James, cuyos puntos de vista sobre la historia son elementales para la reescritura de Menard de una frase del noveno capítulo: James escribió, en *Essays on Pragmatism*, que «la verdad de una idea no es una propiedad anquilosada inherente a ella. La verdad le *acontece* a una idea. *Se convierte* en verdad, *es hecha* verdad a través de acontecimientos. Su verdad *es* de hecho un evento, un proceso; el proceso de su propia verificación, su *verificación*. Su validez es el proceso de su *validación*» (*Fuera de contexto*, 41). Este pasaje tiene que ver con el problema que comenta el narrador cuando coteja la reescritura de Menard de una frase de Cervantes: esta reescritura está fundada, según el narrador, en el pragmatismo, en la visión de que la historia «no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió» (1:449).

12 Otro alemán mencionado en el relato es Friedrich Nietzsche, quien como Novalis practicó el arte de escribir fragmentos filosóficos. Sobre la inquietante presencia de Nietzsche en este relato, ver el brillante artículo de James Irby «Some Notes on Pierre Menard». Una reflexión interesante sobre el papel del lector en la obra de Borges, que antecede la composición de «Pierre Menard», es «La supersticiosa ética del lector» (*Discusión*, 1932).

Todo no necesitaría ser tan serio, sin embargo. Se ha de permitir a los estudiantes disfrutar del humor de lo que John Frow ha llamado «un chiste perfectamente serio que aún estamos aprendiendo cómo tomar en serio» («a perfectly serious joke that we are still learning how to take seriously», *Marxism and Literary History* 170). El problema con el humor en el relato es que es más denso que el que hayan probablemente conocido antes, pero con algún entrenamiento incluso una frase como la descripción de la condesa Bagnoregio —ahora casada con un magnate judío, supuestamente filantrópico, en Pittsburgh, Pensilvania, y quien es tan odiado por «las víctimas de sus desinteresadas maniobras»— puede ser desmontada: ¿Cómo pueden unas «desinteresadas maniobras» provocar víctimas? ¿Por qué son llamadas «maniobras» si él es un filántropo? ¿A qué alude el apellido del nuevo marido de la condesa («Kautsch»)? ¿Qué asociaciones podría hacer el lector contemporáneo (francés o argentino) con Pittsburgh? El antisemitismo del narrador está reñido con su dependencia de una alianza con la condesa de Bagnoregio (cuyo título es también más que ridículo); los amigos de mis amigos son mis amigos, parece decir, aun si son magnates judíos con (proletarias) víctimas.

Pierre Bayard escribe en su bestseller *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* (2007), en un capítulo sobre las lecturas inventadas (apropiado para un ensayo sobre «Pierre Menard»):

Si un libro es menos un libro que todo el debate en torno a él, debemos prestar atención a ese debate para hablar del libro sin haberlo leído. Pues no es el libro mismo lo que está en juego, sino lo que ha provocado dentro del espacio crítico en el cual interviene y que es continuamente transformado. Este objeto en movimiento, una flexible red de relaciones entre textos y seres, es lo que debemos poder comentar de forma precisa en el momento oportuno.¹³

Aunque Borges no es invocado aquí, su estética, elaborada en textos tales como el ensayo sobre Shaw de *Otras inquietaciones*, el cual define un libro como el eje de un conjunto de innumerables relaciones, es pertinente. Menard, tan literal como lector, tan puntilloso como escritor, quizás disfrutaría ser mencionado en un debate sobre la no lectura (y los no lectores): Bayard muestra que el no lector tiene que prestar más atención a los detalles del texto (no leído) que el lector, quizás aun más atento que éste.

Y tal vez esto nos podría traer de regreso al Dr. Pierre Menard, porque hubo una persona real, con ese nombre, en el período evocado en el relato. El Dr. Menard fue el autor de algunos libros sobre problemas de tiroides y consejos para madres jóvenes, pero el trabajo suyo que habría captado la atención de Borges fue *L'Écriture et le subconscient: Psychanalyse et graphologie* (1931),¹⁴ quizás el objeto de una referencia pasajera (en la última nota al pie del relato) a la «letra de insecto» del protagonista, parecida a una hormiga probablemente no sólo en el tamaño, también en la determinación. Una parte crucial del libro del Dr. Menard es el análisis de la firma de las personas, y la historia que lo homenajea es de cierta forma una firma, al igual que Marcel Duchamp al firmar una copia de la Mona Lisa o un urinario. El *Quijote* de Menard es análogo al *readymade* de Duchamp (a lo mejor hasta está inspirado en Duchamp), un objeto ya existente que es recirculado después de ser firmado.¹⁵ Y la firma (o «rúbrica», como Borges la llama en otro sitio: ver Molloy 70) es potente. Nuestro narrador escribe, cerca del final de la historia, que aun esas partes del *Quijote* de Cervantes que Menard no intentó escribir llevan la huella de su escritura previa, como un palimpsesto medieval (otro concepto que vale glosar para los estudiantes, junto con

13 La traducción proviene de la versión al inglés del libro (151).

14 Hablo del Dr. Menard y su obra en *Fuera de contexto*, 63-67.

15 La relación Menard-Duchamp se discute en *Pastornero*, 100-06.

su equivalente pictórico, el pentimento). Por supuesto que el narrador escribe «previa» entre comillas: lo que viene antes y lo que viene después es profundamente perturbado por este acto de apropiación y recirculación.

Si antes sugerí que un debate del relato comience con sus dos últimas palabras, «Nîmes, 1939», es mejor concluir la discusión con la observación de que cualquier clase sobre «Pierre Menard» debería acabar con su primera línea: «La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración». Sólo después de varias relecturas del texto, y después de un debate apasionado, saldrán a relucir las ironías que encierra este comienzo —«obra visible» (¿con relación a qué?), «este novelista» (su única novela está sin terminar, o al menos no es de él), «fácil y breve» (cualquier cosa menos esto)—. En unas siete páginas Borges debilita nuestras certezas acerca de la autoría y la originalidad, acerca del valor textual y la tradición. El desafío (enorme) es cómo apreciar los matices de lo que él está haciendo, y divertirse hablando de ello.

De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores

El 24 de diciembre de 1940 se terminó de imprimir en Buenos Aires un libro de tapas grises y letra roja en la flamante Editorial Sudamericana, inaugurando la nueva Colección Laberinto, que ofrecería «al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinario valor cultural» (texto de la solapa). La *Antología de la literatura fantástica*, de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, define un hito en la historia de la literatura argentina, no por ser la primera vez que se hiciera literatura fantástica en el país (esa tradición se remonta por lo menos hasta Holmberg en el siglo XIX), ni que se tradujeran obras extranjeras de este género, sino por el carácter didáctico —hasta evangélico— que tiene la antología. Bioy, en la posdata a la edición ampliada y revisada de 1965, habla de «un bien intencionado ardor sectario» por parte de los antólogos:

más, estos son cuentos preocupados por una poética y una estética de lo fantástico; al privilegiarlos por su posición en el libro se sugiere una preocupación metalingüística por parte de los organizadores del volumen. Esa preocupación se confirma, claro está, con la inclusión del cuento «Tjón, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, en la primera edición, y con las adiciones de «Sombras suele vestir» de Bianco, y «La expiación» de Silvina Ocampo, en la de 1965 y reimpressiones.

Pero aun en la de 1940 es fuerte el énfasis en la existencia de un género fantástico, no sólo en el prólogo de Bioy (que no es su momento más brillante como ensayista) sino también en las breves notas introductorias a los textos. De María Luisa Bombal se dice que ha publicado dos «novelas fantásticas» (49), de Dabove que «[s]u especialidad es el cuento fantástico» (91), de Poe que «renovó el género fantástico» (226), de Wells que «[l]a literatura fantástica le debe muchos ejercicios coherentes» (263). Curiosamente, la nota de 1940 dice de Borges: «Escribe en vano argumentos para el cinematógrafo» (71); esa frase se suprime en la edición de 1965 y siguientes. No se organiza el volumen por orden cronológico, lo que tal vez facilitaría el argumento a favor de una tradición genérica, pero sí se afirma la existencia de tal tradición en el delicado juego de ecos temáticos que se percibe a lo largo del volumen.

En 1940 los antólogos centran su selección en textos de la tradición fantástica anglosajona; los hispanoamericanos incluidos son Macedonio Fernández, Peyrou, Dabove, Borges, Lugones, Arturo Cancela, María Luisa Bombal y Pilar Lussarreta. Para la reedición de 1965 se nota que la tradición hispanoamericana se ha desarrollado mucho, porque además de los ya mencionados se incluyen textos de Bianco, Silvina Ocampo, Bioy, Juan Rodolfo Wilcock, H. A. Murena, Elena Garro, Julio Cortázar y Carlos Peralta.

Veamos el orden de los textos en la antología de 1940. Abre, como ya dije, con el prólogo de Bioy y con el magistral cuento de Beerbohm sobre un escritor fracasado, una especie de Carlos Argentino Daneri aun más inexistente, que viaja al

Los compiladores de esta antología creamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podíamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción. (1987:14)

Aunque a continuación Bioy nota que los mismos cuentos fantásticos celebrados en la antología y recomendados como «panacea» (14) incluyen «la descripción de caracteres, el delirado examen idiosincrático de la heroína y su pueblo» (15: se refiere a «Josefina la cantora», de Kafka), y por lo tanto que lo fantástico y lo psicológico no eran categorías excluyentes. El fervor que los antólogos y su círculo, en el cual tendríamos que incluir a José Bianco, Santiago Dabove y Manuel Peyrou, sentían por el género fantástico le da a la antología algo de ese carácter de manifiesto que tenían algunos textos de las vanguardias quince o veinte años antes.

Ya que la antología de 1940 es menos conocida que las reimpressiones de la segunda edición de 1965 —que es bastante diferente— vale la pena describir su contenido en detalle. A diferencia de la segunda edición y de las posteriores, que se organizan por orden alfabético de autores, la edición príncipe opera por un orden menos obvio, donde ciertos nexos temáticos —dobles, apariciones y fantasmas, teologías fantásticas, metempsicosis— definen los diversos ámbitos de lo fantástico que interesan a los antólogos (y recordemos que el prólogo de Bioy a la edición de 1940 consiste en gran parte en una taxonomía temática de lo fantástico). La antología abre —después del prólogo de Bioy— con «Enoch Soames», de Max Beerbohm, y cierra con «El cuento más hermoso del mundo», de Kipling, dos de los textos incluidos más significativos. Ade-

futuro para ver cómo ha pasado a la posteridad —donde descubre que la única mención que encuentra de su nombre en la Biblioteca Británica del año 1997, un siglo después, está en un texto satírico sobre él, «Enoch Soames», de su falso amigo Max Beerbohm—. Aquí el viaje en el tiempo —uno de los cuatro recursos de lo fantástico, según afirma Borges en *Montevideo* en 1949 (Rodríguez Monegal 448-49)— se entreteje con el tema del escritor fracasado y con las técnicas de la metaficción. Al privilegiar este relato, los antólogos dejan claro que están interesados no en lo maravilloso en sí —el viaje en el tiempo— sino en sus consecuencias narrativas; en este caso, la decepción que siente Soames y el sentimiento de culpa que expresa Beerbohm al verificar que la parodia ha podido más que la solemnidad literaria.

A este relato le sucede un breve diálogo, atribuido a George Loring Frost (de cuya existencia ha dudado Manuel Ferrer [179]):

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro. —¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero y desapareció. (47)¹

Cortázar, al final de su ensayo «Del sentimiento de lo fantástico» (1967), comenta: «Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, como lo prueba el famoso diálogo de la galería de cuadros» (47). Y agrega una nota al margen: la anécdota es «[t]an famosa que es casi ofensivo mencionar a su autor, George Loring Frost (*Memorabilia*, 1923), y el libro que le dio esa fama, la *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Silvina Ocampo, Bioy

¹ George Loring Frost era profesor y amigo de Alexander Laing, el compilador de *The Haunted Omnibus*: ver Zavala 182.

Casares)» (47n.). Es difícil saber si Cortázar cree realmente en la existencia de Frost —un escritor tan desconocido como Enoch Soames— pero sí se puede afirmar que celebra la importancia de la antología al cerrar su ensayo.

El «diálogo de fantasmas» de Frost es un microrrelato excepcional, el primero de muchos cuentos brevísimos que incluye la antología. El interés de Borges y Bioy por el microrrelato se manifestará de nuevo en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), en cuyo prólogo escriben: «Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo» (edición de 1973, 7). El microrrelato de Frost es ejemplar porque depende de un mínimo de elementos: la galería de cuadros y los dos interlocutores. Es interesante la selección de una galería de cuadros para la ubicación del relato (y es revelador que lo recuerde Cortázar en su nota): los retratos y los fantasmas multiplican los seres y en ese sentido son abominables (como los espejos y la cópula al principio de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», páginas 71 y 72 de la antología de 1940).

Luego viene otro microrrelato, «La persecución del maestro», de la orientalista belga Alexandra David-Neel (muy leída por Borges, como sabemos por *Qué es el budismo* y otras referencias), y a éste le sigue el primer relato hispanoamericano de la colección, «Las islas nuevas», de María Luisa Bombal, una adaptación a la pampa argentina del cuento de horror ubicado en una casona inglesa (un experimento repetido unos años más adelante por Silvina Ocampo en «El impostor» y por Bioy Casares en «El perjurio de la nieve»). La presencia de Bombal, autora chilena emergente en ese momento, es significativa.² Luego viene «El busto» (otro microrrelato sobre los vínculos entre el arte y la muerte), seguido de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

² Es notable la presencia fantasmática de Bombal en «El Sur» de Borges, el cuento sobre el accidente de 1938: era a ella a quien visitaba Borges el día en que se rozó con la pintura, ella es la mujer del cuento que grita con horror al verle la sangre en la frente. Ver «Sobre María Luisa Bombal» de José Bianco, *Ficción y realidad*, 239.

Este es el segundo avatar de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», publicado en *Sur* pocos meses antes. En ambos casos ya aparece la posdata de 1947, que comienza con la aclaración que conocemos de las infinitas ediciones de *Ficciones*, pero que aquí resulta más paradójica: «Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo» (84). Las metáforas y resumen que supuestamente se borraron en la versión citada (que es la misma que aparece en la antología, claro) nunca estuvieron: el texto de la antología aparece en la misma antología. De nuevo, como en «Enoch Soames», el juego metanarrativo hace que lo fantástico se aleje del cuento maravilloso —y del cuento de horror— hacia otra cosa. Bioy Casares, en el prólogo, define esa innovación de esta manera:

Con el *Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carente de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (13)

Este juicio subraya la preferencia de los antólogos por alejarse de lo «patético» y lo «sentimental» (digamos, la tradición que inicia Edgar Allan Poe en algunos de sus relatos fantásticos). Bioy se hace eco de Borges, quien llama a «Tlön», como hemos visto, «artículo». Al hacer hincapié en el aspecto ensayístico del relato —que versa, como sabemos, sobre artículos de enciclopedia, «muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido» (73)— Bioy establece una complicidad con Borges, aunque su manera de leer el relato no me parece muy fructífera. (Será tal vez fácil afirmar esto sesenta años después, cuando una larga tradición

crítica parte de la idea de la mezcla de géneros como algo esencial en este relato de Borges y en otros semejantes).

Los núcleos temáticos que subyacen en el ordenamiento de los textos varían a lo largo del tomo: más adelante hay un énfasis en relatos zoomorfos (siendo el mejor ejemplo «Josefina la cantora», de Kafka), de metempsicosis («El cuento más hermoso del mundo», de Kipling), etc. Los microrrelatos que separan los cuentos más extensos suelen revelar de modo muy sencillo esos motivos temáticos, como sucede con el de Chuang Tzu sobre la mariposa (240). Es decir, hay un principio de organización en que los textos cortos separan los largos dentro de una sección temática, pero las unidades principales del volumen van de los cuentos largos a otros largos.

El texto programático más importante de ese momento en la historia de la narrativa argentina es el prólogo que escribe Borges a *La invención de Morel*, de Bioy, en 1940. Ese texto razona la preferencia de Borges (y de Bioy, su discípulo fiel en ese momento) por la novela de aventuras sobre la novela psicológica (como recuerda el propio Bioy en su posdata de 1965 a la segunda edición de la antología). Dentro de ese marco, Borges celebra el hecho de que *La invención de Morel* dependa para su solución de «un solo postulado fantástico pero no sobrenatural» (14), y lamenta el hecho de que en lengua española sean «infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada» (14). La novela de Bioy, publicada el mismo año de la antología (y un año antes que *El jardín de senderos que se bifurcan*), es uno de los textos que tienen que ver íntegramente con ésta; otro, no terminado a tiempo para ser incluido en la antología de 1940 (pero sí incorporado a la reedición de 1965), es *Sombras suele vestir* de Bianco (1942), tal vez el momento cumbre de esta literatura.

Si en la introducción a la antología Bioy ya escribe una especie de manifiesto, en la reseña que publica en *Sur*, en mayo de 1942, de «El jardín de senderos que se bifurcan» asegura la conformación de un grupo. La reseña comienza: «Borges,

como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica» (*Sur* 92:60). Luego de hablar de la narrativa metafísica y de la ficción policial (géneros que se ven unidos por estar centrados en problemas sin resolver), dice:

Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es «representativo». Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlo es el motivo que tienen para leer. En algunos casos no cometen la ingenuidad de interesarse por lo que *dice* un libro; se interesan por lo que, pese a las intenciones del autor, refleja; si consultan una tabla de logaritmos obtienen la visión de un alma. En general se interesan por los hechos políticos, sociales, sentimentales; saben que una noticia vale por todas las invenciones y tienen una efectiva aversión por la literatura y el pensamiento. Confunden los estudios literarios con el turismo; todo libro debe tender al Baedeker. (64)

La misma posición desdeñosa hacia el realismo literario que expresa Bioy en los prólogos a la antología lo expresa en esta reseña, de modo más tajante.

En el mismo artículo, escribe Bioy:

En conversaciones con amigos he sorprendido errores sobre lo que en esas notas es real o inventado. Más aún: conozco a una persona que había discutido con Borges «El acercamiento a Almotásim» y que después de leerlo pidió a su librero la novela *The approach to Al-Mutasim*, de Mir Bahadur Alí. La persona no era particularmente vaga y entre la discusión y la lectura no había transcurrido un mes. Esta increíble verosimilitud, que trabaja con materiales fantásticos y que se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y, en parte, a la irreprimible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan. (61-62)

Sabemos por otras fuentes que ese «conocido» es el propio Bioy: está narrando en tercera persona lo que hizo al leer la reseña del libro apócrifo en *Historia de la eternidad*. Lo inte-

resante de ese hecho es que demuestra que Borges jugaba a sorprender a sus amigos: a Bioy con «El acercamiento a Almotásim», a Bianco con «Pierre Menard, autor del Quijote». La incertidumbre (lo que Todorov llama la «vacilación» del lector) tuvo sus efectos en el interior del grupo de los antologadores y sus amigos más cercanos, que observaban los efectos de las obras en el laboratorio de sus primeros lectores.

A su vez, de la reseña que escribe Borges de *Las ratas*, en 1944, vale la pena recordar aquí el hecho de que celebrara en la novela corta de Bianco una posible «renovación de la novelesca del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera inverosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez» (*Borges en Sur* 274). En la misma reseña, escribe:

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea [voy a citar sólo lo referido a los primeros dos]. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico). (*Borges en Sur* 273)

Así también, las referencias a lo fantástico en *Ficciones*, algunas archiconocidas como lo de que la religión y la metafísica fueran consideradas ramas de la literatura fantástica por los pensadores de Tlön, o la preferencia de Hladík por el teatro en verso porque así la irrealidad se podía sentir de modo más fuerte, parten de la misma noción evangélica a favor de una literatura narrativa no realista que subyace en la *Antología de la literatura fantástica* y en los textos programáticos que la rodean.

De algún modo, «Del sentimiento de lo fantástico» de Cortázar continúa ese espíritu evangelizador, a pesar de que los textos fantásticos que le importen (Jules Verne, por ejemplo) sean diferentes de los modelos que proponen Borges y Bioy. A la vez, cierra una etapa. Los escritores más jóvenes se alejaron del género que habían promovido Borges y Bioy en los cuarenta; las sucesivas reediciones de la antología le han hecho perder su carácter evangelizante para convertirse en una pieza clave de una arqueología de la literatura moderna argentina.

La confusión que circuló en los cincuenta entre lo fantástico y el realismo mágico, representada sobre todo en el célebre ensayo de Ángel Flores (1955) sobre «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», hizo que cualquier desvío de las estrategias del realismo, ya sea lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico, la ciencia ficción etc., se considerara como parte del mismo fenómeno. Luis Leal, en el ensayo «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana» (1967), arguye que las definiciones que usaba Flores eran demasiado vagas, y que el «magical realism cannot be identified either with fantastic literature or with psychological literature» (121). Siguiendo a Leal, la mayor parte de la crítica posterior distingue entre el realismo mágico y la literatura fantástica. El realismo mágico (representado, supongo, por obras como *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus*) ha tenido una trayectoria comercial muy diferente a la de la literatura fantástica preconizada por Borges y sus amigos en los cuarenta, y tal vez haya contribuido a que la literatura fantástica se leyera de un modo exotizante que poco tiene que ver con el proyecto esbozado en la antología. Sin embargo, algunos críticos recientes como Scott Simpkins han querido leer los cuentos de *Ficciones* dentro de la tradición del realismo mágico, apelando a la presencia de textos «mágicos» en esos relatos, como *Las mil y una noches* en «El Sur» y la novela de Ts'ui Pên en «El jardín de senderos que se bifurcan» (150-52). También Seymour Menton anexa gran parte de la obra narrativa de Borges al realismo mágico en un artículo de 1982 y en un libro de 1998,

sin hablar nunca de la *Antología de la literatura fantástica* o de las ideas de Borges sobre lo fantástico.

La *Antología de la literatura fantástica*, que Ángel Flores reconociera en 1955 que era de «tan amplia influencia» (21), tuvo consecuencias diversas en la literatura argentina y en la hispanoamericana en general. Sin duda, parte de la obra posterior de Bianco, Cortázar, Denevi, Wilcock y otros, no hubiera existido sin la evangelización a favor de lo fantástico que hicieron los tres compiladores. La antología impuso una nueva moda y modalidad de la narrativa de imaginación. Además, hubo influencias específicas, como los ecos del texto breve de George Loring Frost, de un humor negro especial, en la obra de Cortázar. De modo semejante, «El cuento más lindo del mundo», de Kipling, es el pretexto más importante de «La culpa la tienen los tlaxcaltecas», de Elena Garro, vinculada en esos años, como sabemos, a Bianco y a Bioy por fuertes lazos de amistad. En la antología es de notar la intención didáctica de mostrar las virtudes de un género llamado «menor» (una estrategia que seguirán Borges y Bioy en los años posteriores con el género policial). A la vez, resulta notable cómo privilegiaban el cuento fantástico que tiene carácter metanarrativo (Beerbohm, Borges, Kafka, Kipling) sobre relatos más simples de aparecidos, de dobles o de viajes en el tiempo.

Sin embargo, es extraño que el paso por lo fantástico de Borges, Silvina Ocampo y Bianco haya sido más bien breve. Sólo Bioy y Cortázar tuvieron un interés duradero en esta modalidad narrativa, y aun para ellos ese interés sólo duraría hasta la década de los sesenta. De algún modo, *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy, y algunos cuentos de Cortázar de los cincuenta marcan el fin de la moda de la literatura fantástica en la Argentina. Por lo tanto, la reedición de 1965 pone en circulación de nuevo algo que ya ni siquiera practicaban los tres antologadores, mucho menos sus seguidores.

Irlemar Chiampi, en su estudio *O Realismo Maravilhoso*, es más radical en su cronología. Dice que ya en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940) Borges escribe el fin de la literatura fan-

tástica, citando su frase «Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius» (434). Comenta Chiampi: «A notação do elemento emotivo comparece ainda no texto, mas com uma inflexão crítica e irônica do próprio efeito da fantasmaticidade, que a converte em epítáfio da literatura fantástica e aponta já para novos caminhos ficcionais» (71). Lo curioso de esta afirmación es que la fecha que propone para el fin de la literatura fantástica argentina es la misma fecha de la publicación de la antología, de *La invención de Morel* con su prólogo, de «Las ruinas circulares» y «Tlön». De modo paralelo, Enrique Anderson Imbert dice que «Las ruinas circulares» es un cuento fantástico «por la irrupción de un hecho sobrenatural» (21), pero que «Funes el memorioso», «El muerto» y «El Zahir» «encajan más bien en el «realismo mágico»»:

A propósito he destacado cuentos de Borges que transcurren en la región del Río de la Plata, con tipos humanos muy criollos, en situaciones típicas de la vida de América porque creo que cuando los críticos jóvenes hablan de «realismo mágico» apuntan precisamente a una literatura rica en contenido americano. (21)

Es decir, para Anderson la literatura fantástica no puede tener que ver con la realidad circundante, y cualquier obra de narrativa de índole americana pero no netamente costumbrista o realista será «realismo mágico». En este ensayo (el mismo en que se atribuye un papel de pionero en la literatura fantástica argentina por su cuento «El leve Pedro» [1938]), Anderson quiere limitar el término «literatura fantástica» a un número de textos muy reducidos, no habla de la importancia de la antología de 1940, y anexa gran parte de lo que se ha considerado «literatura fantástica» (y también «lo real maravilloso») al realismo mágico, que estaba de moda cuando escribió su ensayo en 1973 pero que a mi parecer entró en crisis como concepto poco después.

En cambio, el concepto de literatura fantástica sigue vigente, en parte por el agudo estudio de Tzvetan Todorov y por el ensayo en el que Ana María Barrenechea pondera las limitaciones de la aproximación de Todorov a la vez que considera su utilidad para hablar de la literatura hispanoamericana. La publicación de la antología en 1940 y de libros de cuentos de Borges, Bioy, Silvina Ocampo, J. R. Wilcock, Dabove, Peyrou, Cortázar y otros (y de las novelas cortas de Bianco) en los años siguientes son evidencia suficiente del entusiasmo que despertó el proyecto de una literatura fantástica argentina. Considero ese proyecto como uno de los más importantes en la narrativa rioplatense del siglo XX.

«Digamos Irlanda, digamos 1824»: para repensar la historia en Borges

*A man in his own secret meditation
Is lost amid the labyrinth that he has made
In art or politics*
Yeats

Han pasado casi veinte años desde la publicación de *Out of Context*, un buen intervalo para reflexionar sobre lo que dije (y no dije) allí, ya que fue un libro polémico en su primer momento. A veces escucho en simposios, o leo en las páginas de alguna revista, trabajos que me parecen repeticiones o imitaciones, a veces bien hechas, a veces no tanto, de los argumentos esgrimidos en ese libro. A la vez, pasan los años y tengo que aclarar que ya no estoy completamente de acuerdo con las tesis sostenidas en él, tampoco quisiera ver que un libro que se concibió como una provocación —como el proceso de llevar una tesis a sus últimas consecuencias— se leyera ahora como algo definitivo, como la única posición que uno —que yo— pudiera tener al respecto.

Por lo tanto, quisiera comenzar con el *incipit* de «Tema del traidor y del héroe», un cuento no analizado en mi libro pero que tiene mucho que ver con la hipótesis de *Out of Context* sobre la función de las referencias históricas en la obra de Borges. El segundo párrafo del relato dice así:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...¹ Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda, digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas. (1:496)

Es fácil prever qué hubiera hecho yo a principios de los noventa si me hubiera decidido a incluir un capítulo sobre este relato: hubiera interrogado la historia del siglo XIX irlandés para ver movimientos pro independencia nacional fracasados, y a la vez hubiera examinado los mitos nacionales propuestos un siglo después —digamos, para comodidad narrativa, 1924— durante la lucha que terminó, con un éxito relativo, con la creación de la República de Irlanda y la separación entre sus veintiséis condados y los seis condados del norte que siguieron ligados al Reino Unido. Es decir, hubiera seguido *una* de las pistas propuestas por el *incipit*. Si no lo hice fue porque ya había trabajado con la historia irlandesa en la lectura de otro relato, «El jardín de senderos que se bifurcan», y ya había encontrado un precursor bastante parecido al protagonista de «Tema del traidor y del héroe» en el escritor irlandés Richard Robert Madden, homónimo del detective en el relato sobre 1916. Para escribir el libro no quería volver

¹ Vale la pena notar que en este relato se usan dos veces los puntos suspensivos (la otra está en la página 497, luego de la frase «Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...»). Se podría argumentar que en estos dos momentos se abre un hueco o un *hiato*, en la terminología de Wolfgang Iser, donde se invita al lector a que piense en cómo se podría completar el relato. Sylvia Molloy estudia este mismo proceso hacia el principio de *Las letras de Borges*, en la discusión de Tlón y Mlejnás.

sobre las mismas pistas y por eso escogí cuentos de temática diversa: Praga durante la invasión nazi de 1939, la India en las primeras décadas del siglo XX, Guatemala poco después de la conquista española, el encuentro entre Bolívar y San Martín en Guayaquil en 1822, la toma de Ravenna por los lombardos, Francia en el período de la entreguerra. Sin duda, hubiera sido fácil encontrar algún Fergus Kilpatrick, alguna sublevación fracasada, en la Irlanda de la primera mitad del siglo XIX: de hecho, Terry Eagleton en *Scholars and Rebels* habla de Sir Samuel Ferguson, un poeta irlandés cuyo poema épico *Congal* suena afín a la trama.² Pero tal vez hubiera sido demasiado fácil seguir esa pista.

Esta reflexión lleva a otras, que son un poco diferentes de las preguntas que me hubiera planteado a principios de los noventa. Primero, ¿por qué insiste Borges en la lectura *contemporánea* de un hecho de las primeras décadas del siglo XIX? Es una pregunta de doble filo. Por un lado, menciona al final del primer párrafo del relato que lo escribe «hoy, 3 de enero de 1944». Esa fecha, como es de fácil comprobación, tendría que ver con unos meses donde se vislumbra el triunfo de los Aliados sobre el Eje (uno de cuyos primeros frutos celebrará Borges en otro texto de fecha muy precisa, «Anotación al 23 de agosto de 1944», sobre la liberación de París). De hecho, en enero de 1944 el Ejército Rojo invade Polonia, los aliados bombardean Berlín y hacia fines del mes se levantará el sitio alemán de Leningrado. A nivel local, son los meses del surgimiento de Juan Domingo Perón al frente de un movimiento

² La *Encyclopaedia Britannica* dice de *Congal*: «un relato en verso sobre la edad heroica de Irlanda que, aunque dista mucho de la perfección ideal, es quizá el intento más exitoso hasta este momento de un poeta irlandés moderno por revivir el espíritu del pasado en un poema de proporciones épicas» (10:272). Otra figura relevante, mencionada por Eagleton pero también tema de un artículo de la enciclopedia de 1910-1911, es Thomas Moore (1779-1852), amigo de Byron y autor de una proyectada historia de Irlanda (18:811).

que inquietó mucho a Borges. En «Anotación al 23 de agosto de 1944», Borges habla de su descubrimiento, en ese día, de que «una emoción colectiva puede no ser innoble» (2:105); esa posibilidad se desarrolla en nuestro relato en la extraña transmutación del héroe en traidor, y otra vez en héroe. El fechado en agosto implica cierto escepticismo con respecto a las emociones colectivas, idea que pasa a ser dominante en los comentarios de Borges a partir de la irrupción de Perón en la escena argentina: el presidente Ramírez lo nombra ministro de trabajo en 1943, y el presidente Farrell, ministro de guerra y vice presidente en febrero de 1944. Es decir, el relato se escribe justamente en el momento en que surge el máximo traidor y héroe de la historia argentina moderna, dependiendo del punto de vista de cada uno. En torno a Perón, las versiones serán tan encontradas como las que hay en torno a Kilpatrick.

Por otra parte, el relato evoca —a través de la investigación de Ryan— un período de la historia cultural donde el romanticismo, con su fuerte mitología del individuo y su propensión por crear mitos nacionales, tenía tanto que ver con el surgimiento de nuevos países (los sudamericanos, por ejemplo) y nuevos proyectos nacionales (Napoleón, el *Resorgimento* italiano, Polonia, Finlandia, la apertura del Japón a ideas y contacto con el Occidente). Es imposible leer la descripción «del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick» sin pensar en el tópico del héroe byroniano tan caro al romanticismo tardío, imposible no recordar que la primera mitad del siglo XIX es el apogeo de proyectos de lo que Hobsbawm llama «la invención de la tradición». E imposible no pensar en las reflexiones sobre el fenómeno que hace Thomas Carlyle en un libro mencionado frecuentemente por Borges, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, de 1841, un siglo antes del proyecto del libro de cuentos de Borges (publicado inicialmente como *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941, y ampliado como *Ficciones* en 1944). Es decir, Borges se ubica como Ryan, un contemporáneo, pensando cómo fue la invención de la tradición desde la cual escribe.

Y eso nos llevaría a otras lecturas posibles del relato, de fácil imaginación aunque en algunos casos de dificultosa elaboración. ¿Qué pasaba en Polonia, en la república de Venecia, en los estados balcánicos y sudamericanos, que se pueda descubrir como contrapartida de este relato? ¿Por qué 1824? En este punto quisiera ir por partes.

Es fácil, por ejemplo, reconstruir el posible relato sudamericano: 1824 es la fecha de las últimas batallas por la independencia hispanoamericana en América del Sur, Junín y Ayacucho. Una de las fechas que se menciona en el cuento, el 2 de agosto de 1824 (1:497), es cuando Bolívar proclamó: «¡Soldados! Vais a completar la obra más grande que el cielo ha encomendado a los hombres: la de salvar un mundo entero de la esclavitud» («Batalla de Junín»). Y la fecha de la muerte de Kilpatrick es la de la batalla de Junín, el 6 de agosto de 1824, donde combatió el coronel Isidoro Suárez, bisabuelo de Borges (1:498). (Recordemos que en «Tema del traidor del héroe» la investigación sobre lo que pasó con Kilpatrick está a cargo de su bisnieto, Ryan). En 1924 Leopoldo Lugones había recordado esas fechas en su famoso discurso «La hora de la espada», en el centenario de la batalla de Ayacucho, y Borges la evoca, desde otra posición política, en «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín» (1954) y en varios otros. Los temas de la intriga, las conspiraciones y los mitos heroicos le interesan a Borges en muchos de sus textos sobre las primeras décadas de la independencia americana; «Guayaquil» es tal vez el ejemplo más obvio. En *Borges y el culto a los mayores*, escribe Rosendo Fraga: «Terminada la guerra de la Independencia, Suárez es acusado por Bolívar de haber participado en una conspiración y junto con otros oficiales argentinos es desterrado, regresando a Buenos Aires el 7 de enero de 1827» (40).³ El tema de las intrigas y traiciones es central en la historiografía argentina de las primeras

³ Agradezco a Alfredo Alonso Estenez el haberme señalado esta referencia.

décadas de la independencia nacional. Sería fácil, entonces, elaborar una versión peruana, o argentina, o paraguaya, o neogranadina, de esta historia. De hecho, se hizo después, en varias ocasiones: en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos; en *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez; en *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera.

También es fácil imaginar el relato polaco. La literatura polaca surge, como nos recuerda Czeslaw Milosz en su *History of Polish Literature*, en el período romántico, como parte del sueño de una Polonia independiente de los zares y que recuperara aspectos de su antiguo poder en el centro de Europa, durante el Renacimiento. Es sencillo imaginar la mirada contemporánea sobre esa historia: basta pensar en la mirada irónica sobre esos mitos que tiene Josef Korzeniowski, ese célebre hijo de nacionalistas polacos, nacido en Ucrania durante el exilio de sus padres y muerto, inevitablemente, en agosto de 1924. Si algunos críticos han visto al arlequín de *Heart of Darkness* como una representación del «no lugar» del polaco en Europa, si las observaciones de Conrad sobre los mitos heroicos de la historia suelen ser sardónicas, entonces sería fácil imitar su voz, decepcionada e irónica, al escribir una versión de una intriga entre heroica y fraudulenta de un episodio de la historia polaca. Milosz define el papel que jugó el padre de Conrad, Apollo Korzeniowski, en estos términos: en 1863, «una vez que las esperanzas de una autonomía nacional polaca se vieron frustradas, hubo una inquietud cada vez mayor en la población de Varsovia, donde un comité revolucionario clandestino entró en funcionamiento. Debió su existencia sobre todo a un poeta, Apollo Korzeniowski, padre del futuro novelista inglés, Joseph Conrad» (199). Y después sigue: «Un contrincante inveterado del orden establecido, combinó un radicalismo algo borroso con una visión religiosa que lo impulsó hacia una participación activa en la lucha política. [...] Los poemas de Korzeniowski circularon en forma anónima durante su vida. [...] En su forma, son típicos del romanticismo tardío, y hacen hincapié en el martirio como destino

del hombre que no acepte la busca egoísta de dinero y placer» (263, 265). El hijo, nacido en 1857, lleva los nombres Józef y Konrad por personajes en la obra de Adam Mickiewicz, el poeta nacional polaco, quien había luchado en las décadas anteriores tanto en territorio zarista como después, exiliado, en el ejército de Garibaldi. Es decir, la labor política y literaria del padre de Conrad se asocia claramente con los proyectos de resistencia al dominio ruso de Polonia, «un país oprimido y tenaz» en palabras de Borges (y un país que atraía la atención del mundo en enero de 1944, cuando se escribió el cuento). A la vez, la obra de Conrad, centrada de modo tan insistente en conflictos entre el deber y la moral, inventó un nuevo tipo de héroe en la literatura del siglo XX, un héroe atormentado que se acusa íntimamente de traición o que es acusado públicamente de ella.

Y así sucesivamente. La República de Venecia, en plena decadencia ya en el siglo XVIII, acaba en el período de la invasión napoleónica, y las próximas décadas del siglo XIX son un período de lucha entre austríacos y franceses. Con el tiempo, el Véneto será escenario de algunas de las batallas por la independencia y unificación de Italia. Garibaldi pasa por la región en 1849, durante las revoluciones fracasadas del período, y es allí donde muere su mujer, Anita Garibaldi (quien es una conexión con la historia sudamericana: Anita era del sur del Brasil y se casó con Garibaldi en el Uruguay, durante la participación de Garibaldi en la resistencia uruguaya al dominio de Rosas). Es decir, la evocación de la finada República de Venecia en el cuento alude al principio del período del *Risorgimento*. A su vez, ese momento en la historia italiana tiene vínculos complejos con la sudamericana y con la centroeuropea (recordemos, nuevamente, que Mickiewicz combatió en el ejército de Garibaldi). Lo teatral en la acción de Kilpatrick tiene mucho que ver con Garibaldi, el paradigma del héroe de la época, como afirma Lucy Riall en diferentes momentos de su estudio del libertador italiano:

El entusiasmo público por Garibaldi reflejó un deseo amplio entre sus contemporáneos por los héroes románticos y los relatos de aventura. Garibaldi ajustó su imagen política para satisfacer esta demanda popular. (18)

Sus discursos apuntaban a las emociones, a sentimientos básicos de amor, odio, orgullo, deshonra y deseo sexual. Su extrema teatralidad, la constante yuxtaposición de peligro y muerte con gloria y honor, el apelo a la historia, a la belleza y a la «patria humillada» permiten que vislumbremos a Garibaldi como actor y a apreciar sus cualidades como líder carismático. (84-85)

Esta descripción serviría también para Kilpatrick.

Los países balcánicos pasan en la primera mitad del siglo XIX por una serie de sublevaciones contra el Imperio Otomano. Todavía pertenecían a Turquía, conocida en la época como «el enfermo de Europa» (por su evidente debilidad), una frase atribuida al zar Nicolás I. La guerra por la independencia de Grecia se libra entre 1821 y 1832, y los serbios logran su autonomía en 1830. Hay participación búlgara en el levantamiento griego y en la lucha en Creta encabezada por Garibaldi en 1848-49. Byron participa en la guerra por la independencia griega y muere en Messolonghi de una fiebre, en abril de 1824, mientras prepara un ataque a la fortaleza turca en Lepanto (el lugar donde Cervantes había sido herido siglos antes). En todas estas luchas por la independencia, la literatura juega un papel central en la consolidación de la nacionalidad. Escribe Oscar Halecki: «Lo que todos estos nacionalismos redivivos tenían en común [...] fue ante todo el énfasis en la cultura nacional y sólo como consecuencia el anhelo de libertad política en un estado nacional» (280). Como explica Barbara Jelavich en su libro sobre los balcanes, las ideas de Herder, el gran pensador del romanticismo alemán, sobre la nación pesan mucho en los que luchaban por crear una nueva cultura nacional; uno de los enfoques de los nacionalismos nacientes fue la creación de lenguas nacionales (172-77). Jelavich agrega

que la escritura de la historia nacional formó parte del mismo proceso de consolidación nacional (177).

Borges sin duda sabía mucho de estas historias posibles —recordemos que leyó con mucha atención la totalidad de la *Enciclopedia Britannica*, como muchos hemos podido comprobar en estos años— así que *todas* estas tramas posibles «pululan» en la que decide contar. En «El jardín de senderos que se bifurcan» Yu Tsun siente «una invisible, intangible pululación» (1:478), y luego dice: «Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo» (1:479). El problema es sentir esa «pululación» de otras posibles historias en la historia que se cuenta, «[d]igamos (para comodidad narrativa) Irlanda, digamos 1824». E imaginar cómo sería esa historia «multiforme» en una versión elaborada en secreto por un cenáculo intelectual que incluyera personas como Conrad, Yeats, Macedonio, Kavafis. El mundo de Tlön, claro está.

La vocación historiográfica de Borges se vuelca a contar intrigas fracasadas, heroísmo inútil, reescrituras heterodoxas: todo lo que estudia de modo estimulante en el ensayo «El pudor de la historia», en *Otras inquisiciones*. Ricardo Piglia en *Respiración artificial* quiere que alguien escriba la historia de las derrotas. Ese alguien podría llamarse, para comodidad narrativa, Jorge Luis Borges.

En ese sentido, es de interés que Borges haya sido un lector fervoroso del libro de Carlyle sobre los héroes y el heroísmo: expresa muchas veces su escepticismo con respecto al papel que juegan los «grandes hombres» en la historia, pero comparte con Carlyle una fascinación por este tipo de figura. Vale la pena recordar algunas de las aseveraciones de Carlyle: «Nuestro consuelo es que los Grandes Hombres, vistos de esta manera, son compañía provechosa. No podemos contemplar —aunque sea de manera parcial— a un gran hombre, sin enriquecernos de alguna forma» (2). En la quinta conferencia,

sobre Rousseau, Johnson y Burns, escribe Carlyle: «El Héroe como Letrado [Man of Letters], y es de esta clase que hablaremos hoy, es en su totalidad un producto de la época actual; y mientras exista el arte maravilloso de la *Escritura* [Writing], o de esa escritura instantánea (*Ready-writing*) que llamamos *Imprenta*, continuará como uno de los grandes paradigmas del Heroísmo en todas las edades futuras» (215), y agrega: «este Héroe Letrado [Man-of-Letters Hero] debe ser visto como la persona más importante de nuestra modernidad. Es, sea como sea, el alma de todo» (216). Y en la última conferencia, sobre Mahoma, afirma: «La devoción por los héroes, la reverencia por tal tipo de Autoridad, ha demostrado ser falsa, es en sí misma una falsedad: ¡basta! Hemos tenido suficientes supercherías, no confiaremos en nada» (281). La historia para Carlyle tiene que ver con la literatura: «la Literatura, como tal, es un «cataclismo de la Naturaleza», una revelación del «secreto abierto»» (227). La falsedad, el fraude, el secreto, son mecanismos que se usan para producir a los héroes y para inscribirlos en la historia. Carlyle escribe en contra del escepticismo moderno sobre esas figuras, pero siente la necesidad retórica de responder a los argumentos de los escépticos (argumentos que se desarrollarán de modo memorable en *La guerra y la paz* de Tolstoi pocos años después). Borges retoma en este texto el papel central del héroe, pero a la vez lo revela como traidor: explícitamente utiliza la figura del «gran hombre» preconizado por Carlyle, y encarnado en la literatura del romanticismo en el héroe byroniano, como el tenso centro de su trama.

En tal sentido vale la pena recordar estas reflexiones de Carlyle sobre el papel que juegan los «grandes hombres» en la historia:

¿No podríamos afirmar, además, que si tantos de nuestros Héroes se han dedicado a causas revolucionarias, es sin embargo el caso que todo Gran Hombre, todo hombre genuino, es por naturaleza un hijo del Orden, no del Desorden? Es un destino trágico para el hombre verdadero dedicarse a la revolución. Parece anarquista; de hecho, un

elemento doloroso de la anarquía le dificulta el paso, a él, para cuya alma toda anarquía es odiosa, hostil. Su misión es el orden; la de todos los hombres lo es. Está aquí para convertir lo desordenado, lo caótico, en algo regido, reglamentado. Es un misionero del Orden. Toda obra humana en este mundo: ¿no es una creación del Orden? (282)

En esta reflexión subyace, a mi parecer, el papel que decide jugar Kilpatrick, una vez que ha sido descubierta su traición. Deja que lo inscriban en la historia como mártir de la lucha heroica por la independencia, deja que el Orden nacional lo haga figurar como «misionero», en palabras de Carlyle. Y Ryan, cien años después, decidirá respetar ese Orden, sabiendo que es falso.

Otra pista: la historia de la guerra por la independencia en Irlanda. El epígrafe del cuento viene del famoso poema de Yeats «Nineteen Hundred and Nineteen», una de las meditaciones del poeta irlandés durante la guerra de independencia de su país. Otros poemas de la misma secuencia, incluidos en el libro *The Tower* (1928), son «Sailing to Byzantium», «Meditations in Time of Civil War» y «Leda and the Swan»: poemas que reflexionan sobre las rupturas del mundo conocido en momentos de crisis histórica. El poema sobre 1919 contrasta la inocencia del pasado, cuando los niños jugaban a la guerra, con el momento actual en el que «days are dragon-ridden, the nightmare/ Rides upon sleep» (205), y donde hay «Violence upon the roads: violence of horses» (207), y siente un «Thunder of feet, tumult of images,/ Their purpose in the labyrinth of the wind» (208).⁴ Los versos que usa Borges de epígrafe, y que cierran la segunda sección del poema, son:

4 Traducimos: «los días se llenan de dragones, la pesadilla [yegua de la noche] pisa el sueño». «Violencia sobre los caminos: violencia de caballos». «Un trueno de pisadas, un tumulto de imágenes,/ adrede en el laberinto del viento».

So the Platonic Year
Whirls out new right and wrong,
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong. (206)⁵

Pero igualmente sugerentes en el contexto del cuento son los versos de la quinta sección:

Come let us mock at the great
That had such burdens on the mind
And toiled so hard and late
To leave some monument behind,
Nor thought of the levelling wind. (207)⁶

A la que siguen estrofas que piden escarnio a los sabios y a los buenos, para cerrar:

Mock mockers after that
That would not lift a hand maybe
To help good, wise or great
To bar that foul storm out, for we
Traffic in mockery. (207)⁷

Es decir, la reflexión de Yeats sobre la situación irlandesa en la época comprendida entre la sublevación de Semana Santa de 1916 y la guerra civil de 1922 está marcada por una

5 «Así el Año Platónico/ dispersa la nueva virtud y el nuevo vicio/ y restablece en su lugar lo viejo;/ todo hombre es bailarín y su paso/ se acompaña del clamor bárbaro de un gong».

6 «Burlémonos de los grandes/ que se desvelaron tanto/ y trabajaron de modo duro y sostenido/ para dejar algún monumento/ sin pensar en el viento arrasador».

7 «Burlémonos de los burladores/ que no supieron levantar ni siquiera una mano/ para ayudar al bueno, al sabio o al grande/ a sobrevivir la atroz tempestad, porque nosotros/ traficamos con la burla».

admiración del sacrificio de los independentistas, a la vez que el poeta (motivado tal vez por sus ideas místicas sobre la historia, expresadas en *Per amica silentia lunae* [1918] y *A Vision* [1925]), se mantiene al margen, expresando cierto escepticismo y distancia. Se incluye entre los que critica en «Nineteen Hundred and Nineteen»: «for we/ Traffic in mockery».

En un ensayo sobre «El Aleph», de su libro *Rereading*, Matei Calinescu se pregunta si el cuento de Borges realmente contiene oblicuas referencias político-históricas a la época de su composición, el final de la Segunda Guerra Mundial: «una interpretación alegórica precisa (a diferencia de una *relectura* más abierta, más tentativa, más libre) es difícil de sostenerse» (283). La pregunta se plantea en torno al 30 de abril, el cumpleaños de Beatriz Viterbo en el cuento, que fue la fecha de la muerte de Hitler (ocurrida pocos meses antes de la primera publicación de ese cuento, en septiembre de 1945). Con respecto a «Tema del traidor y del héroe», uno podría contestar la pregunta de Calinescu de dos maneras contradictorias pero igualmente presentes en el relato. Como muchos otros textos de Borges éste es simultáneamente una meditación sobre la actualidad cuando se escribe sobre momentos precisos del pasado y sobre la relación entre el presente y esos pasados. (Algunos relatos también exploran de modo explícito el futuro, pero no creo que éste.) De hecho, en nuestro texto se sugiere la posibilidad de que la trama tenga que ver con muchos momentos del pasado:

Son de carácter cíclico:⁸ parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus

⁸ A *Vision*, de Yeats, argumenta a favor de una noción cíclica de la historia, basándose en ideas de Vico.

amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores.⁹ La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan. Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet;¹⁰ en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesfodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... (1:496-97)

Se divaga aquí sobre los laberintos posibles en el tiempo y en el espacio, para luego volver a la lógica férrea de los hechos de 1824 en Irlanda: la misma pululación de posibilidades, y el mismo regreso a los temas de la traición y la muerte que subyace en la trama de «El jardín de senderos que se bifurcan».

Para resumir: «Tema del traidor y del héroe», escrito en 1944 en el momento en que colapsaba el Eje, se presenta como la meditación (en 1924) del bisnieto de un héroe de 1824, «digamos (para comodidad narrativa), [en] Irlanda». Pero es una reflexión mucho más amplia sobre la invención de tradiciones

⁹ Véase Shakespeare, *Julius Caesar* II.iii.

¹⁰ Condorcet plantea la idea de la historia como proceso de perfección sucesiva y sin término (4, 13).

nacionales «al promediar o al empezar el siglo XIX» (1:496), e invoca explícitamente los procesos históricos en los países balcánicos, en América del Sur, en Polonia, en Irlanda, y en Italia. Todas estas historias posibles subyacen en la que se cuenta: la irlandesa. Pero a la vez están presentes Adam Mickiewicz y el padre de Conrad, Garibaldi, el coronel Suárez y Bolívar, el rey Otto. La tensión entre los distintos momentos históricos evocados hace que el cuento «pulule» en posibilidades, como el tiempo densificado que rodea a Yu Tsun y a Stephen Albert al final de su entrevista.¹¹

En Borges hay un concepto de la historia como algo que se escribe, y la conciencia de que al escribir se escoge una versión y se eclipsan otras. Por ejemplo, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» concluye con una declaración elocuente sobre la manipulación de la historia:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) 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. (1:443)

En «Pierre Menard, autor del Quijote» se reflexiona también sobre lo histórico: «La historia, *madre* de la verdad: la idea es

11 No en vano la mejor película que se ha hecho a base de un texto de Borges es *Strategia del ragno* de Bernardo Bertolucci, donde el director italiano decide situar la trama no en Irlanda en 1824 sino en la Italia de la entreguerra, época del apogeo de Mussolini. Al ubicar la historia en un pueblo de la provincia italiana, en esa época conflictiva y vigilada, logra darle una intensidad que las adaptaciones más «fieles» de los relatos de Borges no han conseguido nunca. Es decir, sigue una de las pistas de «Tema del traidor y del héroe»: la idea de que la historia moderna es escenario de múltiples invenciones de tradiciones nacionales, donde la traición se ha reescrito como heroísmo.

asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió, es lo que juzgamos que sucedió» (1:449). La declaración más elocuente de Borges de sus ideas sobre la historiografía está en el ensayo «El pudor de la historia», en *Otras inquisiciones*, donde menciona varios episodios que se han considerado decisivos en la historia universal, para declarar con escepticismo: «Tales jornadas, en las que se advierte el influjo de Cecil B. de Mille, tienen menos relación con la historia que con el periodismo; yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas» (2:132). Su poema sobre el bisabuelo, «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín», de hecho, presta menos atención a la batalla en sí, o a las declaraciones heroicas de Bolívar en esos días, que a un momento posterior de iluminación personal:

Qué importa el tiempo sucesivo si en él
hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde. (2:250)

Es decir, «Tema del traidor y del héroe» forma parte de una serie de textos donde Borges afirma que hay una relación compleja entre la historia y la literatura. Es un texto que establece redes de significación que exceden en mucho la «realidad [...] declarada al lector» (para citar una frase de «La postulación de la realidad» [1:219]), donde pululan las posibilidades. «Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad» (1:497): para el lector de Borges, en algunos momentos, el escenario es todavía más vasto.

Y la figura del lector, claro, está en el centro del relato. Ryan es lector de las historias sobre lo que le pasó a su bisabuelo un siglo antes. A la vez, Borges es lector de Conrad, de la *Encyclopaedia Britannica*, de Shakespeare y de los críticos de Shakespeare, de las cartas de Bolívar. E invita a los primeros lectores del cuento, publicado en *Sur* en febrero de 1944, a

pensar cómo la historia se estaba reescribiendo incesantemente. Sigue invitando también a otros lectores, por ejemplo a nosotros varias décadas después, a pensar las relaciones entre las múltiples historias implicadas, pero no siempre contadas, en una historia.

Borges y la literatura portuguesa¹

Borges comienza su poema de 1960 «Los Borges» con la afirmación «Nada o muy poco sé de mis mayores/ portugueses, los Borges» (2:209), pero a partir de ahí crea una genealogía ficticia que lo emparenta con los viajes portugueses de exploración a Asia y con la muerte del rey Sebastião, en Marruecos, en 1578. Una elisión significativa en este poema, y en otras pocas referencias esparcidas por Borges acerca de los orígenes de su familia paterna, es el hecho probable de que el Borges que emigró a Entre Ríos en el siglo diecinueve llegara del sur brasileño. He especulado en otra parte que, debido a la representación en los textos de Borges del área fronteriza entre Brasil y Uruguay como una zona sórdida, pudo haber existido en el pasado una historia familiar vinculada al contrabando.

¹ Este artículo fue presentado como O'Grady Lecture en la Universidad de Notre Dame, en setiembre de 2005; agradezco a Robert O'Grady y al comité organizador, especialmente a María Rosa Olivera-Williams y Hugo Verani, por su amable invitación.

Hoy iré en un sentido diferente: reconstruir el interés de Borges por Portugal y por la literatura portuguesa, un tema que ha sido desatendido (mientras las escasas referencias de Borges a la literatura brasileña han sido estudiadas en profundidad por eruditos como Jorge Schwartz y Raúl Antelo).² Por supuesto, Borges es un apellido común en Portugal y Brasil (la madre de Juan Carlos Onetti, por ejemplo, fue una Borges de Rio Grande do Sul, y un conocido banco portugués es Banco Borges e Irmãos), pero lo que parece ser de interés, más que las genealogías verdaderas o verificables, son las imaginarias.

Así es que comencemos con el poema de 1960, de *El hacedor*:

Nada o muy poco sé de mis mayores
portugueses, los Borges: vaga gente
que prosigue en mí carne, oscuramente,
sus hábitos, rigores y temores.
Tenues como si nunca hubieran sido
y ajenos a los trámites del arte,
indescífrablemente forman parte
del tiempo, de la tierra y del olvido.
Mejor así. Cumplida la faena,
son Portugal, son la famosa gente
que forzó las murallas del Oriente
y se dio al mar y al otro mar de arena.
Son el rey que en el místico desierto
se perdió y el que jura que no ha muerto. (2:209)

Este soneto es seguido inmediatamente por otro sobre un tema portugués, «A Luis de Camoens»:

2 Gran parte del material sobre las relaciones de Borges con la literatura brasileña está recogido en el número especial del *Boletim Bibliográfico* y en *Borges no Brasil*, de Schwartz. He escrito (en un ensayo en *Borges, realidades y simulacros*) acerca de cómo el escritor imagina el sur brasileño en cuentos como «Emma Zunz» y «Tlón, Uqbar, Orbis Tertius».

Sin lástima y sin ira el tiempo mella
las heroicas espadas. Pobre y triste
a tu patria nostálgica volviste,
oh capitán, para morir en ella
y con ella. En el mágico desierto
la flor de Portugal se había perdido
y el áspero español, antes vencido,
amenazaba su costado abierto.
Quiero saber si aquende la ribera
última comprendiste humildemente
que todo lo perdido, el Occidente
y el Oriente, el acero y la bandera,
perduraría (ajeno a toda humana
mutación) en tu Eneida lusitana. (2:210)

Otra vez ocupa un lugar central la derrota portuguesa en Alcaçar Quibir, en Marruecos, que tuvo como consecuencia la anexión de Portugal y su imperio a España durante los siguientes sesenta años. El prestigio de Camões —ligado a esta derrota, como establece la leyenda, por el hecho de que el rey Sebastián haya decidido emular a los cruzados, inspirado en las imágenes heroicas de la historia portuguesa en el poema épico de Camões— adquiere forma en relación con una de las grandes crisis en la historia de su patria. Interesa la frase acerca de que el poeta nacional murió «en ella/ y con ella» pues se hacen eco de las famosas últimas palabras de Francisco Solano López hacia el final de la Guerra de la Triple Alianza. Se reporta que el dictador paraguayo dijo: «Muero por mi patria» o quizás, más elocuentemente, «Muero con mi patria». De este modo, tal vez, la conclusión sobre una guerra terrible anticipa esa otra en la cual el abuelo de Borges, el Coronel Francisco Borges, participó.

Las alusiones más frecuentes de Borges a la literatura portuguesa se refieren a Camões y a Eça de Queiroz, uno de sus novelistas favoritos (un gusto compartido con su madre). Y, como veremos, existen un par de intrigantes menciones a Fernando Pessoa, el famoso poeta de los múltiples heterónimos.

En suma, las referencias de Borges a la literatura de Portugal son considerablemente más extensas de lo que podría parecer a primera vista y ofrecen evidencia de un riguroso estudio de las letras portuguesas, algo que no se ha discutido hasta la fecha.

Una pregunta pertinente es en qué idioma leyó Borges a los portugueses y una especie de respuesta nos la provee su amplio artículo sobre la literatura de este país en la *Enciclopedia práctica Jackson* (1951).³ En él, traduce una *cantiga de amigo* (aparece «en nuestra traducción castellana»), y su viejo amigo Francisco Luis Bernárdez se encarga de la traducción de otra. El párrafo sobre *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro incluye la versión original en portugués y la traducción española de la primera línea de la famosa novela (*Textos recobrados* 2:285), y una cita de Bocage (1735-1805) otra vez incluye la lengua original y la traducción: parece claro, entonces, que Borges leyó con amplitud de la literatura portuguesa en la lengua original. (Ya en 1933 había reseñado un libro de un poeta brasileño menor, Ribeiro Couto). Recordemos que cuando salió este extenso artículo, en 1951, acababa de publicar una serie de ensayos sobre Dante, donde comenta que inicialmente se apoyó en ediciones bilingües en italiano e inglés hasta sentirse cómodo leyendo directamente del original (*Textos recobrados* 3:73-74). Como explica en un ensayo sobre Camões, leyó a éste y a Dante «sin saber ni el italiano, ni el portugués» (*Pági-*

³ La *Enciclopedia práctica Jackson: Conjunto de conocimientos para la formación autodidacta* es una obra de varios volúmenes organizada alrededor de artículos sobre temas tales como la mecánica popular, inglés básico, geografía física y política, y otros por el estilo. La única serie conservada en una biblioteca de los Estados Unidos (la quinta edición mexicana, publicada en 1963) se encuentra en la University of Missouri; agradezco a Magdalena García Pinto el envío de fotocopias de fragmentos de los volúmenes 6 y 9. El artículo sobre Portugal es parte de una secuencia de textos sobre literatura en el volumen 9, incluyendo los escritos de Arturo Torres-Ríoeseo sobre «Literatura americana» (Hispanoamérica, los Estados Unidos, Brasil, Haití y Canadá), de Ariel Bodet sobre literatura francesa, de Renata Donghi Halperín sobre literatura italiana, y el de Borges ya mencionado.

nas de Jorge Luis Borges, 238), pero en la misma frase explica que había olvidado el latín y que eso, «el olvido del latín [...] ya es una posesión» (*Páginas* 238); podemos asumir que nos está tomando el pelo. Porque ciertamente él leyó a Camões y a otros en el idioma original.

Y los leyó cuidadosamente. Las secciones del ensayo sobre Camões y *Os Lusíadas* (y aun más en una charla posterior, que será tratada en breve) muestran un amplio conocimiento del poema nacional portugués pero también de otras obras de Camões, así como una familiaridad con detalles de su biografía. De manera similar, comenta con autoridad la prosa, el teatro y la poesía del período medieval y del Renacimiento, las obras históricas, los sermones (Padre Vieira) y el teatro de siglo diecisiete, los textos «arcádicos» del siglo dieciocho, el romanticismo portugués (Garrett y Herculano), los poetas de finales del siglo diecinueve (Antero de Quental, Guerra Junqueiro) y las novelas de Castelo Branco, Gomes Coelho y (más extensamente) Eça de Queiroz. También hace mención a la historiografía decimonónica y la literatura de viajes. En suma, en veinte páginas expone un abarcador y bien informado panorama de la literatura portuguesa, desde las cantigas hasta el final del siglo diecinueve.

El primer párrafo del artículo expone el enfoque de Borges sobre la literatura portuguesa:

Por su anhelo de maravillas, por su nostalgia, por su afición a la melancolía y a la desdicha, la literatura portuguesa difiere profundamente de la española. También la diferencia de ésta su limitado radio de acción. El *Quijote* y la novela picaresca española son acontecimientos europeos, que influyen en las literaturas de Inglaterra, de Francia y de Alemania; nada comparable a esa difusión continental hay en las letras portuguesas. Camoens es un gran épico, de la altura de Milton o de Torcuato Tasso; Oliveira Martins, un gran teorizador de la historia; Eça de Queiroz, un novelista de la talla de Flaubert o de Meredith; pero no modifican, fuera de su país, la evolución de sus disciplinas. Los escritores de Portugal no influyen en otras naciones; tampoco los acompaña la atención de su pueblo, y, en general, traba-

jan en la soledad. Por otra parte, la literatura portuguesa no se arraiga en la tradición popular, como la española. También la diferencia de aquella su contacto secular con las civilizaciones asiáticas. Heterogéneas pruebas de ese contacto son *Los Lusadas*, de Camoens, la *Peregrinación*, de Mendes Pinto, que refiere el descubrimiento de Japón y la obra entera de Wenceslao de Moraes. En la literatura de Portugal, como en la vida de Portugal, tierra de navegantes, están presentes el océano y las remotas aventuras de África, de la China y del Brasil. Así, las «relaciones de naufragios» constituyen una especialidad de la literatura portuguesa del siglo XVI. (*Textos recobrados* 2:277)

En este párrafo de apertura Borges claramente propone una idea similar a la propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su muy conocido (y controvertido) libro sobre Kafka. La idea de Deleuze y Guattari acerca de una literatura «menor» —o quizás una literatura «minoritaria» sería más preciso, ya que concierne tanto al *status* doblemente minoritario de Kafka en Praga como a su relación periférica con la literatura alemana— opera aquí dentro de la comparación que hace Borges del lugar de Portugal dentro de la literatura universal en relación con España. La excelencia de la literatura portuguesa no se pone en duda, lo que caracteriza a una literatura «menor», sin embargo, es su reducida zona de influencia. España, poseedora de un imperio mundial, fue una exportadora neta de literatura; Portugal, la sede de otro gran imperio, fue en buena medida un importador.⁴ Borges se posiciona, entonces, como un árbitro del gusto que trata de corregir esta injusticia evidente.

Camões es también el tema de una extensa conferencia, «Destino y obra de Camões» (1972), la cual no fue incluida en el tercer volumen de *Textos recobrados* (selección que abarca textos escritos entre 1956 y 1986), aunque sí había sido en las *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor* en 1982

⁴ Estas metáforas económicas son similares a las usadas por Pascale Casanova en *The World Republic of Letters*: ver 12-17.

y publicada en portugués en el *Boletim Bibliográfico*, como parte del monográfico especial dedicado a Borges en 1985. En este texto demuestra estar familiarizado tanto con la vida de Camões como con su obra. En la transcripción de la charla (para entonces Borges se había quedado ciego) ofrecida en el Centro de Estudios Brasileños y en presencia de su directora, la hija de Carlos Drummond de Andrade, y del embajador brasileño, Borges sitúa a Camões en relación con la épica clásica y medieval, haciendo notar que la épica renacentista se hizo eco deliberadamente de la poesía clásica (como en la conocida primera línea del poema de Camões, trasunto del primer verso de la *Eneida*) e invocó a los dioses de la mitología clásica. Aun al representar una figura histórica reciente como Vasco da Gama, señala Borges, Camões funde la persona real con la figura mitológica. En esta charla (algo digresiva) Borges muestra gran familiaridad y aprecio por *Os Lusadas*, para él un gran poema sobre la pérdida.

Eça de Queiroz, el otro escritor a quien se le dedica un considerable espacio en el artículo de la enciclopedia, es mencionado entre la lista de novelistas favoritos en la nota apócrifa de una enciclopedia de 2074 que cierra las *Obras completas* de 1974: «Esta novela [el *Quijote*] fue una de las pocas que merecieron la indulgencia de Borges; otras fueron las de Voltaire, las de Stevenson, las de Conrad y las de Eça de Queiroz» (*Obras completas* 3:499). Otra notable referencia al irónico y gran novelista del Portugal del siglo diecinueve está en la dedicatoria de las mencionadas *Obras completas*, «A Leonor Acevedo de Borges», donde, dirigiéndose directamente a la madre muerta, se refiere a «tu amor a Dickens y a Eça de Queiroz» (1:9). Eça es también nombrado al final del ensayo «Flaubert y su destino ejemplar» (1:266).

Tuve el privilegio en 1982 de ver una entrevista en público a Borges en Dickinson College. Gonzalo Sobejano, bastante irritado, le preguntó a Borges cómo podía sentir tanta admiración por Eça de Queiroz cuando el siglo diecinueve español había contado con cuatro grandes escritores. «¿Y quiénes

fueron?», preguntó Borges con una pizca de ironía. Sobejano enumeró: Larra, Bécquer, Galdós y Clarín. «Ah, mi sentido pésame entonces», dijo Borges, sin aclarar si se disculpaba por haberlos olvidado o —sin duda lo más probable— para compadecer a Sobejano por su errático juicio. Sólo se puede imaginar el deleite de Borges mientras su madre le leía las obras magistrales de Eça, ya que la ironía y el ingenio son lo que enlaza a éste último con otros novelistas de esta peculiar selección, Stevenson, Conrad y Voltaire.

En el artículo de la enciclopedia Borges se refiere a muchas de las obras de Eça. Compara *O primo Basílio* con *Madame Bovary* (como también hace en el ensayo sobre Flaubert ya mencionado), habla del tema anticlerical de *O crime do padre Amaro*, describe *Os Maias* como una aguda crítica de la sociedad portuguesa en tiempos de Eça (con una mención especial al uso de la ironía en la obra), comenta el tono sarcástico de *A Relíquia* (al mismo tiempo considera que su final no es del todo logrado), celebra la metaficción en *A ilustre casa de Ramires* (y el hecho de que con esta obra el autor haya roto con el naturalismo), apunta el inesperado cambio estético a partir de *A cidade e as serras* (en la cual la naturaleza triunfa sobre el artificio), y reflexiona sobre la presencia de temas orientales en ciertos escritos de Eça, incluyendo el cuento fantástico *O mandarim*. Los escritos de viaje también son mencionados en una sección aparte del artículo. En suma, sus escritos sobre Eça de Queiroz confirman la idea de que Borges leyó y relejó las obras del gran ironista portugués.

Alrededor de 1960 escribió una continuación del artículo sobre la literatura portuguesa, presumiblemente para una nueva edición de la *Enciclopedia Jackson*, pero este texto no fue publicado hasta 2003, al ser incluido en el tercer volumen de *Textos recobrados*. (Según la nota al final del texto, el escrito mecanografiado se lo regaló a Alicia Jurado). Este nuevo (y más breve) artículo comienza tratando el final del siglo diecinueve, en pleno auge del *sofismo* y del *saudosismo*, y continúa con reflexiones acerca de Antonio Nobre, Fernando Pessoa, Mario

de Sá Carneiro, el grupo *Presença*, Antonio Sérgio, Aquilino Ribeiro y Fernando Namora (con breves menciones a otros escritores como Teixeira de Pascoaes, Jorge de Sena, Miguel Torga y José Rodrigues Miguéis). El artículo termina con esta declaración: «Lo indiscutible, lo que nadie podrá negar, es que Portugal ha dado a la gloria dos grandes nombres: el de CAMÓENS y el del sonriente y múltiple EÇA DE QUEIROZ» (*Textos recobrados* 3:59). Para Borges, en 1960, las grandes e incuestionables figuras de la literatura portuguesa continúan siendo estos dos escritores.

Sin lugar a dudas la sección más importante es el párrafo asignado a Pessoa, que dice:

Hacia 1912, ANTONIO SERGIO acusa a Pascoaes de anhelar un pasado inaccesible y de rehusar lo contemporáneo. Algo después, empieza a destacarse FERNANDO PESSOA, cuyo *Mensagem* aparecerá en 1933 y que fue equiparado a Walt Whitman, mereció el epíteto de genial e hizo sentir su influencia en ambas costas del Atlántico. Tenía el hábito de abundar en seudónimos; bajo el de Alberto Caerio [sic] firmó poemas que se niegan a las especulaciones del intelecto y exaltan la pura visión de las cosas. Citemos este fragmento:

Metafísica? Que metafísica tem aquelas árvores
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nos, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem? (*Textos recobrados* 3:57)

Cita aquí el final del quinto poema de Caerio en *O guardador de rebanhos*. El pasaje sobre Pessoa, entonces, es evidencia de una lectura de la obra del poeta en su lengua original unos veinticinco años antes de redactar la «carta» a Pessoa de la que pronto hablaremos.

Me imagino —y esto es sólo una especulación— que Borges no descubrió a Pessoa en 1985 (cuando le escribió una carta pidiendo ser su amigo) ni en 1960 (cuando escribió el párrafo

antes citado y que evidencia un buen conocimiento de Pessoa y de sus principales heterónimos) sino mucho antes. Quizás durante la visita de la familia Borges a Lisboa en 1924. Pessoa —el escritor portugués de mayores afinidades con Borges— era en realidad una discreta celebridad en los círculos literarios lisboetas a mediados de los veinte, aun cuando la inmensa mayoría de sus escritos sólo fueran publicados después de su muerte en 1935. Borges, debido a sus asociaciones entre 1920 y 1924 con grupos de vanguardia y modestas revistas literarias de Madrid y Buenos Aires, probablemente habría investigado lo que ocurría en Portugal en materia literaria, y si habló con alguien vinculado a los círculos de escritores habría escuchado de *Orpheu* y seguramente acerca de Pessoa mismo. Es incluso tentador suponer una visita de Borges al café *A Brasileira* en el Chiado y una conversación con Pessoa. Lo cierto es que Borges demuestra en 1960 estar familiarizado con la obra del poeta, lo cual contradice el sentido de la «carta» de 1985 que expresa un descubrimiento reciente de su obra.

Esta «carta», publicada por Jorge Schwartz en 1985 en portugués, está fechada en Ginebra, el 2 de enero del mismo año. Dice:

La sangre de los Borges de Moncorvo y de los Acevedo (o Azevedo) sin geografía puede ayudarme a comprenderte Pessoa. Nada te costó renunciar a las escuelas y a sus dogmas, a las vanidosas figuras de la retórica y al trabajoso empeño de representar a un país, a una clase o a un tiempo. Acaso no pensaste nunca en tu sitio en la historia de la literatura. Tengo la certidumbre de que te asombran estos homenajes sonoros, de que te asombran y de que los agradeces, sonriente. Eres ahora el poeta de Portugal. Alguien, inevitablemente, pronunciará el nombre de Camões. No faltarán las fechas, caras a toda celebración. Escribiste para ti, no para la fama. Juntos, hemos compartido tus versos; déjame ser tu amigo. (Blanco 176)⁵

⁵ Este texto se publicó en *Fernando Pessoa, poète pluriel* y en el *Boletim bibliográfico* (39).

Este texto, aparentemente escrito para alguna conmemoración del cincuenta aniversario de la muerte de Pessoa (acaecida a fines de noviembre de 1935), no está incluido —tampoco la charla sobre Camões— en el tercer volumen de *Textos recobrados*, disminuyendo considerablemente la parte de la «obra visible» de Borges que guarda relación con la literatura portuguesa.

Un maravilloso homenaje a Pessoa y Borges está escondido en la extraordinaria novela de José Saramago *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ricardo Reis, el heterónimo neoclásico de Pessoa, regresa (poco después de la muerte de Pessoa) a Lisboa, donde tendrá una serie de conversaciones con el fantasma de Pessoa. En su maleta lleva *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain, una referencia oblicua a uno de los libros apócrifos de Silas Haslam mencionado en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (*A General History of Labyrinths*) y al autor apócrifo cuyas obras son revisadas en otra historia de *Ficciones*, «Examen de la obra de Herbert Quain». Saramago escribe:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (23)

Así que creo valiosa a la par que divertida la idea de una conversación que Borges pudo haber tenido con Pessoa, y aun con los heterónimos de éste, durante las seis semanas que pasó en Lisboa, en mayo y junio de 1924. «La nadería de la personalidad», «La encrucijada de Berkeley», y los otros ensayos filosóficos del período (algunos recogidos en *Inquisiciones* en 1925) dialogan con las obras filosóficas de Pessoa y con el *Li-*

vro do dessassoego, publicado casi totalmente de manera póstuma. Uno hubiera podido sentarse en una mesa vecina en *A Brasileira* y escuchar a escondidas la conversación de estos dos tímidos y geniales escritores, sin duda hablando entre ellos en un inglés ya algo arcaico, el inglés de la abuela de Borges que había emigrado a Argentina en 1870, el inglés que Pessoa había aprendido en Sudáfrica a principios del siglo veinte. Pura especulación, sí, pero especulación de un tipo frecuentado por ambos escritores.⁶

Tal vez fue sobre Borges que Pessoa escribió, en un poema fechado el 3 de septiembre de 1924 (dos meses y cuatro días después de que la familia Borges dejara Lisboa rumbo a Buenos Aires):

Ah quanta melancholia!
Quanta, quanta solidão!
Aquella alma, que vazia,
Que sinto inútil e fria
Dentro do meu coração!

Que angústia desesperada!
Que magua que sabe a fim!
Se a nau foi abandonada,
E o cego caiu na estrada . . .
Deixae-os, qué é tudo assim.

Sem socego, sem socego,
Nenhum momento do meu . . .
 Onde for que a alma emprégo . . .
Na estrada morreu o cego
.....
A nau desapareceu. (*Poemas* 68-69)

⁶ El parentesco intelectual de Pessoa y Borges ha sido el tema de varios textos, entre ellos «Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa» (1985), de Emir Rodríguez Monegal; «Breve nota bibliográfica sobre los encuentros de Jorge Luis Borges

Pessoa llama inevitablemente a Borges «o cego», el ciego, unos treinta años antes de que Borges perdiera la visión, pero para un escritor acostumbrado a redactar cartas astrales y que mantuvo correspondencia con el maestro esotérico Aleister Crowley (al igual que Xul Solar, el amigo porteño de Borges), no hubiera sido impensable. Y la imagen del barco desapareciendo —una imagen que es suficientemente real en Lisboa, donde el Tajo se vacía en el océano, y de donde la familia Borges se marchó hacia el horizonte en el último día de junio de 1924— es también la imagen que Pessoa frecuentemente usa para referirse a la catástrofe histórica que la expedición a Marruecos emprendida por el Rey Sebastián representó para su país (véase, por ejemplo, «A última nau», en *Mensagem*).

En suma, el interés de Borges por la literatura portuguesa (no brasileña) se enmarca en una genealogía mítica que lo asociaría a él (y a su padre medio inglés, que enseñó psicología, y al abuelo paterno, un oficial militar) con la épica de la navegación y el descubrimiento y con su gran poeta, Luis de Camões. Pero ese fue simplemente un punto de partida: Borges tuvo sin duda un considerable conocimiento de la evolución de la literatura portuguesa, desde las cantigas hasta la mitad del siglo veinte. Sus artículos sobre esta tradición están bien documentados y le serían útiles al lector de la *Enciclopedia Jackson*. Los mencionados con más frecuencia son Camões y uno de sus novelistas favoritos, Eça de Queiroz, apreciado por su afilada ironía y satírica visión de un Portugal en transición hacia la modernidad. Los dos textos sobre Fernando Pessoa son inquietantes porque sugieren algún conocimiento directo del escritor europeo cuyo proyecto tiene mayor afinidad con el de Borges. Los grandes temas de la literatura portuguesa,

y Fernando Pessoa» (1989), de José Blanco y *Pessoa e Borges: Quanto a mim, eu* (2004), de Sabrina Sedlmayer. También es el tema de tesis de uno de los personajes de la novela *Quién* (1997) de Carlos Cañeque. Agradezco a Samuel Amago, de la Universidad de Notre Dame, haberme facilitado esta última referencia.

para Borges, son la pérdida nostálgica (la *saudade*) y la soledad del mar. Pessoa escribió en *Mensagem* «Que o mar com fim será grego ou romano:/ O mar sem fim é portuguez» (*Obras poéticas* 13) —una idea que comparte resonancias con el primer poema publicado por Borges, «Himno del mar» (1919) y con muchos de sus textos posteriores. Portugal, por tanto, tiene una literatura que Borges conocía bien. Las seis semanas en Lisboa en 1924 dejaron una huella: profunda, pero también secreta.

«La conjunción de un espejo y una enciclopedia»

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940) es el texto literario moderno más importante sobre el tema de la enciclopedia. La primera parte del cuento culmina con la lectura por parte de Borges y Bioy Casares del artículo sobre Uqbar que se insertó en un ejemplar de la *Anglo American Cyclopaedia*: «muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido» (1:432). En la sección siguiente, a los amigos les llega el undécimo tomo de la *First Encyclopaedia of Tlön*, y el narrador (Borges) comenta:

Hacia dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico. (1:434)

Las palabras cruciales de esta descripción son las que representan a esta enciclopedia y a cualquier otra: «un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido». La enciclopedia moderna, desde que se comenzó a usar como principio organizador (en el siglo XVIII) el orden alfabético, es por antonomasia fragmentaria y metódica, y organiza la multiplicidad de modo arbitrario.

A Michel Foucault le llamó la atención las palabras que Borges dedica (en «El idioma analítico de John Wilkins», de *Otras inquisiciones*) a la organización de una enciclopedia china, y sus ironías en torno a todos los sistemas de clasificación; esa reflexión le da el tema para su importante libro *Las palabras y las cosas*. Para Foucault, Borges desestabiliza el pensamiento de los *encyclopédistes* al socavar los principios de la clasificación ordenada. Lo que tal vez no es tan evidente es que para Borges la enciclopedia moderna, organizada alfabéticamente, resuelve ese problema al poner en primera plana su extrema arbitrariedad. A su vez, eso hace que las enciclopedias sean dignas de lectura continua, no sólo por el interés de cada artículo sino por las raras yuxtaposiciones que se producen cuando se recorren los tomos. Será por eso que Borges le dice en 1959 a Bioy (quien anota sus palabras en su copioso diario):

Yo siempre quise tener el *Grosse Brockhaus*; era una enciclopedia de veintitantos volúmenes; ahora lo vi: el *Grosse Brockhaus* en doce volúmenes. Esto corresponde al criterio, actual y erróneo, que considera las enciclopedias como obras de consulta y no como obras de lectura. Antes, una enciclopedia era una biblioteca, con una Historia de la literatura china, con una Historia de las cruzadas, con una biografía de Milton. (Borges 544)

Nueve años después, Bioy anota que Borges le había propuesto escribir juntos «una Historia de las enciclopedias» (1231). La enciclopedia como «obra de lectura»: sin duda el principio hedónico que Borges dice caracteriza sus hábitos como lector (según expone en su ensayo sobre Groussac en

Discusión) se puede descubrir en sus numerosísimas referencias a esta clase de compendios, y especialmente a la undécima edición de la *Britannica*.¹ Los ejemplos abundan: basta recordar, al azar, la discusión de lingüística china en «Palabrería para versos», en *El tamaño de mi esperanza* (1925), y el relato «El impostor inverosímil Tom Castro» en *Historia universal de la infamia*, ambos derivados de artículos de esa edición de la *Encyclopaedia Britannica*.

Una serie de textos cruciales, desde el ensayo «La biblioteca total» (1939) al cuento «La biblioteca de Babel» (1941), y de allí a «El libro de arena» (1975), hablan de libros infinitos. En ellos, lo que prima es el caos: la manera de narrar la infinitud (como en la frase larga hacia el final de «El Aleph») es apelar a la enumeración heteróclita o al desorden más absoluto. En «Tlön» y en los otros textos sobre enciclopedias alfabéticas, en cambio, Borges hace hincapié en la posibilidad de que un libro finito represente el universo. Para que eso acontezca, el orden alfabético es crucial (como observó el autor del artículo anónimo sobre enciclopedias en la *Encyclopaedia Britannica*):² el principio de selección permite que la serie dé idea de una totalidad (sin tener que abarcarla), y la extensión corta o mediana de los artículos obliga a sus lectores a entenderlos como fragmentos o, como Borges dice en un ensayo central, «La postulación de la realidad» (en *Discusión*, 1932), a «imaginar una realidad más compleja que la declarada [...] y referir sus deriva-

1 Eso también explicaría la importancia de algunos manuales que se nombran entre los libros preferidos de Borges: *Mathematics and the Imagination* de Kasner y Newman, el diccionario de la filosofía de Mauthner, la *Biographical History of Philosophy* de Lewes, *The Mind of Man* de Spiller.

2 El artículo traza la historia de la palabra enciclopedia desde los griegos y romanos a Diderot y los fundadores de la *Encyclopaedia Britannica*, a la vez que cuenta la historia de las compilaciones del saber que van de Plutarco a Isidoro de Sevilla y a Antonio Zara, obispo de Petina en Istria. Sir Thomas Elyot aclara que la palabra se usaba para hablar de «the circle of doctrine» [«el círculo de la doctrina»]. Ya en

ciones y efectos» (1:219). Así, Borges logra sugerir totalidades a partir de fragmentos, «simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario», como dice en 1941, en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1:429).

En el artículo sobre la enciclopedia de la undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica* (una *mise en abyme* que sin duda deleitaría a Borges), el autor o los autores sostienen: «En un sentido más restringido, enciclopedia quiere decir un sistema o clasificación de las diversas ramas del conocimiento, un tema sobre el cual han sido publicados muchos libros» (9:370). Establecen una distinción metodológica entre «enciclopedia» y «diccionario» como «libros sobre temas» vs. «libros sobre palabras» (9:370). El resto del artículo trata sobre enciclopedias del tipo representado por la propia *Encyclopaedia Britannica*: usualmente organizada por orden alfabético, juntando en una serie de entradas lo que se sabe acerca del universo (o sobre alguna porción de éste, en obras de alcance más limitado), con referencias cruzadas e índices para facilitar el vínculo entre una entrada y otra. Pero los autores también disfrutaban al describir las formas en las cuales las enciclopedias —incluyendo la gran enciclopedia francesa y la *Britannica*— son idiosincrásicas, productos ilógicos de un diseño aparentemente metódico.

Así, por ejemplo, la enciclopedia de Alsted de 1630 incluye una sección «paedutica» (juegos) con un poema latino sobre el ajedrez (9:372), y una sección «quodlibetica» (artes misceláneas), que incluye una «paradoxología, arte de explicar las paradojas; [una] dipnosofística, arte de filosofar mientras se festeja; una ciclognómica, el arte de hablar bien *de quobis scibili*; una tabacología, la naturaleza, el uso y el abuso del

1630 Johannes Heinrich Alsted define la enciclopedia como un libro que «trata de todo lo que el hombre puede aprender en esta vida»; su etimología (errónea) derivó «cyclopaedia» de la idea de la «instrucción de un círculo» (9:372). De algún modo esta idea es la que glosa Borges en «La esfera de Pascal».

tabaco» y así sucesivamente (9:372). En la enciclopedia francesa: «Las artes y el comercio son clasificados bajo el rubro de historia natural, la superstición y la magia bajo el de ciencias de Dios, y la ortografía y la heráldica bajo el de lógica» (9:376). Y de este compendio —conocido como la máxima obra de la Ilustración, pero expuesta aquí como algo bastante caótico, apresurado y defectuoso en su ejecución— dicen lo siguiente: «ha sido llamada caos, la nada, la Torre de Babel, un trabajo de desorden y destrucción, el evangelio de Satanás y hasta las ruinas de Palmira» (9:377).

Citan a un Dr. Gleig, uno de los editores de la *Britannica* en 1800: «La *Encyclopédie* francesa fue acusada, y con justicia, de haber diseminado por todas partes las semillas de la anarquía y el ateísmo. Si la *Encyclopaedia Britannica* contrarrestase en algún grado la tendencia de ese nocivo trabajo, estos dos volúmenes no serán totalmente indignos de la atención de su Majestad» (9:378). Las enciclopedias francesa y británica, entonces (de modo no tan diferente de la *First Encyclopaedia of Tlön*, aunque ésta no pacte «con el impostor Jesucristo», 1:441) tienen claras intenciones doctrinales; lejos de ser meras colecciones de información, son obras de propaganda, defendiendo la causa de una forma de mirar el universo. Los autores del artículo afirman el tedio, la regularidad perfecta, la precisión de su ideal de un trabajo enciclopédico: «El valor permanente de las enciclopedias depende de la proporción de hechos exactos y precisos que contienen y de su regularidad sistemática» (9:377). Los motivos arquitectónicos aquí —proporción, exactitud, regularidad sistemática— insinúan una superioridad y perfección olímpicas, mientras que el interés de la undécima edición radica sobre todo en la naturaleza tan personal de las colaboraciones, en la vivacidad de la escritura, en la presencia de ironía y humor. De hecho, en la «Introducción Editorial», al principio del primer volumen, el editor (Hugh Chisholm) comenta:

La *Encyclopaedia Britannica* en sí misma no pertenece a un bando o partido, trata de proporcionarle representación a todas las partes, sectas y grupos. En un trabajo que ciertamente abarca la opinión y la controversia, es manifiestamente imposible para la crítica no tener color, su valor como una fuente de información autorizada sería muy diferente de lo que es si los colaboradores individuales no pudieran dar sus puntos de vista de manera total y sin temor. (1:xxi)

La misma introducción explica que los artículos firmados han de ser reflexiones autorales, no inventarios impersonales de hechos.

Veamos el ejemplo las enciclopedias chinas. La undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica*, en su artículo sobre literatura china, una sección dentro de un texto más amplio sobre el país, dice lo siguiente acerca de la enciclopedia *T'u Shu Chi Ch'êng* (que nos recuerda bastante a la mencionada en el ensayo sobre John Wilkins, tan importante para el libro de Foucault). La *Britannica* explica en el artículo escrito por Herbert Allen Giles (conocido para los estudiosos de Borges por su *History of Chinese Literature*):

Hechos con la pretensión de abarcar todos las zonas del conocimiento, sus contenidos fueron distribuidos en seis categorías principales, las cuales a falta de mejores equivalentes pueden ser traducidas como (1) el Cielo, (2) la Tierra, (3) el Hombre, (4) las Artes y las Ciencias, (5) la Filosofía y (6) la Ciencia Política. Estas categorías fueron subdivididas en treinta y dos clases; y en el voluminoso índice que acompaña la obra se intentó acercarse lo más posible a los ítems individuales tratados. Así, la categoría Cielo está subdividida en cuatro clases nombradas —otra vez, por falta de mejores términos— (a) El Cielo y sus Manifestaciones, (b) Las Estaciones, (c) Astronomía y Matemáticas y, (d) Fenómenos Naturales. Bajo estas clases se agrupan los ítems individuales; y aquí es donde el estudiante extranjero a menudo se pierde. Por ejemplo, la clase *a* incluye a la Tierra, en su sentido cosmogónico, como madre de la humanidad; el Cielo, en su sentido original de Dios; el Principio Dual en la naturaleza; el Sol, la Luna y las Estrellas; el viento; las Nubes; el Arco Iris; el Trueno y

el Relámpago; la Lluvia; el Fuego, etc. Pero la Tierra es en sí misma una categoría geográfica, y muchos de los ítems de la clase *a* están registrados dentro de la clase *d*. La categoría No. 6, marcada como Ciencia Política, contiene clases tales como el Ceremonial, la Música y la Administración de Justicia, junto a las Artesanías, haciendo esencial el estudio cuidadoso de la distribución para poder trabajar con la obra con facilidad. Tal problema preliminar es, sin embargo, bien recompensado, la cantidad de información dada sobre cualquier particular es prácticamente coextensivo con lo que es conocido acerca de ese tema. (6:231)

Lo «exacto y preciso» de los datos que provee sobre la obra china, lo «sistemático» y «regular» de su diseño, abren un abismo ante el lector: si no efectúa «el estudio cuidadoso de la distribución» de la obra antes de tratar de usarla, ésta tendrá la apariencia de un *collage* alocado, un caos (como decía la *Britannica* de la enciclopedia francesa). La reflexión sobre el lector de la enciclopedia en el artículo de Giles es amplificada por Borges en «Tlön»: él dice primero que ésta no es la historia de sus emociones (1:434), pero después relata detalladamente los sentimientos que lo recorrieron mientras leía con detenimiento el undécimo tomo de la *First Encyclopaedia*. La enciclopedia para Borges es una obra que deleita y desconcierta. El entenderlas como «obra de lectura» es una parte esencial en la elaboración de la minuciosa y compleja obra total de Borges.

Después de haber estado extraviadas en cintas magnetofónicas durante treinta años, en un olvidado anaquel de la biblioteca de Harvard, las Charles Eliot Norton Lectures de Borges, correspondientes a 1967 y 1968, se volvieron súbitamente accesibles a nosotros en una versión impresa (y también en un disco compacto, donde se oye el inglés algo anacrónico de Borges). Constituyen un excelente hallazgo. Borges se muestra en plena forma: ingenioso, lúcido, culto, auto-irónico. Y proveyendo estas conferencias del período en que su fama mundial lo convirtió en uno de los escritores más entrevistados hasta entonces, aun así no se repite a sí mismo (como haría en centenares de entrevistas posteriores, en las que a menudo responde a preguntas similares con las mismas palabras). Este es también un volumen cuidadosamente editado, a cargo de Calin-Andrei Mihailescu, con apropiadas anotaciones que lo convierten en un recurso más apreciable que las conferencias posteriores recogidas en *Borges, oral* y *Siete noches*.

Los títulos de las conferencias son: «The Riddle of Poetry», «The Metaphor», «The Telling of the Tale», «Word-Music

and Translation», «Thought and Poetry» y «A Poet's Creed». Borges comenta vastamente la antigua poesía inglesa y la épica de Homero, a Omar Khayyam y Edward Fitzgerald, a Keats, Joyce y Stevenson y Yeats, a San Juan de la Cruz y Rafael Caninos-Asséns, y su propia obra. Su desempeño es deslumbrante si consideramos que estas conferencias fueron impartidas sin poder apoyarse en notas —para 1967 Borges había perdido demasiada visión para leer un escrito— y que cita de memoria poemas y otros textos en diferentes lenguas. (En una nota al pie del ensayo que cierra el libro [148-59] el editor comenta que en 1976, durante una conversación con un crítico rumano —fue Matei Calinescu— Borges cita en su idioma original un poema rumano de ocho estrofas que aprendió de un compañero de clases en Ginebra, en 1916; su prodigiosa memoria también se evidencia en estas conferencias).¹ Pero es todavía más importante el hecho de que sus observaciones acerca de los temas de estas charlas han atravesado los años sin perder frescura y espontaneidad. Aunque fueran la destilación de una carrera como ensayista que ya databa de más de cuarenta años, la formulación de sus ideas en estas charlas parece nueva.

En la conferencia acerca de la metáfora, por ejemplo, no repite su criterio expresado tan a menudo tras la etapa ultraísta, de que hay sólo unas pocas metáforas esenciales (río = vida, mar = muerte, vida = sueño, mujer = flor y así por el estilo). En lugar de la postura conservadora expresada en otra parte (y que fue una reacción contra sus entusiasmos juveniles), aquí se preocupa por la función de la metáfora en el lenguaje y por las infinitas posibles variaciones en la manera en que la metáfora funciona. Cita un verso de Kipling, «A rose-red city, half as old as Time» [«Una ciudad color de rosa, con la mitad de la edad del Tiempo»], y comenta la «mágica precisión» de

¹ Mihailescu me ha aclarado que se confundió cuando redactó esta nota: no fue un poema en rumano sino un poema en francés, escrito por un poeta rumano, que fingía ser una traducción al francés de un original rumano perdido.

ese «half as old» (36). (Las notas del editor nos informan que Kipling está citando aquí del poema «Petra» de Dean Burgon, fechado en 1845, el cual a su vez se hace eco de un poema sobre Italia escrito por Samuel Rogers en 1828). Borges concluye el ensayo declarando que hay cientos o miles de tipos de metáforas poéticas, muchas de las cuales son variaciones de un pequeño número de fórmulas o modelos, pero a la vez que existen algunas metáforas (y «half as old as Time» parecería ser un ejemplo) que no encajan dentro de los modelos existentes. Termina la conferencia (el espíritu del joven ultraísta aún muy vivo en él) con la aseveración de que nos podría ser dado inventar metáforas «que no pertenecen, o que aún no pertenecen, a los modelos establecidos» (41).

La conferencia acerca de la traducción incluye una espléndida disertación sobre las versiones del poema «Noche oscura del alma», de San Juan de la Cruz, donde Borges comenta que la traducción de Roy Campbell del conocido verso «estando ya mi casa sosegada» —«When all the house was hushed»— «parece darnos de alguna manera la música propia del silencio» (61). Reflexiona detenidamente en esta conferencia sobre las traducciones que mejoran el original (una idea ya expresada en su ensayo sobre Beckford incluido en *Otras inquisiciones*), pero anota que, aunque él piensa que las versiones que hace Stefan George de Baudelaire son mejores que el propio Baudelaire, aun así «esto no le hará ningún beneficio a Stefan George ya que los que están interesados en Baudelaire —y yo he estado mucho más interesado en Baudelaire— piensan en estas palabras como propias de él» (74). Esta observación es una glosa de una idea dicha antes en el mismo párrafo, la de que «una traducción nunca es juzgada verbalmente. Debería ser juzgada verbalmente, pero nunca lo es» (73-74). Borges se encamina a una interesante idea acerca de que la belleza de un poema —sea en el original o en la traducción— importa a muchos escritores menos que las circunstancias de la belleza del poema. La razón por la cual la «voz» de Baudelaire en el francés original importa es debido a

que esa «voz» es interpretada como «proveniente» del autor y desde «el contexto de toda su vida» (74).

Al final de la quinta conferencia Borges dice que su última charla versaría sobre «un poeta menor —un poeta cuyas obras nunca leo, pero un poeta cuyas obras tengo que escribir» (95). Esta irónica presentación de sí mismo nos lleva a una magnífica conferencia de cierre donde comenta que siempre se pensó a sí mismo «como un ser diterario» (100) y que «el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de tejer con esas palabras poesía» (100). Curiosamente, sin embargo, esta última charla se enfoca sobre todo el placer que él obtiene al leer literatura. Y este placer fue el que Emily Dickinson llamó «slant» [oblicuo], como observa Borges hacia el fin de esta última conferencia:

Ya no creo en la expresión: sólo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Son símbolos de recuerdos compartidos. Si uso una palabra, entonces deberían experimentar algo de lo que la palabra representa. Si no, la palabra no quiere decir nada para ustedes. Yo pienso que sólo podemos aludir, sólo podemos tratar de que el lector imagine. El lector, si es suficientemente listo, puede ser satisfecho con nuestra sola sugerencia de algo no dicho. (117)

Este libro es la cristalización de reflexiones anteriores (uno reconoce aquí ecos de los ensayos sobre Dante, por ejemplo), aunque éstas gozan de autonomía. A su manera, estas charlas son una excelente introducción a Borges, así como una elegante suma de sus pensamientos sobre la literatura.

El apéndice de Borges: reflexiones sobre el diario de Bioy

*Me presentan, pues, como un apéndice de Borges
Bioy, Borges*

Mil seiscientas páginas de anotaciones de diario, más cien páginas de apéndices (y ciento treinta páginas más de un índice escrito a dos columnas, que no fue publicado en el volumen pero que está disponible en el sitio web del editor, junto a docenas de páginas de correcciones): los extractos del diario de Adolfo Bioy Casares que han sido publicados en el enorme volumen titulado simplemente *Borges* (Barcelona: Destino, 2006) son, según el editor Daniel Martino, selecciones de un todo que abarcaría más de veinticinco mil páginas. Poco manejable, indignante, fascinante, repugnante, desconcertante: todos estos adjetivos podrían aplicarse a un libro tan excesivo. Sin duda el documento más importante que ha emergido desde la muerte de Borges, el diario de Bioy permite que el lector se asome a una amistad que fue central para la vida de ambos escritores, y le da la oportunidad de escuchar a escondidas una conversación literaria (y a veces no literaria) que duró décadas. El libro pone a ambos hombres bajo una luz desfavorable, ya que atacan sarcásticamente y por igual a amigos y enemigos, algunas veces descartando por idiotas a personas con las que

compartieron cena pocas páginas antes. Es decir, hace a Borges y Bioy humanos, bajando en particular al primero del pedestal en el que fue a menudo colocado hacia el final de su vida; una imagen que ha persistido después de su muerte.

«Come en casa Borges» es la frase que más se repite en este libro. Por décadas, Borges se unió a Bioy y Silvina Ocampo para cenar en casa de éstos, a menudo como parte de una sesión de trabajo nocturna en cualquiera de las antologías o traducciones en la que estuvieran implicados, o para leer en voz alta las obras de alguno de los muchos certámenes literarios en los que participaron como miembros del jurado. Silvina estaba casi siempre presente, aunque su marido raramente anota lo que ella dice; otros que también se les unen para cenar son José Bianco, Manuel Peyrou, Juan José Hernández, Enrique Pezzoni, Norman Thomas Di Giovanni, Vlady Kociancich. (Ernesto Sábato, a menudo objeto de ridículo en estas conversaciones, nunca está físicamente presente; Borges y Bioy se encuentran con Mallea, Murena y otros cuando salen al mundo exterior, pero éstos no visitan el apartamento de Posadas y Schiaffino.) En su mayor parte, el diario registra —a menudo con todo detalle— lo que Borges dice; algunas veces (como en el libro *Life of Johnson*, de Boswell) Bioy indica quiénes hablan, como *dramatis personae*, y registra lo que él mismo dice a Borges para incitarlo a hablar, o en contestación a éste, pero la atención recae todo el tiempo en Borges. (Si esto es igual de cierto en las otras más de veinte mil páginas del diario es algo que el lector de este volumen no puede contestar satisfactoriamente, aunque otros extractos publicados del cuaderno de Bioy muestra que él a menudo se usa a sí mismo como un punto de fuga desde el cual las actividades y los dichos de los demás son registrados).¹ En muchos sentidos un notable acto

¹ Ver por ejemplo la manera en que Bioy se presenta en *Descanso de caminantes*, etiquetado como «diarios íntimos» pero a menudo bastante cauteloso en la expresión personal del sujeto que escribe.

de auto-anulación, Bioy conscientemente imita a Boswell (y quizás también a Eckermann, a pesar de los recurrentes rechazos que inspira en Borges el socio conversacional de Goethe)² en su estudiado papel de interlocutor, facilitador, testigo. Se dice que Boswell pasó menos de un año con Johnson en sus veinte años de relación; Bioy fue el amigo de Borges durante más de cincuenta, y en la mayor parte de estos años se encontraron cada tarde (excepto cuando uno u otro se hallaba fuera de Buenos Aires). Raramente un diálogo literario de años ha sido registrado con tanto detalle.

La nota que Bioy escribió en 1964 para el número especial de *L'Herne* dedicado a Borges (y reimpresso al principio de este volumen), acerca de sus anteriores conversaciones con el amigo, determina alguna de las constantes aquí: «Tardes y noches conversamos de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica, de argumentos policiales, de *L'Illusion Comique*, de teorías literarias, de las *contrerimes* de Toulet, de problemas de traducción, de Cervantes, de Lugones, de Góngora y de Quevedo, del soneto, del verso libre, de literatura china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la *Fantasia metafísica* de Schopenhauer, del neo-criol de Xul Solar, de la *Crítica del lenguaje* de Mauthner» (29).³ Muchos de estos temas de conversación de los años treinta continúan en los cincuenta, sesenta y setenta (el grueso de los diarios publicados), aunque no creo que haya ninguna conversación acerca de la relatividad, y muy poco acerca de la literatura fantástica (excepto cuando los amigos preparan la segunda edición de la *Antología de la*

2 En este asunto, Borges usualmente rechaza al propio Goethe como escritor de segunda categoría y conversador sin brillo. Ver 426, 499, 528-59, 687, 734, 783, 809, 931, 1183, entre otras.

3 Este texto fue primero publicado en francés, en *L'Herne*, y luego incluido por Bioy (bajo el título «Libros y amistad») en *La otra aventura* (139-53).

literatura fantástica).⁴ Abunda la conversación sobre literatura argentina, sobre todo en tono desfavorable: los comentarios sarcásticos acerca de Güiraldes, Larreta, Mallea, Gálvez, Mujica Lainez, Sábato, abundan. (Un ejemplo de una respuesta humorística de Borges a una pregunta acerca de su relación con Sábato: «Le preguntaron si estaba peleado con Sábato. «Vea —contestó—. No me acuerdo. Con Sábato uno siempre está peleándose o reconciliándose. La verdad es que no puedo decirle si en este momento estamos en una pelea o en una reconciliación»». [1069])⁵

Una de las mayores sorpresas es la extensión de las conversaciones sobre poesía. Sabemos, por las Norton Lectures (Harvard, 1967-1968), que Borges podía citar una cantidad prodigiosa de versos en español, inglés, francés, latín, alemán e inglés antiguo. En las conversaciones con Bioy es particularmente llamativo que después de 1955-1956 (cuando sus ojos se habían deteriorado hasta el punto en que ya no podía leer) pasó muchas tardes citando poemas de memoria y hablando sobre ellos; Bioy probablemente tuvo a mano algunos de los libros, y transcribió los poemas no sólo de su recuerdo de las citas de Borges, pero la cantidad de buena —y de terrible— poesía que Borges sabía de memoria es realmente extraordinaria. Debido a que Bioy no fuera poeta, y a que sus obras publicadas demuestran un interés mucho menor en la poesía que en la prosa narrativa, el líder incontestable en este tipo de conversaciones es Borges. Un proyecto en el que trabajan en dos períodos diferentes (pero nunca completo, o

4 Acerca de la antología, escribe Bioy este comentario de Borges: «Aún prescindiendo de sus textos argentinos, nuestra *Antología [de la literatura] fantástica* es una de las obras capitales de la literatura argentina» (1220).

5 Más evidencias de la continuidad de los temas en estas conversaciones de tantos años: Bioy anota que a veces, hablando con el amigo, se hacía preguntas pero no se las hacía a Borges, y que éste se las respondía años más tarde (989).

publicado) es una traducción de *Macbeth* en endecasílabos. A propósito de este proyecto, y en conversaciones sobre incontables poemas, hay muchas observaciones interesantes acerca de la métrica española.

Otra sorpresa es la cantidad de tiempo invertido en concursos literarios, en particular los premios anuales otorgados por el periódico *La Nación*, para los que Borges y Bioy fueron jurado durante muchos años consecutivos. Ya que Borges era para entonces un ciego, Bioy le leyó numerosas obras en el género que habían escogido en ese año (cuento, poesía, novela, ensayos sobre el cuento, literatura infantil, etc.). Comentan desdenosamente sobre el resto del jurado (en particular sobre Eduardo Mallea y Carmen Gándara) que llegaba a las reuniones sobre los premios mucho menos preparado, habiendo leído sólo una fracción de las obras que ellos laboriosamente ya habían comentado en sus conversaciones nocturnas. Uno se pregunta en qué estaban pensando los dueños de *La Nación* cuando nombraban a un ciego para semejante jurado año tras año, ya que la cantidad de tiempo invertido en las lecturas en voz alta fue enorme (ver, entre otras muchas páginas sobre esto, 825).

Uno de los pocos temas importantes en las conversaciones que no tiene que ver centralmente con la literatura es la política, en particular el entusiasmo de los dos escritores por la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955, y las actividades de ambos en instituciones culturales que formaban parte de las acciones de la Guerra Fría contra el comunismo. Ambas preocupaciones, sin embargo, están tamizadas por la literatura, ya que muchas conversaciones de fines de los años cincuenta se enfocan en las listas para el SADE (Sociedad Argentina de Escritores) de candidatos antiperonistas y anticomunistas. La participación de Borges y Bioy en escaramuzas de pequeña escala dentro de la política cultural local ha asombrado a muchos lectores, como ocurre con la obsesión de Borges por combatir el comunismo en estas (bastante irrelevantes) asociaciones culturales. (Es perceptible cómo Bioy se cansa de este tema a mediados de los años sesenta y ya en los

setenta parece menos involucrado políticamente que Borges, a pesar de sus lazos familiares y personales con los partidos e instituciones de la élite argentina, muy diferente a los duraderos compromisos de Borges con la Unión Cívica Radical). Podría alegarse, sin embargo, que la política, de una u otra clase, fue en el último una preocupación permanente, desde sus poemas juveniles sobre la Revolución Rusa y la Primera Guerra Mundial, hasta los textos sobre la guerra de las Malvinas y sobre los ideales de una paz mundial (en *Los conjurados*, el título es una celebración de Suiza como un país que ha trascendido el nacionalismo estrecho).⁶ Las anotaciones de Bioy acerca de la evolución política de Borges del radicalismo (en el sentido argentino) al conservadurismo son interesantes, ya que su propio padre formó parte de la conservadora clase política terrateniente. En el período que enfoca este diario, Borges se mueve desde una postura más de izquierdas que la de Bioy a una mucho más de derechas. El surgimiento tardío de Borges como un crítico de los dictadores militares no está registrado aquí, ya que para entonces los dos amigos se encontraban de alguna forma distanciados.

La extensión de las entradas en el diario varía mucho de un año a otro, con las más largas (y en alguna medida las más ricas) pertenecientes a los años que siguen a la Revolución Libertadora y a la ceguera de Borges: 1931–1946 es representado por cuatro páginas (extraídas, como ya fue indicado, de la colaboración de Bioy en *L'Herne*), 1947 y 1948 son despachados en dos páginas cada uno, 1949 en 12, 1950 en 11, 1951 en 6, 1952 en 8, 1953 en 24, 1954 en 19, 1955 en 37, 1956 en 108, 1957 en 154, 1958 en 65, 1959 en 133, 1960 en 98, 1961 en 47, 1962 en 101, 1963 en 143, 1964 en 54,

⁶ En *Out of Context* argumento que la política es una reflexión central en los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*, mientras que en «El joven radical», de Borges, *realidades y simulacros*, analizo específicamente la etapa de la vida de Borges en la que es un militante pro-Yrigoyen.

1965 en 44, 1966 en 63, 1967 en 45, 1968 en 53, 1969 en 44, 1970 en 35, 1971 en 81, 1972 en 31, 1973 en 14, 1974 en 22, 1975 en 6, 1976 también en 6, 1977 en 11, 1978 en 8, 1979 en 11, 1980 en 9, 1981 en 12, 1982 en 17, 1983 en 7, 1984 en 3, 1985 en 6, 1986 (el año de la muerte de Borges) en 4. Algunas de las fluctuaciones pueden ser explicadas por viajes prolongados: los de Borges a Estados Unidos en 1961 (Texas) y 1967–1968 (Harvard), los viajes largos de Bioy a Europa, etc. Algunas otras (la relativa escasez de anotaciones entre 1967 y 1970), por distanciamientos de distinta índole: el infeliz matrimonio de Borges con Elsa Astete, a finales de los años sesenta, y sus celos de los amigos intelectuales de su marido, y los vínculos de éste con María Kodama en la última década de su vida (que dio como resultado el alejamiento total de unos amigos de toda la vida, ya que Kodama y Bioy se detestaban cordialmente).⁷ Pero quizá este asunto debería ser mirado de otra manera: como el registro excepcional del período de 1956 a 1963, los años marcados por la Revolución Libertadora, la implicación profunda de Borges y Bioy en las actividades culturales de la Guerra Fría, y los comienzos de la fama mundial de Borges; son los años en los que Bioy se propuso la tarea de registrar las opiniones y actividades de su amigo (cuya ceguera había aumentado y ya no era capaz de leer). Estos son también los años de mayor interés por parte de Bioy en la *Life of Johnson* de Boswell. A la vez, son los de una rica serie de colaboraciones, y también (extrañamente) los de la inseguridad más profunda de Bioy acerca de su propio proyecto como escritor (quizás agudizada por el reconocimiento internacional conseguido por Borges).

⁷ En 1977, Bioy anota: «Hoy pensaba que fui un privilegiado en tener de interlocutor a Borges: ahora que nos vemos menos extraño mucho nuestras charlas» (1515). La oración en pasado deja constancia, tristemente, del final del período más intenso de la relación entre ambos, que coincide con el tiempo en que María Kodama comienza a hacerse cargo de la vida de Borges.

La ceguera creciente de Borges, y la serie de desesperadas (e infructuosas) operaciones para salvar lo poco que le quedaba de su vista, es registrada con la angustia que provocó en el escritor, en su madre y sus amigos. Tenemos una imagen de Borges como un sublime señor mayor, cuya ceguera ha pasado a formar parte de su imagen de sabio. Por supuesto, Borges contribuyó con esta idea de la ceguera como un extraño bien con títulos como «Poema de los dones» y *Elogio de la sombra*, y con sus textos sobre otros famosos escritores ciegos: Milton (el soneto «On his blindness»), Homero («El hacedor»), Groussac. La serie de acontecimientos en 1955–1956 que dejaron a Borges sin visión suficiente para la lectura y la escritura, sin embargo, fue un período colmado de angustia y registrado elocuentemente en el diario. Aun así, pronto le sigue una etapa en la que Borges comienza a ver con sentido del humor su ceguera, como cuando Bioy dice «Qué clavo esto de no ver sin anteojos» sólo para obtener la réplica de Borges; «Qué clavo esto de no ver con anteojos» (984). Y se cuenta un episodio hilarante en la playa, en Mar del Plata, cuando Borges enseña al mundo sus zonas íntimas, sin percatarse de que está en «en bolas» hasta que Bioy lo cubre adecuadamente (1006). Hacia 1969 (el año de *Elogio de la sombra*) Bioy anota que Borges es «un hombre de tantos recursos que ha logrado aprovechar en su favor la ceguera; ahí adentro, invulnerable e indiferente, piensa en libertad» (1293).

El período del incremento de la ceguera es cuando las anotaciones de Bioy se hacen más detalladas, y cuando él parece haber tomado la decisión de usar su diario para registrar tanto como fuera posible las conversaciones con Borges. Esto implicó cierto grado de engaño, ya que Bioy no le dijo a Borges que hacía transcripciones exhaustivas de las conversaciones. Aun cuando Borges dice frases como «Hay que hacer como Boswell, anotar para que las cosas no se pierdan» (213) Bioy no le informa que él ya había comenzado a hacerlo, y hay varios momentos de melancólico remordimiento cuando él reflexiona sobre lo que podría verse como una manipulación

de su amigo. (Boswell, claro está, tampoco estuvo por encima de esto, pero al menos Johnson fue un completo conocedor de sus intenciones: el viaje a las Hébridas, por ejemplo, fue emprendido por ambos como una excusa para la conversación, y para la escritura de relatos de viaje; todo existió para ser parte de sus libros.) Bioy, por ejemplo, dice: «Yo me preguntaba mientras tanto si él sospecharía la existencia de este libro; si tendría curiosidad de leerlo; si lo corregiría; si la circunstancia de que últimamente escribía tan poco se debería no sólo a la deficiencia de la vista y a la haraganería, sino también al conocimiento de este libro» (646-47).

Al mismo tiempo, Borges es ciertamente conocedor de que el diario de Bioy incluye un *commonplace book* o colección de citas (algunas de las cuales fueron publicadas como *De jardines ajenos* en 1997, también con la colaboración de Daniel Martino). Él sugiere que alguien debería compilar un libro de anécdotas sobre (y los dichos de) Xul Solar (921), y comenta con frecuencia anécdotas sobre Macedonio Fernández: ¿esperaba que alguien (¿Bioy?) estuviese compilando anécdotas similares acerca de él? En una oportunidad, dice a secas: «Habría que publicar un libro de fragmentos. ¿Vos tenés uno en preparación, no? Anotás las observaciones diarias» (1308). (Esta es una de las muchas ocasiones en las que Bioy pudo haber confesado todo y explicado que él registraba en detalle las charlas de ambos.)

Bioy registra los intentos de otros de sacar provecho de las conversaciones con Borges: en una oportunidad Borges le comenta que María Esther Vázquez le había dicho, «Soy tu Boswell» (1002), y por supuesto deja constancia de cuando Norman Thomas Di Giovanni lleva a Borges a dictar su (muy poco fiable) «ensayo autobiográfico». Boswell es mencionado con gran frecuencia, hay abundantes y específicas referencias a la biografía *Life of Johnson* (79, 155, 206, 222, 339-40, 494, 533, 679, 734, 770, 840, 931, 1039, 1114, 1117, 1186, 1256, 1372, 1534), y numerosas reflexiones sobre las virtudes del libro de Boswell en comparación con las conversaciones entre

Eckermann y Goethe. De hecho, Borges anticipa la reflexión de Bioy sobre la productividad literaria del primero (que Bioy consideraba en declive) en una conversación sobre Boswell y Johnson, en la cual el amigo mayor arguye: «Algo que nadie ha planteado es la posibilidad, que me parece muy probable, de la colaboración de Johnson en el libro de Boswell. Si hasta en un punto se dice que Johnson no volvió a escribir, después de cierta fecha. Es claro, no tenía por qué escribir, porque sabía que estaba haciéndose el libro, en el que podía poner cuanto quería» (340). A través de discusiones sobre Boswell y Eckermann, Borges sin duda está dando a su joven amigo lecciones sobre cómo escribir sus diálogos. Borges repara en que Eckermann pudo haber leído a Boswell, no obstante «no se le ocurrió dramatizar las conversaciones (no se le ocurría nada). Hasta un periodista, para volverlas más vívidas, las hubiera dramatizado un poco; pero mirá que él se iba a atrever a ridicularizar un poco a Goethe y a ridiculizarse un poco a sí mismo» (528-29). Otras observaciones notables: «Boswell que inventa una novela biográfica y encarna el personaje deslucido» (1225), y una celebración de la habilidad de Boswell para recrear una conversación, para transmitir la impresión que se tiene después de que una charla ha terminado (1372), algo muy distinto a una simple transcripción.

Los manuscritos de Borges que han sobrevivido son relativamente pocos, como comentamos en otro ensayo. Esto ha ocurrido quizá de manera deliberada, ya que Borges algunas veces se refiere a su relativo desinterés en la preservación de sus manuscritos (1080-81).⁸ En lo que este diario es rico, sin embargo, es en debates de ideas para proyectos, y muchos de éstos son fascinantes. En el ensayo sobre Hawthorne en *Otras*

⁸ Esta referencia, sin embargo, es con relación a una petición para que la Biblioteca Nacional comprase los manuscritos de Güiraldes; Borges generalmente habla con mucho desdén sobre Güiraldes en tanto escritor, por lo que podría haber considerado sus manuscritos indignos de ser preservados.

inquisiciones Borges dice que algunas veces las breves anotaciones para historias y novelas —que no llegaron a ser escritas— en los cuadernos de apuntes de Hawthorne son más interesantes que su obra publicada.⁹ Ciertamente las anécdotas que Borges cuenta (algunas de las cuales más tarde desarrolla en cuentos o prosas breves) son sorprendentes (ver por ejemplo las páginas 416, 1099 y 1319). También nos permiten comprobar cuánto tiempo algunas de sus historias estuvieron gestándose: la primera referencia a la conversación de Bolívar y San Martín en Guayaquil ocurre en 1953 (90), con más referencias en 1955 (132) y 1958 (417); el relato «Guayaquil» no sería publicado hasta 1970 en *El informe de Brodie*.

La cita es otro asunto que surge aquí y que es de gran importancia para la comprensión de la obra de Borges. Antes, el libro de Bioy se había referido a un «arte de citar» (325). Acerca de sus frecuentes colaboraciones como compiladores de antologías, Bioy comenta:

Borges insiste siempre en comprobar las citas. Me sale del alma la protesta y estoy a punto de pensar que entorpece el trabajo con una manía personal o capricho. Casi infaliblemente la enciclopedia le da la razón: la consulta no fue inútil, alguna corrección introduciremos en nuestro texto o en nuestros conocimientos. (924)

Mientras abundan las pruebas de sus traviesos usos de la traducción (a menudo más cercana en su caso a la adaptación) y la autoría (a veces apócrifa) en la preparación de las antologías (un proyecto que está registrado aquí en detalle es el *Libro del cielo y del infierno*), también vemos con frecuencia a Borges pidiéndole a sus asistentes en la Biblioteca Nacional buscar los

9 En otro pasaje Bioy hace referencia a un relato de Hawthorne analizado en detalle en el mismo ensayo, «Wakefield» (1316), aunque en un contexto de alguna forma sorprendente: Borges está planeando dejar a su primera mujer, Elsa Astete de Millán, y esto es comparado implícitamente con el momento en que Wakefield abandona su casa.

libros que él recordaba y quería volver a consultar; frecuentemente Bioy también es mandado en busca de libros de su enorme biblioteca privada (y se lo ve pidiendo libros del extranjero que él piensa interesarán a Borges). Los regalos que se hacen mutuamente son siempre libros, y la mayor parte de este vasto diario consiste en comentarios sobre lo leído, y a menudo en la lectura en voz alta de pasajes que luego discuten.¹⁰

Una característica curiosa del diario, al menos tal como ha sido editado, es que Bioy explica cosas que él no necesita decirse a sí mismo. Él se refiere en varias ocasiones, por ejemplo, a «mi hija Marta» (717, 814, 847, 1008, 1043, 1150), lo cual parece una aclaración extraña en un diario íntimo. Explica además que Bianco había roto con Victoria Ocampo y ya no trabajaba en *Sur*, un episodio que seguramente estaba grabado en su memoria, ya que fue motivo de gran controversia en el mundo literario argentino (991).¹¹ Como Martino aclara en la introducción, Bioy de hecho añadió algunas notas al pie a la selección que prepararon para publicar, pero estos detalles sugieren que el texto fue escrito desde el principio con la idea de su eventual edición.

Hace casi veinte años escribí que el origen de la escritura en Borges era el pánico homosexual.¹² Pensaba en sus representaciones siempre oblicuas o raras del amor heterosexual, y en las insistentes apariciones de lo que Borges llamó una «dialéctica fecal». Pensaba también en el comienzo de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», que por supuesto tiene que ver con

10 Bioy comenta que cuando Borges delega a su madre la tarea de que le lea, los gustos literarios de ésta (que Bioy obviamente considera inferiores y de alguna manera incompatibles con los de Borges) se entrometen: ver por ejemplo 951.

11 Sobre esto, ver mi compilación sobre Bianco, *Las lecciones del maestro* (13, 18-19, 167, 185).

12 Mi ensayo «La «dialéctica fecal»: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges» fue presentado en 1991 y publicado en inglés en 1995, aparece en español en *El deseo, enorme cicatriz luminosa* (1999 y 2004).

una conversación con Adolfo Bioy Casares acerca de las relaciones sexuales y los espejos. Aunque no lo dije entonces (Bioy vivía aún), pensé en Bioy como el amor no correspondido de Borges, y en la fuerza indudable del vínculo masculino entre ellos. Uno ciertamente podría argüir, después de la lectura de este diario, que Bioy fue el gran amor de Borges: las mujeres en su vida llegaron y se fueron, pero su amigo estuvo siempre ahí. Y los dos buscaron ansiosamente pretextos para estar juntos, noche tras noche: traducciones, antologías, premios literarios, aventuras editoriales.

El tema de la homosexualidad (casi siempre masculina) aparece con impresionante frecuencia en estas conversaciones, y a menudo por largo tiempo. Lo más gracioso de esto es cuando Borges regresa de dar una charla en Tucumán, donde uno de los profesores que lo invitaron le informa del peligro de ser atacado, en ciertos barrios de la ciudad, por *malevos* homosexuales en bicicletas. El informante de Borges continúa: «La bicicleta excita al malevo. El movimiento, usted comprende» (50). Hay numerosas conversaciones acerca de la homosexualidad de Mujica Lainez (111, 193, 289, 1227, 1363), y acerca de la de Bianco, Enrique Pezzoni y Juan José Hernández (1441), así como sobre la sexualidad de escritores y figuras públicas tales como Gombrowicz, el «conde pederasta» (181), Barba Jacob (659), García Lorca (895), Gide (429), Wilde (606, 1505), William Beckford (751), Tennyson (1357) y Roger Casement (303). Hay también conversaciones sobre lesbianas que eran de su conocimiento, una anónima (291-92), otra, la bien conocida Dora de Alvear (1355-56). Bioy es de alguna forma aun más homófobo que Borges, al anunciar su descubrimiento de que «la novela es un género para maricones. Cuando uno se pone a describir minuciosamente al héroe se siente maricón» (298). Hay numerosos versos que se mofan de los *putos* (695), títulos falsos de libros sobre *putos* (1218), y argumentos pederastas que contemplan para nuevas historias de Bustos Domecq (1084). Hay anécdotas acerca de la homosexualidad en las clases bajas (723) y acerca del «ma-

lón de los pederastas» entre los escritores jóvenes (1331). En una de las notas al pie que Bioy preparó antes de su muerte, dice que dudó en contarle a Borges sobre *Cobra*, de Sarduy, porque era «la historia de un maricón; Borges no aguantaría la lectura» (1452). Hay también una conversación acerca de una propuesta de adaptación de la historia de Borges «La intrusa» como «un film erótico», una posibilidad que dejó a Borges «en el colmo de la indignación» (1458), como de hecho reaccionó años más tarde con la película que Carlos Hugo Christensen hizo del relato, la cual incluía una relación homosexual entre los hermanos.¹³

Como estos numerosos pasajes muestran, el tema del amor por el propio sexo surgió con mucha frecuencia en la conversación de los dos amigos. De gran interés en este asunto es que Bioy descubre, después de la muerte de su padre, que Adolfo Bioy estaba preocupado a principios de la década del treinta por la cercanía de su hijo con Borges, y que llegó a hacer investigaciones acerca de la personalidad de éste (1322, 1587-88). Las anomalías sexuales de Borges también fueron comentadas brutalmente por su propia madre, quien en una oportunidad le suelta con sequedad: «Basta. No seas maricón» (1435). Borges repite estas duras palabras a Bioy esa noche. En otro momento, Bioy comenta que, en el extraño dúo formado por Borges y su madre, esta última juega el papel masculino, «es el macho de la pareja» (753). Y, aunque el diario está lleno de los flechazos de Borges a una gran variedad de mujeres (ver, por ejemplo, 992), uno de los momentos más notables es esta observación suya: «La amistad, uno de los mejores temas de la literatura, ya no puede tratarse, porque sugiere pederastia. Qué gente inmunda ... Todo lo arruinan» (940). El tema surge otra vez varios años más tarde cuando Borges dice: «La pederastia ha manchado toda la literatura. Ahora la amistad es un tema

13 Acerca de la reacción de Borges sobre esta película, ver su nota «Sí a la censura» en el tercer tomo de los *Textos recobrados* y mi ensayo «La dialéctica fecal».

vedado» (1228). Bioy dice que «Silvina protesta, acremente»¹⁴ pero Borges continúa: «Ya no se puede escribir una elegía para un «amigo muerto», y Bioy comenta que mientras caminaban hacia el ascensor Borges no paraba de hablar de Martínez Estrada quien encontraba pederastia en *El gaucho Martín Fierro* (1228-29). El diario contiene material, entonces, que permitiría especular sobre la relación entre los dos amigos. En última instancia, lo que Eve Sedgwick (en su libro *Between Men*) célebremente llamó el «pánico homosexual», que según ella acecha a las relaciones «homosociales», es pertinente aquí: la abundancia de referencias sobre el tema de la homosexualidad y la naturaleza apasionada de las denuncias que hace Borges de ella son notables.

Algo llamativo en este diario es la auto-representación de Bioy como un melancólico, a lo cual él alude a menudo (ver, por ejemplo, 1467). Una patética dependencia de Borges, intensos sentimientos de inseguridad, expresiones de tristeza y aislamiento abundan. Él anota en 1963 que Borges usa la palabra «querido» (992) por primera vez después de treinta años de amistad, y repetidamente observa la indiferencia de Borges hacia sus opiniones y sus publicaciones, y comparte con Silvina los mismos sentimientos.¹⁵ Se ofende también por cómo lo perciben críticos y periodistas: «Me presentan, pues, como un apéndice de Borges» (1304). Pero una parte de este resentimiento es dirigido hacia Borges, aunque no se lo dijera directamente. Cuando Carlos Frías de Emecé le pide a Borges

14 Desde la publicación de una selección del epistolario de Alejandra Pizarnik, la atracción que sintió Silvina Ocampo por personas del mismo sexo es bien conocida. Ver *Correspondencia Pizarnik* (especialmente 210-12).

15 Aunque Bioy no reproduce a menudo sus conversaciones con Silvina acerca de Borges, cuando lo hace ambos demuestran ser unos astutos observadores del amigo común. Ver especialmente los comentarios sobre la dependencia de Borges de su madre (860).

en 1975 que haga una edición de sus *Obras completas en colaboración*, Bioy apunta que este volumen (publicado en 1979) no reconocería que sus colaboraciones con Borges fueron de una naturaleza diferente a las que éste hizo con Alicia Jurado, Margarita Guerrero, María Esther Vázquez y otras: «Me propone el proyecto de Frías: publicar volúmenes de obras completas de Borges con colaboradores. Libros que escribimos de a iguales, ahora me colocarán de etcétera entre Fulanita Guerrero y Fulanita no sé cuánto. Está muy interesado en el proyecto, como en todo lo suyo» (1501).¹⁶

Bioy (y Silvina) a menudo se sienten muy susceptibles hacia el fin de su intensa amistad con Borges por la falta de interés de éste en el trabajo de ellos. Bioy anota en 1963 que a Borges no le gustó su última obra (pero aquí él culpa a la madre de Borges, Leonor Acevedo de Borges, quien parece imponer su rechazo por la escritura de Bioy [951]). Silvina se queja de que ni Borges ni Bioy le prestan atención a su escritura (1020, y también 1248). Y tanto Bioy como Silvina observan que Borges parece sentir cada vez menos motivación por la escritura de otros: Bioy anota una airada observación de Silvina, «No le gustará porque él no la escribió. Cada día le gusta menos lo que él no escribe» (1106). En un momento de particular patetismo, Borges cita (sin explicitar la fuente) de la nota de Bioy publicada en *L'Herne*, en 1964, que resume sus años de conversación. Bioy se pregunta: «¿Lo leyó? ¿Lo dijo de memoria?

16 Una interesante nota sobre la colaboración de años anteriores, de cuando Borges estaba casado con Elsa Astete de Millán: «Me cuenta que, interrogados los cómicos Laurel y Hardy sobre cómo habían hecho para mantener una invariable amistad a lo largo de veinte años de colaboración (muy bien retribuida: circunstancia agravante), explicaron que no permitieron que las respectivas mujeres se conocieran. De ese modo no hubo discusiones del orden de: «A mí me parece que vos hacés todo el trabajo. Que te tienen en menos. Que él saca ventajas indebidas». Lo que habrá oído Borges en ese sentido; lo que yo oí de Silvina» (1218).

Esto parece increíble. ¿Guiño al amigo, como decía Reyes?» (1266). O tiene un razonamiento menos caritativo: ¿su amigo lo está usando?

Al mismo tiempo, éste es un libro que muestra a Bioy como un amigo leal incluso en la adversidad. Aun en 1980, cuando casi nunca se veían y las anotaciones en el diario son muy escasas, Bioy escribe: «Leo en *La Nación* de hoy un reportaje a Borges sobre Macedonio: lo leo con mucho agrado. Casi diría que la posteridad, si la hay, sabrá cómo hablaba Borges, *at his best*» (1539). Y registra con minuciosidad la forma en que supo de la muerte de Borges en Ginebra, el 14 junio de 1986, por un transeúnte en la calle («[u]n individuo joven, con cara de pájaro» [1591]), y piensa, mientras retoma su camino: «Pasé por el quiosco. Fui a otro de Callao y Quintana, sintiendo que eran mis primeros pasos en un mundo sin Borges. Que a pesar de verlo tan poco últimamente yo no había perdido la costumbre de pensar: «Tengo que contarle esto. Esto le va a gustar. Esto le va a parecer una estupidez»» (1592). Bioy invirtió una gran cantidad de tiempo de sus últimos años, en 1997 y 1998 (12), cuando él mismo no se encontraba nada bien, editando los extractos que fueron publicados por Daniel Martino. Este libro es quizá el más emotivo homenaje en español a una amistad literaria, un trabajo monumental y emocionante que es ya una fuente esencial para los estudios sobre Borges, y hasta podría ser el libro más importante de Bioy.

El Borges de Piglia

Entre los relatos que el Gaucho Dorda le cuenta a su psiquiatra en *Plata quemada* está éste:

Me dicen que hay una laguna por Carhué, que si uno se tira flota, de tanta sal que tiene el agua, me dicen que ahí murió un cacique, un indio puto, ranquel, murió ahogado, porque le ataron una piedra de molino al cuello, ya que dicen que se había garchado a un gringuito cautivo que tenía atado con una cadena por el tobillo en un poste, en la toltería el indio fue y se lo hizo, este cacique Coliqueo. Y lo ahogaron en un charco. Y a veces el desdichado sale a flote todo emplumado y la corriente lo lleva por los pajonales, entre las tacuaras y el silbo de las totoras, como a un fantasma. (69-70)

Lo que me interesa aquí es el uso o el trabajo de la cita: no sólo la de José Hernández sino la de Borges citando a Hernández. Porque el hecho es que Borges cita muchas veces esta estrofa de *El gaucho Martín Fierro*, la que dice:

Había un gringuito cautivo
Que siempre hablaba del barco
Y lo ahogaron en un charco
Por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
Como potrillito zarco.

Borges dice en el ensayo «La poesía gauchesca» que aquí hay «una comunicación total de un destino» (1:196) y añade:

Entre las muchas circunstancias de lástima —atrocidad e inutilidad de esa muerte, recuerdo verosímil del barco, rareza de que venga a ahogarse a la pampa quien atravesó indemne el mar—, la eficacia máxima de la estrofa está en esa posdata o adición patética del recuerdo: *tenta los ojos celestes como potrillo zarco*, tan significativa de quien supone ya contada una cosa, y a quien le restituye la memoria una imagen más. (1:196)

Es decir, en *Plata quemada* Piglia monta el relato del Gaucho Dorda a base de una cita de Hernández citada de modo reiterado por Borges: el trabajo de la citación funciona también en el desvío, en el detalle del «indio puto», que no está en Hernández, y mucho menos en Borges. Dorda traduce la cita erudita —de un poema popular, pero del trozo preferido de Borges—, la hace participar de una erudición de la que tal vez no esté consciente Dorda, pero su psiquiatra sí, y Piglia también, claro. La traducción que hace el gángster homosexual interesa por la manera en que capta otro nivel del lenguaje popular: «había garchado», «se lo hizo», dice el Gaucho Dorda. Sexualiza el relato de Hernández, y también la interpretación de Borges: lee en clave gay el relato canónico.

Piglia ha contado muchas veces que el *Martín Fierro* era un texto predilecto de su padre y es evidente que es el poema que más ha frecuentado el escritor. No es necesaria la alusión a Borges aquí, pero hace más rica la interpretación: establece un diálogo en torno a la estrofa de Hernández, donde uno de los interlocutores principales es Borges. Borges como arquitecto

de un sistema de citas al que Piglia es fiel, tal vez el discípulo más fiel. Un sistema de citas donde son importantes los silencios y los desvíos: como dice Piglia en las tesis sobre el cuento, donde se cuenta otra cosa que no se ha contado. Aquí es la identificación de Dorda con el relato a través del indio puto, de Coliqueo que «se hizo» al gringuito cautivo. O tal vez una identificación con el gringuito cautivo, ya que Dorda parece ser el pasivo (o «la mujer», en algunas de sus fantasías) en la relación con Brignone. Se cita a Borges, o a través de Borges, pero lo fundamental es que es un uso desviado. «Todo emplumado»: Piglia hace que el Gaucho Dorda transvista la cita que Borges le hace a Hernández.

Jorge Fornet ha dicho que la presencia de Borges es muy evidente en la obra de Piglia hasta *Prisión perpetua* (1988), cuando «desaparece toda referencia a «Pierre Menard» y a Borges mismo» (60). Este ejemplo muestra que esto no es totalmente cierto (y en *El último lector* la presencia de Borges es constante, como ha notado Julio Premat [234]). Yo diría más bien que Borges es el interlocutor constante de Piglia y que, de su diálogo implícito, sale gran parte de la obra. La obra de Borges le sirve a Piglia para pensar la literatura en términos de estructura, género, entonación, lenguaje, sintaxis. Y claro está, para pensar la cita: no sólo lo citado, sino la manera en que (en Borges, y también en Piglia) la cita evoca el otro texto, incluso lo no citado, y tiene el poder de desviarlo (como en el caso del gringo cautivo), de transformarlo de repente en otro.

Un ejemplo de otra época, y de otra índole: «Las actas del juicio», un cuento temprano de Piglia que relata el asesinato de Urquiza. Piglia construye el relato alrededor de la declaración de Robustiano Vega ante sus jueces, a quienes llama «ustedes, que son letrados» (*Cuentos morales* 204). Lo que afirma es que él no mató a Urquiza porque Urquiza ya estaba muerto, desde Pavón, cuando su tropa ganó la batalla pero Urquiza decidió retirarse a Entre Ríos de todas maneras, dejando que Mitre ocupara Rosario. Lo que intenta Piglia es narrar la historia desde abajo (desde la tropa), en una voz popular. Le intere-

sa habitar el relato histórico, explorar lo que no se ha dicho de un episodio célebre.¹ Y esto es lo que Borges suele hacer en sus relatos de base histórica (se puede pensar en «El jardín de senderos que se bifurcan», o en «La escritura del dios», o en «El hombre en el umbral»). De hecho, hay un cuento de Borges un poco posterior al de Piglia donde intenta hacer más o menos lo mismo con otro asesinato crucial en la historia rioplatense, el de Idiarte Borda, ocurrido en Montevideo en 1897. Avelino Arredondo, el asesino en el relato de Borges, termina declarando: «Soy colorado y lo digo con todo orgullo. He dado muerte al Presidente, que traicionaba y mancillaba a nuestro partido. Rompí con los amigos y con la novia, para no complicarlos; no miré diarios para que nadie pueda decir que me han incitado. Este acto de justicia me pertenece. Ahora, que me juzguen» (3:65). No estoy diciendo, claro, que Piglia influyó a Borges, ni que su relato de 1964 inspirara el de 1975: es para marcar una estrategia semejante de pensar la historia desde el relato de vida. Tal vez la semejanza entre «Las actas del juicio» y «Avelino Arredondo» sirve para mostrar una diferencia fundamental: este relato de Borges es de un narrador que se aísla para poder actuar (como Hladík, como Emma Zunz, como Tzinacán, incluso como Lönnrot); el narrador de Piglia habla en nombre de una colectividad, de un «nosotros» que es toda la tropa, de quien es portavoz y representante. Si ese «nosotros» (casi de coro griego) suena a Onetti, que utiliza con frecuencia una narración colectiva (en *Para una tumba sin nombre*, por ejemplo), eso no niega que el relato tiene mucho más que ver con Borges que con Onetti (o con Macedonio, o con Arlt, para mencionar otros dioses tutelares de Piglia).

¹ En el coloquio sobre Piglia en la Sorbona, en mayo de 2008, Piglia dijo que cuando escribía esos primeros cuentos leía mucho a Rulfo. Sin duda, la manera de construir la voz popular en «Las actas del juicio» le debe mucho a Rulfo, pero sigo pensando que la idea de interpolar el relato en un famoso episodio histórico le debe más a Borges que al escritor mexicano.

Lo fundamental en «Las actas del juicio» es la búsqueda de una entonación oral, y aquí es central Borges. Si la trama de este relato le debe mucho a «El muerto», la voz del gaucho que usa Piglia es la que inventó Borges para el compadrito en «Hombre de la esquina rosada». Por ejemplo, Vega dice hacia el principio: «En aquel tiempo ya teníamos casi diez años de saber qué cosa es no haber escapado nunca, qué cosa es galopar y galopar como rebotando y sentir la tierra abajo que retumbaba y arremeter a los gritos mientras los otros con una polvareda chiquita, como si uno los corriera con la parada» (198). Lo que organiza este relato es la acumulación de observaciones, una estructura sintáctica que le debe mucho al hablante de «Hombre de la esquina rosada», quien dice:

Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un placero insolente de ruedas coloradas, lleno hasta el topo de hombres, que iba a los barquinazos por esos callejones de barro duro, entre los hornos de ladrillos y los huecos, y dos de negro, déle guitarriar y aturdir, y el del pescante que les tiraba un fustazo a los perros sueltos que se le atravesaban al moro, y un emponchado iba silencioso en el medio, y ése era el Corralero de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar. (1:331)

La manera en que narra el testigo, que pasará a ser el actor principal del relato, es como si estuviera viendo todo por primera vez, y dándose cuenta calladamente de que tiene que actuar, que debe hacerse cargo. Hay incluso frases del relato de Piglia que recuerdan a frases del primer relato original de Borges: «En ese entonces pelear era casi una fiesta y cuando nos juntábamos era para una fiesta y no para morir» (*Cuentos morales* 329). Esta frase podría aparecer en el relato de Borges (y en esto es diferente de la estrategia de la citación que estudia Nicolás Bratosevich en *Respiración artificial*): el efecto de la frase evoca la voz del narrador de «Hombre de la esquina rosada». Es una frase que finge perfectamente ser de Borges. Y eso podría decirse de todo el relato: la declaración de Robustiano

Vega evoca constantemente la del narrador de «Hombre de la esquina rosada». Otro ejemplo: «Cuando llegamos, el Uruguay estaba en crecida. Debía estar lloviendo lejos, porque ahí el cielo lastimaba de tanto claro mientras nos amontonábamos en la orilla y el río estaba tan ancho que no se alcanzaba a divisar más que la sombra de los sauces al otro lado» (*Cuentos morales* 199). Lejos de mí un deseo de volver a la estilística, que marcó tanto la primera crítica de Borges, pero ese «lastimaba», ese «ahí el cielo lastimaba de tanto claro» es precisamente el uso del lenguaje —un uso nuevo en los treinta— que comentaron Barrenechea, Irby y Alazraki en sus estudios estilísticos del lenguaje de Borges.

Se nota que aquí no estoy de acuerdo con lo que dice Adriana Rodríguez Pérsico, acerca de que hay una separación en los relatos de Piglia entre los que buscan la oralidad y los que se quedan en la biblioteca. Dice Rodríguez Pérsico:

En su conocido ensayo «Ideología y ficción en Borges», Piglia elabora la hipótesis de que la cuentística de Borges distingue dos sistemas de relatos: los que tienen que ver con la voz, la historia, la memoria y el coraje y los que ponen en el centro la lectura, la biblioteca, el saber. Si cedemos por un momento a la atracción irresistible de las analogías y suponemos que uno de los caminos que toma la tradición son las semejanzas estructurales, podemos leer a Piglia desde su interpretación de Borges. Abriríamos así dos líneas con un común denominador armado en la conjunción de historia y política; el entrelazamiento de ambos términos es el soporte narrativo de cada relato. Estos dos tipos de narraciones son modos de responder a la pregunta primera que se formula un escritor: «cómo contar una historia», pregunta que arrastra otra no menos importante: «cómo insertarse en una tradición» o mejor, «en qué tradición me inscribo». Porque la literatura trabaja con la realidad elaborándola en una lengua opaca, el escritor resuelve las cuestiones estéticas planteando problemas de formas. (*Cuentos morales* 13)

Es interesante cómo en este fragmento Rodríguez Pérsico parte de la idea de que son dos tipos de relato —una idea que saca del ensayo de Piglia— para después decir que en el fondo son dos maneras de hablar de un solo problema. «Las actas del juicio» sería una manera de mostrar que ni Piglia estaba de acuerdo con Piglia: es un relato montado «con la voz, la historia, la memoria y el coraje» —que Piglia asocia en ese texto con la oralidad— y a la vez es un texto que pone «en el centro la lectura, la biblioteca, el saber» —un texto escrito por un muchacho que había estudiado historia en la universidad y que era un lector audaz del Borges que trabaja con lo que, en *Out of Context*, llamé «situaciones históricas».² «Las actas del juicio» se narra en contrapunto, o en payada, con Borges, y explora los lados ocultos de la historia del mismo modo que hace Borges en muchos relatos fundamentales: es la biblioteca y la oralidad.

«Homenaje a Roberto Arlt» y *Respiración artificial*, los dos textos que establecieron el papel central que juega Piglia en el sistema literario argentino llevan la marca de Borges como esa rúbrica que «afrenta» (1:494) la cara de John Vincent Moon en «La forma de la espada»: es una marca que es imposible no ver.

«Homenaje a Roberto Arlt», a pesar de estar construido como defensa de Arlt (y por ende, como respuesta a Borges) es un texto que tiene como punto de partida «Pierre Menard, autor del Quijote». Comienza con una bibliografía, reconstruye un proyecto literario fracasado, y termina con un ejemplo de lo que éste era: la antológica frase «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir» (1:449) como muestra del Quijote de Menard; «Luba» como ejemplo para revelar cómo Arlt trabajaba con materiales ajenos. En los dos, la «identidad» o casi «identidad»

2 Ver también «Historical Situations in Borges», el artículo que propone el núcleo de lo que sería después *Out of Context*.

de los textos muestran su absoluta diferencia, idea heterodoxa que explica las enormes dificultades que han tenido los lectores para atender a sus detalles. Las reminiscencias de la estructura de «Pierre Menard» y de su tesis central en «Homenaje a Roberto Arlt» sirven para afirmar que la autoría es incierta, que cada texto puede considerarse una cámara de ecos («ecos y ecos de ecos», como proponía Robert Louis Stevenson en un ensayo sobre la narración que evoca Borges de vez en cuando [ver Balderston, *El precursor velado* 165]). Es decir, la totalidad del «Homenaje a Roberto Arlt» es una glosa del texto de Borges: un gesto irónico, pero no inesperado en un autor que ha dicho numerosas veces que hacía falta leer a Arlt desde Borges. (Y que tal vez insinúa que hace falta también leer a Borges desde Arlt.)

Y ahora, para citar a Kostia en el «Homenaje»:

Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire —dijo—, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con *Pierre Menard*: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal. (*Nombre falso* 132-33)

Kostia habla aquí de Borges con cierto desdén: Pierre Menard es «ese cuento» de Borges, y Borges sin duda es uno de los «boludos» que se increpan al final. Piglia arma el relato un poco como una muñeca rusa, y «Luba» pertenece y no pertenece a Renzi, Kostia y Arlt. La propiedad es un robo y no sabemos si el robado al final no es más Borges que Andreiev: sólo que Borges se hubiera divertido de ser homenajeado de

modo secreto en un «Homenaje a Roberto Arlt», y de volver a ser él también lector (como lo fue en su momento) de esos rusos que, como dice en el prólogo de *La invención de Morel*, «han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencias; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad» (*Ficcionario* 160). Borges dice, hacia el final de «Pierre Menard»: «He reflexionado que es lícito ver en el Quijote [final] una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la [previa] escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas» (1:450). Eso es, claro, lo que hace «Homenaje a Roberto Arlt», sólo que se pierde en las tinieblas, en el corazón de las tinieblas.

Con respecto a *Respiración artificial*, el clímax de la novela es la larga velada en el Club Social de Concordia: la conversación entre Renzi y Tardewski, que esperan a Marcelo Maggi aunque temen y saben que no va a llegar. Ese diálogo se abre cuando Renzi cita del párrafo final de «Pierre Menard»: «enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (*Respiración* 159, citando con alteraciones a Borges 1:450). Esa cita, reconocida desde la mesa vecina, hace que Marconi entre en la conversación: «Quién está citando a Borges en este increíble recinto? [...] En esta remota provincia del litoral argentino ¿quién está citando de memoria a Jorge Luis Borges?» (159). Y lo que dice Marconi a continuación es un *collage* de citas de Borges, de «La supersticiosa ética del lector», del «Espantoso redentor Lazarus Morell», de «El Aleph». El diálogo siguiente, entre Marconi (discípulo fiel de Borges) y Renzi (defensor de Roberto Arlt), es uno de los más citados de la literatura argentina contemporánea, en parte por la *boutade* de Renzi cuando define a Borges como el mejor escritor del siglo XIX (161). Afirmación, dicho sea de paso, que Piglia cuidadosamente

atribuye a Renzi, y no a sí mismo, en una de las entrevistas en *Crítica y ficción* (83). Lo que Renzi afirma es que Borges quiere cerrar el ciclo gauchesco (sustituyendo a Hernández) y quiere fundar la literatura argentina en una cita falsa o trucha (sustituyendo a Sarmiento): Borges, según Renzi, quiere convertirse en el fundador de una literatura, quiere ser el inventor de una tradición. En cambio, para Renzi, Arlt habla desde otra parte, y por eso no es contemporáneo de Borges, sino de algún modo más moderno. Lo que interesa aquí, para hablar del Borges de Piglia, es cómo todo tiene que ver con una cita, cómo hasta la trama de una novela puede ponerse en acción cuando alguien cita un texto.³ La conversación en el Club Social, de madrugada, una especie de velorio para alguien que tal vez no se ha muerto todavía, se define como una espera. La conversación es una manera de pasar el tiempo. Y a la vez es la forma que asume la «batalla de las ideas», como Sarlo define el discurso de los sesenta y setenta en la Argentina. La conversación de la segunda mitad de *Respiración artificial* es a la vez biblioteca y oralidad: es, otra vez, una manera de corregir, y de continuar, a Borges.⁴

El *incipit* de la novela también lleva la marca de Borges, no sé si en la frente pero por lo menos en la solapa. Esas páginas que hablan de la novela que Renzi publicó en marzo de 1976, el mes del golpe, lleva un título que es «hoy lo único que me gusta de ese libro» (17): *La prolijidad de lo real*. El último verso del poema de Borges «La noche que en el Sur lo velaron», es otra señal de que el velorio final de la novela está prefigurado:

3 Interesante que una cita recurrente en el volumen de la serie Valoración Múltiple que organizó Jorge Fornet sea una de «Utopía de un hombre que está cansado» donde Borges define «la lengua [como] un sistema de citas» (ver 125, citada por José Sazbón, y 199, citada por Rita de Grandis).

4 Sobre la relación entre «Pierre Menard» y *Respiración artificial*, se puede consultar el libro de Patricia Rei.

¿Y el muerto, el increíble?

Su realidad está bajo las flores diferentes de él
y su mortal hospitalidad nos dará
un recuerdo más para el tiempo
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
y brisa oscura sobre la frente que vuelve
y la noche que de la mayor congoja nos libra:
la prolijidad de lo real. (1:89)

Renzi, Tardewski, Marconi y los demás conversan de Borges y Arlt, de Kafka y Hitler, de Groussac y de Angelis, porque esperan a Maggi, porque saben que no va a llegar. La «situación histórica» en la que se encuentran está definida por la espera, por la «mortal hospitalidad» de los que «ayudaron a conocer la verdad de la historia», como dice la dedicatoria de la novela. La pesadilla de la historia, como dice Stephen Dedalus, de la que nos queremos despertar.

El diálogo con Borges recorre toda la obra de Piglia. Por eso, el primer capítulo de *El último lector* comienza con una imagen de Borges:

Hay una foto donde se ve a Borges que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara. Está en una de las galerías altas de la Biblioteca Nacional de la calle México, en cuclillas, la mirada contra la página abierta.

Uno de los lectores más persuasivos que conocemos, del que podemos imaginar que ha perdido la vista leyendo, intenta, a pesar de todo, continuar. Esta podría ser la primera imagen del último lector, el que ha pasado la vida leyendo, el que ha quemado sus ojos en la luz de la lámpara. «Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven».

Hay otros casos, y Borges los ha recordado como si fueran sus antepasados (Mármol, Groussac, Milton). Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor. (19)

Por eso el libro termina con otra cita de Borges, o casi cita: «Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito» (190). Homenaje a Jorge Luis Borges, al que dice en el epílogo de *El hacedor*: «De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído» (2:232; ver también Premat 233). Queda claro aquí que lo que estructura la relación es el contrapunto: el tener tan presente la cita previa de Borges que aun en algo aparentemente tan personal como este epílogo, que explica lo que es el libro que tenemos entre manos, no puede no repetir la estructura del texto de Borges. Como pasa con la estrofa del *Martín Fierro* que reelabora Piglia en el relato clínico del Gaucho Dorda, como pasa cuando Piglia se apropia de estrategias de Borges (entre otros) para habitar la historia del asesinato de Urquiza, el texto de Piglia es una glosa en el sentido más amplio del término. A la vez glosa como glosaba Borges; el trabajo de citación repite y amplía el del escritor que lo precedió. Reflejos e interpolaciones: así podríamos definir la relación Piglia-Borges.

Para una edición crítica de la obra de Borges

EPÍLOGO EN FORMA DE MANIFIESTO

- I. Hay que desarmar los libros, y reconstituir la obra en su forma primordial de fragmentos. Éstos (más de dos mil setecientos) deben aparecer en riguroso orden cronológico, usando de base la primera versión publicada.
- II. Hay que proveer un amplio aparato crítico que tome en cuenta los manuscritos (cuando los hay) y las sucesivas versiones publicadas. En caso de los textos radicalmente alterados desde su primera a su última versión (vgr. *Fervor de Buenos Aires*), deben aparecer las versiones más importantes como poemas de la década del veinte, pero también de los cuarenta o de los sesenta, según los casos. (Ejemplo: el poema «Arrabal»).
- III. La obra necesita de un sistema de notas explicativas que abarque los originales de todas las citas, una explicación de todas las referencias, y un comentario del uso de éstas.
- IV. Estas notas explicativas deben incluir referencias a los textos críticos más importantes cuando éstos arrojen alguna luz sobre la obra en cuestión.

V. También necesita de un sistema de referencias internas para que el lector pueda seguir la repetición de ciertos elementos (el hombre muy viejo en «El hombre y el umbral» y «El Sur», la descripción del truco en varios textos, la reflexión sobre el paso del tiempo que se repite desde «Página relativa a Figari»), y notar el delicado juego de ecos y diferencias.

VI. Los ensayos introductorios sobre cada sección (tentativamente 1919-1922, 1923-25, 1926-29, 1930-35, 1936-38, 1939-44, 1945-49, 1950-55, 1956-60, 1961-69, 1970-75, 1976-86) deben buscar las conexiones entre los textos de cada período y sus conexiones con el anterior. Deben tratar de reconstruir lo que se sabe de la vida del autor en ese período, las circunstancias históricas, sus lecturas, sus inquietudes, su estética. Este trabajo pormenorizado permitirá que el lector entienda los textos en su «pululación misteriosa», en palabras de Yu Tsun.

VII. La edición debe contener una bibliografía de las obras mencionadas por Borges, especificando en lo posible la lengua en que las leyó y (cuando sea viable) la edición (o las ediciones) que utilizó. Será útil proveer también información sobre los años en que menciona cada obra por primera vez, cosa que permitirá reconstruir su programa de estudios.

VIII. La obra debiera terminar con un índice completo: onomástico, temático, geográfico, etc., que permita que el lector llegue a todas las instancias en las que un término se mencione explícitamente o esté presente implícitamente.

IX. La preparación de esta obra crítica presupone un trabajo colectivo de años. No se debe apurar por fines comerciales. Tiene que ser una edición crítica hecha con la seriedad de las mejores ediciones de este tipo dentro de la tradición humanística y filológica.

X. Para que el resultado final sea el mejor posible, se propone trabajar inicialmente con algunos fragmentos (para establecer las pautas de la edición), y luego ponerlos en un sitio seguro de la red para que los especialistas puedan ir comentándolos.

XI. La introducción general sólo se podrá escribir al final del largo proyecto, y será producto de una reflexión colectiva.

XII. En caso de que no se pueda hacer la edición en sí por razones de *copyright* (aunque en verdad este tipo de edición no competiría con las ediciones de Borges que circulan), podrá hacerse en forma de aparato crítico donde no aparezca el texto (como han sugerido Iván Almeida y Cristina Parodi). Se puede pedir a algún artista que diseñe un gran libro hueco, un objeto escultórico donde las *Obras completas* ocupan el espacio vacío.

Aclaración final

Algunos de estos trabajos se han publicado con anterioridad o están en vías de publicación en inglés. «Oh tiempo tus pirámides» se escribió para un libro sobre el tema de las ruinas en la literatura y la cultura latinoamericanas, editado (en inglés) por Vicky Unruh y Michael Lazzara para Palgrave. «Políticas de la vanguardia» apareció en *Borges: políticas de la literatura*, recopilado por Juan Pablo Dabove (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2009). «Borges, las sucesivas rupturas» apareció en *In Memoriam Jorge Luis Borges*, compilado por Rafael Olea Franco (México: Colegio de México, 2008). «Los manuscritos de Borges» se publicó en *Variaciones Borges* 28 (2009); se presentó en un evento organizado por Julio Premat y el grupo LI.RI.CO en la Universidad de París en marzo de 2009. «Borges and *The Gangs of New York*» apareció en *Variaciones Borges* 16 (2003). «Fácil y breve» se escribió para un libro en inglés que está preparando Edna Aizenberg sobre cómo enseñar a Borges. «De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores» apareció en *Casa de las Américas* 228 (2002) y en el volumen de la *Historia crítica*

de la literatura argentina preparado por Sylvia Sáitta, *El oficio se afirma* (Buenos Aires: Emecé, 2004). «Digamos Irlanda, digamos 1824» es inédito. «Borges and Portuguese Literature» apareció en *Variaciones Borges* 21 (2006). El artículo sobre las enciclopedias está basado en parte en «Borges and the Universe of Culture», publicado en *Variaciones Borges* 14 (2002). «Sobre This Craft of Verse» apareció como reseña en *Variaciones Borges* 11 (2001). «El apéndice de Borges» se escribió para un libro sobre Bioy Casares que están preparando Karl Posso y Fiona Mackintosh para su publicación en inglés por la editorial Támesis. «El Borges de Piglia» es inédito; fue presentado en el homenaje a Piglia organizado por Milagros Esquerro, Teresa Orecchia Havas y Julio Premat en la Sorbona en 2008. «Para una edición crítica de la obra de Borges» es inédito. Todos los artículos han sido modificados para esta edición, en función de la cohesión del libro.

Agradezco a Arturo Matute, Nicolás Lucero, Alfredo Alonso Estenoz y Ximena Postigo por sus comentarios, y a Félix Chávez e Ivana Tosti por su esmero editorial.

Bibliografía

- Aizenberg, Edna.** «Three Versions of Judas Found in Buenos Aires: Disco-very Challenges Biblical Betrayal». *Variaciones Borges* 22 (2006):1-13.
- Allen, Roy F.** *Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles*. Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, 25. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- Almeida, Iván y Cristina Parodi.** «Editar a Borges». *Punto de Vista* 1999. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/eab.php>.
- Andermann, Jens.** «Relics and Selves: The Museo Nacional de Ciencias Naturales, Buenos Aires». *Iberoamerican Museum of Visual Culture on the Web*. Birkbeck College, University of London. <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/AndermannFernandez01.htm>.
- Anderson Imbert, Enrique.** *El realismo mágico y otros ensayos*. 1976. Caracas: Monte Avila, 1992.
- Antelo, Raúl.** «Poesía hermética y surrealismo». *A Fonte* (2000). http://www.geocities.com/a_fonte_2000/antelo1.htm
- Anz, Thomas.** *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Artuondo, Patricia.** «Entre «La aventura y la orden»: los hermanos Borges y el Ultraismo argentino». *Cuadernos de Recienvenido* 10. <http://www.sololiteratura.com/bor/bor-miscelanea.htm>.
- Asbury, Herbert.** *The Gangs of New York: An Informal History of the Underworld*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Nueva York: Thunder's Mouth, 2001.
- Augustine.** *Confessions*. Libro XI. Trad. y ed. Albert C. Outler. <<http://www.ourladywarriors.org/saints/augcon11.htm#chap1>>.
- Balderston, Daniel.** *Borges, realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- . *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- . «Historical Situations in Borges». *MLN* 105.2 (1990):331-50.
- . *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- . *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.
- . *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*. Westport: Greenwood, 1986.
- Barrenechea, Ana María.** «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica

- (A propósito de la literatura hispanoamericana)». *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Avila, 1978. 87-103.
- Barrenechea, Ana María, y Ema Sperratti Piñero.** *La literatura fantástica en Argentina*. México: Universitaria, 1957.
- Barthes, Roland.** *S/Z*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1974.
- «Batalla de Junín» *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Jun%C3%ADn> (consultado el 30 de octubre de 2008).
- Bayard, Pierre.** *How to Talk about Books You Haven't Read*. Trad. Jeffrey Mehlman. Nueva York: Bloomsbury, 2007.
- Belentschikov, Valentin.** *Die russische expressionistische Lyrik 1919-1922*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- Bioy Casares, Adolfo.** Reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges. *Sur* 92 (mayo de 1942):60-65.
- Blanco, José.** «Breve nota bibliográfica sobre los encuentros de Jorge Luis Borges y Fernando Pessoa». *Revista de Occidente* 94 (1989):173-78.
- Blanco, Mercedes.** «Borges y la metáfora». *Variaciones Borges* 9 (2000):5-39.
- Blok, Aleksandr.** *The Twelve and Other Poems*. Trad. Jon Stallworthy y Peter France. Nueva York: Oxford University Press, 1970.
- Bode, Dietrich, comp.** *Gedichte des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1966.
- Boletim Bibliográfico**, número especial sobre Borges, 45.4 (1984).
- Borges, Jorge Luis.** «*El Aleph*» de Jorge Luis Borges: Edición crítica y facsimilar. Comp. Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: El Colegio de México, 2001.
- *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- *Borges en Sur 1931-1980*. Comp. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- *Cartas del fervor: Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Comp. Cristóbal Pera, notas Carlos García. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- *Collected Fictions*. Trad. Andrew Hurley. Nueva York: Viking Penguin, 1998.
- «Destino y obra de Camoens». *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celta, 1982. 234-45.
- *El círculo secreto: Prólogos y notas*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, n. pub., 1923.
- *Ficcionario: una antología de sus textos. Comp., intro. y notas de Emir Rodríguez Monegal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- *Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- «Portugal». *Enciclopedia práctica Jackson: Conjunto de conocimientos para la formación autodidacta*. México: Jackson, 1963. 9:321-331.
- «Portugal: El siglo XX». *Textos recobrados 1956-1986*. Comp. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2003. 56-59.
- Prólogo. *La invención de Morel*. Por Adolfo Bioy Casares. 1940. Buenos Aires: Emecé, 1972. 11-15.
- *Textos recobrados 1919-1929*. Comp. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- *Textos recobrados 1931-1955*. Comp. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- *Textos recobrados 1956-1986*. Comp. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- *This Craft of Verse*. Comp. Calin-Andrei Mihailescu. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, comp.** *Cuentos breves y extraordinarios*. 1953. Buenos Aires: Losada, 1973.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, y Adolfo Bioy Casares, comp.** *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- *Antología de la literatura fantástica*. Reedición de la 2da. edición de 1965. Madrid: Hermes, 1987.
- Bratosevich, Nicolás, y Grupo de Estudio.** *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- Caillois, Roger.** Epílogo. *Histoire de l'infamie / Histoire de l'éternité*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1951. 291-306.
- Cajero, Antonio.** *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. México: Colegio de México, 2006. Tesis doctoral inédita.
- Calinescu, Matei.** *Rereading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Canto, Estela.** *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa, 1990.
- Cañeque, Carlos.** *Quién*. Barcelona: Destino, 1997.
- Carlyle, Thomas.** *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Ed. John Chester Adams. Boston: Houghton Mifflin, 1907.
- Casanova, Pascale.** *The World Republic of Letters*. Trad. M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Cheselka, Paul.** *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*. Nueva York: Peter Lang, 1987.
- Chiampi, Irlemar.** *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Condorcet, Marquis de.** *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Paris: Agasse, 1795. En Google Books.
- Cortázar, Julio.** «Del sentimiento de lo fantástico». *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967. 43-47.
- Cortínez, Carlos, comp.** *Borges the Poet*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1986.
- Cozarinsky, Edgardo.** *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari.** *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- DeVoto, Bernard.** *Mark Twain's America*. Nueva York: Houghton Mifflin, 1932.
- Encyclopaedia Britannica.** Undécima edición. Nueva York/Londres: Encyclopaedia Britannica Company, 1910-11. (También

en línea: http://www.1911encyclopedia.org/Main_Page.

Fauchereau, Serge. *L'avant-garde russe: Futuristes et Acméistes*. Neuilly-lès-Dijon: Murmure, 2003.

Ferrer, Manuel. *Borges y la nada*. Londres: Támesis, 1971.

Fishburn, Evelyn, y Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. Londres: Duckworth, 1990.

Flores, Ángel. «El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana». Ponencia de 1955, publicada en inglés en 1956. Incluido en *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México: Premiá, 1985. 17-24.

Flores, Ángel, comp. *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo XXI, 1984.

Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Fornet, Jorge, comp. *Ricardo Piglia*. Serie Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 2000.

Fraga, Rosendo. *Borges y el culto a los mayores*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.

Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

García, Carlos. «Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930». *Variaciones Borges* 5 (1998):265-76.

—«El joven Borges poeta». Buenos Aires: Corregidor, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Gertel, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. Iowa City: University of Iowa Press, 1967.

—«La metáfora en la estética de Borges». *Hispania* 52.1 (1969):33-38.

Ginsberg, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Hackel, Sergei. *The Poet and the Revolution: Aleksandr Blok's «The Twelve»*. Oxford: Clarendon, 1975.

Halecki, Oscar. *Borderlands of Western Civilization: A History of East Central Europe*. Nueva York: Ronald, 1952.

Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Irby, James E. «Some Notes on Pierre Menard». *Simply a Man of Letters*. Ed. y prólogo Carlos Cortínez. Orono: University of Maine Press, 1982.

James, William. *Essays in Pragmatism*. Ed. Alburey Castell. Nueva York: Hafner, 1969.

Jelavich, Barbara. *History of the Balkans. Vol. I: Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Jorge Luis Borges. 1964. Paris: L'Herne, 1981.

Jorge Luis Borges. *A Catalogue of Unique Books and Manuscripts*. Ed. Charles Valley. Brookline, Massachusetts: Lame Duck Books, 2003.

King, David. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. Nueva York: Metropolitan, 1997.

Kolesnicov, Patricia. «Los cuchilleros de Borges, por detrás del filme «Pandillas de Nueva York»». Clarín Online (20 febrero 2003).

<<http://www.clarin.com/diario/2003/02/20/s-02801.htm>.

Lafon, Michel. *Une Vie de Pierre Mérenard*. Paris: Gallimard, 2009.

Maier, Linda S. *Borges and the Euroocean Avant-garde*. Nueva York: Peter Lang, 1996.

Menard, Pierre. *L'Écriture et le subconscient: Psychanalyse et graphologie*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1931.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

—«Jorge Luis Borges, Magic Realist». *Hispanic Review* 50 (1982):411-26.

Milosz, Czeslaw. *The History of Polish Literature*. Nueva York: Macmillan, 1969.

Miller, David, y Stephen Watts, comp. *Music while Drowning: German Expressionist Poems*. London: Tate, 2003.

Mochulsky, Konstantin. *Aleksandr Blok*. Trad. Doris V. Johnson. Detroit: Wayne State University Press, 1983.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

Moser, Charles A., comp. *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Novalis. *Fragmente*. Ed. Ernst Kamnitzer. Dresden: Wolfgang Jess, 1929.

Noyes, Alfred. *William Morris*. Londres: Macmillan, 1908. En Google Books.

Paolera, Félix della. *Borges: Develaciones*. Buenos Aires: Fundación E. Costantini, 1999.

Parodi, Cristina. Reseña de «*El Aleph*» de Jorge Luis Borges: Edición crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra. *Variaciones Borges* 13 (2002). En línea en <http://www.borges.pitt.edu/vb13/ortega.php>.

Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

—*Poemas de Fernando Pessoa 1921-1930*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

Pezzone, Enrique. «Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato». *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

—*Cuentos morales*. Introd. Adriana Rodríguez Pérsico. Buenos Aires: Espasa, 1995.

—*Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

—*Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

—*Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

—*Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Rei, Patricia. *El cuento de nunca acabar o El Pierre Menard de Ricardo Piglia*. Rosario: Ciudad Gótica, 2005.

Rivera, Jorge B. «Los juegos de un tímido: Borges en *Crítica*». *Borges*. Colección Letra Abierta, 1. Buenos Aires: El Mangrullo, 1976. 45-54.

Rodríguez Monegal, Emir. «Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa». *Vuelta* 105 (1985):15-18.

—«Jorge Luis Borges y la literatura fantástica» *Número* 1.5 (1949):448-55.

Rodríguez Pérsico, Adriana. Introducción a *Cuentos morales* de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Espasa, 1995.

Saer, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Folios, 1983.

- Saramago, José.** *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.
- Sardiñas, José Miguel.** «Breve comentario sobre una antología fantástica». *Memorias: Segundo Congreso Internacional Literatura sin Fronteras*. Comp. Ramón Alvarado et al. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999. 475-80.
- Scarano, Tommaso.** *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini, 1987.
- Schwartz, Jorge, ed.** *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- Scorsese, Martin, et al.** *Gangs of New York: Making the Movie*. Introd. Luc Sante. Entrevistas a Martin Scorsese, Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz and others. Nueva York: Miramax Books, 2002.
- Sedlmayer, Sabrina.** *Pessoa e Borges: Quanto a mim, eu*. Lisboa: Vendaval, 2004.
- Shakespeare, William.** *The Riverside Shakespeare*. Comp. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- Sucre, Guillermo.** *Borges el poeta*. 2da. ed. Caracas: Monte Avila, 1967.
- Torre Borges, Miguel de, comp.** *Borges: fotografías y manuscritos*. Buenos Aires: Ediciones Renglón, 1987.
- Twain, Mark** (pseud. de Samuel C. Clemens). *Life on the Mississippi*. Boston: James R. Osgood, 1883.
- Wall, Catherine.** «Interart Aesthetics and the Hispanic Avant-Garde: «Apuntes críticas: La metáfora (1921)». *Romance Quarterly* 48.2 (2001):100-10.
- Wells, H. G.** *The Complete Science Fiction Treasury of H. G. Wells*. Nueva York: Avenel, 1978.
- Williams, Mac.** «Zoroastrian and Zoroastrian Symbolism in «Las ruinas circulares.»» *Variaciones Borges* 25 (2008):115-35.
- Williamson, Edwin.** *Borges: A Life*. Nueva York: Viking, 2004.
- «Jorge Luis Borges: De amores frustrados y libros» (entrevista con Edwin Williamson por Uki Goñi). *La Nación* (10 de octubre de 2004). Versión en línea: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=643583 (consultado el 31 de octubre de 2008).
- Woodward, Christopher.** *In Ruins: A Journey through History, Art and Literature*. Nueva York: Vintage, 2003.
- Yeats, William Butler.** *The Collected Poems*. Nueva York: Macmillan, 1967.
- Yevtushenko, Yevgeny, comp. e introd.** *Twentieth Century Russian Poetry*. Nueva York: Doubleday, 1993.
- Zaehner, R. C.** *Zurvan: A Zoroastrian Dilemma*. Oxford: Clarendon, 1955.
- Zalcman, Lawrence.** «La muerte y el calendario». *Hispanérica* 45 (1976):17-29.
- Zamora, Lois Parkinson, y Wendy B. Faris, comp.** *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Zavala, Daniel.** «Tres notas de presentación tergiversadas en la *Antología de la literatura fantástica*». *Variaciones Borges* 27 (2009):175-86.