

Los textos de Borges van encontrando su voz, su escritura y su poética

por Ana María Barrenechea
(Universidad de Buenos Aires - Instituto "Dr. Amado Alonso")

RESUMEN

Los textos de Borges son siempre un desafío para quien intenta leerlos sin congelarlos ni simplificarlos. Este estudio quiere iluminar algunos caminos de lo que es, según Borges, lo más importante del hecho estético: no el completo desciframiento de su naturaleza secreta, sino "the driven trend behind the symbols".

Privilegiamos la tendencia, el impulso que lo mueve a inventar, a elegir, a repetir con variaciones palabras de otros (que hace propias), superponerlas en palimpsesto, borrarlas, oponerles paradojas. Por eso también ocupa las posiciones lector-autor que hacen circular un texto y van construyéndolo por las relaciones entre ellos y con el extra-texto, en direcciones no vectorizadas, y siempre abiertas, dinámicas y problemáticas.

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 comunicable: es una relación, es un eje de innumerables relaciones.

"Notas sobre (hacia) Bernard Shaw". *Otras inquisiciones*. 1952

Not only with understanding does a man write a book, but with his flesh and his soul, and with all his personal past and that of his forefathers. (...) what really matters is the driving trend behind the symbols. The author may not wholly understand them (...).

"Foreword to the Present Edition" (Prólogo para la traducción inglesa de un libro de N. N. 1965)

La patria es un problema: el presente siempre lo es, ya que comporta un desafío, ya que el Juicio Final —el día más joven, como lo ha llamado Alemania— está perpetuamente corriendo. "Prólogo" a Guillermo Ara y otros. *Qué es la Argentina*, Buenos Aires, Columba, 1970.

Todo acercamiento a los textos de Borges tiene la obligación de no adoptar el modo aseverativo y tajante (no puede no evitarlo, como él mismo diría con su típica duplicación negativa). Pero Borges merece a la vez un lector que intente descifrar ese "driving trend behind the symbols" con la mayor claridad y lucidez que esté a su alcance

Antes de comenzar el desarrollo del tema que me he propuesto, aclararé el orden y los procedimientos que pienso seguir.

1º) No ordenaré ni separaré en géneros mi exposición de las opiniones de Borges, pero sí iré diciendo —cuando sea necesario— cómo modifica o matiza sus juicios sobre el cambio genérico. No creo que se puedan aislar las afirmaciones de Borges sobre poética y retórica en sus ensayos, prólogos o epílogos (a veces en sus epígrafes) de aquellas que aparecen en algunas frases de sus cuentos o en ciertos versos de sus poemas. Ya sabemos —según propias afirmaciones— que su léxico, sus citas, sus autocríticas, sus metáforas, sus temas suelen repetirse (aunque no falten las sutiles variantes que las transforman, por los cambios de los contextos o en su propia textualidad). También sabemos que condena el encasillamiento de los

géneros y que ha transformado sus cánones, aunque se complazca en historiar el supuesto origen o el nacimiento de ciertos patrones.

2º) No trataré sólo las ideas (sus observaciones sobre perplejidades lingüísticas o filosóficas, destinos o conductas humanas, metáforas, etc.), sino también los *esquemas mentales* o *tipos de argumentaciones* que persisten en su obra.

3º) Elegiré *momentos significativos* en el proceso de su escritura ante la imposibilidad de abarcarla en su totalidad, pero señalaré qué juicios mantiene y cuáles cambia.

4º) Procederé tratando por separado *poética* y *retórica*, aunque será difícil establecer los límites en muchos casos.

5º) También distinguiré *la poética* o la noción de *hecho estético* que propone como universal, de *su poética* (por momentos *su credo*).

Quiero advertir que, como ocurre cuando nos internamos temerariamente en un texto de Borges, nos veremos lanzados a un laberinto de citas o fragmentos de citas, proyectados hacia adelante o hacia atrás.

Una primera mirada a los prólogos y epílogos de sus obras juveniles revela ciertas líneas de evolución. Las obras líricas ofrecen menos intentos de definir el hecho poético (aun en el modo que podría ser más usual: el de declaración de *su poética*). Borges se inclina por preferencias temáticas junto con precisiones críticas y retóricas.

En las dirigidas “A quien leyere”, largo prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (1923), se extiende en lo que llama la “esencia” de sus versos, opuesta a breves líneas finales sobre su “hechura”. Pero conviene entender que la palabra “esencia” dibuja el espacio que ha elegido para singularizarse, lo que la crítica tradicional nombraba como temática y hoy preferimos llamar su imaginario poético. Hablará de la patria igualada literal y explícitamente a Buenos Aires, y ésta reducida a la casa, el barrio, las calles unidas a sus confesados sentimientos personales (amor, penas, dudas). Como contraste, rechaza el centro, la ciudad nueva, el puerto con un lenguaje que veladamente alude a la literatura populista y social del llamado grupo de Boedo y más profundamente a los inmigrantes que la clase patricia, rica o empobrecida, venía rechazando desde la generación del ochenta.¹

De todo ello quedan dos notas como intento de formular una poética: la capacidad del escritor para *transmitir el asombro*, llevado a su máximo como cualidad universal del hecho estético, lo que llamaríamos *la poética*, y el ámbito acotado que Borges se reserva para sí, es decir *su poética*: “[...] la *sorpresa*² y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos que al atravesar un soto murmuraban ‘*Numen Inest*’. Aquí se oculta la *divinidad*, habla mi verso para declarar el *asombro* de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo”. La cita latina condensa la poética y su Buenos Aires preferido y cotidiano simboliza su poética.

Es necesario confrontar ahora inmediatamente esta definición con otra que aparenta contradecirla aunque volvamos luego de nuevo al comentario de *Fervor*.

Me refiero al artículo “Ejecución de tres palabras” recogido en *Inquisiciones* (1925),³ donde al tratar el vocablo *misterio*, el segundo de los condenados, ensaya otra caracterización del hecho poético más extensa. Afirma entonces:

¹ En el transcurrir de su vida se advierte un cambio en sus preferencias, en la mayor percepción de las transformaciones históricas y en su reflejo de la evolución de Buenos Aires. En el prólogo a *Fervor* fechado el 18 de agosto de 1969, OC, I, p. 13, confiesa: “En aquel tiempo [1923] buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro y la serenidad”.

² Todos los énfasis de las citas son míos, salvo en un caso que aclaro.

³ Como se recordará, Borges condenó sus tres primeros libros en prosa: *Inquisiciones* (1925). *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los Argentinos* (1928), pero María Kodama, con criterio sensato, ha decidido reeditarlos. Hasta ahora han aparecido los dos primeros en Buenos Aires, Seix Barral, 1993 (con colofones de marzo y setiembre de 1994). En “Inscripción”, *Inquisiciones*, pp. 7-8, María Kodama explica la casi resignada aceptación de Borges a levantar su interdicto. Por otra parte, los interesados obtenían estos libros en fotocopias cuando no conseguían los originales.

La poesía no es para mí [...] azoramiento [...] asombro del ser [...] tras de un suceso excepcional o [...] disputa metafísica, sino la síntesis de una emoción cualquiera. [...] El asombro e inquietud que esas palabras dicen es lo contrario del pleno adentramiento espiritual que la poesía supone. [...] Tampoco hemos de arrimar la poesía entera a la mística según [...] los que creen en el alma de las cosas. Las cosas existen en cuanto las advierte nuestra conciencia [...].

No hay que confundir el “asombro” del prólogo de *Fervor* con este de *Inquisiciones* que apunta al palabrero lenguaje de las metáforas modernistas o a la busca forzada de originalidad que a veces caracterizó a su propia generación e incluso a él mismo (lo cual le hizo reescribir y aun suprimir algunos de sus poemas juveniles y hasta libros enteros de prosa). Sí debe ligarse el asombro o la maravilla en *Fervor* con la vieja idea recogida por Aristóteles para explicar el pensamiento y la base de la filosofía, que Borges suele recordar. Carla Cordua en “Borges y la metafísica” (*La Torre*, Nueva Época, II, 8, octubre-diciembre de 1988, p. 631) observa que también “la renueva cuando sostiene que es el pensamiento ya pensado el que provoca asombro”. En otras páginas de *Inquisiciones*⁴ aparece también un fugaz atisbo de lo estético, curiosamente surgido de referencias al arte plástico de Picasso y sus discípulos, que conjuga fragmentos heterogéneos. Entonces condena su postura porque “la egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes”. Por rechazo de las minucias vuelve a igualar el arte clásico al arte eterno, absoluto y universal: “esa eterna derecho clásica que es la creación”. Sin embargo, nada es estable en Borges, y nos sorprende enseguida con la propuesta que menos esperábamos, bajo el ejemplo de Ramón Gómez de la Serna: “En un libro como *Greguerías* ambas tendencias entremezclan sus aguas e ignoramos al leerlo si lo que imanta nuestro interés con fuerza tan única es una realidad copiada o es pura forja intelectual”. Es decir: ¿el arte copia a la vida o crea otro nuevo objeto que entra a formar parte de la realidad? ¿Cómo no recordar el cuento que más tarde abrirá *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o “El sueño de Coleridge” y la filosofía de Whitehead mencionada al final de ese ensayo de *Otras Inquisiciones*, que compite en imaginaciones fantásticas con sus cuentos? ¿Cómo no ver el típico esquema mental de Borges: un proyectarse desde A hacia B o desde B hacia A en su también típica forma de u-topía, de no lugar?

En él inaugura también esa estrategia que se hará costumbre: el empleo de citas de otro autor para sugerir o reforzar sus propias opiniones. A la ostentosa poética de Góngora (revivida a través de Darío) opone la elegida por Sir Thomas Browne, en *Religio Medici* (1643), atraído por sus aventuras espirituales:

“Mi vida es *un milagro* cuya relación antes avecíndase a la *poesía* que a la historia, y sonaría a guisa de fábula en la oreja del vulgo. Hay sin duda en nosotros un trozo de la *divinidad*.” Estas frases desgajadas de su contexto le sirven a Borges para un propósito, distinto del de su autor original, pues actúan como ademán que señala la teoría clásica de la *inspiración*. Es verdad además que Browne aparece en ellas renovado por un cristianismo cuyo Dios no actúa desde lo alto, sino desde lo interior del hombre. En un agregado de pocos renglones que será la única parte del prólogo conservada en ediciones futuras (desde la edición de *Poemas*, Buenos Aires, Losada, 1943), insinúa por primera vez otra constante de sus afirmaciones, la igualación de los papeles de escritor y lector:

Poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor —el desconfiado y fervoroso escribidor— de mis versos.

⁴ En “La nadería de la personalidad”, Borges rechazó varias veces el cubismo de Picasso, aunque participó del grupo de la revista *Martín Fierro* y de la exaltación de la pintura cubista de Petorutti. Igualmente osciló entre admirar o rechazar la obra de James Joyce, la cual ha sido comparada con el modo de representación del cubismo: *un* objeto ofrecido cómo nunca lo ve el ojo humano, es decir como el resultado de *varias* perspectivas simultáneas desde diferentes puntos de vista.

No se trata sólo de la clásica y retórica *excusatio propter infirmitatem*. Se trata de un Borges que paralelamente vivió leyendo y escribiendo, traduciendo, citando y transformando la materia de sus lecturas, que sólo dejó de renovar al quedarse ciego, aunque siguió el trabajo de creación dictando otros textos con la sustancia de lo recordado y lo imaginado.

Al publicar *Fervor* en sus *Obras completas*, I, 1974, lo precede de un prólogo fechado el 19 de agosto de 1969 (p. 13). Allí hace una aclaración al significado de *esencial*, término usado antes sin sombra de duda y ahora teñido de sospecha: “[...] he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió era ya esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige”. Aunque luego explique en qué sentido usa la palabra, sus rechazos confirman dos de sus rasgos persistentes: su escepticismo global y su desconfianza particular en el uso convencional del lenguaje.

En su primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, pueden rastrearse rasgos de interés para la práctica de una *poética personal* que va afianzándose y para *discusiones teóricas* que lo *pre-ocupan*.

En el “Prólogo” se nota ya con cierto relieve un rasgo de su escritura que se irá haciendo predominante, tal vez definitorio. Borges no ocupa un lugar permanente: se sitúa para hablar en un lugar provisorio, siempre dispuesto a pasar a otro que tampoco será su morada definitiva. Se pensaría que su morada es la *u-topía*, etimológicamente el *no-lugar*. Pero hay que entender esto centrándolo en la idea dinámica de pasaje y no en la estática de plano.

No hablo de la utopía negativa (como la de la poesía de Susana Thénon) de quien se sabe condenado a no vivirla jamás; ni de la positiva que inventa mundos posibles para condenar el que vivimos, y a veces proponer prácticas alternativas. Yo diría que la escritura de Borges se sitúa en un no-lugar despojado de ambas tonalidades, porque aunque aparezcan alguna vez no son lo fundante en su forma mental, centrada en lo elusivo del conocimiento anhelado y de la palabra.

Entre los textos en los que se manifiesta esa in-decisión, están los prólogos en los que el autor elige la máscara de lector sin dejar de ser lo primero: esos antiguos “leyentes”⁵ y “escribidores” de *Fervor* se instalan en el *prólogo de Inquisiciones*, “aquel rato del libro donde el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós”. ¿Cómo no reconocer en este fragmento (con una temática distinta, también adelantada en *Fervor*) ese no ocupar lugar fijo, ese situarse en un locus provisorio desde el que se anuncia el deslizarse a una nueva morada?

Aun podemos descubrir en este prólogo otra declaración que perdurará: la literatura como “urgencia de su ser”.

Otra forma de pasaje: después de haberse situado en un lugar ambiguo y un tono desgano entre escritor-lector, define con precisión el lugar que desea ocupar en la literatura (proyectado desde su yo, con cualidad emocional que desde el vocablo *urgencia* ya está anunciando el movimiento futuro).

Dejaré para más adelante algunas ideas que empiezan a tomar forma en artículos y en las “Advertencias” finales de *Inquisiciones*⁵ y pasaré ahora a comentar *Luna de enfrente* editada por Proa también en 1925, pero un poco más tarde. En las palabras iniciales: “Al tal vez lector”, llenas de desgano, aparece una breve definición de poesía que se acerca a una poética elemental: “[...] ensaye todo verseador los aspectos que *se avengan bien con suyo*, que no otra cosa es la

⁵ En el epílogo (“Advertencias”) caracteriza a “Examen de metáforas como capítulo de posible retórica”: “Una retórica que partiese del no arreglo de los sucesos literarios actuales a las formas ya prefijadas de la doctrina clásica, sino de su directa contemplación y que legislase la greguería, la novela confesional y la *figuración contemporánea de las formas de siempre*, de la ambición de mi pluma”. En esta enumeración el misterioso tercer término que subrayo apunta, quizá, a lo que en *Otras inquisiciones* definiré como reescritura de las pocas metáforas esenciales y que he estudiado en mi artículo “De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales) en *Espacios*, 6 (octubre-noviembre 1987), y con algún agregado en *La Torre*, Nueva Época, H, 8 (octubre-diciembre 1988), 617-627.

poesía [...]”. Y agrega una sombra de explicitación “[...] los que en mí son de *intensidad*” (sic), resueltos en el ámbito suburbano que ya ha elegido.⁶

En *El tamaño de mi esperanza* Borges reunió hacia 1926 una serie de artículos. No lleva prólogo, pero sí una breve posdata con observaciones de su retórica. Me detendré ahora en el artículo “Profesión de fe literaria” (127 ss.) que oscila entre los campos de su poética y de la retórica con difícil delimitación. Se inicia con lo que llama su credo literario (no porque lo haya inventado, pues es universal, sino porque lo sostiene) y enseguida adelanta una definición del hecho poético: “Toda literatura es *autobiográfica* finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un *destino*, en cuanto nos da una vislumbre de él. En la poesía lírica, este destino suele mantenerse inmóvil, alerta, pero bosquejado siempre por símbolos que se avienen con su idiosincrasia y que nos permiten rastrearlo”. Se vuelve a encontrar de modo alusivo lo que propuse antes como forma mental recurrente en Borges: ocupar un lugar A pero preparado para lanzarse a B (“inmóvil” pero “alerta”; “bosquejada” aunque pueda “rastrear”) dentro de esa in-decisión, de esa irresolución típica.

Se ve que la intuición de lo poético acosa a Borges y que trata de cercarla con propuestas que encuentren su ajuste verbal y conceptual.

A veces la sustancia autobiográfica, la personal está desaparecida por los accidentes que la encarnan y es como corazón que late en la hondura. [...] Más aún hay cosas que por solo implicar destinos ya son poéticas: por ejemplo el plano de una ciudad, un rosario, los nombres de dos hermanas (130).⁷

Buscando mayor precisión, diferencia dos modos de destinos: *fingidos* o *arquetípicos* que ejemplifica con el Quijote, Martín Fierro, Browning; y el *personal* que él prefiere y que concreta con las “autonovelaciones” de Montaigne, De Quincey, Whitman o “cualquier lírico verdadero”.⁸

La tercera recopilación de ensayos, prólogos a diferentes autores y notas apareció bajo el nombre de *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, en 1928. Se abre con un epígrafe de Bradley, IV, *Appearance and Reality*, citado en español: “Para el amor no satisfecho el mundo es un misterio, un misterio que el amor satisfecho parece comprender”. La palabra *misterio*, aunque en el contexto de un epígrafe (y por lo tanto desgajada de su situación de origen), recorta una manera lateral y aproximativa de definir la poética y al mismo tiempo la literatura: *revelación* para el que es amado, *misterio* para el que no es correspondido.

Borges usa los márgenes (epígrafes y prólogos o epílogos) para proponer una definición del libro que está ofreciendo y además un modelo del hecho estético: instala al autor (¿quién habla?), el lugar de la emisión (¿desde dónde habla?), la modalidad (¿cómo habla?), el mensaje (¿de qué habla?), y el receptor (¿para quién habla?), en plena ambigüedad.

En la “Chronologie” p. XXXIV de *OEuvres complètes*, París, Gallimard, 1993, Bernès, autor de ese collage de datos autobiográficos de Borges obtenidos y elegidos entre distintas fuentes, consigna que su padre le reveló el sentido y el alcance de la poesía —el hecho de que las palabras no sean solamente un medio de comunicación sino también *símbolos mágicos*— y *música*. Síntesis que combina el rasgo de la magia (palabra que aparece desde sus obras tempranas) y el rasgo de la música que —aunque figura pronto como cualidad imprescindible del verso y de la prosa— se refuerza más tarde con las ideas estéticas que le vienen de Pater,

⁶ La aclaración del título *Luna* (a la que, con una cita de Fray Luis, fija como “emblema de la poesía”, es decir que la universaliza) y *de enfrente* (“agregado que la define, la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos”) nos remite a las formas eternas cuando por una leve variación ya son de nuestro país y de nuestro tiempo. (Ver nota 4).

⁷ La “enumeración caótica” siempre le interesó a Borges. hasta culminar en la espléndida serie que concentra “El Aleph” En este caso un breve ejemplo de tres sintagmas sustantivos, precedidos por una *inquisición* que intenta develar su eficacia (“cosas que por solo implicar destinos ya son poéticas”).

⁸ Continúa con ejemplos de novela y drama e insiste en que si no bastan los destinos de los héroes “se indaga amorosamente la [vida] del autor”, hecho que se corrobora en el trabajo crítico del mismo Borges.

según luego explicaré. Sin embargo, es también indudable que esta frase final proviene textualmente de lo que Borges dijo a N. T. Di Giovanni y que su traductor al inglés publicó por primera vez como “An Autobiographical Essay” en el *New Yorker*.⁹

Otro libro en prosa, el único que dedicó a un solo autor (si se excluyen manuales como el de Lugones), también se inaugura con un epígrafe que define su propia decisión.

“[...] a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (“algo como una verdad, no una verdad coherente y central, sino angular y escindida”. De Quincey, *Writings*, XI, 68). Angular y escindida califican al mismo tiempo la poética de De Quincey y la de Borges, o mejor lo que uno y el otro en sus distintas circunstancias creen que define su poética y retórica al mismo tiempo.

En el caso de su libro sobre Carriego, ante la imposibilidad de comunicar la vida de un hombre, un escrito, una ciudad, un barrio, propone otro camino que el de los cánones oficiales, destruidos burlescamente (“Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos de un tercero es una paradoja evidente”, *Carriego*, 1º ed. 31). Entonces elige su propia retórica y poética de la repetición “angular y escindida”, y unas páginas adelante registra: “las variantes raleaban. Sus días eran un solo día” (45). No es este el único lugar en que se vale de la repetición y hasta la comenta.¹⁰ No hay que olvidar, sin embargo, que Borges puede mostrar actitudes opuestas., en un mismo texto, por un afán polémico que solía aflorar en épocas juveniles y se extendió hasta las de su madurez. En el mismo Carriego contrasta su opinión de que todo es autobiográfico con lo contrario: “inferir de un libro las inclinaciones de su escritor parece operación muy fácil, máxime si olvidamos que este no redacta siempre lo que prefiere, sino lo de menor empeño y lo que se figura esperan de él” (46). A este siguen párrafos de poética rememoración del suburbio, de lo que él mismo experimentó o quiso elegir como “senador” de un Buenos Aires que circunscribió a las orillas para tomar posición y definirse cuando volvió de Europa a su patria (contra la literatura de Boedo —que a su vez se burló de los cajetillas que se apropiaban del nombre de un gaucho para su revista— pero también para apartarse de la tradición narrativa rural que cobraba nuevo impulso).

En la reedición de *Evaristo Carriego* en 1955 agregó un prólogo fechado en enero de ese año, pp. 9-10. En él repite las palabras pronunciadas en la SADE cuando recibió el Premio de Honor, reproducidas en *Sur* núm. 129, 120-121. A la declaración de que su infancia transcurrió en su casa, en la biblioteca de libros ingleses, tras las lanzas de la verja, después de suprimir unas líneas del final agrega las preguntas, patéticas por el contraste: “¿Qué había fuera? ¿Cómo era ese Palermo —el barrio en que vivía— o ¿cómo hubiera sido hermoso que fuera?” (10). Y añade explícitamente, para que no quede duda de lo inventivo de su *Carriego*, que a esa pregunta responde su libro. También añade la nota 1, que descubre su retórica: “Lo patético casi siempre está en el detalle de las circunstancias menudas”, que en otros momentos confesó haber tomado de Kipling, o de las sagas anglosajonas.

Hasta ahora he seguido con detención el camino de sus publicaciones en verso y prosa. Ahora quiero dar un salto, situarme en el final del arco recorrido por el mismo Borges y recoger sus definiciones del *hecho estético o de poética* y aun de *literatura*.

Tomaré lo último que por ahora conocemos, lo escrito antes de su muerte en Ginebra, el

⁹ Luego reproducido en Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories* (1933 -1969), Edited and translated by N. T. Di Giovanni, New York, E. P. Dutton, 1978, pp. 203-260.

¹⁰ La conecta con la noción de Leibniz acerca de los indiscernibles o mónadas, no porque se adhiera a ella sino por la posibilidad de usarla como uno de los soportes de su orbe imaginario. En la edición de sus *Poemas* (1922-1943) de Losada ofrece una lista de los lugares en que la utiliza: “Inscripción de cualquier sepulcro” y “El truco” de *Fervor*, “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, ensayos de *Inquisiciones*, “El truco” y “Sentirse en muerte”, prosas de *El idioma*, reproducida la primera en *Carriego* y la segunda en *Historia de la eternidad*, en *Sur*, núm. 1, 15 y en *Nueva refutación del tiempo*, luego incluida en *Otras inquisiciones*. A esta lista de Borges hay que agregar una nota de “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*, p. 26 y “Manuscrito encontrado en un libro de Joseph Conrad” en la ed. Losada de *Poemas*. Además continuó después de esa fecha en “La espera” (relato aparecido en *Sur*, núm. 15, abril de 1944, e incorporado a *El Aleph*, 2º ed.) y tal vez en otras obras que no recuerdo.

19 de mayo de 1986, el “Prólogo” a la edición de sus *OEuvres Complètes*, París, Gallimard, I, a cargo de Jean Pierre Bernés.

Borges dice de la literatura, que le consagró su vida y no está seguro de conocerla, por lo cual no se atreverá a “definirla, ya que sigue siendo para mí secreta y cambiante, en cada línea que recibo o escribo”. Usa la táctica de la duda, de lo intuido pero no definible, lo deseado y no alcanzable, tanto para el lector como para el receptor (ciego que escucha lo que otros le leen o rememora lo antes leído; productor que ya no escribe pero imagina y dicta); igualados lectores y escritores como venía haciéndolo desde *Fervor*, se niega a definirla pero la define: “La veo como una serie indefinida de experimentos con el lenguaje y, desde luego, con la imaginación”.

Cortesía que no se impone y se presenta como opinión personal sin pretensión de validez para todos; distinción que adelanta como osadía la importancia que le asigna al lenguaje, pues la imaginación es el término dado como consabido e imposible de ‘eliminar. Para precisar mejor lo que quiere, diferencia en una segunda etapa argumentativa el uso de los símbolos matemáticos en la ciencia versus el de los símbolos del lenguaje en la literatura. Los matemáticos no tienen ningún misterio, en cambio los de la literatura —es decir las palabras— parecen tener vida propia.

El sentido es constante pero la connotación y el ambiente cambian de imprevisible manera. El lenguaje es menos un rígido mapa que un árbol [...] En un cuento o en un poema el sentido no importa; importa lo que crean en la mente del lector tales o cuales palabras en tal orden, dichas con tal cadencia.

Borges concluye sus juicios sobre la literatura diciendo: “Cada página es una aventura en la que debemos jugar. Cada palabra es la primera que dice Adán”.

Al terminar con la alusión bíblica (que le sirve para exaltar la creatividad desde la hada), afirma la originalidad (en sentido etimológico) del hecho poético y a la vez se define como creador de su propia práctica. No pensemos que tales juicios se contradicen con los anteriores, por ejemplo con los que hablan de metáforas y de historias eternas, ó de la futilidad de querer inventar nuevas metáforas cuando las esenciales ya fueron dichas, ni con los leves desplazamientos que conseguirán innovarlas mediante la diferente entonación de formas universales. Tampoco indican un retomo a la exaltación marcada de nacionalismo en las obras tempranas, cuando vuelve a la Argentina y busca el espacio y la voz propios y los encuentra en su ciudad (Buenos Aires), su barrio (el suburbio), su lengua (el habla criolla, patricia y cotidiana). Lo que sigue exaltando es la función del escritor. Es la que al final halla prescindiendo de circunstancias históricas, políticas y geográficas, y condensa en la cita de John Keats: “A thing of beauty is a joy for ever”, que ofrece dichas singulares y eternas. La superioridad de estos valores que no necesitan descontextualización es reforzada por tres ejemplos: uno latino, otro hindú, anónimo, y el último inglés, de Gerard Manley Hopkins. Los tres elegidos hablan, curiosamente, de la Divinidad. Aunque con modestia, Borges dice haberse limitado por su parte a “breves aventuras secretas”.

Para concluir volveré hacia atrás, a dos o tres textos importantes para el Borges que nos pre-ocupa ahora.

Alguna vez he llamado la atención sobre el hecho de que Borges anticipó la teoría de la recepción antes de que circulase y se popularizase bajo las tesis de Jauss, y hay quien opina que no fue así. Vale la pena detenerse en este punto. Hemos visto que en sus obras juveniles insiste en la igualdad, la semejanza y la reversibilidad de las funciones lector / escritor. Entonces y mucho después abundan las confesiones de que su vida se redujo a leer y escribir, que desde niño supo que iba a ser escritor, aun antes de serlo, que vivió encerrado leyendo en una biblioteca de libros ingleses. También se ha hablado sobre Borges, y la repetición de la cita o la autocita, además de sus trabajos y de sus observaciones sobre la traducción. Es verdad que no está bien definida en el comienzo la función del receptor, y que aparece unida a datos autobiográficos y a la creación de su propia imagen con resonancias oníricas o fantásticas.

También muchos han destacado su utilización de citas y autocitas, mientras otros críticos buscan sus claves en el psicoanálisis, y las teorías deconstructivistas sobre la repetición, la diferencia, el no-origen. Sin embargo, es seguro que en cierto momento propone una teoría de la recepción con independencia de las ideas de Jauss en el ensayo *Otras Inquisiciones* “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, p. 193, fechado en 1951. Allí dice:

[...] olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria [...] Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta por ejemplo— como la leerán en el año dos mil yo sabría cómo sería el año dos mil. [Antes en *Sur*, 220]

Concluiré comentando una de sus definiciones del *hecho estético*, la que considero la más memorable, con la cual cierra su ensayo “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones*, 1952 (fechado al pie en 1950):

[...] ya Pater,¹¹ en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. 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. (11-12)

Varios detalles nos sorprenden.

Primero, que la definición nazca de la música porque el mismo Borges declaró que era prácticamente sordo para apreciarla y que no solía oír conciertos.

Puede argumentarse que Brahms le sirvió para comunicar la inefabilidad del arte y que encontró en su música la simbolización de la Belleza y el anhelo del hombre por alcanzarla. Quizá lo atrajo su propio interés por los problemas del lenguaje y del signo, por las relaciones del significado, el significante y el referente (unidos a las relaciones de literatura-realidad, palabra-objeto). Para Walter Pater la música era el arte suprema porque suprimía la dualidad sustancia/forma y también por eternizar el instante fugitivo, mientras las otras artes tendían a ese ideal sin alcanzarlo (“The school of Giorgione” en *The Renaissance*).¹²

Esas son las cualidades que Borges exalta en la última estrofa de su poema “A Johannes Brahms” tal como aparece en *La Nación*, 2 de noviembre de 1975 y que luego reescribió cambiando el lugar de los versos:

Mi servidumbre es la palabra, impura
conjunción de un sentido y un sonido.
Tuyo es el río que huye y que perdura
ni símbolo, ni espejo, ni gemido.¹³

¹¹ *The Renaissance*, London, Mac Millan, 1914, espec. 135,137-139. 14 sobre la música como arte superior porque cumplía el ideal de suprimir la dualidad fondo-forma. También p. 150, donde se trata la valoración del arte por su poder de eternizar el instante fugitivo. Pater fue influido por ideas de Baudelaire (luego retomadas por Mallarme) y por la clasificación de las artes en Lessing, *Laocoonte*, IV y XVI, cuyas ideas desarrollaron después Herbart y Schasler.

¹² Borges, gran admirador de Schopenhauer, cita su opinión de que la música está fuera de la jerarquía de las otras artes pues no expresa la idea platónica sino *la voluntad misma*. No se le aplican espacio y tiempo, sino la forma general de la representación. En *Discusión*, 44, recuerda que al decir es “la *inmediata objetivación de la voluntad como el universo*” (énfasis del original), postula que la música no precisa del tiempo.

¹³ En la terminología de Pierce se diría: ni el arte como símbolo, como icono, como índice, en la relación del

En *El idioma de los argentinos* Borges pudo soñar con el idioma de Dios o de los Ángeles, que es la negación de idioma o de código porque se comunican mediante la representación directa, según autoridades de la Iglesia como Santo Tomás; o con recibir el mensaje de la divinidad cifrado en una sola palabra como en “Mateo, XXV, 30”:

Humo y silbatos escalaban la noche.
Que de golpe fue el Juicio Universal. Desde
el invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras
Que son mi pobre traducción temporal
de una sola palabra)
(“El otro, el mismo”, OC. 874).

O con un idioma de infinitas palabras, una para cada número entero, en *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico de John Wilkins”, o con el intento sobrehumano de “Funes, el memorioso”, quien supera a la divinidad inventando un lenguaje que subdivide infinitamente el infinito, y un sistema de numeración que carece de sistema pues en él cada número recibe un nombre distinto y extravagante.

Olvidados los vértigos de los códigos lingüísticos posibles, volveré a otra consideración conectada con la definición del *hecho estético como revelación* anhelada y frustrada, o infinitamente prometida y detenida.

Quizá radique su interés mayor en que Borges la retome en el párrafo final de un cuento, “El fin”, incluido en la segunda edición de *Ficciones* (1956):

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo, y nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...(OC, 521).

Ensayo y cuento, los dos proponen una escena que simula la comunicación entre una realidad interna y otra externa al *hecho estético*, ofrecida al receptor que la percibe y debería poder traducirla.

Entre los componentes de la enumeración que serían capaces de incorporarse a la categoría hecho estético en el ensayo, Borges elige para el cuento el lugar y el tiempo: *la llanura* con la que precisa “ciertos lugares” del ensayo, *una hora de la tarde* con la que traduce “ciertos crepúsculos”, y repite la música para declarar la inefabilidad de la experiencia cuando se la quiere transmitir por un código de signos como es el lenguaje.

Entre los indicadores de incertidumbre que suelen presidir dicha franja para poner entre paréntesis la posibilidad del conocimiento o del goce pleno (o de ambos encadenados), formula una serie de probables respuestas semejantes a las del ensayo, sin concluir (como se comprende) con la expresa manifestación de que está definiendo el hecho estético. Indudablemente hay elecciones, rechazos y variantes condicionadas por la historia que está narrando. Pero el género no cambia la entonación emocional de los dos textos, que pueden confluir y encontrarse en una encrucijada que los acerca.

Porque el ensayo en que está incluido el primero tiene la particularidad de aquellos que culminan en *Otras inquisiciones* en los ambiguos límites del relato fantástico. Y el cuento, porque al continuar la historia de Martín Fierro se carga con las intuiciones de la obra arquetípica de Hernández, con la voz y el imaginario de la de Borges y con el caudal de nuestras

vehículo señal con el objeto. Para Pierce *icono* es el signo que tiene alguna similaridad con el objeto pero no presupone existencia (un plano, una foto), *índice* el que tiene alguna conexión existencial con el objeto (el humo respecto del fuego), y *símbolo* el que está relacionado por convención (la mayoría del léxico en las lenguas naturales). Para Pierce la música es un *icono*.

propias lecturas de ambos, cuando recordamos no solo “El fin” sino otros textos suyos.¹⁴

El recorrido de algunas obras de Borges en busca de formulaciones del arte, la poética y la literatura nos ha mostrado por momentos la convivencia de ciertas ideas aparentemente opuestas, pero que, si fuesen más meditadas, encontrarían un sentido dentro del imaginario del autor. Siempre sorprende ese modo constante y renovado de mostrar diversas máscaras de una experiencia que se sabe incesante, inagotable e ineludible, y con infinitas repercusiones en el lector. Su oscilación entre definiciones que privilegian el “asombro”, la “sorpresa”, el “misterio”, las “aventuras secretas” y “cambiantes”, o la revelación de la “divinidad”, frente a las que buscan el soporte de “una emoción cualquiera” pero con la profundidad que transforma el espesor de lo cotidiano (“el pleno adentramiento espiritual”). También el insistente ataque al individualismo romántico frente a la preferencia por el ideal clásico que universaliza (¿occidentaliza?), aunque pueda aconsejar que cada uno elija “los aspectos que vengan bien con su yo”, los que son “intensidá” en él, o burlarse de la paradoja de los románticos (por ejemplo, Poe) que defienden el artificio, junto a los clásicos que hablan de inspiración personal.

El arte como copia de la realidad aparece poco y con precisiones que cambian su naturaleza tradicional al enfocarlo como un instrumento para descubrir regiones no exploradas antes por la literatura y darles existencia. En cambio, enfatiza la capacidad de crear un objeto nuevo que pase a formar parte de esa misma realidad, ya en la simple invención que finge responder a una experiencia vital (como *Evaristo Carriego* y los poemas del suburbio, imaginados en el encierro de la casa y de una biblioteca), ya como propuesta de sus relatos fantásticos (y de sus ensayos), ya bajo la forma más sutil de la renovación de metáforas universales.

En algún momento reduce la poesía a “lenguaje” —como si se tratase de un desafío—, “lenguaje e imaginación” o “lenguaje y música” o palabras “dichas en tal orden y según tal cadencia” sin olvidar lo que considera de mayor importancia, “lo que crean en el espíritu del lector”.

También piensa la literatura como presentación de un “destino” que no es necesariamente el del autor sino el del hombre, puesto que puede ser personal o fingido y arquetípico, con el agregado de la unificación de las dos alternativas, como lo declara en la dedicatoria de sus *Obras completas*, I, p. 9, a su madre:

“Quiero dejar escrita una confesión, que a un tiempo será íntima y general, ya que *las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos los hombres*”.

Este rasgo es constante en los poemas y relatos de Borges, donde se pasa de lo preciso e individual a lo abarcador de toda humana experiencia. Donde la busca del personaje para descifrar su destino es la del autor por encontrar la palabra justa y la cadencia para comunicarla.

De ahí surge, quizá, la última definición del hecho estético que he comentado. Me refiero a esa revelación que quisiera manifestarse en una forma pura como la música, siempre prometida y nunca alcanzada por la palabra, y que por eso mismo nunca clausura las infinitas vías que sus caminos le ofrecen.

¹⁴ Los textos pueden ser una reescritura del *Martín Fierro* (por ejemplo, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”) o sus ensayos sobre literatura gauchesca. Pero también debemos pensar que “El fin” narra el desafío y venganza del hermano del moreno, con la fusión víctima/victimario que vuelve a remitirnos a otros relatos suyos, en ecos y reescrituras impredecibles.