

En clave de be

BORGES BIO Y BLANQUI

*y las leyendas
del nombre*

LISA BLOCK
DE BEHAR





Foto: Isaac Behar

LISA BLOCK DE BEHAR es docente de Análisis de la Comunicación en la Universidad de la República (Uruguay). Doctora en lingüística por la École des Hautes Études en Sciences Sociales, obtuvo el “Premio a la investigación” de la Fundación Alexander von Humboldt. Es autora de numerosos artículos y, entre otros libros, de *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos; Borges. La pasión de una cita sin fin; Una palabra propiamente dicha; Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades; Al margen de Borges; Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Premio Xavier Villaurrutia al ensayo literario.

lingüística
y
teoría literaria

EN CLAVE DE BE. BORGES, BIOY, BLANQUI Y LAS LEYENDAS DEL NOMBRE

por
LISA BLOCK DE BEHAR





siglo xxi editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores, s.a.

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA

PQ7797.B635

Z54

2011 Block de Behar, Lisa

En clave de be. Borges, Bioy, Blanqui y las leyendas del nombre /
por Lisa Block de Behar. — México : Siglo XXI, 2011.

271 p. — (Lingüística y teoría literaria)

ISBN-13: 978-607-03-0275-6

1. Borges, Jorge Luis – 1899-1986. 2. Borges, Jorge Luis – 1899-1986 – Crítica e interpretación. 3. Bioy Casares, Adolfo. 4. Bioy Casares, Adolfo – Crítica e interpretación. I. t. II. Ser.

primera edición, 2011

© siglo xxi editores, s.a. de c.v.

isbn 978-607-03-0275-6

derechos reservados conforme a la ley
impreso en programas educativos, s.a.
calz. chabacano 65 local a
06850, méxico, d.f.
marzo de 2011

*A Isaac, siempre, por los días,
los años y sueños compartidos*

PRIMERAS LETRAS

Si bien es usual, y sobre todo inevitable, empezar por el principio, no sería demasiado redundante observar que los apellidos de Borges y Bioy empiezan por *be* y, no solo por esa razón incidental, prestarle cierta atención a *be*, el nombre de la letra. La segunda posición que le asigna el orden alfabético a la letra *be*, su condición de primera consonante, otras ocurrencias que sugiere la imaginación letrada favorecen el reconocimiento de dualidades y afinidades entre dos autores que escribieron cada uno por su parte y a la par. Compartieron temas, tiempos, lugares y todas las variaciones del quehacer literario, libros leídos o libros escritos, suscritos con sus nombres propios o adoptados. Concertando pactos no pronunciados y reciprocidades consolidadas por semejanzas y diferencias que acontecieron sin que se propusieran procurarlas, ambos autores supieron entablar una amistad incomún; vidas paralelas las suyas que convergían con frecuencia en una unidad primera, inicial, el principio del que la letra *be* es emblema y sus atributos inaugurales, doctrina o leyenda.

Un ejercicio muy viejo, muy conocido, para aprender a leer consistía en mostrar cada letra del abecedario ilustrada con palabras diferentes que comenzaban por esa misma letra, escritas bajo las representaciones de los objetos nombrados. Podría proponer, con los nombres de estos autores, un procedimiento similar para comprobar coincidencias que, como en esos casos, atribuiría al azar o a causas igualmente fortuitas. Sin embargo, estas y otras coincidencias del comienzo ofrecen un punto de partida literal válido para continuar las lecturas, discutir sobre las particularidades del nombre, sobre las ambivalencias de la escritura o sobre los mitos iniciales de una de las más afortunadas aventuras de la invención, de las que la historia no siempre guarda memoria.

Hombres de letras ambos, ¿habrán advertido o se habrán divertido con los auspicios de esa letra que inicia sus propios nombres propios, la misma que inicia, si no el mundo, el relato del mundo? Aun cuando la creación del mundo y el relato de la creación no se distingan, *bet*, en hebreo, el nombre de la letra y sus rasgos gráficos han sido asociados con *bait*, “casa”, una casa abierta, donde reside, desde el

origen, la dicha de la palabra, de la palabra dicha, que dice y hace a la vez.

El significado literal y el figurado hacen juego, como si se ajustaran los fragmentos dispersos de un enigma y, al reunir el nombre de la letra con el significado de *casa*, otro nombre entra a tallar. Más de una vez, Bioy Casares recuerda que su primer apellido significa, en sus raíces, "dos" o "uno contra dos". Los trazos de *Beit* también designan en hebreo el número dos y, según las interpretaciones tradicionales, aluden a dicotomías que no faltan, implicando los opuestos que requieren de la unidad para encontrarse y enfrentarse. Entre dicciones y contradicciones, Borges y Bioy hacen ficción y pasión del nombre.

Terciendo entre pares, desde otros tiempos y espacios distantes, ronda en los escritos de ambos autores el fantasma de Louis-Auguste Blanqui. Semejante a los cometas que bien describe y cuyas andanzas narra, sobrevuela la figura en filigrana del prisionero que, desde la clausura de sus celdas, hizo de la revolución un retorno, de la eternidad una esperanza conjectural, del espacio infinito el lugar para sus fugas astrales y fantásticas. De ahí que no pueda sorprender que las repeticiones abunden entre sus escritos, que se prolonguen y reiteren en más de un capítulo de este libro.

En una imagen antigua se podía ver el marco oval o redondo de la letra O que presenta inscrito, bien centrado, el autorretrato de un pintor cuyo nombre empezaba por esa letra. La B, el monograma de perfil latino y en mayúscula, podría habilitar una inscripción análoga y doble, y esbozar asimismo esa morada primordial que recuerda la letra en hebreo. Transliterada, doble y secreta, cifra una duplicación circular que, doblada sobre sí misma, forma una unidad aunque dé lugar a las dualidades que sus caracteres propician. Insinúa los silencios siderales del misterioso álef, las aventuras cósmicas que Blanqui formula en su hipótesis astronómica, las repeticiones cada vez menos descabelladas, las reducciones planetarias que prevé el universo narrativo de Borges, las anticipaciones inventadas por Bioy a los avances de una tecnología aún en ciernes y las fantasías que la suerte y los secretos de las letras, bellas, discretas, sugieren.

LA FICCIÓN ENTRE EL FRAUDE Y LA FARSA. SOBRE ALGUNAS PARODIAS Y PROPIEDADES DEL NOMBRE

A mi padre

*Our songs will all be silenced - but what of it? Go on singing.
Maybe a man's name doesn't matter all that much.*

ORSON WELLES, *F for Fake*

La materia que yo cursaba era filosofía: recordé que mí
tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revela-
do sus hermosas perplejidades.

J.L. BORGES, “There Are More Things”¹

Más allá del Myo Cid de paso tardío
Y de la grey que aspira a ser oscura,
Rastreaba la fugaz literatura
Hasta los arrabales del lunfardo.

J.L. BORGES, “In Memoriam A.R.”²

No es ninguna novedad afirmar (o confirmar) que el mundo devie-
ne cada día más borgiano. Desde hace décadas se sabe que no solo
Borges es uno de los mayores acontecimientos literarios de su siglo
sino que aun los acontecimientos no literarios ocurren *al margen de*
Borges.³ “Acaso sin quererlo”,⁴ proféticas o provocativas, sus especula-

¹ Jorge Luis Borges, “There Are More Things”, *El libro de arena, Obras completas*, t. III (1975-1985), Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 33.

² J.L. Borges, “In Memoriam A.R.”, *El hacedor. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp. 829-830.

³ Lisa Block de Behar, *Al margen de Borges*, México/Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1987.

⁴ J.L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 450.

ciones anticiparon, entre otros advenimientos, el progresivo desacemento de las teorías,⁵ la caducidad o inutilidad de las taxonomías,⁶ las adecuaciones de la verdad a las conveniencias del cronista,⁷ la indistinción de los antagonismos⁸ –más allá de las eventualidades–, las resonancias poéticas y plurales que prevalecen sobre la autoridad o el autor individual, la multiplicación de los prodigios que la tecnología pone en pantallas (normalizan en la práctica cotidiana algunas de sus ficciones más desaforadas),⁹ la gradual y virtual desaparición de la realidad en su representación,¹⁰ la conservación de la escritura en libros que se desvanecen,¹¹ las encyclopedias ciclópeas y virtuales, sombrías y vagas. En este mundo que se borgesializa casi sin advertirlo entre ilimitables series de copias, medra la facilidad del plagio, la infatuación de los nombres propios, su insignificancia o su renombre, la vanidad y las variantes del vacío.

Fueron estas, sin proponérselo, algunas de las predicciones más llamativas de la desconcertante imaginación de Borges que, cruzadas con las ficciones de Bioy Casares y su insistente producción de copias que abundan y acechan a la par, predisponen una realidad por venir que el presente confirma. Pocos escritores lograron, como Borges, transformar los fragmentos discontinuos, la referencialidad abstrusa, las citas literales y sospechosas, francas y apócrifas, siempre innúmeras, las copias tan fieles como aberrantes, en esa revelación fantástica que sus obras deparan.

Por otra parte, a pesar de la ininterrumpida preocupación por la mimesis y de los antecedentes ancestrales del tópico, no fueron nada

⁵ “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”, Borges, “Pierre Menard...”, *op. cit.*, p. 449.

⁶ “Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjectural”, en J.L. Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 708.

⁷ “Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento”, en J.L. Borges, “Tema del traidor y del héroe”, *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 498.

⁸ “Judas buscó el Infierno. Porque la dicha del Señor le bastaba”, en J.L. Borges, “Tres versiones de Judas”, *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 516.

⁹ J.L. Borges, “El aleph”, *El Aleph, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp. 617-628.

¹⁰ J.L. Borges, “La parábola del palacio”, *El hacedor, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 801.

¹¹ J.L. Borges, “La biblioteca de Babel”, *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp. 465-471.

frecuentes las narraciones que hicieron de las *copias* un universo inaugural y contradictorio, o de las máquinas que las producen y registran, esas que la fantasía de Bioy pone en marcha, una cultura que instala las revelaciones fotográficas y cinematográficas, y los procedimientos tecnológicos que las propician, la experiencia vicaria e infinita de un régimen de copias sin original. En sus cuentos los híbridos no escasean y, como en las fábulas y las quimeras, los experimentos médicos oscilan entre devaneos de inmortalidad y procedimientos inhumanos, una crueldad no menos cruel por mecánica, que engrana la trama en un terror sin tregua.

Firmes sus lazos amistosos, próximas sus afinidades sociales y culturales, siendo sus obras tan diferentes y tan felizmente opuestas, la consabida colaboración literaria entre ambos, varias veces extraordinaria por solidaria y duradera, se consolida también por esas coincidencias. Un estrecho vínculo personal se entabló entre los dos escritores que compartieron una *vita literaria*, animada y admirable, y la celebridad de una producción que también lo es.¹² Borges y Bioy leían los mismos libros, consultaban las mismas encyclopedias, frecuentaban círculos literarios comunes, cultivaban las mismas amistades y adherían a causas afines, sin que se suscitara o insinuara ninguna rivalidad o redundancia entre sus escritos, afectos y pronunciamientos. Llama todavía la atención que esa estrecha mutualidad no diera lugar a desavenencias, al contrario: “Por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía, porque teníamos una compartida pasión por los libros”.¹³

Como si hubieran convenido un pacto de precedencia, pero sin ceremonias, cada uno le cedía el paso al otro o, incluso, a un tercer hombre, apartándose ambos a un lado para darle lugar a *Biorges*. Ni uno ni otro sino los dos, contraídos en una entidad civil y literaria, con nombre propio y foto formal, “Biorges” aparece convalidado por el estatuto nominal que Emir Rodríguez Monegal acuña¹⁴ y Gisèle Freund documenta, otorgándole pleno derecho de ciudad, no solo en poesía. Una serie anterior de fotos, realizada por Silvina Ocampo como para documentar la metamorfosis de uno y otro autor en un tercer otro, aparece reproducida en *Álbum*, el libro que el Ministerio de Cultura de España publicara en homenaje a Adolfo Bioy Casares para celebrar, también por medio de esa cuidadosa edición realizada

¹² El libro *Los nuevos cuentos de Bustos Domecq* es de 1977.

¹³ Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 78.

¹⁴ Emir Rodríguez Monegal, *Borges*, París, Seuil, 1970.

en Madrid (1991), el otorgamiento del *Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes* (1990).¹⁵ En “Un arte abstracto”, de las *Crónicas de Bustos Domecq*, la farsa no desconoce esa famosa sobreimpresión fotográfica que, al pasar al bronce y a sus palabras, cobra un relieve sarcástico, a varias puntas:

Los fondos recaudados no permitieron la erección de dos bustos y el cincel hubo de ceñirse a una sola estatua que aglutina artísticamente la vaporosa barba del uno, la nariz romana de los dos, y la lacónica estatura del otro.¹⁶

En sus *Memorias* recuerda Bioy el argumento de un cuento que se habían propuesto escribir, ya no entre dos sino entre tres, esta vez con Silvina Ocampo. Pero, como esa trinidad no resulta de la suma de los dos primeros más ese uno que logra la colaboración literaria,¹⁷ el milagro¹⁸ no se produce. En ese cuento se formularía una suerte de testamento literario e intelectual, con preceptos precisos para la tarea de escritor. Reitero aquí la transcripción de un pasaje, especialmente pertinente, entre otros igualmente ingeniosos:

En literatura hay que evitar:

[...] – Parejas de personajes burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson.

– Novelas con héroes en pareja. La dificultad del autor consiste en: si aventura una observación sobre un personaje, inventará una simétrica para el otro, abusando de contrastes y lánguidas coincidencias: *Bouvard et Pécuchet*.¹⁹

Alevosas y compartidas, esas recomendaciones dan señales claras de la clave augural y amistosa que celebra la gracia del principio: un cuento de Borges parte de cierto dato que Bioy le habría proporcionado al narrador; otro cuento se inicia invocando su nombre²⁰ y, como

¹⁵ Bioy Casares, *Álbum*, España, Ministerio de Cultura, 1991.

¹⁶ Borges y Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967, pp. 55-56.

¹⁷ “El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno”, J.L. Borges, “Epílogo”, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, p. 977.

¹⁸ “Si el experimento no marra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes [...]”, *Ibidem*.

¹⁹ Bioy Casares, *Memorias*, *op. cit.*, pp. 80-81.

²⁰ J.L. Borges, “El hombre en el umbral”, *El Aleph, Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 612.

bien se sabe, la novela “perfecta” de Bioy empieza por un prólogo de Borges que así la califica. Abundan ejemplos de un equilibrio donde, en vaivén, autores y personajes se entrecruzan, haciendo crecer la ficción, elevándola varios grados más al comprometer sus lealtades recíprocas en un artificio de verdad.

¿Advierten sus prevenciones sobre la singularidad de esa condición dual? ¿Formulan una vindicación actualizada de “Bouvard et Pécuchet”?;²¹ ¿reniegan de “una especie de Fausto en dos personas”?;²² aun cuando, en esta cita como en tantas otras, habría que duplicar las comillas ya que un solo par no basta. Refiriéndose a la novela de Flaubert, dice Borges:

En este libro poblado de circunstancias el tiempo está inmóvil; fuera de los ensayos y fracasos de los dos Faustos (o del Fausto bicéfalo) nada ocurre.

Tal vez por eso mismo entienda que la “acción” no ocurre en el tiempo sino en la eternidad. Diferenciándolo del espacio, pero sin dejar nunca de lado el problema del tiempo, como si ambos fueran las dos caras distintas de una misma entidad, Borges recuerda el desagrado que provocaba en Nietzsche el que se hablara parejamente de Goethe y de Schiller, advirtiendo el perjuicio de una indisociabilidad indeseable por extrema.

Como Bustos Domecq no existía, uno o más de uno tenían que inventarlo, y fueron Borges y Bioy, juntos o por separado, quienes festejaron su escritura indistinta y paródica como si disfrutaran de la ejecución de un concierto interpretado a cuatro manos, *allegro scherzando*. Sería difícil, en el ámbito de la ficción literaria, encontrar un par similar o un paralelo igualmente válido. Sin embargo, cuando una periodista le preguntó a Bioy por posibles antecedentes de esa relación tan singular en la “que intervinieron dos hombres”,²³ Bioy mencionó a Ellery Queen,²⁴ seudónimo de dos autores norteamericanos, primos entre sí, que adoptan nombre y apellido tanto para suscribir los relatos de las aventuras de un detective como para designar

²¹ J.L. Borges, “Vindicación de ‘Bouvard et Pécuchet’”, *Discusión* [Buenos Aires, 1932], *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

²² *Idem*, p. 260.

²³ J.L. Borges, “El soborno”, *El libro de arena*, *Obras completas*, t. III (975-1985), Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 57.

²⁴ Borges y Bioy Casares, *Museo. Textos inéditos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, p. 241.

nar al detective que, dicho sea de paso, también es escritor. Ambos se empeñan en escribir como uno solo y más parecen dos personajes de un solo autor que dos autores en uno. Sin duda, “*a strange case*”, como tituló su novela Robert Louis Stevenson, quien no debería haberse extrañado de esas dualidades,²⁵ una extrañeza que involucra asimismo a los protagonistas de las novelas de Arthur Conan Doyle. Pero, en el caso de Borges y Bioy, sin oponerse ni confundirse, uno es par del otro.

No es necesario recordar que, desde las prédicas del Génesis y los mitos a los que Platón habilita en función dialógica hasta las prácticas de la clonación, la idea del doble es inherente al pensamiento, a la imaginación, a la memoria, a los sueños, como si la *reflexión* misma multiplicara las imágenes y la sombra, el espectro de uno que nunca es menos de dos. No solo en Alemania o en alemán, donde no son ajenos ni el “*Doppelgänger*” ni el Golem, siguen vigentes esas operaciones de la mente, conocidas por tradiciones, leyendas, y una cuantiosa corriente literaria y cinematográfica que las recogió y difundió con creces.

Bajo la doble y más conocida denominación de H. Bustos Domecq y de B. Suárez Lynch, también doble, los dos escritores firmaron varios textos escritos en forma conjunta, de responsabilidad individual indiscernible: son dobles de dobles y, a pesar del tiempo transcurrido y de sus deslizamientos en sinuosos pliegues, el fenómeno no deja de sorprender. Pero el interés que suscita su cooperación no se limita a ese sello doble o cuádruple que oculta, *a medias*, dos autores en un tercero o varios más. Sigue llamando la atención “la profunda simbiosis establecida entre esos dos escritores tan diferentes en edad, estilo y temperamento”,²⁶ como decía Rodríguez Monegal, tan estrechamente unidos que daría lugar a una “cuestión Bustos Domecq”, menos críptica aunque igualmente representativa de una armonía final y coral, consonante a varias voces, que acentúa “la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje”,²⁷ como si tal discriminación aún fuera factible.

Las convicciones sobre la naturaleza plural del autor (que podrían rivalizar sin contrariar las teorías de su desaparición o de su muer-

²⁵ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Nueva York, Scribner, 1886.

²⁶ Rodríguez Monegal, *Borges*, París, Seuil, 1970, p. 181. Traducción de la cultura.

²⁷ J.L. Borges, “Las versiones homéricas”, *Discusión, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 240.

te varias veces anunciada) no serían ajenas a quienes entienden que las citas y copias gozan de un amparo literario privilegiado. Con más razón deberían entender, entonces, la proliferación dual de un autor, real e imaginario a la vez. Las constancias biográficas asemejan los binomios Bustos Domecq/Suárez Lynch/Lynch Davis a la condición de los heterónimos de Pessoa, a “*l'œuvre (...) de l'auteur 'hors de sa personne'*”,²⁸ como los definía el poeta para distinguirlos de los seudónimos. Con más razón aún, porque los nombres que adoptan Borges y Bioy no son falsos ni compiten con los apellidos con que identifican sus obras, individualmente, ya que esas rúbricas refrendan el devoto apego a una onomástica familiar y aparecen legitimadas por sendas ramas de sus añosos árboles genealógicos.

Tanto H. Bustos Domecq como B. Suárez Lynch, los nombres con los que suscriben *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) o *Un modelo para la muerte* (1946), lucen apellidos adoptados de antepasados a los que se sienten lealmente ligados por una venerada tradición familiar. No solo en el ambiente rioplatense es común el hábito de ostentar apellidos dobles por nobles, o no y, yuxtapuestos, suelen dar indicios de una presunción aristocrática o diacrítica; da casi igual.

Por ejemplo, una insinuación de abolengo del autor aparece en “Del rigor en la ciencia”, una obra maestra en doce líneas donde Borges anticipa y condensa poéticamente la preocupación por las copias, por los riesgos de ese afán sustitutivo e infinito que no solo replica la realidad sino que la hace pedazos.²⁹ Borges atribuye esa obra a Suárez Miranda y, al preguntarle por la razón compuesta del apellido, respondió que dos nombres resultarían más verosímiles que uno solo. Quizá esa atribución doble sea tan válida como para que la repita más de una vez, un procedimiento de verosimilitud que recurre a los nombres propios para afianzarse, como ocurre también en las *Crónicas*.³⁰

Al escribir juntos, Borges y Bioy pulsaban una cuerda poco cuerda, como si la parodia requiriera del desafuero de dos para hacer juego:

²⁸ Fragmento de una carta publicada en la revista *Presença* en diciembre de 1928. Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, Trans-en-Provence, Unes, 1985, p. 9.

²⁹ “En aquel Imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio toda una provincia”, en J.L. Borges, “Museo”, *El hacedor, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 847. Citado en “Naturalismo al día”, *Crónicas de Bustos Domecq*, anteriormente, en la sección “Museos” de *Los Anales de Buenos Aires*, año I, núm. 3, marzo de 1946 (Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658).

³⁰ J.L. Borges, “Del rigor en la ciencia”, *Museo, El hacedor, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 847.

Era una locura privada de Borges y mía, que entristecía a todos nuestros amigos. Nos salían cuentos desorbitados, escritos como esas muñecas rusas; una broma dentro de otra broma. Quisimos escribir cuentos policiales, y nos salieron cuentos policiales satíricos. Pero nos divertimos mucho mientras los escribíamos.³¹

De un humor que se solaza con los presuntuosos amaneramientos de la literatura más cursi que culta, Borges y Bioy cargan las tintas hasta la caricatura. Bustos Domecq imita la hinchaón laudatoria de prólogos y panegíricos sesgados, acumula redundancias ampulosas, en palabras liminares y preliminares, con personajes pedantes y grotescos, sometidos a convenciones narrativas, citas ornamentales e inoportunas. Los contrastes de la adjetivación, los dichos afectados, las voces y poses impostadas, las notas descolocadas y al pie burlan los paradigmas de una literatura trasnochada y, sobre todo, la vanagloria de un aparato crítico estereotipado y suficiente. No faltan alardes del hiperesnobismo que se regodea en voces extranjeras demasiado usadas, los dichos y versos más trillados –en francés, *bien sûr*–, las efusivas reverencias a la patria, el antisemitismo vernáculo.³² No disimulan tampoco los excesos de una vulgaridad que se pretende tanto más refinada y elegante cuanto de peor gusto es.

El prólogo de *Seis problemas para don Isidro Parodi* presenta una nota sobre H. Bustos Domecq redactada por la “educadora, señorita Adelma Badoglio”.³³ Pero, según consta en la primera edición, la señalada educadora se llamó primero Adelia Puglione.

Borges y Bioy no pierden la ocasión de jugar a los nombres propios. Es cierto, la historia cambia y los prólogos suelen acompañar esos cambios, y no se cuestiona que son esas variaciones las que justifican su función marginal. Por eso, vale la pena observar que, en la misma página, la primera edición recuerda: “Durante el gobierno de Iriondo” (y uno o más Iriondos hubo en Santa Fe), mientras que en la edición de 1964 la primera educadora –aunque nombrada en segundo término– declara “Durante la intervención de Labruna...”. Y cabe preguntarse ¿a qué Labruna se estará refiriendo la maestra? ¿Al famoso jugador de futbol de River Plate, conocido por el Feo, coinci-

³¹ Borges y Bioy Casares, *Museo*, *op. cit.*, p. 240. Véase también las *Memorias* de Bioy.

³² H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Sur, 1942, p. 13. Es la primera edición.

³³ H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Sur. Se terminó de imprimir el 11 de mayo de 1964.

diendo con el “mote cariñoso” con que se apodaba a Bustos Domecq (“en la intimidad”), según recuerda Gervasio Montenegro en su “Palabra liminar”? Ahora bien, tanto la educadora en una edición como en la otra coinciden en alabar los “interesantes estudios primarios” de Bustos Domecq, también en reconocer que su prosa se encuentra “afeada por ciertos galicismos, imputables a la juventud del autor y a las pocas luces de la época”. Al referirse a Rosario, en la provincia de Santa Fe, ambas señoritas ensalzan “la Chicago argentina”. Por su parte, en esa semblanza donde Gervasio Montenegro presenta a don Isidro Parodi como “Bicho Feo”, calificándolo tanto como “*homme de lettres*” cuanto como “*gentleman-cambrioleur*”, sin dejar de subrayar la peculiaridad del galardón que lo honra: “En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado”. Pero ¿cómo explicar que súbitamente el nombre y apellido de la aplicada educadora, la señorita Adelma Badoglio, reaparezca revisando³⁴ la traducción realizada por Fernando Bauzá de un artículo incluido en esa exquisita edición del *Álbum*?

En resumen, los autores juegan con el fraude y con la fe como jugando a los dados: *All is true!* En esta versión o diversión paródica, Borges y Bioy inventan a un autor ficticio (Bustos Domecq) y también inventan a la autora de la biografía de ese autor inventado (Adelma Badoglio), a quien precede un invento anterior (Adelia Puglione), que sorprende entre los créditos de un ensayo en un libro oficial, si no monárquico casi majestuoso; inventan además al prologuista (Gervasio Montenegro), miembro de la Academia Argentina de Letras (institución que aparece mencionada en la edición del 64, no en la del 42), quien es asimismo personaje de la ficción, invadiendo, más de una vez, el espacio de verdad que el prólogo –otra convención– suele acreditar.

El truco vale, pero no es nuevo ya que no es la primera vez que, maliciosa, la ficción apuesta a ese juego. Un par de siglos antes, y a manera de prólogo, Jonathan Swift, entre otros, ya había introducido por cartas apócrifas dirigidas a un editor apócrifo su libro de aventuras, no solo para ganar en verosimilitud sino redoblando, por medio de este conocido recurso, los pliegues de la ficción que se vale de los márgenes editoriales más convencionales para burlarlos.

³⁴ David Gallagher, *The novels and short stories of Adolfo Bioy Casares*, Metchild Straufeld (ed.), *Materiale zur Lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1976. Traducido por Fernando Bauzá y revisión de Adelma Badoglio.

La estratificación de falsedades da lugar a una *mise en abîme* resbaladiza, un fraude sin freno donde se precipita en la farsa la ficción. La guarnición de prólogos pretende certificar la autenticidad de un seudónimo pero, para legitimarlo, se vale de varios autores falsos, como si al decir dos o más mentiras se mintiera menos, como si dos detectives falsos pudieran descubrir la verdad gracias a las licencias del “*roman policier*”³⁵ que Bustos Domecq sustrae, según observa Gervasio Montenegro en el prólogo, al frío intelectualismo en el que Conan Doyle, entre otros, ha sumido este género. Más aún, atravesando la geología de trucos y pases mágicos, es el propio Bustos Domecq quien suscribe el prólogo de “Un modelo para la muerte”, de B. Suárez Lynch y tanto don Isidro Parodi como Gervasio Montenegro reaparecen en el reparto de las “*Dramatis Personae*” de esa obra. Allí Bustos Domecq define a Parodi como

Antiguo peluquero del barrio Sur, hoy recluso en la Penitenciaría Nacional, [quien] resuelve desde su celda los enigmas policiales.³⁶

¿Y si fuera esta rareza otro rastro del “efecto Blanqui”, de la fascinación que ejercieron sobre Borges y Bioy sus fantasmagorías espectaculares y del tono escéptico más que irónico que, a pesar de las distancias, les fue tan familiar?

Para escarnecer las buenas intenciones propias del prólogo, B. Suárez Lynch aparece como discípulo de Bustos Domecq, quien puntualiza esa condición epigonal: “Mis *Seis problemas para don Isidro Parodi* le indicaron el rumbo de la verdadera originalidad”. Para disipar cualquier sospecha, se atribuye la publicación de las obras de Bustos Domecq a la editorial o imprenta *Oportet et Haereses* que, por partida doble, cita literalmente las palabras de una epístola de San Pablo: *Oportet Haereses esse* (“es necesario que haya herejes”).³⁷ El sello editorial parece apartarse de esa docta referencia; sin embargo, tomando en cuenta la prédica del santo, pero derivándola hacia escritos más seculares, desliza algún estigma paulino.

En “Dos fantasías memorables”, también de Bustos Domecq, se menciona varias veces la empresa-imprenta editorial de Pablo Oportet,

³⁵ Gervasio Montenegro, “Palabra liminar”, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Sur, 1942, p. 11.

³⁶ B. Suárez Lynch, “Un modelo para la muerte”, en J.L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, p. 149.

³⁷ Pablo de Tarso, *Primera Epístola a los Corintios*, cap. xi, pp. 18 y 19.

patrón, permitiéndose una guiñada hagiográfica que no descontextualiza la referencia.³⁸ Introduciéndose en campos menos ortodoxos, el narrador se vale de la cita para invocar términos homofónicos de dos famosos vinos, Oporto y Jerez, con cuya prestigiosa producción la familia de Bioy Casares estaba directamente vinculada por inusuales ramificaciones genealógicas, *but that is another story*.³⁹

Juegan a las escondidas con nombres propios y ajenos, falsos y auténticos, grotescos y dinásticos, en los que resuena la hilaridad: Hilarión Lambkin Formento, o la parodia: Isidro Parodi, o las consonancias: Túlio Herrera (*Crónicas...*), que tienden lazos entre obras, nombres y hombres. Son tantas las burlas que habría que conformar un expediente con los variados recursos de una onomástica humorística, con esos patronímicos emblemáticos que despiden chispas en todas direcciones, haciendo crepitar la infatuación literaria, inflamando el *establishment* de ese “pequeño mundo” superpoblado de escritores, críticos, profesores, académicos, que practican el culto del nombre y el renombre, que intercambian incestuosamente sus papeles, los escamotean o los plagan. No está mal escribir sobre lo que se sabe y, por eso, ambos escritores escriben sobre escribir. Una sobreescritura de *litterati* todos, que proclaman sus poemas con esmero, haciendo los coincidir palabra por palabra con “Los parques abandonados” de Julio Herrera y Reissig, con cada una de las tres partes de la *Divina Commedia*⁴⁰ o con selectos capítulos del Quijote.

Más allá de las obras mayores de la literatura mundial, las mistificaciones de Borges y Bioy no evitan escarnecer los aciertos de sus propias obras en bromas desopilantes, ya que no es solo a César Paladión a quien Bustos Domecq dedica las complacencias de su homenaje, o su impiedad. Si el tema trata de que la farsa se haga cargo de los lugares comunes críticos y literarios, los blasones de Pierre Menard no podían quedar ausentes.

En nuestra época, un copioso fragmento de la *Odisea* inaugura uno de los *Cantos* de Pound y es bien sabido que la obra de T.S. Eliot consiente versos de

³⁸ H. Bustos Domecq, “El signo”, *Dos fantasías memorables*, J.L. Borges, en *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, p. 137.

³⁹ H. Bustos Domecq, *Dos fantasías memorables*, Buenos Aires, Oportet et Haereses, 1946. B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*, Buenos Aires, Oportet et Haereses, 1946.

⁴⁰ Borges y Bioy, “Homenaje a César Paladión”, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 15 y ss.

Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos. Anexó, por decirlo así, un *opus* completo, *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig.[...] Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel. Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera que no repetía un libro anterior.⁴¹

En varias oportunidades, añorando esos años de iniciación de una escritura mancomunada, Bioy recuerda que ambos decidieron inventar un cuento cuyo protagonista era el Dr. Praetorius,⁴² un alemán^{43,44} –a veces– o un holandés⁴⁵ –otras–. En alguna oportunidad, se trataría de un filántropo alemán, el Dr. Praetorius, quien, por medios “hedónicos –música, juegos incessantes– mata a niños”.⁴⁶ Además de descabellada, de dolorosamente irónica, esa sustitución perversa coincide con una inversión similar en un cuento de Borges. En “Utopía de un hombre que está cansado”, Borges apunta hacia una iniquidad similar:

—Es el crematorio —dijo alguien—. Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler.⁴⁷

Casi insoportable, el sarcasmo se cruza con las maldades de ese cuento que no llegó a ser el primero de la serie. Dice Bioy⁴⁸

...y proyectamos un cuento policial –las ideas eran de Borges– que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde

⁴¹ *Idem.*, p. 17.

⁴² Rodríguez Monegal, *Borges. A Literary Biography*, *op. cit.*, p. 290.

⁴³ Bioy, *La otra aventura*, Buenos Aires, Galerna, 1968. Reproducido en Borges y Bioy, *Museo*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴ Publicada en inglés en *Review 75*, núm. 15, Nueva York, otoño de 1975, pp. 35-39. Referido en Rodríguez Monegal, *Borges. A Literary Biography*, *op. cit.*, núm. 365. La autocronología de Bioy fue publicada en español por Daniel Martíno (*ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989) y por Susan Jill Levine (véase referencia bibliográfica más abajo).

⁴⁵ Borges y Bioy, “El doctor Praetorius”, *Museo*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁶ Entrada de 1937 en la “Autocronología” de Bioy Casares, en Suzanne Jill Levine, *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982, p. 171.

⁴⁷ J.L. Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”, en *El libro de arena, Obras completas*, t. III, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 56.

⁴⁸ Citado en Borges y Bioy, *Museo*, *op. cit.*, p. 41.

por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch.

Anuncia que el cuento se titularía ‘Doctor Praetorius’. “Pero hablamos tanto de este cuento, lo discutimos tanto que, finalmente nunca lo llegamos a escribir.”⁴⁹ Sin embargo, Borges retoma algún aspecto del personaje en “*There Are More Things*”,⁵⁰ que trata de un forastero, Max Preeterius, quien adquiere una casa asociada a los felices recuerdos infantiles del narrador, aunque solo para depredarla. En una de las crónicas de Bustos Domecq, “Un arte abstracto”, “el hombre sobre el cual convergen ojos, dedos y caras estupefactas es el flamenco u holandés, Frans Pretorius”.⁵¹ Paradójicamente, un cuento inexistente pero con título y protagonista siniestro, inicia la saga de doctores Praetorius que, con distinto nombre de pila e identidad, sobrevienen en los cuentos de Borges o compartidos con su amigo. Pero hay más cosas: Biyo afirma que ese cuento nunca escrito fue encontrado por Daniel Martino.⁵² El fenómeno no debería extrañar tanto, sin embargo: si escrito, un cuento puede desaparecer, un cuento no escrito bien podría ser encontrado y aparecer.

Habría que detenerse en las variaciones de Praetorius, en las transformaciones de carácter del personaje, desde la bondad piadosa de su modelo alemán, gran humorista, envidiado por los colegas y amado por sus pacientes, hasta las inhumanidades varias de sus versiones posteriores, tanto literarias como cinematográficas. De ahí que preferiría remitir su procedencia al protagonista de la comedia de Curt Goetz, que se estrenó en Berlín con reconocido éxito en 1934: *Dr. Med. [Medizinisch] Hiob Prætorius. Fachartz für Chirurgie und Frauenleiden. Eine Geschichte in Sieben Kapiteln*.⁵³ La comedia, que tuvo un gran éxito, fue llevada al cine por el propio Goetz en Alemania y, posteriormen-

⁴⁹ Rodríguez Monegal, *Borges. A Literary Biography*, Nueva York, Dutton, 1978. Cita de Biyo Casares, “Chronology”, *Review 75*, 1975.

⁵⁰ J.L. Borges, *El libro de arena*, p. 33.

⁵¹ Borges y Biyo, “Un arte abstracto”, en *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 54.

⁵² “...pero un día, Daniel Martino, un amigo mío, lo encontró entre mis papeles lo que para mí resultó una novedad, porque yo estaba convencido de que ese cuento no se había escrito nunca”, en *Palabra de Biyo. Conversaciones entre Adolfo Biyo Casares y Sergio López*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, p. 49.

⁵³ Curt Goetz, *Dr. med. Hiob Prætorius. Menagerie*, vier Einakter, *Bühnenwerke* Band III, Knaur, Manchen/Zúrich, 1965.

te, en Estados Unidos, por Joseph L. Mankiewicz en 1952. Según las precisas referencias que formula Alfredo Grieco y Bavio, me entero de que asimismo en la Argentina se había exhibido el

film *The Bride of Frankenstein* (1935), de James Whale, con libreto de John L. Balderston y William Hurlbut, fue estrenado en Buenos Aires el 17 de julio de 1935 en el cine Monumental (Lavalle y Esmeralda). La última función fue en el cine Mundial (Belgrano 1260) el 22 de septiembre de 1935. Allí, Ernest Thesiger interpreta al Dr. Septimus Pretorius.⁵⁴

Decidido a investigar y determinar el microbio de la estupidez humana (*“Der Mikrobe der menschlichen Dummheit”*), el admirado médico de la obra de Goetz, quien tiene por ayudante a un cadáver rescatado vivo de un ataúd, podría haber inspirado, aunque con signo contrario, esa serie de médicos diabólicos que pueblan la demografía teratológica de Bioy. Pero, el Dr. Praetorius de Goetz es un hombre bueno, filántropo –él sí– que se casa con una paciente para salvar su honor de joven ultrajada y emplea a ese hombre que había rescatado del otro mundo como sirviente para salvarlo de la “preposterada” condena que pesa sobre él. Pero más que las vicisitudes de sus personajes, desde el principio al fin, la obra de Goetz da cuenta de una situación que, no solo por su circular construcción policial y británica, el mismo Borges podría haber urdido y Bioy celebrado.

El primer acto se desarrolla en una biblioteca donde, frente al fuego de la clásica chimenea, en un cómodo sillón, bajo la luz de una lámpara de pie, el dramaturgo se sobresalta al encontrar meditando a Sherlock Holmes. Según la costumbre que la narración impuso, el detective dialoga con el Dr. Watson sobre el misterio que le preocupa. En este caso, la muerte simultánea del Dr. Praetorius y de su mujer, al estrellarse el auto en que se dirigían a la Ópera. El último cuadro se ambienta en el mismo lugar. Sherlock Holmes irá resolviendo el enigma, con prudente abducción, una solución cómica o nada cómica, que podría coincidir con la truculenta trama de ese cuento que llegó o no a escribirse pero que inicia, a pesar de su condición fantasmal, la serie policial de *Don Isidro Parodi*, problemática desde el principio. Al final de la comedia de Goetz, gracias a las revelaciones del

⁵⁴ Agradezco especialmente a Alfredo Grieco y Bavio por estos y otros valiosos datos sobre este tema, de los que me informó en carta personal de fecha 28 de agosto de 2006.

sirviente –quien, como el propio Sherlock Holmes, resucitó después de muerto–, el detective conjetura la razón de la muerte de la pareja, descubriendo el siguiente diálogo:

El Profesor [Praetorius] pregunta: “¿Por qué, querida, no logro encontrar el microbio de la estupidez humana?” Y ella le dice [...]: “Posiblemente, mi querido, porque eres demasiado estúpido”.

Al descubrir que la verdad radicaba en su propia estupidez, no pudo contener su risa ni controlar el volante, de manera que fue la risa la causante de su muerte, de la misma manera que el placer que disfrutaban los niños también la diversión que la provocó: “¡Y qué mejor que un divertido final de risas!”, dice Watson, y en ese divertido final termina.

Según la documentada información que me proporcionó Alfredo Grieco y Bavio y a las diligencias de su erudita generosidad, Borges habría conocido ese argumento a través de la minuciosa descripción de Olaf Anderson.⁵⁵ El título de la extensa nota es “Apuntes del teatro alemán. El Dr. Job Praetorius” y apareció en *La Nación* el 1/7/34 y vale la pena transcribir por lo menos unas líneas:

Goetz conoce al público y, al parecer, también la fórmula para hacer teatro discreto y entretenido, cosa no del todo fácil hoy día. De Ibsen se sabe que fue un apasionado lector de periódicos, y sin consentirnos el propósito de colocar a Goetz a la altura del gran escandinavo, se puede decir, no obstante, que ha puesto en su pieza la pasión periodística, no sólo la propia, sino también la del espectador. Su fórmula consiste en coordinar lo heterogéneo, reunir varias fábulas en una acción más o menos dramática y presentarla plegada como las secciones de un periódico. Nada falta: policía, automovilismo, política, música, medicina, tribunales y “teatro” en abundancia; todo está ahí en pululante y humana variedad, sin que se note artificio. Tales son los ingredientes y agítese antes de escribir.

El humor –sarcástico–, el modelo –insólito–, el marco detectivesco de la acción, las intrigas a que se expone un famoso médico dedicado a encontrar el microbio de la estupidez humana para elaborar un

⁵⁵ Alfredo Grieco y Bavio, nota al pie núm. 3, tomada de *Ñ Revista de Cultura* (separata núm. 1 del diario *Clarín* dedicada a “Borges según Bioy”, edición coleccional, sábado 16 de septiembre de 2006, p. 3).

suero capaz de combatirla, el suspenso policial de la obra, la ironía con que Curt Goetz se burla de episodios tétricos, y se vale de la risa como estrategia para sortearlos, aguzan el ingenio de ambos escritores y pasan por divertido el disparate. Una ironía que bien pudo haber cifrado la clave lúdica, la imaginación paradójica, las mentiras y menciones que ocultan la identidad para poder descubrirla, las coartadas discursivas del delito que engañan para que sea posible revelar la verdad, confirman el interés de Borges y Bioy por las narraciones policiales propias y ajenas.

Desde el interior de la celda 273, Isidro Parodi se entera de los litigios que involucran a sus visitantes, identifica a los culpables, resuelve los enigmas, descubre los fraudes de que ha sido víctima la mayoría de quienes llegan a consultarlo. Un desajuste de registro, un cómico contraste de discursos se establece entre las intrincadas vicisitudes que narran esos locuaces interlocutores de Parodi y la inmediata sencillez sentenciosa con que éste explica los delitos, despeja sus incógnitas, analizando, en un santiamén, lo ocurrido, semejante a un prestidigitador que saca un conejo de la galera, como si fuera lo más natural el gesto y su efecto. Una fórmula mágica: “*Hokusokus*” (que es origen de *hoax*, significa un truco y titula otra comedia de Goetz, la más exitosa de sus obras, bastante anterior [1923] a *Hiob Praetorius*, en cuya versión cinematográfica el propio Goetz desempeñó el papel principal). “A magician is just an actor... playing the part of a magician”, decía Orson welles en su *film-essay* acumulando *hoaxes* verbales y visuales.

Una lógica del disparate ampara la primera incoherencia: el desenlace narrativo poco tiene que ver con las alternativas del relato, que deriva hacia una solución absurda y festeja en clave de risa un final de muerte. Shunderson, cuyo relato es decisivo para el esclarecimiento del enigma, asistente del doctor Praetorius, condenado a pena de prisión por un crimen que cree haber cometido, comprueba, ya pagada su culpa y una vez libre, que el presunto crimen no había sido cometido y, más vale tarde que nunca, lo comete.

Son varios los personajes de Bustos Domecq que se encuentran en una situación similar y, paradigmáticamente, es esa la situación del propio Parodi, condenado por un crimen que no perpetró él sino “uno de los muchachos de la barra de Pata Santa [...] un precioso elemento electoral” y, para peor, con el agravante de que

Isidro Parodi había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 18, que ya le debía más de un año.

Si el género policial prevé y cuenta con un lector que se identifique con el detective, que sigue atento las instancias del relato, intentando resolver la intriga por medio de las pistas que se le brindan y, consecutivamente, presume conocer la identidad del asesino, en esta novela ocurre lo mismo pero en broma. Lacónico y malhumorado, con la sorna del criollo que más desconfía por diablo y sabe por viejo, inmóvil en su celda, interrumpiendo raramente los estrafalarios discursos de sus visitantes, Parodi, parco y paciente, oye, medita o inventa coartadas y, en pocas palabras, descubre al culpable, resolviendo los seis enigmas sin vacilar. Si el lector se identifica con el detective, este modelo de detective es un modelo de lector, o un lector modelo: hace silencio, capta indicios y, conforme con sus conjeturas, concluye el relato, como un juez un expediente o un mago su reverencia.

En la novela, de autor doble de doble nombre, el cuento que no se escribió pero que súbitamente aparece publicado, que debió ser el primero de los *Seis problemas...*, no lo es. Así, como en una farsa, o un pase de magia, aparece el docotor Praetorius y desaparece. Una epifanía de nombres propios puede ser parte de la ficción, una farsa o un fraude, una pista que conduce al lector por el buen camino o lo seuestra. La obra es “*comme une auberge espagnole*”, podría haber dicho Gervasio Montenegro: allí solo se encuentra lo que cada uno lleva.

Si Alfonso Reyes fue uno de los primeros en observar que no se había atendido suficientemente la obra de Bustos Domecq ni los problemas de Isidro Parodi,⁵⁶ si una comprobación similar fue refrendada por los primeros críticos (Emir, Alfred Mac Adam, Donald Yates) que la comentaron, si los propios autores dijeron que “Sobre Bustos no hay nada escrito”, si esa negación fue verdad, ya no lo es. Mucho se ha escrito después⁵⁷ y, entre silencios y redundancias, vale citar las últimas palabras de ese famoso cuento no escrito pero ya publicado de manera que, por ahora, “Desdeñemos la vana erudición”.⁵⁸

⁵⁶ [Alfonso Reyes], “Misterio en la Argentina”, *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, vol. III, núm. 65, 30 de julio de 1943.

⁵⁷ *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y Documentación J.L. Borges, 6/1998.

⁵⁸ Borges y Bioy, “El doctor Praetorius”, *Museo*, op. cit., p. 43.

EL ASOMBROSO Y SOMBRÍO LUGAR DE LA BIBLIOTECA

A mi madre

Aun advirtiendo las inevitables redundancias que suelen multiplicar los centenarios, las celebraciones y el hablar de una biblioteca en una biblioteca, parecía pertinente proponer en la *Biblioteca nacional de Francia*¹ un tema que Borges plantea no solo en “La biblioteca de Babel”,² el cuento que sería su más previsible aunque problemática ilustración, sino en varios de sus numerosos escritos.

Sin embargo, en esas circunstancias no habría sido superfluo ahondar en las particularidades institucionales de las bibliotecas, que aún proliferan gracias a dispendiosas iniciativas académicas y oficiales, pero que la actualidad extiende mucho más en redes de colecciones virtuales y digitales de magnitudes tan incalculables que la fantasía más desaforada no logra imaginar, ni calcular la ciencia más especulativa. El interés que suscita su radicación en la actualidad y las tensiones que se dan entre lugar, local y biblioteca se ha desplazado hacia el espacio planetario, aunque todavía, y al mismo tiempo, continúan erigiéndose ambiciosas construcciones de cada vez más intrépidos arquitectos, obras que rivalizan con las posibilidades tecnológicas y los interminables acopios bibliográficos que cuestionan tanto la localización en un sitio relevante como las exageraciones monumentales de los locales que esa relevancia ocupa.

Pero, por otra parte, la fórmula, “Borges y la biblioteca”, demasiado consabida, casi un lugar común, un *tópico*, o dos o tres, por el lugar donde ocurría, por la argumentación de razonamientos recurrentes, por la conjunción copulativa y atribuida a Borges en excesivas –y hasta abusivas– combinaciones, también alude a las desmesuras y abundancias de un tema que concernía a una biblioteca muy citada en la biblioteca donde esa cita tuvo lugar.

¹ Las reflexiones que aquí se anotan retoman y prolongan la conferencia presentada en la Bibliothèque Nationale de France en ocasión de una jornada de celebración dedicada al centenario del nacimiento de Borges, París, diciembre de 1999.

² J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *Ficciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp. 465-471.

A pesar de ciertos desbordes, del anhelo de atemporalidad que atraviesa toda celebración, y de la deslocalización de un recinto que tiende a desaparecer bajo el cúmulo de colecciones y conocimientos que lo justifican, en un lugar dado y las puntuales restricciones de las fechas, favorecían las figuraciones retóricas de una identificación auspiciosa. La recurrente cópula “Borges y...” devenía “Borges en...”, deslizándose hacia una de las tautologías previsibles: “Borges es...” que no se diferencia de “Borges o...”, una *ad-ecuación* en la que las igualdades no disimulan una o más incógnitas. Ya sea *y*, *en*, *es*, *u o* “la biblioteca”, ninguna de las variantes se aparta de “el universo de Borges”, pero esta expresión ya existe y es título de un hermoso libro³ publicado ya hace algunos años.

Atendiendo a las afinidades de *lugar, autory tema*, habría sido natural empezar por un cuento en el que coincidieran los tres y empezar, como se decía, por “La Biblioteca de Babel”.⁴ Sin embargo, a pesar del *lugar común* que las coincidencias implican así como las *perplejidades* que provoca ese cuento, no habría que pasar por alto sus coincidencias con las transformaciones informáticas en las que la actualidad abunda, y empezar por cuestionar, desde esa ficción, la mera noción de biblioteca y la irradiación milenaria de las transitadas virtudes inherentes a su distinguido estatuto cultural. Más aún, un indefinible tono humorístico, que alivia el laconismo profético, impregna la uniformidad casi siniestra de datos numéricos que contraponen la exactitud cuantitativa a los contenidos conceptuales, las letras a las palabras, las estanterías a los libros, las sombras a los hombres. Una filosofía del absurdo vacía de todo sentido –vacía el sentido de todo–, propiciando un ejercicio del *nonsense* que, por divertido, no deja de inquietar.

Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro surgen.⁵

Sería suficiente atribuir a la imaginación varias veces paradójica de Borges la ausencia, en una biblioteca, de libros y, en su cuento, de referencias a libros, la omisión de autores, la falta de citas, toda esa parafernalia que prospera en sus escritos pero que aquí no aparece.

Sin embargo, tratándose de una biblioteca instalada en la irrealdad de un cuento enigmático, narrado según las coherencias de un

³ *L'univers de Borges*, París, BPI/Éditions du Centre Pompidou, 1992.

⁴ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *Ficciones. Obras completas*, Buenos Aires, Eme-cé Editores, 1974, pp. 465-471.

⁵ J.L. Borges, “La dicha”, en *La cifra*.

sistema interno, no sería lógico ni realista razonar según una lógica realista. ¿Hasta qué punto esa biblioteca que da lugar a una narración donde no figura ninguna referencia literaria sigue siendo una biblioteca? Es una de las primeras preguntas.

Sobre todo porque “La Biblioteca de Babel”, que asombra por varias razones, es uno de los pocos cuentos de Borges donde la escasez de las menciones eruditas y occurrentes, enciclopédicas y paródicas prodigadas generosamente por toda su obra, se vuelve una notoria carencia. Al avanzar en cualquiera de sus otras lecturas, extraña la lúcida vastedad de su conocimiento y la infalibilidad de una memoria insólita que celebran las citas transformándolas, contradictoriamente, en materia literaria prima y primordial, en virtud de una magia dialógica que convierte el discurso repetido en lenguaje no usado. En este cuento, en cambio, no se advierten ni la pasión por la lectura, ni esa esperada devoción por la cita que, en su caso, no se distingue de la complacencia en una apasionada inclinación, ni de la alegría que, según Borges, es atributo del libro.⁶ En esta forma de parodia seria, macabra a veces, el placer literario animado por la mención de libros y citas es significativamente menor o llanamente despreciado.

El narrador constata que un bibliotecario de genio descubre la ley fundamental de la Biblioteca: “Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto”.⁷ En verdad, esos libros no son diferentes de otros libros: las líneas son homogéneas y, como las páginas, sucesivas. Solo por eso no deberían sorprender; sin embargo, las hiperbólicas formalidades de un criterio válido, según el cual la descripción minuciosa es parte de una necesaria tarea de documentación, sin llegar a ser bibliotecológica, compromete una materialidad que, por otra parte, digitalizaciones mediante, se encuentra en vías de desaparición. La banalidad del trámite formal no le quita veracidad a la constatación, que deviene irónica por banal y hasta descontextualizada, aunque sea el texto el más adecuado de los contextos para que se le describa. Ese lugar, aparentemente el más apropiado, se presta a la mayor extravagancia y, con la misma naturalidad, se afirma que un estudioso confunde el portugués con el yiddish y termina por definir la escritura como perteneciente a

⁶ J.L. Borges, “El libro”, *Borges oral. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989/96, vol. IV, p. 169.

⁷ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 467.

“un dialecto samoyano-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico”. Mínimas referencias, más vagas y más triviales, contrastan con otros textos de Borges donde la profusión de su felicidad literaria es norma, dejando entrever un amable cinismo, como si ni los libros ni la biblioteca fueran los objetos y el lugar privilegiados de la ilustración. Una vez más se vale Borges de las convenciones establecidas para transgredirlas; incluso las establece para transgredirlas o, simplemente, para prescindir de ellas.

Ahora bien, si ni el entretenimiento de la lectura, ni la delectación literaria, ni el placer del conocimiento, ni los bienes de la colección se argumentan en un cuento sobre la Biblioteca, la desprovista austereidad del entorno favorece aventurar conjeturas de otro orden. Más próximas al castigo de la leyenda bíblica –y que el título invoca– o a los desmanes incendiarios que no han sido escasos en una historia que no siempre los registra, las descaecidas advertencias de Borges, sin ignorar esos desgraciados mitos o episodios de la Antigüedad, anticipan episodios tan siniestros como la lúgubre Biblioteca. El desdén del narrador pasa por alto la importancia de los temas, las particularidades de la escritura, el pesar de las tragedias, para demorarse en la descripción del espacio, su severa geometría y la administración del lugar:

Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El suicidio y las enfermedades pulmonares han destruido esa proporción. Memoria de indecible melancolía: a veces he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario.⁸

Son aterradoras las invariabilidades de una arquitectura monótona y reiterativa, más violenta que inoperante, los detalles minuciosos y racionales en exceso, que dilatan los dos extensos párrafos iniciales, degradando los prestigios culturales de la biblioteca, instaurando una lógica fantasmal que sobrecoge hasta el final. ¿Por qué tantas precisiones sobre el edificio? Un narrador, que se prepara para morir, enumera infinitas galerías, pozos de ventilación, barandas bajísimas, informa sobre la cantidad y altura de anaqueles con igual hastío, el zaguán y sus medidas, los gabinetes y las funciones biológicas que allí se cumplen; las escaleras, las imposturas del espejo, la luz mortecina, los artefactos que apenas iluminan los huecos, los vacíos, la nada. Libros que no fueron escritos, libros perdidos, otros que co-

⁸ *Ibidem*, p. 467.

mentan libros no leídos. ¿No hay lectores? ¿Se han extinguido? Los libros condenados, inaccesibles, las falacias de los catálogos que los registran, la impasibilidad ante “la insensata perdición de millones de libros”, como si otra vez hubieran ardido junto a irrepetibles códices, palimpsestos, incunables. El narrador solo menciona algunos buscadores oficiales que, a lo largo de varios siglos, no investigan o no quieren encontrar nada; son “*inquisidores*”; no presagian nada nuevo ni bueno, ya se sabe.

De una precisión exasperante, el rigor *reduce* la invención a inventario; una *reductio ad absurdum*, más reductiva y más absurda aún por el contraste con la colección de presumibles obras de creación y de conocimiento. Una suerte de humor melancólico impregna libros, páginas, los renglones en cada página, las letras de cada renglón, de color negro, como ese humor que prevalece. “El número de libros no tiene nombre” [“*The number of books is without number*”], retorna Democritus Junior,⁹ a quien Borges leía con frecuente fruición, asociando probablemente esa aseveración con tantas otras, de la misma índole, que la precedieron o sucedieron. Ni siquiera algebraico, el narrador opta por un registro aritmético, indicando con exactitud esotérica las cantidades que corresponden a cada una de esas menciones: treinta y dos, cuatrocientos diez, cuarenta, ochenta. “Por mi parte yo soy uno del número, *nos numerus sumus* (somos meras cifras)”,¹⁰ [For my part I am one of the number, *nos numerus sumus* (we are mere cyphers)].

¿Una clave numérica cifra enigmas verbales que mediante cálculos presumiblemente abstrusos se podrían deducir? ¿Y si la *cifra* misma, el *nombre* (en español) o el *número* (en francés: *nombre*) fuera la clave del misterio? ¿Intenta el narrador transcribir en guarismos un mensaje críptico del que empieza por ocultar la clave? ¿Se divierte haciendo la caricatura de los procedimientos de una interpretación gematría que convierte las letras en números y los nombres en cuentas?

[...] la lectura vertical de los textos sagrados, la lectura llamada *bouestrophedon*, la metódica sustitución de unas letras del alfabeto por otras, la suma

⁹ Robert Burton, “*The anatomy of melancholy, what it is, with all the kinds, causes, symptoms, prognostics, and several cures of it. In three partitions. With their several sections, members, and subsections, philosophically, medically, historically opened and cut up. By Democritus Junior [pseud.]. With a satirical preface, conducing to the following discourse*”, Filadelfia, J.W. Moore; Nueva York, J. Wiley, 1850, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*.

del valor numérico de las letras, etc. Burlarse de tales operaciones es fácil, prefiero procurar entenderlas.¹¹

Tanto la hermenéutica como la geometría sugieren la existencia de un espacio recóndito: uno, secreto, difuso o sombrío, tal vez sagrado, tal vez poético; otro, nítido, esquemático, científico y universal. ¿Cómo diagramar un objeto sin reducirlo o generalizarlo? ¿Cómo mostrar o decir un secreto sin suprimirlo? ¿Qué encubre el escondite? ¿Solo un secreto? ¿Válido solo por serlo? El carácter hermético o cifrado no es condición suficiente para asegurar una verdad; el secreto *cifra* una ilusión o, simplemente, *nada*. Inefable, un secreto puede esconder otro secreto, como una máscara, otras máscaras; sin decirlo, invisible, nadie se entera. “El secreto está fuera”, afirma inesperadamente el poeta,¹² pero esa evidencia no es menos especiosa que el secreto centro.

El razonamiento abstracto, la sustancia cuantitativa de pasajes narrativos siguen inspirando las elucubraciones matemáticas de estudiosos ansiosos por deducir alguna clave, por encontrar en la exactitud numérica la verdad que las palabras no siempre revelan, un origen que no niega la aludida etimología de *cifra*. En árabe *Sifr*, “cero” que abarca todos los números y “nada”, el vacío, el misterio y la clave a los que su circularidad alude y la figura *—figure* es número en inglés— muestra. Más allá de las verdades que *reserva* la etimología —esa disposición secreta que depara la historia de la palabra—, Borges apela a la literalidad como una forma poco frecuente de la imaginación.

No objetaría, entonces, que un anaquel bien pueda contener treinta y dos libros de formato uniforme; un libro, cuatrocientas diez páginas; una página, cuarenta renglones; un renglón, ochenta letras. Las cantidades son suficientemente realistas; el número de letras, verosímil, de color negro, se aclara. Si en sus oficios autobiográficos el autor inventa menos que en los ejercidos en la ficción, algunas confesiones de Borges podrían confirmar esa hipótesis:

Mi cuento kafkiano “La Biblioteca de Babel” fue concebido como una versión pesadillesca o una exageración de aquella biblioteca municipal, y ciertos

¹¹ J.L. Borges, “Una vindicación de la cábala”, *Discusión*, Buenos Aires, 1931; *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 209.

¹² Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 110.

detalles del texto no tienen ningún significado especial. La cantidad de libros y anaqueles que allí figuran son literalmente los que tenía junto al codo. Críticos ingeniosos se han preocupado por esas cifras, y han tenido la generosidad de dotarlas de significado místico.¹³

Están presentes en sus escritos los temas que alucinaban a Edgar A. Poe, las ambigüedades de sus personajes taciturnos, las estrategias detectivescas que inventa, las alternativas narrativas y poéticas, las reflexiones sobre la composición. En “Kafka y sus precursores” Borges medita sobre esas voces de escritores que precedieron a un gran escritor y que cobran vida a partir de una obra posterior que los rescata del silencio. ¿A cuántos escritores del pasado Borges descubre o inventa? A partir de esa contramarcha, Harold Bloom teorizó sobre las angustias o la “ansiedad de influencia”, comenzando por citar ese célebre ensayo de *Otras inquisiciones*. “¿Qué sería de Marlowe sin Shakespeare?”,¹⁴ se pregunta Borges en otro ensayo donde vuelve a reconocer la recuperación por la alusión, por parte de un escritor a otros escritores, dándoles el lugar preferencial del que carecían. Empiezan a existir a partir de esas referencias, como si nunca hubieran existido, hasta que los crea quien los reconoce. Recientemente un pequeño libro, *Le plagiat par anticipation*,¹⁵ desarrollando esa inversión o diversión que Borges consagrara, intenta remontar contracorriente el estudio de la historia, de las fuentes, de las influencias, adoptando una consigna acuñada por los fundadores del *Oulipo*, a quienes atribuye esa preposteración a la que Borges descarga de cualquier sospecha de delito.

Podría leerse “La Biblioteca de Babel” siguiendo las estrategias detectivescas que sugiere “La carta robada”, por ejemplo, o las exhaustivas menciones de *Toute la mémoire du monde*,¹⁶ un film documental de Alain Resnais sobre la *Biblioteca nacional* de Francia o *El nombre de la rosa*,¹⁷ la novela de Umberto Eco. Borges entiende que no solo un escritor modifica nuestra concepción del pasado sino avala la reciprocidad de una deuda entre escritores que *crean retrospectivamente*

¹³ J.L. Borges, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 111.

¹⁴ J.L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 678.

¹⁵ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, París, Minuit, 2009.

¹⁶ Alain Resnais, *Tout la mémoire du monde*, París, 1957.

¹⁷ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani, 1980.

a otros escritores, un acto que “de algún modo los justifica”.¹⁸ Concentra y transforma por el anonimato de un narrador entre parco e indiferente, en el desencanto y los padecimientos que sufre, parte de los sinsabores que él mismo había padecido durante los años en que se desempeñó como funcionario en la biblioteca “Miguel Cané”, aunque se complazca en escarnecer, pasado el tiempo, la vulgar ignorancia de una atmósfera sorprendentemente sordida difícilmente conciliable con el acervo de libros que atesora.

Sería justo recordar también que Borges había colgado en una de las paredes de su apartamento de la calle Maipú uno de los grabados de Piranesi, algunas de sus *Carceri d'invenzione* tan arbitrarias como las sentencias que allí no podrían haberse consumado, de sus calabozos imposibles, sin entrada ni salida, corredores intransitables, con escaleras inaccesibles, pistas de la intolerancia sugerida y sofocada entre trazos oscuros. Carcelario y hostil, muestra grabado un ambiente afín al del cuento pero sin ninguna ocurrencia humorística y ajeno al sereno recogimiento que se asocia a una biblioteca. El horizonte penitencial, sin embargo, está presente aún en el reconocimiento de esa nobleza apacible que deleita al Rey Jaime cuando visita la Biblioteca de Oxford:

y si fuera así que me viera obligado a ser un prisionero. Si pudiera expresar mi anhelo, desearía no tener otra prisión que esa biblioteca, y estar encadenado junto a tantos buenos autores et *mortuis magistris*.

[and if it were so that I must be a prisoner. If I might have my wish, I would desire to have no other prison than that library, and to be chained together with so many good authors et *mortuis magistris*].¹⁹

Pero, sobre todo, no descartaría las imágenes y noticias de los tiempos terribles de cuando Borges escribió el cuento. Son los mismos en los que escribió sus artículos sobre “La Guerra. Ensayo de imparcialidad”,²⁰ “La Guerra en América. 1941”,²¹ “Definición del germanófilo”,²² entre otros.

¹⁸ J.L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, *Otras inquisiciones. Obras completas, op. cit.*, p. 710.

¹⁹ Burton, *op. cit.*

²⁰ J.L. Borges, *Sur*, Buenos Aires, año IX, núm. 61, octubre de 1939.

²¹ J.L. Borges, *Sur*, Buenos Aires, año XII, núm. 87, diciembre de 1941.

²² J.L. Borges, *El Hogar*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1940. Recogido en *Textos*

“El universo (que otros llaman la Biblioteca) ”²³ son las consabidas primeras palabras de este cuento, “La Biblioteca de Babel”, que tiene por antecedente muy cercano el ensayo “La Biblioteca Total”,²⁴ donde se argumenta sobre una biblioteca concebida como una maquinaria tipográfica y combinatoria que asimila, bajo una especie monótona de universalidad, todas las diferencias, haciéndolas desaparecer. Parte de las especulaciones de Kurd Lasswitz, quien se vale de una breve serie de signos ortográficos, de solo veintidós letras, el espacio, el punto y la coma, para registrar la totalidad de libros escritos en todos los idiomas: “El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico”.²⁵ Reconociendo los antecedentes de esa invención, Borges, que insiste en subrayar la totalidad, le atribuye al autor alemán y a su elaboración de cuentos utópicos la invención de una Biblioteca Total y su publicación “en el tomo de relatos fantásticos que titula *Traumskristalle*”.²⁶

Como Lasswitz, Borges sueña con esa Biblioteca maquinal, inhumana, organizada por el azar –y es otra contradicción–, según una dialéctica del caos: “Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir [...].” Un pasaje de “La Biblioteca de Babel” retoma los mismos conceptos, las mismas palabras de “La Biblioteca Total”, prolongándola en una parodia doble, que repite lo ya dicho en otro contexto, mencionando a la par un rasgo y su contrario:

todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero.²⁷

Transcurría el año 1939 y los crímenes del totalitarismo habían comenzado a extender las violencias de una “Alemania petrificada de traición”.²⁸ La debilidad del saber humano, la atmósfera concentrata-

²³ cautivos. *Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)* por Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, Tusquets, 1986, pp. 335-338.

²⁴ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op cit.*, p. 465.

²⁵ J.L. Borges, *Sur*, Buenos Aires, año IX, núm. 59, agosto de 1939. *Borges en Sur. 1931-1980*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 24-27.

²⁶ J.L. Borges, *Ibidem*, p. 26.

²⁷ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 468.

²⁸ Nelly Sachs en Nelly Sachs-Paul Celan, *Correspondance*, París, Belin, 1999, p. 20.

cionaria del cuento, la angustia que transmite, sometida a un humor controlado, no son ajenas a ese horror demasiado real que se filtra entre líneas y penetra la ficción. La falta de nombres propios en el cuento se aproxima a la sustitución de nombres por números tatuados, la desaparición del individuo, por la masificación que también esfuma y la destrucción más brutal, identidad y vida perdidas, los gestos despavoridos en una torre remota, ininteligible, o dos, las más trágicas.

Tanto en la biblioteca total y babélica se instalan y concentran las obsesiones de Borges, de sus contemporáneos, la estremecedora estupefacción del miedo, el sin sentido de la barbarie nacional-socialista, sus prolongaciones vernáculas.

El narrador describe el lugar, las descarnadas figuras del espacio compartimentado, la luz tenebrosa. ¿Es posible que alguien imagine la biblioteca como una cárcel? Detalla las particularidades de su arquitectura que, rigurosa y racional en exceso, exhibe sus despojadas formas geométricas. Un discurso mecánico y abstracto *cuenta* –más cálculo que relato– los datos físicos sobre las instalaciones, prescindiendo de los libros, literarios o enciclopédicos, de estudio y de fruición. Se anota un epígrafe: “Por medio de este arte podrías contemplar la variación de las 23 letras”. Maestro de listas, de catálogos, y de ocurrencias imprevistas, solo figura la mención numérica: “part. 2, sect. II, mem. IV” y el título: *The Anatomy of Melancholy*. Borges no indica el autor, tal vez porque el propio Robert Burton ya se había *desautorizado* bajo un seudónimo o entre las interminables citas que se complace en intercalar en sus escritos. Semejantes a esos números marcados en las víctimas, que suprinen nombre y hombre, en el cuento de Borges los volúmenes se numeran pero no se nombran. La numeración suprime la información, poniendo en evidencia la falta de sentido donde debería abundar, o la presunción de “un terrible sentido”:²⁹ “Aquí no hay novedades; aquellas que parezcan serlo han sido robadas de otros” [“*No news here; that which I have is stolen from others*”];³⁰ el desafío es de Burton. Datos de la materialidad pura y dura de los libros cuentan más que los autores que los escriben, que los títulos que deberían nombrarse, que las historias que relatan los libros, que las relaciones que la biblioteca acrecienta: “escribir libros no tiene fin” “[*there is no end of writing of books*]”, y así prosigue. A

²⁹ “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 470.

³⁰ J.L. Burton, *op. cit.*, p. 19.

propósito de la colección insensata y de su condición monstruosa, Rodríguez Monegal observaba:

El cuerpo de la biblioteca que contiene tales libros ha sido destruido por el caos, descuartizado y transformado en absurdo por la aplicación de un código insensato. El sueño del orden se transformó en una pesadilla.³¹

A pesar de las justificaciones biográficas e históricas, no sería prudente analizar las resonancias legendarias de un cuento tan fantástico como enigmático o las exactitudes originales del ensayo afín, contaminados ambos de ilusiones utópicas, según un razonamiento estrictamente realista. No obstante, ya sea una ausencia vaga o una presencia lóbrega, indistintas, ocupan todos los estantes y tiempos del recinto. Entre tinieblas, las letanías insisten sobre la eventualidad de un libro total como la biblioteca, que rescate y anule los demás, letras dispersas o combinadas aleatoriamente que no enuncian nada. Una retórica letal hace prevalecer el vacío, enormidades tales que Borges se apresura en burlar: “El disparate es normal en la Biblioteca”. Aunque la broma afloje la opresión, no contrarresta el estatuto espectral que extraña cada vez menos en la escritura de Borges.

Similar al pasaje de un *Quijote* al otro, de Cervantes a Pierre Menard, de una biblioteca a la otra, las mismas citas van y vienen, como transportadas por una cinta sin fin. En “La Biblioteca Total” termina diciendo que

la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.³²

En el mismo sentido, el narrador de la “La Biblioteca de Babel” intercala:

la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

³¹ Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, París, Gallimard, 1983, p. 39.

³² J.L. Borges, Palabras finales de “La Biblioteca Total”, *Borges en Sur, op. cit.*, p. 27, que se citan sin mencionar el origen en “La Biblioteca de Babel”, *Obras completas*, 1974, p. 470.

La parodia, interna y especular, introduce una nota tipográfica e irónica más: esta última cita va entre comillas en el cuento, aunque el autor no haya creído necesario indicar la procedencia. El narrador echa mano a todos los recursos, una retahíla de términos que se repiten, se dicen y contradicen: uno neutraliza al otro, ambos quedan en nada pero dejan tendida una trama vidriosa que no asegura la coherencia, que es “una casi milagrosa excepción”.

Si “La Biblioteca Total” es el contratexto ineludible, haría también la prueba de leer “La Biblioteca de Babel”, según las letras que invoca, en correspondencia con “El Aleph”.³³ En este cuento se hacen patentes el protagonismo de una letra, la visión total que la letra concentra, la localización de esa totalidad en un lugar preciso, el sótano de una casa a punto de ser demolida, las humoradas con que el autor no redime a su alter ego y el talento dialéctico con que normaliza el disparate. Incluso la desmesura gigantesca que, como decía un compilador del *Zohar*, se confunde con “una forma de lo invisible o de lo abstracto”³⁴, la trascendencia y la trivialidad alternadas en el mismo lugar.

Si la reflexión sobre el tiempo preocupa a Borges, no deja de ser una impugnación del espacio, más de una. Para Borges, *aleph*, el término hebreo designa un punto, una letra, una palabra, la primera letra de esa palabra, un título, un cuento, un libro, una alegoría anticipatoria del universo mediático: todo. Todo: lo que existió y existirá, incluso lo que no existirá. El narrador “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”.³⁵

Que la letra no pueda prescindir de la espacialización, es cierto. Es cierta también la confusión entre letra y espacio, o su solidaridad recíproca. El espacio se literaliza, deviene una letra y desaparece literalmente. El manuscrito de “El Aleph”³⁶ es muestra de ese devenir del espacio en letra, de letra en aspiración, aire en el aire. Antes de denominar con la letra *Aleph* ese prodigo cósmico que descubre un personaje en un ángulo del sótano, ese objeto aparecía con el nom-

³³ J.L. Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Sur, 1945; Buenos Aires, Losada, 1949; Buenos Aires, Emecé, 1957. Una edición crítica y facsimilar, a cargo de Julio Ortega y Elena del Río Parra, fue publicada en 2001 por El Colegio de México (Méjico).

³⁴ J.L. Borges, “El otro Walt Whitman”, *Discusión. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 206.

³⁵ *Ibid.*, p. 623.

³⁶ Salvio M. Menéndez y Jorge Panesi, “Crítica genética”, *Filología*, año XXVII, pp. 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires, 1994.

bre de *mihrab*, el término que designa el lugar sagrado de la mezquita, el más decorado y apreciado en la arquitectura religiosa musulmana.³⁷ En el manuscrito aparece *mihrab*, pero una raya nítida cruza y tacha el término, lo oblitera pero no lo oculta. Al publicarlo en *Sur*,³⁸ el *mihrab* deviene el Aleph. Por la escritura, que es espacio, un espacio hierático se transforma en letra para que la escritura comience en ese punto. Borges tacha un lugar y exalta la letra, aleñando una esperanza mayor. Si bien el nombre de la letra mística desplaza el nombre de un lugar venerable y el símbolo de una religión el de otra, el desplazamiento evoca el retorno a una unidad primordial, un arquetipo que compromete la particularidad de un espacio en una visión universal (no dividida), de los tiempos en una eternidad.

Borges cuestiona una y otra vez la división eventual del espacio, las convenciones de una geografía que se transforman según una perspectiva siempre en cambio. En una conferencia sobre *Las mil y una noches*, Borges se pregunta:

¿Qué son el Oriente y el Occidente? Si me lo preguntan, lo ignoro. Busquemos una aproximación.³⁹

En términos cardinales, hemisféricos, en relación al espacio, Borges se cuestiona la misma pregunta que Agustín se formulaba en relación al tiempo y, como el obispo africano, responde rechazando una interrogante a cuya respuesta apenas se aproximaría, aunque la aproximación valga en otros sentidos. En “El Aleph”, en la ficción epistemológica de Borges, como en la actualidad informatizada, las distancias y diferencias planetarias no son más que accidentes del espacio que su concepción del espacio no diferencia. El *mihrab*, que para el Islam es el lugar de todos los lugares, deviene el Aleph, una letra sagrada que es la misteriosa unidad de la que surgen todas las letras, no solo para los judíos.

La denominación del cuento “El Aleph” remite a la letra inicial del alfabeto hebreo pero también a una aspiración aún anterior a ese principio: al espacio restringido por una letra o al espacio *tout court* y,

³⁷ Alexandre Papadopoulo, *Le Mihrâb dans l'architecture et la religion musulmanes*, Actes du Colloque International tenu à Paris en mai 1980, Leiden, E.J. Brill, 1988, p. 49.

³⁸ J.L. Borges, “El Aleph”, *Sur* 131, año XIV, Buenos Aires, septiembre de 1945, pp. 52-66.

³⁹ J.L. Borges, “Las mil y una noches”, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 58.

valga la contradicción, sin límites. Esa índole literal es suma universal del espacio, de la heterogeneidad de las visiones que abarca, de las letras o letanías letales de todo lo que ve, reunidas en un mismo punto. El desvanecimiento del universo en un libro, en veintidós letras o en una letra, son algunas de las antiguas hebras hebreas con que la narración entreteje no solo esos textos. A pesar de las diferencias, se observan al trasluz algunas íntimas conexiones poéticas que ciñen una trama narrativa urdida con cada uno de esos textos.

Alguien exclama que arderá la memoria de la humanidad.⁴⁰

En el cuento un narrador anónimo, un narrador bibliotecario, como no le pesó ser al mismo Borges, parte del minucioso análisis de una construcción inquietante para acceder a diversas formas de la negación. Propiciadas por una lógica perversa, marca los lineamientos de ese ordenamiento del vacío: “los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)”.

Si bien las abstracciones recortan y aparentan apartar la ficción de la historia, esa red de referencias a la *Totalidad* no está lejos del *totalitarismo*, el Orden que se proclamó el “Nuevo Orden”, un eufemismo irrisorio que no atenuó las atrocidades preconizadas por el nacional-socialismo y las imperdonables destrucciones no solo de cristales que dieron nombre a una noche. Sería ese régimen aberrante, los cristales quebrados, sus fragmentos, a través de los cuales se intenta leer el ensayo de 1939, “La Biblioteca Total” y el cuento que el autor fecha en 1941, “La Biblioteca de Babel”, a una luz violenta de antorchas que no aclaran ni la noche ni la niebla de aquellos tiempos de terror.

El contexto en que se inscribe, por otra parte, determina las alusiones a una época en la que la aniquilación pretendió adueñarse del mundo o de la memoria, aniquilación de libros, templos, hombres, sombras. Según las fechas de publicación en *Sur*, el artículo que sigue a “La biblioteca Total” es “La Guerra. Ensayo de imparcialidad”.⁴¹ También en este escrito Borges manifiesta su alarma ante los argumentos cómplices de quienes se pronuncian en Argentina a favor de Hitler, es decir, aprueban los ataques fascistas de esa “jihad liberal contra las dictaduras”, como declara en el mismo ensayo. Borges no

⁴⁰ J.L. Borges, “Del culto de los libros”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 713.

⁴¹ Año IX, núm. 61, p. 28.

oculta su indignación ante la exaltada irrupción del nazismo compatriótico –porque celebra “un régimen que nos libra de charlatanes parlamentarios”, que “escucha embelesado las efusiones del incesante Hitler”– acusándolo de una imperdonable connivencia que si bien reprueba la codicia de Hitler “saluda con veneración la de Stalin”. El artículo siguiente: “La Guerra en América. 1941”, que es contemporáneo de “La Biblioteca de Babel”, prosigue en el mismo tono:

lo inverosímil, lo verdadero, lo indiscutible, es que los directores del Tercer Reich procuran el imperio, universal, la conquista del orbe. No haré enumeración de los países que han agredido ya y expoliado; no quiero que esta página sea infinita.⁴²

La alarma ante los abusos de esa misma ideología se insinúa en otros cuentos que comparten el volumen de *Ficciones* con “La Biblioteca de Babel”. Son varios. Apenas disimulados por la ficción, por ejemplo, al principio y al final de “El jardín de senderos que se bifurcan”, el narrador anota los indicios de esa adhesión cómplice, pistas de una compleja intriga de espionaje, alusiones a un belicoso totalitarismo semejante al que atraviesa la biblioteca, confundiéndolos en una misma entidad: “¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán?”⁴³ Hacia el final, un narrador en primera persona, retoma las circunstancias en un tono de similar actualidad:

He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon: lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma [...].⁴⁴

En el ensayo “La Biblioteca Total” el entorno es alemán. El autor dice sorprenderse debido a que, desde la Antigüedad, ha sido escasa la reflexión que se dedicó a esa idea de la Biblioteca Total: “su tardío inventor es Gustav Theodor Fechner y su primer expositor es Kurd Lasswitz”. Borges continúa haciendo referencias a *El certamen de la*

⁴² Año XII, núm. 87, p. 32.

⁴³ J.L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 472.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 480.

tortuga (Berlín 1929) del doctor Theodore Wolff, un autor que considera esa invención como una derivación o parodia de la máquina mental de Raimundo Lullio:

yo agregaría –dice Borges– que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente.⁴⁵

Hubiera sido interesante pero no fácil seguir paso a paso los antecedentes de esa idea que, como marca de agua, traslucen las páginas de Borges. A pesar de ser la más reciente de sus referencias, solo existe un ejemplar del libro de Theodor Wolff (1868-1943) en las colecciones de las espléndidas bibliotecas de Berlín, tanto en la *Staatsbibliothek* de la Potsdamerstrasse como en la más antigua pero más reciente de Unter den Linden. Al solicitar por primera vez *Der Wettlauf mit der Schildekröte. Gelöste und ungelöste Probleme*,⁴⁶ la respuesta del bibliotecario, que se repetía en pantallas, en formularios, dolorosa, y demasiadas veces, también a partir de otras solicitudes bibliográficas: “*Kriegsverlust*”. “Perdido en la guerra”, como su autor, asesinado por la Gestapo: “*Ein deutsch-jüdisches Schicksal wie viele*”, un destino judío-germano como tantos. No hay nada semejante a las fórmulas que pretenden normalizar ese horror. Dice Borges,

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno [...] Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria [...].⁴⁷

La idea de la biblioteca total no se opone a la imagen de la biblioteca vacía, ambas resultan igualmente aterradoras. Caminando por el medio (*Mitte*) de Berlín, en medio de la Bebelplatz, a pocos pasos de museos y bibliotecas mayestáticos, sobresalta, rígida, una escultura bajo tierra. No está a la vista ni sobresale, como cualquier otra de las esculturas que se exponen y relevan, sobre un zócalo para que sobresalgan aún más. No es el caso; una losa cuadrada de vidrio grueso

⁴⁵ J.L. Borges, “La Biblioteca Total”, *Borges en Sur. 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 24.

⁴⁶ Dr. Theodor Wolff, *Wettlauf mit der Schildekröte. Gelöste und ungelöste Probleme*, Berlin, August Scherl G.m.b.H., 1929.

⁴⁷ J.L. Borges, “La Biblioteca Total”, *op. cit.*, p. 27.

transparenta una construcción de estanterías, vacías, de anaqueles huecos, una biblioteca enterrada, como tablas o camastros superpuestos en los barracones de los campos, donde mueren las víctimas, como pilas dispuestas para la hoguera, un estante sobre otro, todos vacíos. Una placa en el suelo cita la frase de Heinrich Heine. En 1817, sentenciosa, su advertencia anticipatoria quedó confirmada: “*wo bücher brennen, da brennen bald auch menschen*”. Inmediata, otra placa dice que la obra es de Misha Ullmann (1992) y fundamenta la razón de un emplazamiento que, demasiado céntrico y discreto, se encuentra a riesgo: *in der mitte dieses platzen verbrannten am 10 mai 1933 nationalsozialistische studenten die werke hunderter freier schriftsteller publizisten philosophen und wissenschaftler*.

En su correspondencia con Nelly Sachs, también Paul Celan⁴⁸ recuerda los autos de fe organizados por Goebbels en toda Alemania. Los nazis empezaron quemando libros, escuelas, sinagogas, poco después quemaron judíos, incontables. Atravesando la plaza, los caminantes desprevenidos entrevén apenas que del suelo proviene una irradiación extraña.

Desconcertados, leen las inscripciones en las placas como baldosas, miran a través de una losa transparente, permanecen frente a esa tumba colectiva y vacía, adivinan sus propias obras, sombras en los estantes desiertos. Berlín es una ciudad de bibliotecas insólitas, extraordinarias. La escultura de Ullmann muestra el vacío distribuido en nichos vanos, la colección ordenada en espacios regulares como cajones abiertos ocupados por cadáveres que tampoco están.

En el *Hamburger Bahnhoff, Museum für Gegenwart*, también en Berlín, la enorme biblioteca de Anselm Kiefer, contigua a la obra que dedica a Paul Celan, se titula “*Volkszählung: Erbsen salen*”. Contraria a la *Bibliothek* de Ullmann, esta instalación voluminosa –por enorme, por los volúmenes que acumula– registra la inutilidad de una demografía popular, la falta de sentido del recuento de 60 millones de arvejas, “*a protest against a surveillance state*”.⁴⁹

De cuatrocientos quince centímetros por quinientos setenta por ochocientos, instalada a la vista en la sala de acceso del Museo, más aterradora y oscura que la biblioteca de Babel, medidas precisas, la

⁴⁸ Sachs-Cela, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ Correspondencia con Alexandra Karentzos (23.1.03) quien remite al ensayo de Peter-Klaus Schuster en la edición realizada por Heiner Bastian. *Sammlung Marx*, vol. 1, Berlín, 1996, pp. 123-149.

cuantificación en que se pierden los registros quemados de los *Lager*. No se ve más que esa instalación imponente, gigantesca, gris, opaca, los lomos de los libros, las inscripciones ilegibles, los cantos de láminas arrolladas por las llamas, el acero y el plomo retorcido con guisantes chamuscados. Todo el Museo y el presente pasan a través de esa biblioteca, nada escapa a la extinción de un fuego que abrasó la literatura, la historia, las artes y las ciencias en cenizas sin urnas.

Dios de las tribus teutonas, de armas y runas, Odín confunde el plomo de la imprenta y el de las armas, en libros cremados, volúmenes quemados, cartapacios cenicientos, diarios encuadrados igualmente calcinados. Las páginas permanecen tiesas, no se agita ni una hoja en tiempos como templos arrasados por vientos de plomo:

creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. Invadían los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. [...] Contra la opinión general, me atrevo a suponer que las consecuencias de las depredaciones cometidas por los Purificadores, han sido exageradas por el horror que esos fanáticos provocaron.⁵⁰

*Ya no nos quedan más que citas.*⁵¹

En las últimas décadas se ha hablado muchísimo de citas, pero aún así no se ha insistido suficientemente en el tramo de esa necesidad *anafórica* del discurso, una repetición inevitable o deliberada de un texto anterior, de un pasaje, de una palabra, que remite al pasado, se formula en presente e, incurriendo en un “plagio por anticipación”,⁵² remite a tiempos por venir, un vaivén de tiempos, de textos, ecos que resuenan, huecos por donde se cuelan voces conocidas o no. Al comienzo, una cita es el motivo, la clave de iniciación, el puente que tienden las ideas entre sí dentro de una misma obra o entre obras diferentes. Las referencias legitiman los acontecimientos literarios por medio de discursos o discusiones más duraderos, que se prolongan

⁵⁰ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 469.

⁵¹ J.L. Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”, *El libro de arena. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989/96, vol. III, p. 55.

⁵² Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, París, Ed. de Minuit, 2009.

unos en otros, que se apartan de un contexto para introducirse en otro. Compartidas, las citas exceden los márgenes de la escritura por la lectura, ingresando a otra escritura y, como si no hubiera fronteras, las superpone o supera.

De ahí que se haga cada vez más complejo examinar las citas y, más aún, evitarlas o no aludir a esa repetición parcial o literal que cifra las referencias de una cultura, la consolidan. Ya no parece posible desatender las resonancias de frases conocidas o reconocidas en composiciones literarias, analizadas en teorizaciones que declinan en un siglo que ha hecho de la repetición su nueva consigna. Aunque la preeminencia informática vuelva aparentemente anacrónica la alusión medieval, no hace mucho se especuló sobre estéticas o estructuras en palimpsestos, la estratificación geológica de textos que conservan la huella de textos previos, de transtextualidades diversas, clasificándolas según taxonomías básicas que se establecen relacionando textos de diferente índole, sobre reescrituras. Un tema mayor sobre todo a partir de Borges y de Walter Benjamin, otro bibliómano, apasionado por una “colección” que fue de libros primero, de citas después⁵³ y de apariciones como almas en pena. Sin embargo, y con la intención de suspender ese sentido o dejándolo en suspenso, sin suprimirlo, no dejaría de recordar el otro sentido, más fuerte, más afortunado también, que la palabra *cita* tiene en español, una lengua en la que significa “encuentro”, un “rendez-vous” sentimental, donde la amistad o el amor se vuelven a confundir en una misma pasión literaria. Sería este sentido idiomático y ajeno al contexto el que ahora mantendría latente, precisamente porque en “La Biblioteca de Babel” las citas o no se reconocen o no dejan rastro alguno, como para excluir cualquier relación pasional o su mera sospecha.

No sorprende, sin embargo, que también ese sentido de *cita*, de ese encuentro que las pasiones literarias propician, se verifique en el ámbito de una biblioteca, de manera que en ese lugar privilegiado por las riquezas del acervo y del archivo, donde el registro y la conservación de la sabiduría del pasado habilitan la búsqueda (del conocimiento que existió) o la investigación (del conocimiento que existirá), sea donde la cita de Borges, con su obra o con sus lectores, se debería imponer.

⁵³ Hannah Arendt, “Walter Benjamin: Le pêcheur de perles”, *Vies politiques*, París, Gallimard, 1974, p. 292.

Es en el diferendo de esta disyuntiva verbal, semántica, con la que el hablante de hoy se enfrenta casi a su pesar: por un lado procura con ansiedad una cita, una nueva conversación con Borges; recuerda Buenos Aires, la calle Maipú, una cantina china, un paseo por la plaza San Martín, simulando, por los ecos de las mismas palabras, un regreso a los primeros años de la década de los ochenta. Por otro, por excesivas, por inevitables, se propone abolir las citas, prohibirse la estrategia discursiva de apoyarse abusivamente en los procedimientos a los que Borges otorgó una escala monumental y que, decididamente, paradójicamente, evitó en el cuento que dedicó a la Biblioteca.

[La palabra] hace *desaparecer*, vuelve al objeto ausente, aniquila.⁵⁴

Por eso, negar la cita –o uno de sus significados– no sería más que otro ejemplo de *preterición*, una “omisión”, que es eso lo que significa la palabra en latín, una confesión que, por pronunciada, se deroga. No sería aventurado conjeturar, por un lado, que Borges nunca llegó a mencionar esa figura en sus escritos; por otro lado, si la ficción pudiera avalar las convicciones, se podría recordar uno de sus textos más explícitos: “Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perifrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla”.⁵⁵

A pesar de que fue la metáfora la figura privilegiada por sus inventarios, por sus teorías, o poetizada en escritos y conferencias, es Borges, sin duda, uno de los mayores cultores de la *preterición*, quien desplegó, a partir de esta figura de la negación, su estética. Desde la ironía a la paradoja, pasando por las diversas formas de la contradicción, más que para persuadir sobre sus razones, la preterición le sirve para pensar su ficción o para imaginar sus hipótesis, en el sentido conjetural y fulgurante de la abducción.

Así como existe una teología o una dialéctica negativas,⁵⁶ podría afirmarse, incluso, que esta figura constituye el arquetipo retórico de su “poética negativa”: la figura que se permite negarse a sí misma y, de ahí, en lugar de hacer desaparecer la expresión negada, le acre-

⁵⁴ “*La parole fait disparaître, elle rend l’objet absent, elle annihile*”, Maurice Blanchot, *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 37.

⁵⁵ J.L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *op. cit.*, p. 479.

⁵⁶ “*Organon du penser et aussi bien mur entre lui et c'est qui est à penser, le concept nie cette nostalgie. La philosophie ne peut ni esquiver une telle négation ni s'y plier. C'est à elle de faire l'effort d'arriver au-delà du concept par le concept*”, Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, París, Payot, 1978, p. 20.

dita un relieve inesperado. Más aún, sería la figura inherente a la naturaleza del lenguaje que, aproximando la mención a la mentira, suele ser sinónimo de fraude. La obliteración, es decir, la negación literal de una entidad por la escritura, por la letra, no excluye una obliteración de segundo grado: una negación de negaciones, que deviene superlativa, configurando una épica de la propia escritura y sus vicisitudes si no una representación de su tragedia.

Son numerosas las elaboraciones de la poética negativa de Borges en la que la preterición es exponente retórico de su excelencia. Por ejemplo, las variaciones literarias del legendario Emperador Amarillo –uno de sus míticos personajes, de infame historia– quien, para asegurar su presencia más allá de los accidentes de la geografía o de la historia, o manda construir murallas y quemar libros o hace edificar un soberbio palacio para mayor alabanza y desventura del poeta. Perfecta la oda, su exactitud rivaliza con el palacio que desaparece, precipitando la aniquilación del poeta y del poema al mismo tiempo. En la “Parábola del palacio”⁵⁷ la epopeya de la desaparición comparte, por la propia *parábola*, una retórica poética y geométrica a la vez. Similar a *palabra* y *palacio*, en español, ambas figuras empiezan por coincidir y, por esa coincidencia, llegan a desaparecer una en otra, a la *par*, como una biblioteca en otra.

Fulminante, la brevedad poética de la parábola precipita una serie de desapariciones: del palacio, del poeta, del poema, que “le deparó la inmortalidad y la muerte”.⁵⁸ “El hacedor”,⁵⁹ que es Borges, se cuestiona tanto la creación por la palabra como la posibilidad de que la desaparición ocurra por la misma vía. Autoridad del autor y autoridad del emperador se confunden en un mismo mandato como si, al haberse sentenciado la poesía, en esos mismos años del siglo XX, un siglo partido al medio antes de tiempo por el quebranto de la persecución y los fragores de la guerra, se hubieran sentenciado a la vez la teoría, la historia, la geografía, los grandes relatos, la ideología, las palabras y las cosas. El poco de realidad que queda desfallece entre las exactas precisiones de ciencias y tecnologías, entre las palabras o pantallas que las discuten o las exhiben y no hay resto porque, ya se dijo, o es silencio o es literatura, o repetición.

⁵⁷ J.L. Borges, “Parábola del palacio”, *El hacedor. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 801-802.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 801.

⁵⁹ J.L. Borges, *El hacedor. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 779-854.

No debería alarma demasiado la evidencia de la aniquilación, la usurpación del paisaje por la palabra, la desolación que depara. En principio la palabra que designa *desierto*, *deserción* es la misma, en su origen, que la que designa *discurso* o *sermón*. Las cosas desaparecen, como en el desierto, por la palabra. Se suele decir para validar un argumento: “Está en la Biblia”; es allí donde la palabra en el desierto, como una voz que no se oye, también se duplica. Más que etimológica, más que idiomática, la profundidad de la relación entre “palabra” (en hebreo, *davar*) y “desierto” (en hebreo, *midbar*) hunde sus raíces en una mitología de la nada, en una coincidencia letrista, consonántica, minimalista: *dbr*. El misterio de la afinidad se origina, como en una lengua previa, anterior, en una estética del vacío que es visión del principio y del fin. Una relación semántica similar, pero contraria, se verifica en latín: *desertus*, participio pasado adjetivado de *deserere*, “separarse”, “abandonar”, deriva, como *sermo*, “lengua, lenguaje”, del lat. *serere*: el desierto privado de la palabra:

Los hombres han calculado cuántos granos de arena llenaría todo el vasto espacio entre la Tierra y el Firmamento: y encontramos que unas pocas líneas de cifras designarán y expresarán ese número...⁶⁰

Pero, sin olvidar el palacio del Emperador Amarillo, de vuelta en la biblioteca, donde se debate la biblioteca en cuestión o la cuestión de la biblioteca, se reivindica una búsquedas, una “*quête*” y, según Borges, la mayor, tanto que ese lugar se asimila a la cuestión del Universo.

¿Y si el riesgo de ese Emperador que ve desaparecer sus magníficos aposentos, patios, bibliotecas, la sala hexagonal, el *paraíso* o jardín, no fuera solo un artificio de *paronomasias* sino una de las contradictorias fatalidades que cierne la posteridad sobre el palacio expuesto a la poesía y a la historia? ¿Por qué, según el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”,⁶¹ el problema del tiempo, que es el mayor problema, es el único que no figura en las páginas del libro que se denomina igual que el cuento: *Jardín de senderos que se bifurcan*? Es asimismo el título de la caótica novela de Ts’ui Pên –ese monje autor

⁶⁰ “Men have calculated how many particular graines of sand, would fill up all the vaste space between the Earth and the Firmament: and we find, that a few lines of cyphers will designe and express that number...”, John Donne, “Sermon”, citado por Robert Kaplan, *The Nothing that is. A Natural history of Zero*, Reino Unido, Oxford University Press, 1999, p. 34.

⁶¹ J.L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *op. cit.*, pp. 472-480.

del libro epónimo donde “ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*”.⁶² El cuento trata de un jardín y allí –como en otro Jardín que se añora y anhela– el tiempo desaparece en “ese laberinto perdido”, que el narrador se imagina bajo especie de paraíso o de eternidad.

Como *razón* es solo “parte”, nunca basta una sola razón para explicar todo. En relación con Borges, la biblioteca es alegoría, emblema y sinónimo, de su literatura, de su *persona*, que en griego confunde máscara e identidad en la misma palabra. En “El Jardín de senderos que se bifurcan” se confunde el título de un cuento con el de un libro, entre ambos podrían formar una parábola, por su alusión al *Paraíso*, a un espacio sin tiempo o el tiempo de todos los tiempos, esa totalidad que lo colma y lo anula. Próxima o semejante a la eternidad, la previsión de Borges que, a pesar del cuento, se figuraba el Paraíso bajo especie de biblioteca,⁶³ alude a la felicidad de comprender, a la ventura deparada por las lecturas talmúdicas o teológicas que cifran en el *pardés*, un huerto, un naranjal en el hebreo actual pero, antes que nada, un acrónimo que, sin distanciarse del *paraíso*, se forma doctrinaria y etimológicamente con las iniciales, en hebreo, de esas cuatro lecturas que la ortodoxia propicia.⁶⁴

Son varios los porvenires, confusos los tiempos, posibles todas las opciones. A diferencia del cuento que habla de senderos que se bifurcan, donde se opta por una posibilidad entre dos, en otra dimensión sin límites se abarcan *todas* las posibilidades. Absurdo o broma, concebir la elección por todas es lógicamente imposible, una aspiración que rechaza la definición semántica del término. Elegir en la totalidad de la biblioteca, en esa colección, es función del *homo legens, lector, elector*, quien no puede leer sin elegir. La pluralidad de tiempos, que comporta una pluralidad de mundos, sirve de consuelo al narrador perseguido del cuento, condenado como Louis-Auguste Blanqui. Es una variación cósmica que procede de Francia, una “hipótesis” del personaje del cuento de “El Jardín de senderos que se bifurcan”, o una situación que “La Biblioteca de Babel” imagina, o la referencia explícita de “La Biblioteca Total”. La melancolía ambiente del lugar conviene a la melancolía de Blanqui, quien se lamenta, en los varios

⁶² *Ibidem*, p. 479.

⁶³ J.L. Borges, “Poema de los dones”, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977, p. 114.

⁶⁴ Henri Atlan, “Niveaux de signification et athéisme de l’écriture”, *La Bible au présent, données et débats*, Actes du XXII^e. Colloque des intellectuels juifs de langue française, París, Gallimard, 1982, p. 69.

calabozos de su prisión interminable, ante la repetición de los mismos elementos que reduce la variedad de mundos diferentes, una decepción que la revolución de los astros en el espacio –alegorizando otras revoluciones– no mitiga.

Si bien el controversial “*communard*”, “la voz de bronce [que] sacudió el siglo XIX”⁶⁵ no es docto en astronomía, ni en astrología, como tampoco lo era el autor de *El jardín*, su libro, *L'éternité par les astres: hypothèse astronomique*,⁶⁶ constituye un punto de partida obligado para comprender uno de los itinerarios más recorridos por la imaginación de Borges.

Dadas las diferencias entre ambos, dadas las opuestas coordenadas políticas, históricas y biográficas que los oponen, aunque parezca inverosímil, la visión cosmogónica de Blanqui, la esperanza de una revolución que, más que política es, literalmente, astral por los mundos repetidos que imagina o los acontecimientos que se repiten hasta el infinito en espacios, multiplicándose como ejemplares de un mismo libro, los multitudinarios sosias que pueblan la ficción de Blanqui, justifican las alternativas de copias sorprendentes que habitan los textos de Borges. Hablando de mundos facsimilares, de las monotonías melancólicas que limitan las posibilidades de la invención, de la radicación de una débil esperanza en el espacio, Borges lo reverencia: “Su libro hermosamente se titula *L'éternité par les astres*; es de 1872”.⁶⁷ A esta altura sería ocioso citar los numerosos pasajes en los que Borges cita a Blanqui; son muchos más en los que, sin citarlo, la hipótesis de *L'enfermé*⁶⁸ determina las instancias poéticas de su imaginación.

Si para el escritor como para el poeta, el mundo no existe sino para terminar en un libro, creencia simétrica a la de innumerables creyentes que no dudan de que por ahí empezó, los miles de ejemplares de ese libro total aseguran una vastedad y variedad de mundos posibles, de tiempos y de espacios en los que la eventualidad de los acontecimientos se repite siempre pero en formas diferentes. Como Blanqui, como Bioy Casares –pero esa es otra historia–, el lector encuentra

⁶⁵ Walter Benjamin, “Thèses d'histoire de la philosophie”, *Poésie et Révolution*, II, París, Denoël, 1971, p. 284.

⁶⁶ Louis-Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres: hypothèse astronomique*, París/Génova, Éditions Slatkine, 1996 [traducción al español: *La eternidad a través de los astros*, México, Siglo XXI, 2000].

⁶⁷ J.L. Borges, “El tiempo circular”, *Historia de la eternidad. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 394.

⁶⁸ Gustave Geffroy, *L'enfermé*, París, G. Crès, 1926.

en la hipótesis astronómica del célebre terrorista francés, la fuga a la clausura de las austeras cárceles en las que padeció, una salida de las bibliotecas, en las que vivió Borges, desde la felicidad de la biblioteca paterna de la que nunca se alejó, hasta las vicisitudes de la *Biblioteca Municipal Miguel Cané* de las que prefería no recordarse demasiado.

Si bien la intriga narrativa de “La Biblioteca de Babel” se restringe a la escasez de los incidentes argumentales, la insinuación irónica de Borges, la acedia del tono, el registro entre filosófico y ensayístico propio de su ficción, cierto énfasis místico paródicamente compatible con el estilo notarial, no se distancian del temperamento entre atrabiliario y saturnino de Blanqui. Citado por Borges, por Bioy Casares, por Walter Benjamin, con insistencia, todos están obsesionados por las “bifurcaciones” de esta “actualidad eternizada”, colmada de mundos infinitos, idénticos:⁶⁹

Esto que escribo en este momento en una celda del fuerte de Taureau, lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma con vestimentas, en circunstancias semejantes. Así cada uno.

[...]

El número de nuestros sosias es infinito en el tiempo y en el espacio.

[...]

No hay ni revelación ni profeta sino una simple deducción del análisis espectral y de la cosmogonía de Laplace. Estos dos descubrimientos nos harán eternos. ¿Se trata de una ventaja? Aprovechémolas. ¿Es una mistificación? Resignémonos.⁷⁰

Y sigue Blanqui con sus búsquedas espaciales, enclaustradas y metódicas, topándose entre libros y estrellas con la multitud pululante de sus sosias, todos esos individuos que, semejantes a él, existen en infinito número de ejemplares con y sin variaciones, con su optimismo melancólico, con sus astros que proliferan, bifurcándose perpetuamente porque

El universo se repite sin fin y pifa en el mismo lugar. La eternidad interpreta imperturbablemente en el infinito las mismas representaciones.⁷¹

⁶⁹ L.B. de Behar, *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle*, París, Champion, 1998.

⁷⁰ Blanqui, *op. cit.*, p. 148 [traducción al español, pp. 58-59].

⁷¹ *Ibidem*, p. 152 [p. 60].

A Blanqui, a Bioy, a Walter Benjamin, a Borges o a sus personajes, les seduce la hipótesis de una salida plural por la multiplicación de espacios. También la esperanza de un solitario radica en esa pluralidad. De un artículo que Borges dedica a Blanqui en la revista *Sur cito* unas líneas:

Blanqui abarrotá de infinitas repeticiones, no solo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina que hay en el universo un número infinito de facsímiles del planeta y de todas sus variantes posibles. Cada individuo existe igualmente en infinito número de ejemplares, con y sin variaciones.⁷²

El autor encuentra en los escritos de Blanqui el contrafuerte de una visión estética que va más allá de las disquisiciones matemáticas o de las injusticias políticas o policiales, comprometiendo, literariamente, una especie de eternidad *sub specie* de biblioteca: “el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza”, decía Borges en “La Biblioteca de Babel”.⁷³

Llama la atención que, al pasar de “La Biblioteca Total” a “La Biblioteca de Babel”, haya cifrado obsesivamente su imaginación en una figura geométrica: el *hexágono*. Las galerías son hexagonales de la misma forma que las salas son hexagonales: “Hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos”.⁷⁴ El narrador no deja de insistir en la figura del hexágono, del término o de sus derivados. Dice el autor de la epístola que alguien se propone conquistar los libros del Hexágono Carmesí o “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás”.⁷⁵ Sin duda, más allá de las interpretaciones místicas que esa figura geométrica evoca, su alusión al número seis que, según la Cábala, aludiría a los seis días de la creación del Universo, los desdoblamientos y limitaciones alquímicos por los que se llega a la misteriosa figura,⁷⁶ se insinuaría, una vez más, una lectura histórica que suma una fuga más a las posibles alusiones de la época de la que la ficción se aparta a medias.

⁷² Borges en *Sur. 1931-1980*, pp. 227-228.

⁷³ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 468.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 468.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 469.

⁷⁶ Ph. O. Runge, *Écrits Posthumes*, 1810, citado en A. Roob, *Alquimia y mística: el museo hermético*, Köln, Taschen, 1997, p. 686.

Hablar de hexágonos en un hexágono es como hablar de una biblioteca en una biblioteca... Más allá de la banalidad de la repetición y de la diagramación cartográfica que da lugar a la asociación obvia, sería pertinente recordar que la referencia francesa no parece ajena:

Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.*⁷⁷

Borges se aparta de la afirmación de Pascal para adecuar, a su visión geométrica de la Biblioteca, la misteriosa y reiterada referencia pero se vuelve a aproximar, al estremecerse ante el terror ambivalente que le inspiran la distancia, el silencio, el espacio, la eternidad, el infinito, las esferas. “El silencio eterno de esos espacios infinitos me espanta”,⁷⁸ una impresión que figuraba en el manuscrito de Pascal y que Borges recuerda: “Una esfera espantosa (“effroyable”), cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.”⁷⁹ Borges se detiene a registrar las variaciones de la famosa afirmación del Fragmento 72: “es una esfera cuyo centro se encuentra en todas partes y la circunferencia en ninguna” [*C'est une sphère dont le centre est partout, la circonference nulle part*].

Curiosamente no registra que Blanqui, habituado a la meditación melancólica en las celdas que lo recluían, también iniciaba el primer capítulo: “*L'Univers - L'Infini*”, aludiendo a la misma “magnificencia de lenguaje” de Pascal: “El Universo es un círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.” [*L'Univers est un cercle, dont le centre est partout et la circonference nulle part*]⁸⁰ Lector de Jules Laforgue, es posible que Borges tuviera presente por lo menos el tono de una de las frecuentes carnavalizaciones que cultivaba el poeta:

⁷⁷ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 466.

⁷⁸ Blaise Pascal, *Pensées*, Fragment 392, texte établi par Louis Lafuma, París, Garnier-Flammarion, 1973, p. 145.

⁷⁹ J.L. Borges, “La esfera de Pascal”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 638.

⁸⁰ Blanqui, *op. cit.*, 37 [p. 3]. El primer pensador que estableció estos conceptos fue el obispo Nicolás de Cusa (Nicolaus Chriphs o Krebs). En su obra *De Docta Ignorantia* escribió “por lo cual la máquina del mundo tendrá el centro en cualquier lugar y la circunferencia en ninguno” (libro II, cap XII). Pascal, a su vez, al hablar de la “*disproportion de l'homme*” (*Pensées* 199) desarrolla esta misma idea y dice que “el mundo visible no es más que rasgo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza”, que “ninguna idea se le aproxima” porque “es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” [Ed.].

El Arte es todo, del derecho divino de la Inconciencia;
 ¡Después de él, el diluvio! Y su mínima mirada
 Es el círculo infinito cuya circunferencia
 Está en todas partes, y el centro inmoral en ninguna.

[L'Art est tout, du droit divin de l'Inconscience;
 Après lui, le déluge! et son moindre regard
 Est le cercle infini dont la circonférence
 Est partout, et le centre immoral nulle part].⁸¹

*Representar lo que no se puede representar*⁸²

Si se toma en cuenta que raras veces, en sus escritos, Borges describía en serio el espacio donde ocurría la acción de sus cuentos, sorprende el escrupuloso detalle del lugar, del local, del clima, que presenta “La Biblioteca de Babel”. Uno de sus recursos de universalización consiste en la descircunstancialización de los episodios optando, precisamente, por no mencionar los sitios que no son más que accidentes del espacio universal o, con fines similares, ironizar el riguroso procedimiento de la mención descriptiva mediante yuxtaposiciones oníricas de enunciación extraña. Transforma el nombre de las calles, engendra híbridos geográficos que, a pesar de su situación verificable, evocan cruzamientos míticos o, simplemente, extravagantes.

La atención dispersa que dispensa Borges al lugar prescinde de la geografía o la burla y, cuando la admite, suele ser equívoca la exactitud, anticipando una globalización *avant-la-lettre*, que impugna mapas y modas disciplinarias que la imponen. Si bien suscribe un libro al que denomina *Atlas*,⁸³ reniega de las propiedades de esa denominación científica desde el prólogo, advirtiendo: “en lo que se refiere a este libro, que ciertamente no es un *Atlas*”, y sabe que el lector confirmará su certeza.

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que

⁸¹ Laforgue, “La lune est stérile”, *Imitation de Notre-Dame-la-Lune. Œuvres complètes*, I, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 259.

⁸² Jean-François Lyotard, *Heidegger et “les juifs”*, París, Galilée, 1988, p. 76.

⁸³ J.L. Borges en colaboración con María Kodama, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací.⁸⁴

Una vez más, se observa que, al describir la Biblioteca, Borges insiste en la figura del hexágono: “Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal”,⁸⁵ que compite con el más nostálgico de “*douce France*”, o el “venerado hexágono secreto que lo hospedaba”,⁸⁶ entre varias menciones más. Una insistencia que no puede no asociarse con la figura que esquematiza o identifica a Francia metropolitana con el hexágono, una mención coloquial o afectiva, que evita el nombre del país y lo abstrae *more geométrico*. Fue el General de Gaulle quien impuso el nombre de esa figura geométrica y retórica a partir de 1934 en lugar del nombre del país. Desde entonces se ha vuelto un estereotipo, un apelativo doméstico, *un lugar común*, con algo de discreción patriótica, un diseño racional y cierto pudor nacionalista.

Se podría presumir que, en términos generales, para Borges el *lugar* es, como el *lugar común* para Aristóteles, más que un sitio, un argumento, un tópico retórico, convincente, conocido, compartido, *común*. El espacio de la biblioteca legitima la localización de ese *lugar común*, una abundante reserva de citas o una abundante reserva de redundancias donde sería, más que infrecuente, incoherente, encontrar algo nuevo: “Visiblemente, nadie espera descubrir nada”.⁸⁷ Sin embargo, lo nuevo no es necesariamente lo inédito: “Lo nuevo es nuevo si es lo inesperado”.⁸⁸ Y, en el cuento como en la Biblioteca, el estupor y la sorpresa son constantes porque la novedad, solo presumible, no existe.

Como si las palabras *dieran lugar*, literalmente, a una porción del espacio, estrechando el lugar convencional y las convenciones de la escritura en una misma aserción: “Esta epístola inútil y palabrera [que] ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaquelés de uno de los incontables hexágonos –y también su refutación”.⁸⁹ Dicción y contradicción se alternan y contraen en el mismo espacio o en el mismo discurso. La preterición prevalece sobre la ambigüedad; Borges apela a esa prestidigitación verbal para sustituir un lugar por

⁸⁴ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 465.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 468.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 465.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 468.

⁸⁸ O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 17.

⁸⁹ J.L. Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 470.

una palabra y la palabra por su espectro: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”.⁹⁰ Como si se erigiera entre “La muralla y los libros”,⁹¹ la escritura mantiene una asociación íntima y adversa con el espacio, va y viene de un lugar al otro, entre la construcción y la destrucción, entre conservación y sustitución, queda en suspenso. La rivalidad entre la locución y la localización, entre la palabra y el lugar, es origen de un *desplazamiento* (una metáfora literal) y de la desaparición consecutiva. Una relación dialéctica recuerda antecedentes prestigiosos: la letra *beth* que inicia el Génesis es letra y “casa”, las dos cosas, la morada universal o el universo que otros llaman la Biblioteca. De la misma manera, el poema del palacio es parábola, muralla y palabra ambas expuestas a una fatalidad histórica similar. Si la biblioteca es el Universo, una biblioteca fantasmal, un Aleph reducido, desolado y total o el esqueleto martirizado bajo la explanada de una plaza de trágica memoria o una biblioteca tétrica “transportada” a un museo, los representan ambivalentemente. La biblioteca “emplazada” en un lugar preciso o en el cuento de Borges resume tiempos de barbarie. Se precipita en un lugar o desaparece en el abismo donde sucumbieron libros y seres, testigos emmudecidos de una torre en ruinas, dos torres invertidas, míticas o ancestrales.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 470.

⁹¹ J.L. Borges, “La muralla y los libros”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 633-635.

BORGES Y BIOY CASARES: VERSIONES Y DIVERSIONES DE UNA CONFESADA CONFABULACIÓN LITERARIA

A Daniel y Laura

Los discípulos de Paracelso acometieron la creación de un homúnculo por obra de la alquimia; los cabalistas, por obra del secreto nombre de Dios, pronunciado con sabia lentitud sobre una figura de barro. Ese hijo de una palabra recibió el apodo de Golem, que vale por el polvo, que es la materia de que Adán fue creado. Arnim y Hoffmann conocieron esa leyenda. [...] Harta de sonoras noticias militares, Alemania acogió con gratitud sus fabulosas páginas, que le permitían olvidar el presente. [...] Esa figura es a la vez el otro yo del narrador y un símbolo incorpóreo de las generaciones de la secular judeería.

J.L. BORGES¹

[...] proyectamos un cuento policial –las ideas eran de Borges– que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch.

A. BIOY CASARES²

Hace pocos años tuve oportunidad de presentar algunos aspectos de la relación amistosa y literaria que Borges y Bioy cultivaron durante

¹ Jorge Luis Borges, *Biblioteca personal. Prólogos. Obras completas*, t. IV, Buenos Aires, Emecé, 1996 (1988), p. 492.

² Adolfo Bioy Casares, “Libros y amistad”, *La otra aventura*, Emecé, Buenos Aires, 2004.

largas décadas, una unidad, tan sólida como sorprendente, establecida por ambos autores a partir de coincidencias y diferencias, siempre en bien templada armonía. Fueron dos de los mayores escritores del siglo XX y si bien cada uno se distinguió por su arte y los artificios³ que sus prácticas requerían, a veces, los dos fueron más y menos de dos. Fundidos en una unidad o fundando una unidad singular y contradictoria, que se integraba o desdoblaba casi sin advertirse en una suerte de simulacro literario y, aunque creada de común acuerdo, semejante a los dos, actuaba como ellos no actuaban, escribía como ellos no escribían, un escritor artificial, otro golem atento a la magia de las palabras.

OTRO GOLEM

De procedencia cercana, entre Europa central y oriental, las leyendas del Golem remitieron durante siglos a una entidad extraña, un ser inanimado, arcano y humano a la vez, de nombre hebreo en todas las lenguas, que ha tenido una “figuración” tradicional y esotérica de consecutiva relevancia literaria y cinematográfica, una perduración larvaria y espectral. Prolongado por revelaciones rabínicas y relatos laicos, el mito afincó también en nuestras tierras australes desde donde se propagó hacia otras latitudes, desde páginas literarias al espacio sideral, alcanzando más de un sitio o, con el fin de recuperar los derroteros del origen, errando de Praga a Buenos Aires y a la inversa, con el fin de celebrar, hace algo más de un par de años, las alternativas de un imaginario planetario y universal.

Desde el hebreo ancestral hasta las diversas lenguas de la actualidad, *golem* significa una “criatura humana artificial a la que se dio vida por medios sobrenaturales” o, parcialmente semejante, se define como un “mecanismo que se mueve automáticamente”, o un “embrión”, así se entiende desde el Génesis hasta el hebreo hablado de hoy en día.

Replicando sus palabras, se ha dicho más de una vez que Borges se enseñó el idioma alemán leyendo *El Golem*, la novela de Gustav Meyrink, a la que se refiere en un artículo consagrado a ese autor en

³ J.L. Borges, “Sobre los clásicos”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

*El Hogar.*⁴ Pero con anterioridad, en los años de su adolescencia en Ginebra, Borges ya había descubierto el libro de Martin Buber *Die Legende das Baal Shem* y atribuyó a ese primer encuentro el aprendizaje de la lengua. Entre los cuentos que Buber reúne en este libro, Borges lee y traduce precisamente “Jerusalem” y, desde entonces, alentó el mayor entusiasmo por las ideas del filósofo y, complacido por las impresiones poéticas de su prosa musical, admiró la obra de quien se encontraba muy próximo, por geografía y afinidades culturales, por su erudición, misión y militancia judías, de esos horizontes de ficción más que de doctrina, de los que Borges nunca más se apartó. Por esa misma vocación, años más tarde, en 1929, tradujo al español un cuento de Meyrink, de su libro *Der Fledermäuse*, una traducción que, según Borges, el propio Meyrink ponderó, atribuyendo las generosidades del elogio a su total ignorancia del español.

Más de una vez Borges confesó que el único escrito de toda su obra que, a su criterio, merecería perdurar, era “El Golem”. Contrariamente a las predicciones que cernía sobre sus escritos, Borges decía (o deseaba) que solo ese poema fuera el destinado a permanecer.

¿Por qué suerte de *superstición*, al pie de la letra, literal y contradictoria, sería justamente “El Golem”, el único texto a rescatar de la espléndida fortuna literaria que sería la suya? ¿Por qué deseaba que solo sobreviviera el poema dedicado a un espectro inhumano, animado por lúgubres ficciones y referencias opuestas, ese “embrión” que existe antes de ver la luz o que deviene “espíritu de los muertos” después de su extinción? ¿Por qué debería durar justo esa aterradora hechura de tiempos medievales creada por un rabino en Praga, un engendro que, según mitos y creencias, fue castigado por desobedecer, como si fuera humano? Si se creyó suficiente la inscripción mágica de una palabra que significa “verdad”, en hebreo *emet*, para darle vida, ¿bastó la supresión de la primera letra de esa palabra para precipitar su muerte y desintegrarse como polvo en el polvo?

Fueron numerosas las conferencias que dio Borges sobre la cábala y frecuentes las referencias al Golem en su obra. En un capítulo de su *Libro de los seres imaginarios*, entre gnomos y grifos, refiere la afanosa búsqueda de los cabalistas por encontrar en el texto divino la secreta combinación de letras cifradas para la construcción de seres artifi-

⁴ Borges: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 230. La nota apareció el 29 de abril de 1938.

ciales a los que pretendían inspirar vida y aliento. También visitó a Gershom Scholem en Jerusalén, en procura de la vasta erudición que su “amigo Gerhardt” sabía prodigar sobre ese universo inquietante y el misterioso engendro que nace en honor a la *verdad* inscrita en hebreo, letra por letra, sobre su frente, una leyenda que, semejante a los prodigios del Génesis, lo cautivó desde el principio. Por las ambigüedades de esa gestión o gestación verbal de la palabra que tanto instaura como afantasma, “El Golem”, mito, novela, film y poema, revista en línea, nombre de otros inventos e iniciativas, deviene el enigma necesario, el emblema que requiere y reitera esa *fascinación del misterio*, que se resiste a la explicación y, tal vez solo por mantenerlo, sobrevive.

Por su parte, la fantasía de Bioy está llena de seres mecánicos, médicos místicos y perversos, doctores Faustos o infaustos, robots, híbridos que se parecen al Golem, en la medida en que el Golem se parece al hombre y en la medida en que el hombre se parece a D’os. Los siniestros doctores que abundan en sus novelas y cuentos protagonizan personajes y aventuras que no son extraños ni al Golem –aunque no lo mencione– ni a los *robots*, estas criaturas mecánicas concebidas por Karel Čapek.⁵ En realidad fue Joseph, su hermano –con quien compuso el drama *Adán, el Creador*–, el que designó *robot* a esa invención, recuperando un significativo expediente etimológico, y previendo en parte las trágicas vicisitudes que la historia del siglo XX le deparó.

Borges recuerda esa colaboración literaria, artística y fraternal en la “Biografía sintética” con que presenta a Karel Čapek. Al referirse a otros escritores checos, aludiendo a Praga, “la milenaria ciudad donde dos culturas se juntan, no sin discordia y sin milenario rencor: la de Bohemia y la germánica”,⁶ reivindica Borges la pertenencia del autor a la categoría de esos “escritores checos que han renunciado a la (relativa) universalidad del idioma alemán”.⁷ Sus dramas, oriundos de los mismos territorios y de similares desvelos, urden el conflicto de la semejanza que subyace, como en el caso del Golem, en los principios de las mayores construcciones de la estética, y sustenta alternativamente las especulaciones del pensamiento filosófico o las hazañas de la tecnología, desde las seducciones utilitarias de la anti-

⁵ J.L. Borges, *Textos cautivos*, op. cit., pp. 301-302. El 24 de febrero de 1939 publicó una biografía sintética del escritor checo, recientemente fallecido.

⁶ *Idem.*, p. 120. En biografía sintética de Franz Werfel del 16 de abril de 1937.

⁷ *Idem.*, p. 301.

güedad hasta las controversias de la más emergente actualidad.

Cuando Bioy Casares, en su cronología, hace referencia a la decisiva unión literaria y amistosa con Borges, iniciada en la segunda mitad de los años treinta y mantenida durante las largas décadas de sus fecundas existencias, dice, casi en los mismos términos que se transcriben en el epígrafe:

Planeamos un cuento que nunca escribiríamos, pero que es el germen de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sobre un filántropo alemán, el Dr. Praetorius, quien por medio de métodos hedonísticos –música, juegos incesantes– logra matar a los niños.⁸

El humor sarcástico del modelo, el Dr. Med. *Hiob Prätorius*,⁹ el hecho de que este famoso médico hubiera inventado un suero para combatir la estupidez humana, el carácter policial de la obra, la ironía con que Curt Goetz la elabora y las anticipaciones que en clave paródica su autor sugiere, fueron suficientes para aproximar esos antecedentes a los propios experimentos literarios con el humor que solían hacer ambos escritores argentinos y a su sostenido interés por el ingenio de narraciones policiales propias y ajenas.

MONTEVIDEO, OF ALL PLACES!

Entre otras obras de diverso y divertido carácter, Goetz es autor de *Das Haus in Montevideo*,¹⁰ que solo conozco por referencias de interlocutores alemanes enterados fortuitamente de mi procedencia rioplatense. Esa coincidencia geográfica lo aproximó más aún a la curiosidad literaria de Borges y Bioy, no solo porque Borges siempre se declaraba menos porteño que “oriental” (el término atávico con que se designa, sin nostalgias, a quienes nacimos en la Banda Oriental, denominación que aún mantiene el extenso nombre oficial del país: “República Oriental del Uruguay”). La “otra Banda” como, con afec-

⁸ Emir Rodríguez Monegal, *Borges. A Literary Biography*, Nueva York, Dutton, 1978, p. 365.

⁹ Curt Goetz, *Dr. med. Hiob Prätorius, Fachartz für Chirurgie und Frauenleiden*, Hin storff, Rostock, 1956 [1934].

¹⁰ C. Goetz, *Das Haus in Montevideo od. Traugotts Versuchung*, Berlín, Herbig, 1952 [1946].

tuosa confianza, acostumbraba a nombrarla Bioy, quien radicó gran parte de sus narraciones en esta región del universo, atravesando las fronteras de un espacio que, utópico y trascendente, cercano y fantástico, se encuentra Más Allá, con mayúscula (aunque debería escribirse con minúscula en realidad, en esta realidad de vecindad geográfica y rioplatense que visitaba y tematizaba con familiar frecuencia y que sentiría, por más inmediata, más perturbadora).

Desprovisto de cualquier intención realista, Bioy solía procurar, sin embargo, los datos que confirmaran sus andanzas, como si la ficción necesitara legitimar el estatuto fantástico que le es propio a partir de la realidad y las precisiones que la definen. En una carta que dirige a Emir Rodríguez Monegal, en 1952, requiere algunas de las averiguaciones que se constatarán o constarán en sus cuentos:

Querido amigo: Estoy escribiendo un cuento que empieza en Montevideo, a fines de octubre de 1839. [...] Para que todo en mi narración no sea demasiado abstracto, me convendría que el héroe fuera a un lugar apacible y arbolado. ¿Habrá entonces algún parque, alguna plaza arbolada, no lejos de la calle Piedras? Tal vez podrían servir las Orillas del Plata. O si no, porque en el recuerdo todo es poético, alguna calle elegante. ¿Por dónde se paseaba la gente en aquellos años? Pero, realmente, prefiero los árboles y la placidez de la naturaleza. Perdone que lo moleste para algo tan irreíble como un trabajo mío.¹¹

Habría que señalar otras coincidencias en relación con esos *topoi koinoi* y los *genii loci* que orientan las referencias y preferencias del discurso, pero me limitaré a recordar nada más que una porque en ella se concentran varios aspectos de este mismo tema. Recordaría, entonces, a Jules Laforgue, poeta uruguayo nacido en Montevideo en 1860 y muerto en Francia en 1887, quien viajó en su infancia a los Pirineos para instalarse algunos años después en París, donde padeció la más desventurada miseria hasta que, por arte de magia o por la magia del arte, como en los cuentos de hadas, fue contratado por la Emperatriz Augusta como su áulico Lector privado, convirtiéndose en una especie de príncipe de ficción en un palacio ajeno.

¹¹ Carta de Bioy Casares a Rodríguez Monegal, desde Buenos Aires, con fecha octubre 11 de 1952. El original se encuentra en Emir Rodríguez Monegal Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. Puede leerse en <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/correspondencia/originales/orig_01a.htm>.

Además de numerosas cartas, de ensayos críticos, de narraciones y de poemas, durante su estadía en Berlín, Laforgue escribió diversas crónicas sobre esta ciudad, publicadas en *Berlin, la cour et la ville* (1886), donde, al describir *l'âme allemande*, en el único capítulo que titula en alemán, “*Gemüht*”, se complace en celebrar la manía berlinesa por las asociaciones (“*Vereine*. Berlin cuenta con ocho cientos por un millón de habitantes”). Knauth atribuye parte de las derivas marinas e idiomáticas de Laforgue a esas primeras experiencias montevideanas y transoceánicas:

Innumerables paseos en canoa, barco o balsa –a remo, a vela, a vapor [...] son para él sueños interculturales, donde las voces del agua le hablan a veces en varias lenguas: paso täglich cuatro horas en el lago, solo, en canoa [...] Remo, remo.

Lectores de Laforgue, Borges y Bioy celebraban las audacias intertextuales de sus imitaciones que transgreden con respeto y descaro conjugados los modelos del canon, la ironía con que replica las grandes glorias literarias no solo de Francia, escarneciéndolas. Irreverentes, los versos del poeta tergiversan los versos más célebres de los grandes autores, los más venerados. Citas sobre citas, sus voces revocan los pruritos del *establishment*, esa sintonía *melancólica* que lo consagra, modulando *el tono Laforgue*, al que quizá haya aludido más de un poeta al lamentar haber leído todos los libros:

¡Estoy extenuado de tanto arte!
Repetirme, ¡qué dolor de cabeza...!

[*Je suis si extenué d'art !*
Me répéter, quel mal de tête !...]12

Intentando descubrir las conformidades que habiliten una interpretación más ajustada de las obras de estos autores y de la singular profesión de amistad que los unía, menciono esas referencias literarias que imponen necesariamente, en virtud de los rituales de la lectura, citas y encuentros en *lugares y textos comunes*, de un lector “élitère” –como diría Knauth retrocando la activa disposición neológica

¹² Jules Laforgue, “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, en *Oeuvres Complètes, III. Moralités légendaires*, Génova, Slatkine Reprints, 1979, p. 27.

de Laforgue–, de alguien que, “siendo políglota, entrevé el horizonte plurilingüe de la literatura universal”.¹³

No sería difícil descifrar las claves de afinidad amistosa e intelectual que distingúan la relación entrañable entre Borges y Bioy y aplicarlas según un régimen compartido de lecturas comunes consolidado por ese fervoroso reconocimiento de la irradiación de citas, apreciadas como un procedimiento literario inevitable y primordial:

Por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía, porque teníamos una compartida pasión por los libros.¹⁴

En sus realizaciones literarias, las habituales lecturas e innúmeros escritos apuntan hacia una *poética de la citación*, la relevancia de la escritura-lectura, la doble acción de escritores que ceden el espacio a otros escritos o escritos de otros, movidos por la hospitalidad que sus textos actualizan, no solo porque allí proliferan las referencias, las repeticiones sino porque revelan la mera naturaleza del lenguaje que es cita y copia, y no puede ser de otra manera. Siempre lo fue y lo es cada vez más, solo que, desde que la lectura, las citas y las copias son tema de poemas, narraciones y teorías, desde que las reflexiones sobre la multiplicación de las citas se multiplican a su vez en obras que se repiten, es esa repetición la paradójica originalidad que, *ante litteram*, privilegiaron ambos autores. Citas, copias, réplicas de palabras o de imágenes, de personajes y episodios, la repetición –una suerte de analogía paradójica, que copia y cambia– se impone como condición *necesaria* de la imaginación y no es posible evitarla.

¿Por qué, según Borges, Pierre Menard no podía haber sido sino un autor francés? ¿Tan notable sería la determinación genealógica de Bouvard o de Pécuchet como para descartar cualquier otra filiación nacional de su célebre personaje? ¿Habrá tenido Borges noticias de Nicolas Bourbaki,¹⁵ el genial matemático francés de nombre griego y de existencia inventada, un honesto fraude fraguado por un grupo de matemáticos de igual origen a fines de los años treinta? ¿Habrá sido Pierre Menard el extraordinario modelo de ese científí-

¹³ Knauth, “Littérature universelle et plurilinguisme”, en Lisa Block de Behar (ed.), *Comparative Literature. Issues and Methods*, Montevideo, AILC/Fundación Fontaina Mennelli, 2000, p. 15.

¹⁴ Bioy Casares, *La otra aventura, op. cit.*, p. 170.

¹⁵ Agradezco a Arturo Rodríguez Peixoto la mención de este matemático y la importancia de sus teorías en el desarrollo de las disciplinas matemáticas.

fico, uno de los más influyentes en las matemáticas del siglo XX? Si algunas décadas antes, un escritor francés inventó la obra de una célebre poeta griega inexistente pero autora de canciones verdaderas, si mucho tiempo atrás, un poeta escocés había inventado a Osian, el poeta celta que necesitaban sus compatriotas para magnificar un pasado desprovisto de héroes nacionales, si los heterónimos no han faltado a las mejores literaturas para ensalzar, mediante el relato de antecedentes históricos verosímiles, una gloria necesaria, ¿por qué Borges no se permitiría inventar a un escritor francés autor de la obra que consagró a un célebre escritor español y los consagró a Borges y a Menard al mismo tiempo? Contemporáneo de otros matemáticos franceses que optaron por el seudonimato, Bourbaki habría sido un precedente cercano bastante probable de Pierre Menard, tan considerado por sus colegas que le atribuyeron, por pura y lúdica generosidad, una teoría de conjuntos que ellos mismos habían realizado en conjunto.

De ahí que no asombre demasiado que el cuento más citado del siglo XX esté centrado en la cita y que tenga por protagonista a un escritor que, deslumbrado por el *Quijote*, cite un pasaje de la novela letra por letra, palabra por palabra. Ni que el cuento más citado sea el cuento en el que la cita cuenta. Para mejor, para hacerla más fehaciente, las líneas que se transcriben refieren a la verdad y a la historia. En resumen, el autor es inventado pero la cita no lo es, aunque la verdad que declara sea discutible ya que, contingente, sometida a la historia, se altera cada vez.

Entre invenciones y copias, tampoco asombra que la invención literaria más conocida –no solo en español– haya sido la de Morel y, según la novela de Bioy, se entienda que la duplicación o multiplicación técnica de imágenes depredan la realidad hasta hacerla desaparecer para conservarse –una conservación problemática– hasta el infinito en copias que también son infinitas. Como los lugares más citados, las copias de imágenes y las citas textuales devienen los *topoi koinoi* del discurso, y es previsible que se las prefiera y se sigan reiterando.

Formuladas así estas premisas, no descartaría que esa preferencia por hacer acopio de citas y copias que profesan Borges y Bioy no sea ajena a la afortunada pluralidad de sentidos que tiene *cita* en español. *Cita* es una copia textual, es cierto, pero significa, en un ámbito mayor, dentro y fuera de las disciplinas literarias, un encuentro, un *rendez-vous* amoroso o amistoso, ese *appointment* que apunta, afectivo, apasionado, hacia una comunidad sentimental o textual: un sentido

no puede ocultar otro sentido, más bien lo conserva latente, como si uno guardara los ecos de otro.

DE NOMBRES PROPIOS O IMPROPIOS

Bajo la doble y conocida denominación de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, Borges y Bioy firmaron varios textos escritos por ambos, de responsabilidad común y compartida. Fue tan estrecho el intercambio que ni uno ni otro podrían reivindicar qué escribió cada uno. Pero los aciertos de la obra que resultan de esa sólida cooperación no se limitan a esa suscripción única y doble que oculta, *a medias*, un par de autores, ambos a la par o más, al punto que, en este sentido, se podría volver a plantear una “cuestión Borges-Bioy”, o una “cuestión Bustos Domecq”, y aunque menos filológica, no menos enigmática que aquella que, al dudar de la identidad individual de Homero, quedó instituida acreditando desde entonces una pluralidad antigua y fundacional.

Pero, a diferencia de las vacilaciones establecidas de esa cuestión clásica, es la certeza de la “existencia” de un autor dual –real e imaginario a la vez– la razón de su excepcionalidad. La pluralidad del registro podría asimilarlo a los heterónimos que hicieron célebre a Fernando Pessoa, aunque la verificación biográfica del binomio Borges-Bioy lo diferencia de “la obra [...] del autor ‘fuera de su persona’”,¹⁶ como definía Pessoa esa urgencia plural por multiplicarse en la alteridad, sin incluirlo en la categoría de una seudonimia, una falsedad siempre más trivial.

LA IMAGINACIÓN DEL DOBLE

Alguna forma de predestinación, que suele anunciar la escritura, pudo haber determinado esta curiosa dualidad de escritores asociados. Una fatalidad que exigió, a partir del avance de la ceguera de Borges, en 1956, la colaboración de allegados, la asistencia de su ma-

¹⁶ Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, París, Unes/Trans-en-Provence, 1985, p. 9. Fragmento de una carta publicada en la revista *Presença* de diciembre de 1928.

dre, en primer lugar, de amigas más o menos íntimas pero siempre consecuentes, de manera que le leyeron o escribieran los textos de los que estaba privado, contrarrestando por “la alegría de la amistad y los hallazgos compartidos”,¹⁷ por los ejercicios de la memoria, el pesar y las limitaciones de la enfermedad. Por otro lado, en el caso de Bioy (como ya se ha dicho), su propio nombre propio implicaría una dualidad inherente que el autor explica en los conocidos términos:

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría “uno contra dos”.¹⁸

Estas disquisiciones, entre biográficas y filológicas, intentan esbozar las tendencias que predominan en sus respectivas obras pero que convergen hacia una (*id*) entidad conjunta: la constante *imaginación del doble*, que no disimulan ni el pensamiento de Borges, ni su ficción ni su poesía, se cruza con las duplicidades de las tramas inventadas por Bioy. Ambos autores admiten que las facultades del pensamiento articulan mecanismos no menos fantásticos que la lógica, una reflexión apta para duplicar cosas en la mente, como si se reflejaran en el agua. Para Bioy, como para Borges, “en la vida todo se da en pares”.¹⁹ Tal vez la presunción de una existencia fantasmal, de su definición imposible, haya determinado la condición ilusoria de una literatura que ignora adrede las fronteras entre uno y otro, donde lo fantástico atraviesa lo cotidiano, en esa zona imprecisa, apta para reservar el suspenso narrativo, que no excluye un suspenso aún mayor.

Un lugar común de la crítica borgiana redonda en señalar la atracción hacia los desdoblamientos de la identidad, como ocurre en “Borges y yo”, o su inclinación a asumirlos como paradojas de la alteridad, como en *El otro, el mismo* (1964), o a sistematizarlos teóricamente como en la conferencia que dictara en Montevideo, en 1949, donde incluyó el tópico como uno de los procedimientos fundamentales de la narración fantástica:²⁰

¹⁷ J.L. Borges, “Epílogo”, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 977.

¹⁸ Bioy Casares, *Memorias, op. cit.*, p. 24.

¹⁹ *Idem.*, p. 11.

²⁰ Véase Rodríguez Monegal, “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica”, *Narradores de esta América. Ensayo*, Montevideo, Alfa, ¿1963?, p. 83.

Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, y los hermanos gemelos, el concepto del doble es común a muchas naciones. Es verosímil suponer que sentencias como “Un amigo es otro yo” de Pitágoras o el “Conócete a ti mismo” platónico se inspiraron en él.²¹

En *Borges et Borges*,²² Néstor Ibarra, su controvertido traductor, se atreve a clausurar, por la circularidad de la tautología, las aperturas de una cópula demasiado flexible cuya fórmula seguirá tolerando ayuntamientos infinitos: “Borges y...”: *Borges and translation, Borges et la métaphysique, Borges y los otros, Borges y la cábala, Borges e il barroco, Borges y el cine, “Borges y yo”, Borges y Bioy.*

Por eso interesa insinuar una convergencia entre ambos procedimientos de la imaginación (dobles e híbridos), que no son ajenos a los temores fundados en la acechanza fantasmal de espectros y cruzamientos sobre quien piensa, sabe, imagina, habla: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”.²³ Los miedos a las sombras, a las quimeras, a esas desilusiones diarias y diurnas que los sueños transforman en pesadillas, yeguas opresivas y nocturnas que no son privativas de la literatura ni de la ficción. Acosan a los hombres y abruman sus sueños desde que comienzan a soñar. Bioy recurre—y su recurrencia es tanto recurso como frecuencia— a la *imaginación del híbrido*, que habilita la reducción de dos en uno.

UN MILAGRO INVERSO

Son numerosos los encuentros personales y literarios en los que la dualidad de ambos autores se estrecha en una *confabulación* que, si bien es más fábula que conspiración, no prescinde de ciertas complicidades. No faltan ejemplos de esos entrecruzamientos narrativos y amistosos. Por ejemplo, en 1940, Borges publica “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde la ficción se pone en marcha a partir de la conocida discusión sobre una entrada enciclopédica relativa a la región de Uqbar entre el narrador (cuyos atributos coinciden con los de

²¹ Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios* [1967]. *Obras completas en colaboración*, *op. cit.*, p. 569.

²² Néstor Ibarra, *Borges et Borges*, París, Éd. de l'Herne, 1964.

²³ Bioy Casares, “Prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, EDHASA, 1991, p. 5.

Borges) y Bioy Casares (el amigo, el escritor que en el cuento deviene personaje). En esas circunstancias novelescas Bioy recuerda haber leído, en una edición de “*The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917)”, una aserción cuyas precisiones procuran verificar, una cita que, demasiado citada, citaremos una vez más:

Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.²⁴

El mismo año, en 1940, Bioy publica su novela más famosa: *La invención de Morel* en la que Borges, de la misma manera que Bioy en su cuento, aparece iniciando la narración; pero prefiere no ubicarse en la trama de la novela sino en el prólogo, una instancia textual previa en la que los espacios intermediarios, biográficos y literarios, se confunden en apariencias de sinceridad al margen de la ficción. En ese vaivén entre el comienzo del cuento y el prólogo, antes del comienzo de la novela, el narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” da cuenta crítica de la existencia posible de una novela que resume las alternativas de *La invención de Morel*:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.²⁵

Las coincidencias entre ambos textos, estrictamente contemporáneos, no son solo casuales. Borges, desde el umbral de presunta sinceridad que es el prólogo y Bioy, introduciéndose –o introducido por Borges– en el ámbito de la ficción del cuento, saben atenuar los límites individuales, superponiendo sus diferencias en una continuidad narrativa mayor que las integra.

En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo,

²⁴ J.L. Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [1940], en *Obras completas* [1974], *op. cit.*, p. 431.

²⁵ *Ibidem*.

artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas.²⁶

Prácticas de un ritual afianzado durante años, ambos autores propiciaban una suerte de convivialidad que los unía. “Para Borges las conversaciones con Bioy fueron, sin ninguna duda, una manera de hacer mentalmente los borradores de varios de sus cuentos y de sus artículos”.²⁷ Muchos años después, en el “Epílogo” a sus *Obras completas en colaboración*, Borges reconoce no solo esa labor compartida sino, en términos generales, especula sobre ella. No se refiere solo a Bioy sino que, al final del volumen donde reúne los escritos que ha realizado gracias a la leal asistencia de otros amigos, sintetiza el peculiar fenómeno literario que implica, redoblando la farsa con una vuelta paródica más:

Hacia 1884 el doctor Henry Jekyll, mediante un *modus operandi* que se abstuvo de revelar, se transformó en el señor Hyde. Era uno y fue dos. (Años después, algo muy semejante ocurriría con Dorian Gray.) El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno. Si el experimento no marra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes, que lo tienen en poco. Tal es el triste caso del narrador santafesino Bustos Domecq, tan calumniado por Bioy Casares y por Borges, que le reprochan su barroca vulgaridad.²⁸

EL TERCER NOMBRE

Las afinidades intelectuales y afectuosas entre Borges y Bioy, las divertidas sátiras compartidas que llevaron a cabo, los magistrales aciertos literarios desde los que intercambiaban señas de complicidad de un texto al otro, justifican esa insólita fusión que la famosa fotografía de Biorges, las imágenes de ambos como una sola, en sobreimpresión, contrae en un híbrido paradigmático, anticipando las destrezas de imágenes infográficas corrientes de una actualidad que las corrige según conveniencias menos legítimas.

Los nexos que aproximan sus obras, las oscilaciones entre las oposi-

²⁶ Bioy Casares, *Memorias*, *op. cit.*, p. 79.

²⁷ Rodríguez Monegal, *Borges*, *op. cit.*, p. 180.

²⁸ J.L. Borges, “Epílogo”, *Obras completas en colaboración*, *op. cit.*, p. 977.

siciones de una fabulación que imagina el conocimiento y una fabulación que imagina las técnicas, dan cuenta de la naturaleza confabulatoria del doble que identifica y altera, o del híbrido que proyecta una unidad entre especies distintas, una unión previa y profunda que los sueños alimentan, permitiendo entrever una entidad original, anterior a la escisión y el castigo, la dualidad inherente a la condición simbólica.

Sin mayores pretensiones de trascendencia, la confabulación de estos dos autores, las diferentes fantasías de su imaginación favorecen una conciliación complementaria que no omite esa restitución simbólica con la que se tiende, según el mito platónico de los andróginos, a superar la fractura producida por la soberbia y el castigo.

LAS AMBIGÜEDADES DE LA IMAGINACIÓN: EL CONOCIMIENTO Y LA MÁQUINA

El tema también podría haberse propuesto como un *imaginario de la visión* que repite y anticipa las alternativas entre la ceguera y la perspicacia (en tanto que “agudeza y penetración de la vista”), las profundidades de una visión interior (*insight*, como privación de la visión) o de la visión sensorial que aseguran las *prótesis* mecánicas, extendiendo la fisiología a datos inesperados de la percepción. Son las *di/visiones* de una misma imaginación, magias y máquinas que, obedeciendo a distintos mecanismos, se complementan recíprocamente.

Lúcido espectador cinematográfico, Borges había consagrado al ejercicio de la crítica de cine una atenta dedicación de años. Si bien cree que la ceguera “debe ser un instrumento más entre los muchos, tan extraños”, que el destino o el azar le depara, ese “don” lo aparta del cine. Concluye con un verso de Goethe: “*Alles Nahe werde fern*”,²⁹ el alejamiento progresivo que Borges refiere al lento proceso de la ceguera, una distancia perdida.

Se sabe que Bioy Casares fue toda su vida un cinéfilo fanático, que dedicó a las imágenes fotográficas pero, sobre todo, a las cinematográficas, la pasión de quien asigna a la producción mecánica de imágenes, a las posibilidades de su reproducción tecnológica, una dimensión mucho más trascendente que instrumental, capaz de re-

²⁹ J.L. Borges, *idem.*, p. 160.

cuperar la olvidada fusión de arte y técnica y omitir infundadas rivalidades. No solo vivía yendo al cine porque viendo cine vivía, sino que aspiraba a morir en el cine, tal vez para que su muerte formara parte de la ficción o se acabara como un film y recomenzara al iniciarse una nueva proyección en la próxima función.

Las máquinas multiplican y registran la figura, la retienen según un régimen mimético bidimensional que la destruye para que continúe existiendo más allá de la vida: “*Avec la Photographie, nous entrons dans la Mort plate*”,³⁰ en la perpetuación de imágenes, en la eternidad animada o inanimada pero sin vida que fabrica el cine. Si la fotografía muestra una figura, muestra, sobre todo, *la figura de la desaparición*; al conservar las imágenes, las máquinas fijan la ausencia o la denuncian. A través de la cámara, la mirada se fija, observa; queda fija: no se mueve y, como quien mira a la Medusa, mira y cesa de ser, desaparece.³¹

Por medio de los instrumentos que los humanos fabrican, las máquinas logran la reproducción interminable de la imagen y habilitan la introducción de un mundo virtual en el mundo real, donde ya no se distinguen: “¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial?”³² pregunta el narrador de *La invención de Morel*: “¿y si yo les dijera que están registrados todos sus actos y palabras?”³³ Precursora, la conocida novela revisa el íntimo vínculo que el hombre entabla con el cine, en primer lugar, y con las máquinas o con los inventos de técnicas que perpetúan las imágenes, las repiten como si la cantidad de copias imprevisibles contrarrestara la abrumadora nulidad.

En otro capítulo me pareció válido llamar la atención sobre el *pacto de Fausto* que suscribe Bioy,³⁴ convencido del ineludible *pacto del cine*, donde no escaseaban los doctores que anticiparon las aberraciones de sus feroces colegas, poseídos por la crueldad y la demencia. Administraron el terror, aniquilaron pueblos, individuos e ilusiones, o los que, desplegando una coreografía macabra, arman modelos virtuales, injertos de una anatomía corregida que superan las limitaciones de los sentidos y la coacción de la situación: ni el espacio ni el tiempo

³⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Seuil, 1980, p. 145.

³¹ Paul Virilio, *La machine de vision*, París, Galilée, 1988, p. 87.

³² Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 1972 [1940], p. 87.

³³ *Idem*, p. 72.

³⁴ Block de Behar, “Nuevas versiones de un pacto fáustico”, en Alfonso de Toro y Susana Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana/Frankfurt am Main, 2002.

ni el crimen los restringen. Las ambivalencias de la *reproducción*, genética, mecánica, artística, están en juego. Las imágenes se interponen entre una realidad que desplazan y anulan, a la vez que, contradictoriamente, repitiéndola la conservan, una sustitución que no se reduce solo a la animada simulación del cine.

OSCILACIONES PLANETARIAS

Los fantasmas de la desaparición merodean; las tecnologías andan cerca de las artes y, al mismo tiempo, las determinan. Como la palabra que, por un pase semántico inevitable e inadvertido, al nombrar una cosa, la suspende, los recursos de la reproducción la multiplican y derogan a la vez: “Tanto en Borges como en Bioy, lo fantástico lleva a consecuencias apocalípticas”³⁵ Aún consabidas sus diferencias, una revelación similar mantiene la obcecada disposición que ambos autores prestan a los prodigios o presagios de la repetición.

No está de más una categoría poética pensada a partir de “la imaginación del conocimiento” en la obra de Borges, un imaginario que, por recursos literarios diferentes a los de Bioy, llega a consumar una aniquilación similar. Aquí lo fantástico está, más que en los hechos que se narran, en el razonamiento. En las “fantasías metafísicas” de Borges –como las define Bioy– no aparecen máquinas que depreden la realidad a la vez que la conservan, ni médicos perversos que mutilan y matan para asegurar una inmortalidad ominosa: no hay máquinas, ni médicos, ni híbridos, ni amor, ni variaciones fáusticas en los textos de Borges. Sin embargo, dicciones y contradicciones de la designación y desaparición acosaron su imaginación durante sus largos años y las miles de páginas que escribió.

Adelantándose a las reducciones de un imaginario en crisis de descaecimiento cognoscitivo y estético, en sus numerosos escritos Borges esboza una poética de la desaparición que precipita la palabra en nada, remitiéndola al silencio de sus orígenes. “Le monde va finir”, decía Baudelaire y su anuncio, como el de otras desapariciones, reasume la aporía de la repetición. Entre las dos guerras, Borges ya había celebrado la desaparición de la literatura antes que, debido a los desastres totalitarios, fueran sentenciadas, además de la poesía, la

³⁵ Susan Jill Levine, *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Espiral, 1982, p. 15.

historia, la teoría, una desaparición en cadena que suprime a la vez la imagen y la persona, la representación y su referencia, “el lenguaje, esa mentira”.³⁶

Se habló de las oposiciones de un imaginario dual y de las conjunciones, en profundidad, de un pacto contraído por el deseo de conocimiento, el deseo de inmortalidad y sus fraguas, del símbolo que restituye la unidad. Dentro de una lógica literal y consonántica, que la escritura primordial del hebreo habilita, se podría concluir en que *Fausto* (que representa las tentaciones del conocimiento, del amor, de la juventud, la inmortalidad) y *Mefisto* (que representa las tentaciones de la aniquilación) coinciden también en una misma serie consonántica: *fst*, una reducción literal, casi un monograma emblemático, sella, más allá de las dispersiones y diferencias, el entorno fantástico del mito y de los misterios. Una “*transluciferação mefistofáustica*”³⁷ remite al principio, asimilando las repeticiones, las copias, la desaparición y el silencio.

Como Borges, como Laforgue, como tantos otros poetas, “Blanqui que nunca fue sino Blanqui”, un hombre de acción y de coraje, cita, sin embargo, el Fragmento número 72 de Pascal al comenzar *L'Eternité par les Astres*: “El universo es un círculo cuyo centro está en todos lados y la circunferencia en ninguno”.³⁸ Borges cita esa afirmación de Pascal más de una vez, remitiéndola a antecedentes remotos donde su concepción esférica se identifica con la perfección divina.

Ya se hizo el inventario de los cuentos y novelas en los que ese excéntrico libro de Blanqui, la fascinación de sus fantasmagorías espectaculares, el tono escéptico de una ironía más difusa que brillante, modula las ocurrencias fantásticas de Borges y Bioy Casares o de los autores heterónimos con que ambos, como un solo hombre, cruzan a sus antepasados. Por ejemplo, el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq, que ya mencioné, narra la historia de un detective que resuelve los enigmas policiales desde la prisión, de quien “algunos afirmaban que era ácrata, queriendo decir que era espiritista”.

³⁶ J.L. Borges, “Los dones”, *Atlas*, Colaboración de María Kodama, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 21.

³⁷ Haroldo de Campos, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179.

³⁸ Louis-Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, París/Génova, Editions Slatkine, 1996, p. 37 [Traducción al español, *La eternidad a través de los astros. Hipótesis astronómica*, México, Siglo XXI, 2000, p. 3].

Textos muy posteriores de ambos autores continúan la misma entonación irónica de la escritura de Blanqui,³⁹ donde las trampas de la inserción mediática, su intermediación e intercepción, los pliegues y duplicados de mundos paralelos, más o menos pequeños, ocultan y revelan –velan dos veces– en lugar de descubrir.

Fue interesante apreciar algunas huellas del “efecto Blanqui” en cuentos de Borges, sus poemas y sus ensayos, esas obras de la imaginación razonada que Borges considera rarísimas en español. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el cuento que se mencionaba más arriba, hace de esa pluralidad de mundos, del deslizamiento y penetración de uno en otro, de las copias ubicuas, de una contradictoria combinación original, su suspense y sustancia. Como dice el narrador de *La invención de Morel*: “Las cosas se duplcan en Tlön”.

En la novela de Bioy esas repeticiones son su suspense y sustancia: “No eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar”, dice el narrador de *La invención*, como solía decir, en términos aproximados, el narrador de *L'éternité* con respecto a los planetas, los astros, los hombres, sus peripecias y sus guerras. Borges remite a Blanqui en el muy conocido prólogo de esta novela:

Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti.⁴⁰

Abundan otras marcas más o menos nítidas de este interés literario compartido, desde la explícita invocación del nombre de Blanqui, sus debatidos enfrentamientos, su resignación hasta el desconcierto que suscita en los lectores de Borges el diálogo final de “La muerte y la brújula”:

—Para la otra vez que lo mate —replica Scharlach— le prometo ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

Dadas las ambigüedades literarias, el misterio de la promesa de otra muerte eventual permanecería sin explicación. Sin embargo,

³⁹ L.-Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres. Une hypothèse astronomique*, édité avec une introduction et des notes par Lisa Block de Behar, Génova, Slatkine, 2009.

⁴⁰ J.L. Borges, “Prólogo”, en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, op. cit., p. 11.

aun observando ese misterio, no puede desecharse, a la luz de los mundos alternativos que habilita Blanqui, una opción que hace de la libertad un destino.

En “El milagro secreto”, “La Biblioteca de Babel”, “La otra muerte”, “Los teólogos”, “Tres versiones de Judas”, en tantos otros textos, se proyecta sobre su obra la sombra de Blanqui y de sus mundos paralelos. En otro de sus cuentos, “El jardín de senderos que se bifurcan”, dice el narrador:

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que solamente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.⁴¹

El narrador replica, en sus propios términos, las reflexiones que formuló Blanqui en ese pequeño libro:

Tales como los ejemplares de mundos pasados, tales los de los mundos futuros. Sólo el capítulo de las bifurcaciones queda abierto a la esperanza. No nos olvidemos que *todo lo que se habría podido ser aquí abajo, se es en alguna otra parte.*⁴²

Es profundo y preciso “el acontecimiento Blanqui” en la obra de Bioy Casares: *La invención de Morel* (1940), “El perjurio de la nieve” (1945), *Plan de evasión* (1945), “La trama celeste” (1948), “El lado de la sombra” (1962), en numerosos cuentos.

Más que explícita es sospechosa, por precisa y hasta obsesiva por redundante, la invocación de Blanqui y de *La eternidad a través de los astros* en “La trama celeste” de Bioy Casares donde esas referencias justifican “la razón de ser del cuento”:

El “misterio” de la carta me incitó a leer las obras de Blanqui. Por de pronto comprobé que figuraba en la enciclopedia y que había escrito sobre temas

⁴¹ J.L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones. Obras completas, op. cit.*, 1974, p. 479.

⁴² Blanqui, *op. cit.*, p. 149 [p. 59].

políticos. Esto me complació, en mi plan, inmediatas a las ciencias ocultas, vienen la política y la sociología.

Una madrugada, en la calle Corrientes, en una librería atendida por un viejo borroso, encontré un polvoriento atado de libros encuadrados en cuero pardo, con títulos y filetes dorados; las Obras completas de Blanqui. Las compré por quince pesos.

En la página 281 de mi edición no hay ninguna poesía. Aunque no he leído íntegramente la obra, creo que el escrito indicado es *L'éternité par les astres*, un poema en prosa. En mi edición comienza en la página 307, del segundo tomo. En ese poema o ensayo, encontré la explicación de la aventura de Morris.

Y sigue mencionando, comentando su texto, transcribiéndolo, como procurando asir –si no comprender, por repetición, un más allá que identifica con la muerte– el prodigo, la disposición o aproximación a lo fantástico: “Me pregunto si yo compré las obras de Blanqui porque estaban citadas en la carta que mostró Morris o porque las historias de estos dos mundos son paralelas”; más adelante dice “le recomendó la lectura de *L'éternité par les astres*”; prosigue: “Alegar a Blanqui, para encarecer la teoría de la pluralidad de los mundos, fue un mérito de [...]” donde el narrador transcribe, con algunas variaciones, el mismo texto al que alude Borges y que también transcribe Walter Benjamin:

Tomé el libro de Blanqui, me lo puse debajo del brazo y salí a la calle. Me senté en un banco del parque Pereyra. Una vez más leí este párrafo:

Habrá infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este fuerte del Toro, lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo eternamente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez haya variaciones en la causa de mi encierro o en la elocuencia o el tono de mis páginas.

Contra la singularidad perdida de la obra original, derogada por los ejemplares en tiradas, la pluralidad de copias y su diseminación, la estratificación de lecturas comunes, la mecánica de la multiplicación habilita esa incidencia de universos que presumen de su estatuto de realidad o de imaginación, reaniman el conflicto de la verdad y la versión, de la fugacidad conocida, inevitable, expuesta a la eternidad desconocida, deseada, dicha:

La Poesía es lo que hay de más real, aquello que solo es completamente verdad en *otro mundo*.⁴³

desplazando la historia hacia:

La verdadera vida [...], la única vida, en consecuencia, realmente vivida es la literatura, esa vida que, en un sentido, habita a cada instante en todos los hombres así como en el artista.⁴⁴

Apostando a otros mundos, Blanqui solo puede jugar en el que, menos lúdico, más refractario, lo condena. Aquí observa que las endeblecias del partido revolucionario solo suscitan “el desaliento, la indiferencia, la abdicación”. En su pequeño libro no da tregua a su impaciencia y decreta:

O la resurrección de las estrellas, o la muerte universal... Es la tercera vez que lo repito.⁴⁵

Impresiona ese contraste de informalidad trascendente, de irónica trivialidad “a la Laforgue”, de fatalidad burlona, ese sarcasmo que marcó definitivamente la escritura de Bioy Casares. Como Blanqui, Bioy se aproxima al misterio del espacio infinito con la misma naturalidad con que recorrería a diario la calle Posadas, como si le diera igual el cosmos y sus secretos que las distracciones domésticas y mundanas.

El narrador se desespera o se consuela ante la certeza de la fugacidad de tiempos que terminan por volver o nunca terminar. En sus ficciones, en “La trama celeste” sobre todo, Bioy cita extensa, literalmente, a Blanqui; uno de sus personajes se denomina Morris, como en otras narraciones suyas se denominan Moreau o Morel, *More and more*. Borges lo invoca con frecuencia y encomio. Entre otras numerosas menciones:

Un principio algebraico lo justifica: la observación de que un número *n* de objetos –átomos en la hipótesis de Le Bon, fuerzas en la de Nietzsche, cuer-

⁴³ Charles Baudelaire, “Puisque réalisme il y a”, *Oeuvres complètes*, v. 2, París, Gallimard, 1976, p. 59.

⁴⁴ Marcel Proust, *La recherche du temps perdu*, v. 3, París, Gallimard, 1980, p. 895.

⁴⁵ Blanqui, *op. cit.*, p. 100 [p. 36].

pos simples en la del comunista Blanqui— es incapaz de un número infinito de variaciones. De las tres doctrinas que he enumerado, la mejor razonada y la más compleja, es la de Blanqui. Este, como Demócrito (Cicerón: *Cuestiones académicas*, libro segundo, p. 40), abarrotaba de mundos facsimilares y de mundos disímiles no sólo el tiempo sino el interminable espacio también. Su libro hermosamente se titula *L'éternité par les astres*; es de 1872.⁴⁶

A propósito de lo que Borges denomina “cierta fantasía de Laplace”, vuelve a mencionarlo; aunque tratándose de Blanqui las repeticiones no deberían sorprender:

En aquel capítulo de su *Lógica* que trata de la ley de causalidad, John Stuart Mill razona que el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo y que a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un solo instante para saber la historia del universo, pasada y venidera. (También razona —¡oh Louis Auguste Blanqui, oh Nietzsche, oh Pitágoras!— que la repetición de cualquier estado comportaría la repetición de todos los otros y haría de la historia universal una serie cíclica.)⁴⁷

Convencidos del acierto de búsquedas tan enigmáticas como metódicas, Blanqui aparece una y otra vez, entre libros y estrellas, alternando con la multitud ingrávida de sus sosias, esos seres semejantes que existen en infinito número de ejemplares, con y sin cambios, optimistas melancólicos, creen en sus astros que se multiplican bifurcándose a perpetuidad.

A Bioy, a Blanqui, a Benjamin, a Borges o a sus personajes, los seduce la hipótesis de una salida plural por la proliferación de tiempos que cifran en el espacio su esperanza. Del artículo que Borges había dedicado en *Sura Blanqui*, transcribo unas líneas que guardan coincidencias con las citas mencionadas anteriormente y con otras referencias a ese autor-prisionero que figuran en la misma revista:

Blanqui abarrotaba de infinitas repeticiones, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina que hay en el universo un número infinito de

⁴⁶ J.L. Borges, “El tiempo circular”, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953 [1936], pp. 92-93.

⁴⁷ J.L. Borges, “La creación y P.H. Gosse”, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960 [1952], p. 38.

facsímiles del planeta y de todas sus variantes posibles. Cada individuo existe igualmente en infinito número de ejemplares, con y sin variaciones.⁴⁸

Esta serie de duplicaciones y bifurcaciones podría extenderse con uno de los primeros libros de Borges, sometido por él mismo a la más severa censura hasta el fin de sus días, pero reeditado póstumamente, *El tamaño de mi esperanza*, un libro que replica desde el título. *El tamaño del espacio* (1921), un pequeño volumen que Leopoldo Lugones había escrito unos años antes sobre cuestiones matemáticas y que pocas veces se considera. Tanto como Bioy, en su variada obra, Borges encuentra en los escritos de Blanqui el contrafuerte de una visión estética que va más allá de las disquisiciones matemáticas o de las injusticias políticas o policiales, comprometiendo, literariamente, una especie de eternidad *sub specie* de espacio, o de repeticiones.

Una constelación de sosias o de copias, de astros o de citas, de criaturas extrañas inventadas a imagen y semejanza de quien las inventa, de encuentros con Bioy y trabajos en colaboración –que Borges recuerda como uno de los principales acontecimientos de su vida– dieron lugar a múltiples confabulaciones narrativas, una proeza literaria que había considerado imposible. A principios de la década de los cuarenta, en los mismos años en que Borges y Bioy entrecruzan cuento y novela, cada uno a su manera, consternados –según cuentan– por la reproducción natural o mecánica de los hombres, crean contradictoriamente a un hombre más: Honorio Bustos Domecq, aumentando una superpoblación que deploaban. Desde que descubrieron lo “ridículo de lo serio y su corolario, lo serio de lo ridículo”,⁴⁹ también observaron que ese tercer hombre, como el Golem o los robots de los hermanos Capek, fue adueñándose de la situación “con mano de hierro” y, diferenciándose de quienes lo habían creado, Bustos Domecq decidía y decía según “sus propios caprichos, sus propios juegos de palabras y hasta su rebuscada manera de escribir”.

Bioy solía citar de memoria el *Fausto* de Estanislao del Campo, una comedia argentina que, pasando por el francés, remite a un mito alemán, y del que no se apartó su imaginación. Borges, a propósito de la

⁴⁸ J.L. Borges, “Neil Stewart. *Blanqui, Gollancz*”, *Borges en Sur, 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 227-228. Reseña originalmente publicada en *Sur*, Buenos Aires, año X, núm. 65, febrero de 1942.

⁴⁹ Knauth, “Littérature universelle et plurilinguisme”, *Comparative Literature. Issues & Methods*, *op. cit.*, p. 16.

amistad con su crítico y biógrafo, hace constar la importancia de ese vínculo y, de la misma manera que el célebre autor del ilustre *Encōmio* quien, jugando con la locura de título y nombre, disimulaba el mayor elogio de la amistad, considera que en ese *Fausto* no importa tanto ni la parodia de la ópera ni la tergiversación humorística del drama sino, realmente, la amistad de dos aparceros, porque “la amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizá la mejor”.⁵⁰ Por la amistad y otras coincidencias, se hacen verdad esos prodigios.

⁵⁰ J.L. Borges, “Borges y Emir”, en Lisa Block de Behar (coord.), *Diseminario. La desconstrucción: otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYZ Editores, 1987, p. 118. Texto dictado por el autor, en Buenos Aires, el 22 de octubre de 1985 en referencia a su relación con el crítico literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal.

DE NOMBRES PROPIOS Y AJENOS: LAS FANTASÍAS FRANCESAS DE ADOLFO BIOY CASARES

A Gabriel y Cristina

Nous pourrons alors mieux comprendre cette histoire d'île.

JACQUES RANCIÈRE¹

Al diablo las islas del Diablo.

ADOLFO BIOY CASARES²

Sería conveniente asumir un tono hablado y casi testimonial para aproximar las reflexiones sobre los nombres propios a las circunstancias en las que adquieren un significado o varios. No se trata, entonces, de definir un significado, un concepto o más de uno, sino de sacar partido de un vacío lingüístico –la carencia de universalidad semántica propia de los nombres comunes– y de una experiencia vivida, lo vivido y de sus huellas, que los nombres propios reservan para quienes las comparten. Al hacer referencia a personas conocidas y a situaciones solidarias, se intenta privilegiar un sentido propio que deviene un “sentido de aproximación”, ya que no solo se entiende como *aproximación*, en tanto que espacial y cordial de un acercamiento afectivo e intelectual, que es también una suerte de complicidad casi secreta con Bioy Casares y con el mundo que inventó. Entre hermenéutica y heurística, esta doble aproximación hace posible el descubrimiento de otro sentido, el sentido del humor a la Bioy Casares: un régimen *spirituel* –o “malicioso”, como se entendería el término en francés–, la gracia irónica, que es inherente tanto a su discurso de ficción como de no ficción, literario o coloquial, una especie de secreción oculta del texto que es muchas veces su feliz secreto.

Tal vez no sea necesario aclarar que se optó por reescribir *De jardi-*

¹ J. Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, París, Galilée, 1998, p. 122.

² A. Bioy Casares, “El héroe de las mujeres”, *Historias prodigiosas*, en *La invención y la trama. Obras escogidas*, edición de Marcelo Pichon Rivière, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 394.

nes ajenos, un título de Bioy: para evocar esa extrañeza concerniente a los nombres propios, nombres de otro o de otros, nombres ajenos como los jardines de los que Bioy habla en su libro.

VACILACIONES DEL PRINCIPIO

Desde las consabidas invocaciones poéticas a las divinidades, las más remotas, hasta las aprensiones –bastante menos remotas pero no menos conocidas– confesadas por el poeta que se estremece ante la blancaura que cada página aún no escrita renueva, los comienzos poéticos o narrativos han dado lugar a reflexiones dedicadas a la realización por la escritura o a las estrategias pragmáticas de la palabra en acción. No deberían descartarse, sin embargo, las elaboraciones teóricas que, con mayor prudencia, expresan aspiraciones que los poemas épicos o las angustias poéticas han consagrado.

Recordada con frecuencia, la pregunta “¿Por dónde comenzar?”,³ variación de interrogantes igualmente fundacionales y conocidas, exponía, a manera de título, desde la primera página de *Poétique*, una intención iniciática, fundacional –estamos hablando de los dorados años setenta– que, sin embargo, no dejaba de ser una continuación, una cita, un discurso que había empezado antes y al que se apelaba. Era Roland Barthes,⁴ en nombre de una “cofradía” casi mítica, quien se preguntaba por un principio y una acción que, como el precedente ideológico algo diferente al que aludía, no distinguía acción de dicción, presintiendo que actuaba, también por la palabra, incidiendo en ciertos atributos del acontecimiento.

Si en las instancias verbales que iniciaron el universo, la palabra y la acción se confundían, las confusiones de la actualidad y las hazañas tecnológicas que las determinan (confusiones que no son extrañas al planteo que aquí se examina) darían cuenta de la imposibilidad de sustraerse a una oposición cada vez menos nítida. Esta oposición asimila dicho y hecho en una misma entidad, corroborando la indistinción performativa de la frase hecha. “Dicho y hecho”; una frase dicha

³ Lenin tituló “¿Por dónde empezar?” un editorial publicado en el núm. 4 de *Iskra*, en 1901, antecedente de *¿Qué hacer?*, Stuttgart, Dietz, 1902.

⁴ R. Barthes, *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, núm. 1, París, Seuil, 1970, pp. 3-9.

y hecha, muy usada, aunque otra frase hecha, como suele ocurrir, la replique: “Del dicho al hecho, hay mucho trecho”, que suele decirse solo a medias; el resto se sobrentiende.

Desde una perspectiva diferente, pero conceptualmente similar, interpretaba Fausto⁵ –un personaje que tampoco es ajeno al planteo que aquí se inicia– el logos del Verbo bíblico e inaugural. Ni Palabra, ni Sentido, ni Fuerza, sino *Tätigkeit*, era su versión de ese principio verbal, principio de todas las cosas. Fausto entendía que esa “Acción” era la traducción más justa, adelantándose, desde la lectura de las Escrituras y su discurso lingüístico-teológico, a los problemas pragmáticos que las corrientes del pensamiento aún se cuestionan y a las diferentes disciplinas que pretenden encauzarlas.

Coherente con esa iniciación editorial del primer número de *Poétique*, apareció mucho después un grueso volumen que estudia el comienzo en la novela.⁶ A partir de distintos trabajos y sistematizando la diversidad de sus aportes, el autor ordena ese recurrente interés de la literatura por el comienzo literario y de sus estudiosos por explorarlo. Musas condescendientes o tribulaciones mediante, nadie duda en reconocer que es perturbador el tránsito de un espacio al otro, como si el mundo no fuera espejo o texto o como si ambos sueños no reflejaran su imagen invertida y duplicada.

Vacilantes, autores y lectores recorren los umbrales en penumbra que habilitan el acceso a una interioridad desconocida, a una intimidad soñada, o que favorecen el movimiento inverso y similar hacia la ilusión de una salida. En español aún se puede rescatar, en el nombre de esa frontera que es el *umbral*, el acceso sombrío de una morada y una etimología que lo señala, pero que en otras lenguas no se registra. Tal vez fue a la sombra nostálgica de esos umbrales que a Gérard Genette se le ocurrió inscribirlos en el título de su libro⁷ que –por coincidencia, no por azar– también repite el sello editorial: *Seuils en Seuil*, el título y el nombre de la empresa coinciden. Fui testigo de su descubrimiento ante la frecuencia y ambigüedad de los *zaguanes*, atraído más que sorprendido, en Montevideo y Buenos Aires, por esos espacios ambivalentes, como Walter Benjamin en París, por las secretas dualidades de los pasajes, de ese lugar híbrido, público y

⁵ Johann W. Goethe, *Fausto*, traducción de José Roviralta, Manuel J. Gonzales y Miguel Á. Vega (eds.), Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 63.

⁶ A. del Lungo, *L'incipit romanesque*, París, Seuil, 2003.

⁷ G. Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987 [edición en español, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001].

privado, donde se cruzan calle y casa, el ajetreo urbano y la deseada intimidad.

No fue ajeno a esa perplejidad un raro texto de Borges, que anima esos espacios intermediarios comunes en épocas pasadas en las casas del Río de la Plata y que interesaron a Genette. A partir de esos pasajes (locales y textuales) empezaba el libro, pero su traducción de *zaguan* como “*vestibule*” no es feliz, como no suelen serlo los nombres de flores o de peces, casi *nombres propios* –si se me permite la licencia semántica– auténticos o autóctonos, que necesitan del conocimiento del entorno natural o expediente enciclopédico para ser comprendidos, de la experiencia propia o de la rigurosa erudición.

Habría que observar, además, y tampoco es una digresión, esa marcada tendencia que presenta el comienzo literario a hablar del comienzo, una necesidad discursiva autorreferencial que Barth –John, que solo suena como el apellido de Roland– supo parodiar como se merece. Barth burla las redundancias convencionales de títulos, subtítulos, prólogos, epígrafes, dedicatorias, etc.⁸ Son convenciones textuales que enmarcan la obra y, como los *zaguanes*, facilitan el tránsito, subrayando o atenuando las fronteras. Cada vez menos evidentes, habilitan un pasaje que media entre medios distintos, entre dos medios –encabalgándolos–, aparentando la restitución de una continuidad que las palabras reivindican.

Los comienzos suelen remitir a una etapa anterior al comienzo mismo y, por eso, resulta aún más difícil discernir el ingreso al texto que, para comenzar, debe apartarse de un espacio exterior al mismo. A propósito de la decisiva incidencia de los nombres propios en la génesis de *La Recherche du temps perdu*, Joseph Vendryes atribuía a Pierre Quint haber subrayado “el papel de la onomástica”, como “la base y el centro de todo el trabajo constructivo” de la obra proustiana.⁹ Vendryes empieza afirmando que de una buena vez “Será necesario atender debidamente el Marcel Proust lingüista”.¹⁰ Por su parte, al referirse a los nombres propios, Gilles Deleuze reconoce que “una vez encontrado este sistema, la obra fue de inmediato escrita”.¹¹ Barthes asigna a la búsqueda de esos nombres y a su hallazgo un

⁸ J. Barth, *The Friday Book. Essays and other nonfiction*, Nueva York, Perigee Books/The Putnam Publishing Group, 1984.

⁹ J. Vendryes, “Marcel Proust et les noms propres”, *Choix d'études linguistiques et celtiques*, París, Librairie C. Klincksieck, 1952, p. 81.

¹⁰ *Idem.*, p. 80.

¹¹ G. Deleuze, *Proust et les signes*.

“poder constitutivo”, agregando un eslabón más a la cadena de lectores escritores magnetizados, tanto como Proust, por los nombres propios. Más aún, sostiene que la *Recherche*—con mayúscula— se inicia a partir del “descubrimiento de los Nombres”, un descubrimiento “poético” que da curso a la reminiscencia, reconociéndola como el mayor recurso literario del que se vale el narrador de la vasta novela. Más que “un rasgo lingüístico”, la *reminiscencia* tiene “el poder de constituir la esencia de los objetos novelescos”, una especie de “caverna” proustiana donde se guarecía el sistema onomástico que sustentó *La Recherche*.¹²

A pesar del tiempo transcurrido, siguen siendo sugestivas las apreciaciones de Barthes, aunque no disimulan esas pequeñas arrugas que imprimen en las facciones los gestos de otros tiempos. Sin embargo, cuando se sabe que las preponderancias sistemáticas declinaron hace años y se exorcizó la fetichización de sus unidades constitutivas, o ya hace tiempo que no interesa discutir con similar vehemencia las oposiciones y diferencias que los sistemas requieren para mantener sus tensiones, aún se reconoce que algunas premisas quedan vigentes.

Si no dudo en adherir a la afirmación de Vendryes con respecto a la vocación lingüística de Proust, a su obsesiva fe en la etimología, “como un medio racional de penetrar el sentido oculto de los nombres y, en consecuencia, de informarse sobre la esencia de las cosas”,¹³ tampoco dudo en estimar las reflexiones de Bioy Casares sobre el lenguaje del narrador, el de sus personajes, o en dedicar a sus “significativas” predilecciones onomásticas los rigores teóricos de un trabajo semejante. No me arriesgaría a asignar, sin embargo, al hecho de “dar nombre”, y a esa preferencia por relevar los nombres propios que pone en juego, la determinación sustancial de la narrativa de Bioy, pero es cierto que esos nombres orientan las *fantasías francesas* de gran parte de su obra y abonan el sustrato cultural que las nutre y que, con mayor frecuencia, florece en la superficie:

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría “uno contra dos”; para la peor, sería una deformación de *béroile*, bonito; para la tercera versión, menos hon-

¹² Barthes, “Proust et les noms”, en *Les critiques de notre temps et Proust*, prés. Jacques Bersani, París, Garnier Frères, 1971, pp. 158-169.

¹³ Vendryes, *op. cit.*, p. 87.

rosa tal vez que la primera pero también menos ridícula que la segunda, significaría “dos robles”.¹⁴

No es la única vez que Bioy hace referencia a la etimológica dualidad que su nombre propicia y a los desdoblamientos sobre los que desarrolla la ficción, una y otra vez, en sus novelas más importantes (*La invención de Morel*, 1940, *Plan de evasión*, 1945, *Dormir al sol*, 1973, y otras) y en la mayor parte de sus cuentos. Habría que volver a abrir un expediente para tratar el caso del binomio fantástico que constituye su colaboración con Borges, de las seudonimias dobles, o doblemente auténticas, a las que recurren ambos escritores reivindicando la autenticidad de genealogías ilustres.¹⁵ En sus *Memorias* recuerda Bioy el cuento que se proponían escribir entre los tres, con su mujer, Silvina Ocampo, y con Borges, pero que nunca escribieron. Según el proyecto anunciado, habría ocurrido en Francia. Trataría sobre un joven literato que, rastreando entre los manuscritos de un escritor a quien admiraba y que había muerto, encuentra una serie de prohibiciones. Destaca solo una, aunque son todas variadas y divertidas, paradójicas y contradictorias:

En literatura hay que evitar:

[...] —Parejas de personajes burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson.

—Novelas con héroes en pareja. La dificultad del autor consiste en: si aventura una observación sobre un personaje, inventará una simétrica para el otro, abusando de contrastes y lánguidas coincidencias: *Bouvard et Pécuchet*.¹⁶

Llama la atención la “colaboración” literaria que llevaron a cabo —o no— estos autores, entre sí, y la fervorosa flexibilidad intertextual que Borges y Bioy, cada uno por su parte, no escatiman.

En un libro que subtitula “Libro abierto”, Bioy dirige al lector las siguientes líneas:

Estimado lector: A lo largo de la vida copié en cuadernos versos breves y fragmentos en prosa que me parecieron muy atinados, o muy hermosos, o

¹⁴ Bioy Casares, *Memorias*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 147.

¹⁵ Suárez Lynch y Bustos Domecq son apellidos que, en mayor o menor grado, pertenecen a sus antepasados.

¹⁶ Bioy Casares, *Memorias*, *op. cit.*, pp. 80-81.

muy absurdos. Hoy me resuelvo a publicarlos con el título *De jardines ajenos*. Ojalá te diviertan.¹⁷

Como en toda su obra, abundan en este “florilegio” las referencias a Francia, enciclopédicas y personales, literales y triviales, obscenas y picarescas, humorísticas en su gran mayoría. Semejante al narrador de *Plan de evasión*, o sus exóticos personajes, Bioy recita versos de Toulet, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire. Los personajes de sus relatos intercalan dichos en francés (“*Sans rancune* —decía Rudolf, en un francés pueril y cargado”)¹⁸ o llevan consigo un libro de Baudelaire a una isla,¹⁹ o bien, con la mayor naturalidad, se desaniman en la misma lengua: “*On aura tout vu*”²⁰ deslizando, al haberlo visto todo, entre devociones y denuestos, un cruzamiento cultural que atraviesa sus propios prejuicios de signo variado.

De la misma manera que Bioy, sus personajes pasan largas estadias en París, en Villefranche-sur-Mer, en Evian-les-Bains, en Aix-les-Bains, en las radas de Cherbourg, o en Pau, la capital del Béarn, que no le pesa comparar con la capital de la patria²¹ y que, entrañable, aparece una y otra vez en los paisajes de sus relatos. En una de las citas que prodiga en su libro de citas, nombra a Proust pero a través de una cita de Mauriac:

No pido más que un elogio. Que se escriba en mi tumba: “Admiró a Proust”.²²

A varias voces, cada *cita* deviene una tertulia de escritores, un encuentro amistoso o sentimental que, felizmente, es el significado que prevalece en el término *cita* en español y que un hispanohablante no podría dejar de lado.

No sé cuál de las impresiones que Bioy confiesa en su dedicatoria al lector predomina entre las citas; como lo dice y desea, esas polifonías son divertidas pero la carnavalización del conjunto deja entrever la heterogénea “sucesión” de las danzas macabras –como alguna, parti-

¹⁷ Bioy Casares, *De jardines ajenos*, *Libro abierto*, Barcelona, Tusquets, 2000.

¹⁸ Bioy Casares, *Historias prodigiosas*, en *La invención y la trama*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁹ Bioy Casares, *Plan de evasión*, Buenos Aires, Emecé, 1978, p. 135.

²⁰ Bioy Casares, “El lado de la sombra”, en *La invención y la trama*, *op. cit.*, p. 334.

²¹ Bioy Casares, “Todas las mujeres son iguales”, en *La invención y la trama*, *op. cit.*, p. 616.

²² Bioy Casares, *De jardines ajenos*, *op. cit.*, p. 68.

cularmente hermosa, que se conserva muy cerca de aquí, en Friburgo, la Selva Negra.²³ Entre urnas y panteones, recuerdo el alegre homenaje en el pequeño cementerio, casi familiar, de Oloron-Sainte-Marie, donde leí, luego de brindar con un suave *jurançon*, los fragmentos de sus *Memorias* en las que evoca el caveau de los Bioy, muy cerca de la discreta tumba donde yace Jules Supervielle, a pocos kilómetros del liceo del que fue discípulo Lautréamont, y a algunos kilómetros más de la escuela donde se registró Jules Laforgue, y quién sabe cuántos miles de bearneses más, algunos con estrechos vínculos en el Río de la Plata, otros que pudieron haberlos establecido.

Los nombres propios, a los que Proust apela y consagra, evocan y definen –por la mera mención– un origen, una cultura, una comunidad presuntamente identificable: la francesa. Esa “plausibilidad francofónica”²⁴ que, según Barthes, significa verdaderamente *Francia* [los itálicos son suyos], o mejor aún la “francidad”:

Su fonetismo y a igual título su grafismo, por lo menos, aparecen elaborados en conformidad con sonidos y grupos de letras vinculados específicamente a la toponimia francesa (y más precisamente, “*francienne*”): es la cultura (la de los franceses) que se impone en nombre de una motivación natural: lo que se imita no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia.²⁵

Sin embargo, y a pesar de enarbolar los estandartes patrios, sorprendería cualquier sospecha de chauvinismo en Proust, aunque no escaseen personajes, como varios en su novela, que la inspiren, o caricaturicen. Más sorprendería una sospecha de tal carácter en Bioy mismo, aun cuando la plausibilidad francofónica predomine en sus escritos y hasta se sienta un contertulio bastante cómodo con Drieu La Rochelle, “a pesar de su nazismo, [...] pese a ser colaboracionista en el gobierno de Vichy, algo realmente espantoso [...].”²⁶

La minuciosidad de su amplio registro onomástico llama la atención en sus memorias, diarios, entrevistas, donde nos enteramos de nombres de personas, de perros, de caballos, de lugares conocidos y de otros no tanto, que considera “nombrables” o dignos de ser nom-

²³ Hermann Trenkle, *Der Totentanz in der Beinhauskapelle zu Bleibach*, Waldkircher Verlag, Waldkirch, 1999.

²⁴ Barthes, “Proust et les noms”, *op. cit.*, p. 166.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ S. López, *Palabra de Bioy. Conversaciones con Sergio López*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 38-39.

brados. Esa atenta nomenclatura insinúa, además del consabido “*effet de réel*”, algo así como un “*effet de prodige*” que, igualmente efectivo, no lo deroga. La invocación de nombres articula una bisagra entre dos mundos donde la *incertidumbre* –más que lo incierto que, según Irène Bessière, define el mundo fantástico²⁷ no se aparta de la verdad, no la contrarresta ni contradice, pero deja entrever un entremundo de eventualidades.

Algunos de los nombres que aparecen en los escritos de Bioy identifican a personas conocidas, algunas muy cercanas, de casi todos hemos oído hablar. Baste como ejemplo esta honorable mención:

En el 73 o 75, mi amigo Edgardo Cozarinsky me citó una tarde en un café de la Place de L’Alma, en París, para que conociera a una muchacha que haría el papel de Louise Brooks en un filme en preparación. Yo era el experto que debía decirle si la muchacha era aceptable o no para el papel. Le dije que sí, no solamente para ayudar a la posible actriz.²⁸

Como en un film, por el prodigo del nombre, Bioy parece seguir deambulando entre nosotros, caminando con Raymond Bellour, almorcando en La Recoleta, en el mismo restorán, a pocos pasos de su casa, del que Bioy era asiduo y bienvenido parroquiano. Con Manuel Ulacía, estrechando afinidades y afectos. Hace precisamente un par de décadas, lo invitamos con Isidra Solari a Salto Oriental y allí, adonde llegó con Marta, su hija, celebramos un encuentro casi sobrenatural, que se registró en *De la amistad y otras coincidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay*²⁹ y en las sobrias imágenes con que Daniel Behar supo multiplicar la fotogenia de Bioy. La luz del litoral, los destellos del entorno, la presencia de Bioy mismo, la serenidad idílica del ambiente provincial y retirado parecían de un cuento, que Borges iniciara a partir de una cita de y con Bioy, con un personaje que podría proceder de un mundo fantástico, irradiando un aura no solo literaria. Casi en el cielo, el Coloquio se realizó en “Las Nubes”, la casa de Enrique Amorim, construida a partir de un plano de Le Corbusier pero, al no aparecer la firma, este dato tampoco pudo ser confirmado. Por un pase mágico, como si irrumpiera en la conversación el

²⁷ I. Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974, p. 57. Citada por Suzane J. Levine, *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982, p. 14.

²⁸ Bioy Casares, *Memorias*, op. cit., pp. 43-44.

²⁹ Salto Oriental, 1993.

diálogo de uno de sus propios cuentos, haciendo más verosímil o más inverosímil su presencia, Bioy habita sus ficciones o al revés:

[...] la señorita Vaillant, discípula de Le Corbusier, que le firma los proyectos. Estuvo a punto de preguntar: “¿Cuál de los dos sale perjudicado?, pero se le ocurrió que esas palabras podían parecer irrespetuosas y las cambió por éstas: “¿Quién es Le Corbusier?” La hija contestó: “El primer nombre de nuestra profesión. El genio de la revolución de lo moderno”.³⁰

Debería fundamentar así hablar “de nombres propios y ajenos”, ya que evocan esos *jardines ajenos*, el hermoso título de Bioy que se mencionaba, uno de esos libros de otros, que las citas y las voces diferentes justifican. En el caso de Proust, el registro civil justifica la “propiedad francesa” de los nombres propios, mientras que en el caso de Bioy las justificaciones podrían ser las mismas, aunque impugnadas por una sostenida ironía. En su caso no se puede pasar por alto la chispeante intención paródica que acelera el engranaje, poniendo en marcha sus narraciones, las raíces autobiográficas, donde se burla del sentimiento nacionalista, de cualquier nacionalidad y, particularmente, de aquellas que, francesa o argentina, le atañen:

Hablaban correctamente francés; muy correctamente; casi como sudamericanos.³¹

Más de un siglo antes que Bioy naciera, ya decía Ascasubi lo que diríase de él: “y como es accidental / ser francés o americano...”,³² y la distinguida indistinción lo favorece. No es la única vez que Bioy hace escarnio, a dos puntas, del esnobismo latinoamericano como de los emblemas y estandartes de la cultura francesa. ¿Aludirá a los excesos de una vocacional y excesiva francofilia que los hispanoamericanos o criollos rioplatenses profesamos como admiración acrítica por una cultura que suele no disimular que Chauvin era francés? Si bien el barbarismo “*drapeautique*” burla la superchería patriótica, el escarnio mayor de Céline no fue ultrajar los emblemas patrios sino envanecerse de su arraigo más profundo difundiéndolo en su antisemitismo

³⁰ Bioy Casares, “Trío”, en *La invención y la trama*, op. cit., p. 665.

³¹ Bioy Casares, *La invención de Morel*, Alianza/Emecé, 1972, p. 48.

³² Bioy Casares, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, en *La invención y la trama*, op. cit., p. 720.

rabioso. “A los lectores de Céline les gusta que les escriban a gritos”, dice Bioy,³³ y no tiene inconveniente en entrecruzar o superponer la vista y el oído, como las sinestesias fantásticas que inventaba el científico, impostor y siniestro, en *Plan de evasión*.

³³ Bioy Casares, *Diario y fantasía*, en *La invención y la trama*, op. cit., p. 759.

BORGES Y EL MUNDO INASIBLE DE MARTIN BUBER. APUNTES DE UNA CONFERENCIA INÉDITA

A Ionit

Los propios vocablos son tratados por Buber como palimpsestos. Se trata de descubrir, bajo la capa de términos convencionales en que se han transformado las palabras hebreas que designan por ejemplo la Torah, el profeta, el ángel, el sacrificio, el propio tetragrama, una significación menos gastada.

EMMANUEL LEVINAS, “Martin Buber”.¹

Una conferencia que abordara las relaciones entre Borges y Buber podría dar lugar a una situación más o menos borgiana. Se diría, en primer término, que sería una conferencia sobre una conferencia, pero parece poco pertinente insinuar que se trataría de una metaconferencia ya que, en realidad, no se conocen nada más que los apuntes personales de Borges para una o más conferencias, de las que no se conservan mayores pruebas, aunque sin duda ocurrieron, pues Borges, así como sus allegados, las mencionaron varias veces. Existe, en cambio, un texto de unas cuatro carillas, escrito de su puño y letra, que no llega a ser un manuscrito inédito porque no tiene la forma de tal ni la de ser publicado. En algunos párrafos Borges esboza un desarrollo expositivo, muy próximo al pensamiento de Buber, revelando attentas y numerosas lecturas de obras suyas, de distinta índole, que mucho le interesaron. Nunca se dio a conocer, ni quizá sea un texto publicable, aunque los investigadores encontrarían allí datos y rastros que atender y una primera interrogante que formular: ¿por qué Borges no intentó darle una forma definitiva, como a otras tantas conferencias, de manera que se incluyera en uno de los libros que las reúnen?

Si bien las diferencias cuentan y son importantes, interesa marcar las profundas afinidades entre Martin Buber (1878-1965), un escritor

¹ E. Levinas, *Hors Sujet*, Cognac, Fata Morgana, 1987, p. 24.

que nace en Viena y crece en Galitzia, siempre en Europa Central, antes de establecerse en Jerusalén hasta su muerte, y Jorge Luis Borges (1899-1986), que nace dos décadas después, muy lejos del imperio austro-húngaro, más allá de los mares, en una de las no menos agitadas orillas del Río de la Plata. Murió en Ginebra, allí fue enterrado, a pesar de su querencia por Buenos Aires, a la que retornaba de sus venturosos desplazamientos, que condicionaron su vida de escritor trashumante, y de prolongadas estadías en diversos medios geográficos, intelectuales y académicos. Sin desatender las aserciones del propio Borges, cabe afirmar que Buber influyó intensamente en la frecuentación de temas que no se apartaron de su atención y en la consolidación de esa zona de su pensamiento que no se distingue de la imaginación, esa jurisdicción borgiana por excelencia, una de las regiones de extraterritorialidad literaria que, si bien no reclamó como su descubrimiento o invención, sigue siendo su conquista.

Sin embargo, no abundan, entre los numerosos especialistas en Borges, quienes se hayan detenido en el estudio de esta relación. Es cierto que el nombre de Buber aparece indicado en las listas de autores célebres que su obra prodiga, o entre figuras vinculadas al judaísmo o a los fundamentos del misticismo judío, concernientes a personajes y temas judíos de algún cuento o por la mera magia de contar; pero no mucho más. De cualquier manera, es tan desmesurada la bibliografía sobre Borges y tan inabarcable, que esta conjetaura puede ser ingenua, desinformada, casi insostenible.

Sería menos arriesgado presumir que no fue igualmente importante la incidencia de Borges en Buber o en quienes han investigado sobre este importante pensador judío, alemán e israelí. Admitiendo que Borges fuera uno de “los precursores de Buber”, sería imprudente pretender analizar, en este breve espacio, las dimensiones de su “ansiedad de influencia”, una aspiración que apunta en multiplicidad de escritos y declaraciones donde Borges no la disimula. Pero como no es menos inasible su mundo que el del filósofo, estas consideraciones no proponen un estudio sobre Buber ni una discusión de sus posiciones filosóficas; será suficiente, en esta oportunidad, introducir algunos indicios o algunas generalidades con el fin de detenerme en uno o un par de aspectos de una relación que me parece primordial.

A veces las coincidencias se prestan para empezar a pensar. Si ocurren por pura casualidad, su contemporaneidad fortuita deroga la causalidad, aunque el azar no se suprime por eso. Sin descartarlas, vale la pena apuntar que, en 1916, en los mismos años en los que Bu-

ber fundaba *Der Jude* (que fuera hasta 1924 el baluarte intelectual de los judíos alemanes), un joven Borges de diecisiete años traducía en Ginebra del alemán el cuento “Jerusalem” que Buber había incluido en *Die Legende des Baalschem* (1907).² Recogía esta publicación una serie de cuentos atribuidos al Rabino del Buen Nombre, fundador del jasidismo, la figura espiritual, mítica y sagrada para ese movimiento. En varias ocasiones Borges alude a su temprana traducción, aunque con alguna imprecisión de fechas.

“LAS GENERACIONES DE ISRAEL ESTABAN EN TI”³

Son numerosos los estudios que se han dedicado a registrar y a investigar la incidencia de la imaginación y el pensamiento judíos en la obra de Borges. Las referencias que multiplican sus poemas, sus cuentos, artículos, conferencias y entrevistas son tan frecuentes que la profusión sorprende en un escritor que, si bien presume (de) una identidad judía, no reivindica la necesidad de ser judío para profesárla y no descarto que las elecciones de esta afinidad afectiva –que se aparta de la fatalidad genética o dogmática por pura atracción– sea una de las formas más fervorosas de esa fe que puede prescindir de la religión y sus doctrinas para confirmarse.

El expediente es voluminoso. Su registro se inicia en Ginebra en los años de la Gran Guerra y nunca se interrumpió. En los años treinta, cuando ya medraba el antisemitismo, al responder a una insinuación periodística que “acusaba” a Borges de ocultar su ascendencia judía,⁴ no duda en admitir los juegos de una ficción genealógica que la propia inclinación legitima:

¿Quién no jugó a los antepasados alguna vez, a las prehistorias de su carne y su sangre? Yo lo hago muchas veces, y muchas no me disgustó pensarme judío.⁵

² Frankfurt, Rütten & Loening, 1908.

³ J.L. Borges, “Abramowicz”, *Los conjurados*, Buenos Aires, Emecé, 1985.

⁴ Publicado en la revista *Crisol* el 30 de enero de 1934; véase J.L. Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, nota p. 90.

⁵ *Megáfono*, Buenos Aires, núm. 12, abril de 1934, en J.L. Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, *op. cit.*, pp. 89-90.

Varias décadas después, Borges no se aparta ni de los juegos de filialidad adoptiva ni de las mismas referencias. Ecos de un asombro similar resuenan en los primeros versos del poema que dedica “A Israel”:

¿Quién me dirá si estás en el perdido
Laberinto de ríos seculares
De mi sangre, Israel? ¿Quién los lugares
Que mi sangre y tu sangre han recorrido?⁶

En “Yo, judío”, el mismo artículo de *Megáfono* que se citaba en primer lugar agrega, para mayor ilustración:

Borges Acevedo es mi nombre. Ramos Mejía, en cierta nota del capítulo quinto de *Rosas y su tiempo*, enumera los apellidos porteños de aquella fecha, para demostrar que todos o casi todos “procedían de cepa hebreo-portuguesa”. Acevedo figura en ese catálogo: único documento de mis pretensiones judías [...].⁷

La fluidez de las imágenes y la fuente adonde regresa para fundamentar sus antecedentes judíos se repiten en diversos escritos, a lo largo de prolongadas décadas, y en los testimonios brindados por quienes lo trataron, con ligeras variaciones de una misma y arraigada convicción, algunos de las cuales no me parece ocioso evocar.

Cuando Estela Canto recuerda, a propósito de “El Aleph”, el ánimo místico de Borges, a quien no consideraba ni ascético ni contemplativo aunque sí le reconocía una inclinación a serlo, recuerda su reiterada admiración por Spinoza, su interés –no solo intelectual– por la Cábala, por Buber y el jasidismo. Por su parte, Borges, alguna vez, al referirse sucintamente a uno de los tres poemas que dedica a Israel en el *Elogio de la sombra* (1969), reveló, con cierta reticencia, haber oído voces, en los mismos términos con que se refiere a Swedenborg, a quien dedica una conferencia y múltiples menciones. Borges prefiere desviar discretamente el tema.

Amiga íntima, futura y frustrada amante, escritora y uruguaya, la autora de *Borges a contraluz* compara la estricta reserva que guardaba Borges sobre su experiencia mística –y por eso dos veces oculta–

⁶ J.L. Borges, *Elogio de la sombra. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 996.

⁷ En *Megáfono*, Buenos Aires, núm. 12, abril de 1934, en J.L. Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, *op. cit.*, p. 89.

con la misma reserva con que se absténía de aludir al amor. Es ella quien, al comentar el cuento, cifra ambos secretos en el silencio de “El Aleph”, un lugar, un objeto, un cuento o un mundo, sellados en la primera letra del alfabeto hebreo, una “revisión” varias veces literal que el manuscrito del cuento revela.⁸ Mística y secreta, la letra emblemática, para la autora, tanto la interdicción de invocar el nombre de D’os como la interdicción sexual,⁹ reunidos ambos misterios en una sola voz que, amparando su silencio, ni siquiera se pronuncia. Borges bien pudo haber apreciado las dualidades de esa interpretación por no ser demasiado ajenas a las consideraciones que, en relación con el acceso al “verdadero éxtasis místico”, Gershom Scholem atribuye a Abraham Abulafia, a sus experiencias y a sus indagaciones sobre la naturaleza abstracta de la escritura en la contemplación mística de las letras¹⁰ y a las vehemencias del amor jasídico, que identifica el amor a D’os, a la Torá y al prójimo.

Insistiendo sobre la vertiente judía de esa disposición perdurable, Canto remite a una entrevista realizada a Borges en 1967 por un periodista de la Casa Argentina en Israel, poco después de la *Guerra de los seis días*. Borges vuelve a fundamentar, por razones bíblicas, filosóficas y literarias, sus simpatías hacia Israel empleando los mismos términos:

Además puede haber otra razón. El apellido de mi madre es Acevedo. Ramos Mejía ha escrito un libro sobre las viejas familias porteñas y afirma que, por lo general, tienen uno de los dos orígenes: son vascas o judeo-portuguesas. Entre estas últimas menciona a los Acevedo, el nombre de mi madre.¹¹

Años más tarde, en las respuestas a la entrevista publicada en *Borges oral*,¹² vuelve a esgrimir análogas explicaciones con igual entusiasmo:

⁸ L. Block de Behar, “Rereading Borges’s ‘The Aleph’: On the Name of a Place, a Word, and a Setter”, en *CR. The New Centennial Review*, vol. 4, núm 1, primavera de 2004, pp. 169-188.

⁹ E. Canto, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 211.

¹⁰ G. Scholem, “Abraham Abulafia y la Cábala profética”, en G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 106-133 [1a. edición en inglés: *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalem, Schocken Publishing House, 1941].

¹¹ E. Canto, *op. cit.*, p. 46.

¹² *Borges oral. Serie Testimonios*, Buenos Aires, Corporación Editora de Imágenes y Sonidos S.R.L., 1981. A pesar del mismo título, no tiene mucho en común con el libro de Borges publicado un año antes (Barcelona/Buenos Aires, Bruguera, 1980).

mo. En uno de esos diálogos, Borges bromea sobre su condición de gringo en Buenos Aires pues “que yo sepa no tengo sangre italiana”. “Yo tengo sangre española, portuguesa y quizás judeo-portuguesa” —prosigue—. Nuevamente remite ese reiterado origen al libro de Ramos Mejía y a la lista de nombres judeo-portugueses que abundan en Argentina: Acevedo, Pinedo, Rubio. En la lista recuerda el apellido Ocampo y, al preguntarle a Silvina si, con ese nombre, creía ser judía, cuenta que ella le contesta: “No, yo no parezco una judía. Yo parezco un judío”.

Es bien sabido que esa presunta filiación es una de las afirmaciones recurrentes en Borges y, entre burlas y afanes, no pasa inadvertida la construcción genealógica, menos ficticia que afectiva, defendida a través del tiempo y del mundo. De una carta que dirige a Maurice Abramowicz desde Palma de Mallorca, en 1920, transcribo algunas líneas que no se apartan de las mismas referencias y dan cuenta del temprano afán:

Primero —y esto halaga esa obsesión judaica que tantas veces me has señalado— acabo de descubrir en un libro de un tal Ramos-Mejía, historiador grave, muy conocido en Buenos Aires y completamente idiota y verídico, que los Acevedo (la familia de mi madre) son sefardíes, judíos portugueses convertidos. No sé bien cómo celebrar ese arroyo de sangre israelita que corre por mis venas.¹³

No es solo porque el ser judío no solía —ni suele, tampoco ahora— pregonarse a viva voz que sorprende su anhelo de celebrarlo como herencia de nobleza. Sorprende la tenaz perseverancia, su voluntad de serlo y decirlo. Sin atenuar las variadas marcas de otras culturas en su pensamiento, llama la atención su obstinada insistencia en autores, personajes, pensadores, historias, leyendas, símbolos, la firmeza de una red judía que asimila las diferencias culturales en una identidad que se diferencia por no ser diferente. Si en “La secta del Fénix” el narrador comenta que el doctor Juan Francisco Amaro ponderó la facilidad con que se acriollaban los judíos, igual facilidad de asimilación ha dado lugar a bromas o a la crueldad de persecuciones que se encarnizaron en el pretexto de una diferencia que no se verifica.

¹³ J.L. Borges, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé, 1999, p. 111.

Así se pudo consumar el absurdo de inventarla o, como la muerte en cámaras letales, de fabricarla. ¿Será posible que “*le différend*”¹⁴ que aún desconcierta, paralizando el raciocinio y sus especulaciones teóricas o impugnando la vigencia de la poesía, imponiendo el desencanto, la desesperanza, las nuevas versiones del hastío y la soledad de la tentación tecnológica, se deban en parte a la ominosa fabricación, sectaria e industrial, de una diferencia que, sin ser tal, aniquila?

Se dice que uno de los procedimientos de que se valen los maestros del Talmud para ejercitarse la interpretación de sus discípulos pero, sobre todo, para apelar a las estrategias de una lógica distinta, que articula el texto según relaciones imprevisibles que no destruyen su coherencia, consistía en atravesar las páginas relevando los términos involucrados y entablando vínculos entre ideas que el azar del volumen ponía en juego y las destrezas de la erudición legitimaban. Sin poder remediar esa práctica hermenéutica, que requiere la sabiduría de un intérprete capaz de sondear las Sagradas Escrituras y de superar los alcances de un conocimiento discontinuamente racional, una suerte de *aliteración* transversal en la que las ideas no suspenden los sonidos que las expresan, me interesó –por tratarse de una conferencia de Borges sobre Buber– explorar en la obra de Borges una búsqueda vertical, casi geológica, si la acumulación de palabras y páginas consecutivas del volumen se pudiera asemejar a los estratos telúricos. Esa lectura no sigue el orden literal horizontal de una hipotética yuxtaposición acronímica sino *supone* –si *suponer*, de la misma manera que en *hipótesis*, es poner por debajo otro sentido– que, entre la profundidad y la altura, ambas vertiginosas, tampoco se pierde.

LOS BUENOS OFICIOS

Gracias a la extraordinaria colección de Nicolás Helft,¹⁵ que atesora documentos y conocimientos inusuales de la obra y vida de Borges, y a la generosidad con que los ofrece, pude revisar unas páginas manuscritas en las que se basan las conferencias que dio sobre Martin Buber, un borrador que nunca ha dejado de ser tal ya que, como se

¹⁴ J.-F. Lyotard, *Le différend*, París, Minuit, 1983.

¹⁵ Fundación San Telmo, Buenos Aires.

decía, permanece provisional e inédito. Dictada inicialmente en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires hacia finales de la década de los cuarenta, tal vez todavía permanezca en el recuerdo de alguno de los asistentes o de quienes se enteraron de su existencia por sus testimonios y comentarios. Las circunstancias son demasiado conocidas para repetirlas pero no está de más recordar que en 1946, cuando fue destituido de su modesto puesto de bibliotecario por el gobierno de “un presidente cuyo nombre prefiero no recordar” y trasladado a la inspección de gallineros a que “fue promovido por uno de los hombres de Evita”,¹⁶ esa adversidad obligó a Borges a procurar otras ocupaciones para ganarse la vida. No es la única vez que se logra hacer de *“la pénurie richesse”* y que la fatalidad deviene una de las ignoradas causas de la fortuna. El episodio es narrado por él mismo y por numerosos amigos y allegados. Por consabido y, a pesar de la extensión de su evocación, conviene cederle la palabra a Borges:

Me había quedado sin trabajo. Meses antes, una vieja dama inglesa me leyó las hojas del té y predijo que yo iba a viajar y que ganaría mucho dinero hablando. Cuando se lo conté a mi madre nos echamos a reír, ya que hablar en público estaba lejos de mis posibilidades.

Un amigo me rescató de la encrucijada y fui nombrado profesor de Literatura en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa. Al mismo tiempo me ofrecieron dictar conferencias sobre literatura clásica norteamericana en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Dado que recibí las ofertas tres meses antes del comienzo de las clases, convencido de que estaba a salvo acepté. Sin embargo, a medida que se acercaban las fechas me empecé a sentir cada vez peor. La serie de nueve conferencias incluía a Hawthorne, Poe, Thoreau, Emerson, Melville, Whitman, Twain, Henry James y Veblen. Escribí la primera, pero no tuve tiempo para escribir la segunda. Además, como la primera conferencia era para mí la del día del Juicio Final, sentí que después sólo quedaba la eternidad. Milagrosamente la primera salió bien. Dos noches antes de la segunda, llevé a mi madre a dar un paseo por Adrogué, e hice que me tomara el tiempo mientras ensayaba la conferencia. Me dijo que le parecía excesivamente larga. “En ese caso —dije— estoy salvado”. Mi temor era quedarme corto.

De modo que a los cuarenta y siete años descubrí que se me abría una vida nueva y emocionante. Recorrió la Argentina y el Uruguay dando conferencias

¹⁶ E. Canto, *op. cit.*, p. 118.

sobre Swedenborg, Blake, los místicos persas, el budismo, la poesía gauchesca, Martin Buber, la cabala, *Las mil y una noches*, T.E. Lawrence, la poesía germánica medieval, las sagas islandesas, Heine, Dante, el expresionismo y Cervantes. Iba de ciudad en ciudad y pasaba las noches en hoteles que nunca más vería. A veces me acompañaba mi madre o una amiga. No sólo terminé ganando más dinero que en la biblioteca, sino que disfrutaba del trabajo y me sentía justificado.¹⁷

La cita expresa la visión del propio autor respecto a un episodio del que mucho se ha hablado, ya que fue una manifestación contra las arbitrariedades oficiales y origen involuntario de una forma de popularidad más palpable que, a pesar de su natural retraimiento, no le pesó. Basándose en su *Autobiographical Essay*,¹⁸ y en el mismo hecho, Erwin Williamson, autor de una exhaustiva biografía de Borges, se permite saltar algunos nombres: Martin Buber, *the Kabbalah, the Arabian Nights*, T.E. Lawrence, *medieval Germanic poetry*, una omisión inexplicada en un texto que no es la transcripción de una cita pero que se pretendería suficientemente fiel.

No sería superfluo contrastar ese relato autobiográfico de Borges con el relato que, en cierto modo, no deja de ser autobiográfico, realizado por Canto, refiriéndose a la misma etapa de contrariedades y satisfacciones que se alternaban en aquellos años.

Al principio de la década de los ochenta fue posible escuchar varias de las conferencias que Borges dictara en Montevideo. Sin disentir con las impresiones que describe Canto, no dejaría de subrayar las raras peculiaridades de una “antioratoria”, a veces casi ininteligible, capaz de generar una gracia inesperada en la misma falta de gracia, la elocuencia en la falta de fluidez, la persuasión en sus debilidades discursivas, un arte de hablar *à rebours*, que daba lugar a un insospechado virtuosismo. Más que oírlo, o además de oírlo, daba la impresión de seguir leyendo a Borges, a alguien que hablaba casi en silencio. ¿Recordaría el poema “*Speak Silence*” o algún cuento jasídico o reivindicaba el silencio de la lectura? A “*lecture*”, en inglés, se oye como *lectura* en español, y la semejanza de sonidos no se inscribiría en la categoría de “*falsi amici*”, al contrario. Si Paul Verlaine decía “*Prends l'éloquence et tords-lui son cou*” [“Toma la elocuencia y retuér-

¹⁷ J.L. Borges, *Autobiografía, 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, pp. 113-115.

¹⁸ J.L. Borges, “An Autobiographical Essay”, en *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, Nueva York, Dutton & Co., 1970.

cele el cuello”], si otro tanto repetían Jules Laforgue y Stéphane Mallarmé, Borges, que conocía el apotegma poético y sus variantes, lo aplicaba fielmente pero sin proponérselo. Entrecortado, el registro grave, casi apagado de su voz era el “síntoma venturoso” o el improbable recurso de una seducción tan involuntaria como deseada.

Según Canto, que ya no era su novia pero que, amistosamente, lo seguía muy de cerca en esos años, Borges se animó a hablar en público gracias a la insistencia profesional del doctor Miguel Cohen-Miller, a una copita de caña de durazno oriental que le brindaba la poetisa uruguaya Ema Riso Platero poco antes de comenzar la conferencia, y a un tremendo esfuerzo personal que luego se transformó en un sereno placer. No veía, no leía, y a pesar de la calidez de su sonrisa y de la afable sencillez de su encanto, de la humildad inmediata de su confidencia, estaba ahí sin dejar de estar ausente. Nunca pudo o quiso superar una cultivada timidez, no menos auténtica por efectiva, con la que captaba la benevolencia de sus oyentes, quienes participaban de un esfuerzo que reforzaba el placer de oírlo:

Gracias al auditorio, que me dio su indulgente hospitalidad, mis clases lograron un éxito que yo no había esperado y que ciertamente no merecía.

Como la lectura, la clase es una obra en colaboración y quienes escuchan no son menos importantes que el que habla.¹⁹

La lectura, las conferencias, las clases, las entrevistas, las conversaciones no solo coinciden en hablar del libro, del cuento policial, la pesadilla, la ceguera, la inmortalidad, el tiempo, no *un hablar de algo sino hablar con* alguien, un lector, un oyente, invisibles pero previstos. Sin necesidad o posibilidad de verlos, su literatura los prevé y presente como una relación inminente, misteriosa; sigue sin verlos cuando dialoga, pero los adivina; hay alguna participación divina en esa previsión que funde y confunde a todos en una unidad trascendente: “En cada uno de nosotros hay una partícula de divinidad”,²⁰ dice Borges al terminar su conferencia sobre “La cábala”, como si en la oscuridad de la sala y de su ceguera se oyera “*Ce que dit la bouche d'ombre*”.²¹

¹⁹ J.L. Borges, *Borges oral*, Barcelona/Buenos Aires, Bruguera, 1980, pp. 9-10.

²⁰ J.L. Borges, “La cábala”, *Siete noches*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 139.

²¹ J.L. Borges, “Prólogo”, en *Nueve ensayos dantescos* [1982]. *Obras completas*, vol. 3, Buenos Aires, Emecé, 1991, p. 346, aludiendo al poema de Victor Hugo.

No desvaría su amiga cuando describe el ambiente de las conferencias:

La gente no lo veía como se ve a un gran escritor, un hombre excepcional, sino con la veneración que inspira un iluminado. Era la recreación de una situación religiosa, ese antiguo, olvidado sentimiento entre un bardo y su público. La gente no iba a una conferencia: iba a misa.²²

Aunque eventualmente Borges no tratara temas religiosos o, por medio del humor los secularizara o devinieran lúdicamente seculares, transmitía igualmente, por otra forma de *gracia*, una armonía mística, mística y misa, o “mística y miss” –podría haber dicho Laforgue–, un oficio profético o poético con el que se acercaba titubeando, tartamudeando, al fondo indefinible de una verdad que se sugería sin pretensiones, como si pidiera disculpas por la dicha de estar a punto de haberla encontrado.

En Borges había algo mediúmnico, dice Estela Canto. La afirmación no es aventurada. Este hombre de cerebro alerta era capaz de esa pasividad que permite “recibir” ideas, captar lo que anda flotando en el ambiente. Él mismo lo dice en una entrevista que ya he citado al comentar su poema a Israel: “[...] En la Biblioteca Nacional estaba caminando cuando de pronto sentí que algo estaba por ocurrir. Y lo que estaba por ocurrir fue un poema que se publicó en la revista *Davar*. Se lo llevé a Koremblitz. Éste me preguntó: ‘¿Es bueno?’ ‘Ha de ser bueno —dije— porque no lo he escrito yo. Me lo ha dictado el Espíritu. Creo que Rubaha es la palabra hebrea’”.²³

Señalaría, además, la doble paradoja –no podía faltar– que la primera de sus conferencias publicadas en *Borges oral* haya sido sobre “El libro” y, al abordar el libro, contradictoriamente, se dedique a hacer el elogio de la palabra oral. Piensa que Platón inventa el diálogo para corregir la mudez de los libros y, citándolo, afirma que la palabra oral tiene algo de alado, de liviano o de sagrado. “Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales”. Recuerda que en Oriente los libros existen por ese diálogo silencioso que entabla el lector con el libro, animando reliquias del pasado que revelan y renuevan su sentido:

²² E. Canto, *op. cit.*, p. 164.

²³ *Idem.*, p. 198.

A pesar de mi ignorancia del hebreo, he estudiado algo de la *Cábala* y he leído las versiones inglesas y alemanas del *Zohar* (El libro del esplendor), el *Séfer Yezirah* (El libro de las relaciones). Sé que esos libros no están para ser entendidos, están hechos para ser interpretados.²⁴

Dada la informalidad de borrador de esa conferencia, intentaría ordenar algunos de los aspectos que Borges anota:

- Una profusa y prolongada atracción por la cultura judía que experimentó desde muy temprana edad, que mantuvo cuando no claudicó en buscar²⁵ el nombre de D'os y su enigmática circularidad. Manifiesta esa misma disposición cuando, previendo el final de sus días, decide y dice legar únicamente “El golem”, un poema que le importaba salvar de la desaparición, aspirando a que se conservara solo la primera estrofa: una parca posteridad la suya.
- Una oralidad no oratoria sino dialógica, nada enfática, pero que destaca la voz y entonación del autor y que el intérprete es capaz de animar en el silencio de la lectura.
- El principio dialógico de la unidad Yo-Tú que propicia una unidad mayor apta para implicarlos a ambos; una “restitución” o incorporación que restaura la unión por el movimiento regresivo o de apocatástasis, recurso de salvación que restablece la condición original del principio y prefigura la eternidad.
- La exaltación laica y lúcida de su vocación poética que, al apartarlo del entorno inmediato, da acceso a un éxtasis que no enajena ni reduce la sabiduría interior.
- El aura mística de la situación compartida, la sospecha de una presencia que, como Borges en su conferencia, se sabe que está ahí pero actúa como si no estuviera.
- La participación contradictoria de un hablante que, si bien establece distancias, advierte las circunstancias del interlocutor, su origen, su cultura, su mundo. Por esas modulaciones de un Yo da entrada a un Tú y, sin obliterarlo, lo incorpora.
- El universo de la Biblia y la obsesiva indagación de la palabra para acceder a la palabra original, que es tema de poemas y de cuentos. Traducir es conversar, atravesar las lenguas, a través de los idiomas y de las diferencias idiomáticas, en busca de una lengua anterior. Procurar restituir la figura del origen a partir de fragmentos eti-

²⁴ J.L. Borges, *Borges oral*, op. cit., p. 16.

²⁵ J.L. Borges, *Los conjurados*, Madrid, Alianza, p. 79.

mológicos, combinar las palabras y su historia como mosaicos de una figura mayor, “acercando” o “cercando” el pasado, que es eso investigar también en otros idiomas.

- Morada de la filosofía, la narración, el cuento, revelan la verdad en la ficción. Su obra ha sido definida como intelectual en exceso, abstrusamente conceptual; sus cuentos y poemas han sido leídos con desigual placer, atribuidos a una poética del conocimiento o a ambiciosos ejercicios epistemológicos. Sin embargo, Borges dice una y otra vez que anhela, por la poesía, alcanzar una instancia musical, componer un acorde de sonidos que predominen sobre las abstracciones, sobre los planteos especulativos, sobre la prescindible fugacidad de la teoría. Destino de un ciego que se empeña en recuperar en *teoría* la visión, que fue su origen griego y, en la falta de visión, la excesiva agudeza de sus *insights*. Con frecuencia cita a Oscar Wilde, convencido de que la poesía debía ser musical más que visual y no le pesa la ceguera arquetípica de Homero. También vuelve a Verlaine, reclamando “*de la musique avant toute chose*”.

En los borradores, cuando Borges empieza por elogiar el estilo “oracular, sentencioso” de Martin Buber, celebra que “Esa prosa melodiosa corre el albur de ser escuchada como una melodía”. Si bien en poesía este rescate musical no sorprende, es menos previsible cuando, aun arriesgando la comprensión, es la lectura la que logra, en silencio, relevar la voz del autor en su prosa y más de una vez vuelve sobre esa necesidad musical de la escritura:

[...] entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien. Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros.²⁶

Borges estimaba en la obra de Buber esa suerte de musicalidad del pensamiento, que imagina las palabras y las ordena en el espacio de la escritura según un acuerdo de melodías. Por su parte, Buber resaltaba en el jasidismo el rapto musical de la oración, el arrebato de quien se entrega, en cuerpo y alma, a una pasión que va más allá del entendimiento y descubre en los misterios del cuento, lo que no se cuenta o no se explica, una revelación.

²⁶ J.L. Borges, *Borges oral, op. cit.*, p. 23.

Como si resignificara el viejo tópico del “*cimento tra l'invenzione e l'armonia*”, más de una vez y también en este caso, Borges contrapone la musicalidad a la comprensión, el encanto de las palabras a la argumentación de las ideas, la fascinación narrativa a la coherencia lógica o conceptual. Elie Wiesel decía que el cuento jasídico no se discute ni se explica: “*on conte et on raconte*”,²⁷ *c'est tout*, y el poeta logra acceder a ese todo, contando y cantando a la vez. La ley se aplica o se transgrede; en cambio, el cuento cautiva. En todo caso, para el Baal Shem, para Buber o para Borges cuenta más la leyenda que las leyes.

La leyenda jasídica... Llevo en mí el espíritu y la sangre de quienes la crearon y, con mi sangre y espíritu, se ha vuelto nueva. Me encuentro en la cadena de los narradores, un vínculo entre vínculos; vuelvo a contar las viejas historias y, si suenan nuevas, se debe a que lo nuevo ya estaba adormecido en ellas desde cuando fueron contadas por primera vez.²⁸

Las resonancias platónicas no alteran la primacía de esa leyenda piadosa y el jasid, sin apartarse de la fe, da rienda suelta a sus emociones. No transgrede la ley mosaica pero, más que por la austereidad de los preceptos y la formalidad de rituales impuestos por la tradición rabínica y sus doctrinas, se deja llevar por la alegría exultante del amor jasídico, la unión con D'os, con la Torá –más que con la teoría–, la comunión con sus semejantes, el entusiasmo (*hiltahavut*) en la oración, la entonación de la voz (que provoca el diálogo) antes que la escritura en soledad, aunque la letra fuera anterior a la propia voz, una prioridad que no se discute.

El borrador de su conferencia termina con una cita de Buber o de Baal Shem: “Un hombre triste está insultando a Dios”. Al confrontar la razón (hebr. *Haskalá*, hebr. *Sekhel*: “razón, intelecto”) con la narración (*Hagadá*), esas facultades no se niegan recíprocamente pero se oponen. En la misma conferencia Borges se refiere al movimiento en los siguientes términos: “El jasidismo procede del cabalismo, pero es menos una doctrina que un estilo vital. Es menos intelectual que moral”.

No plantearía ahora aspectos de las conocidas discrepancias entre Scholem y Buber, a partir de una dicotomía similar aunque hubo

²⁷ E. Wiesel y Ph. Nemo, “La prière et le silence”, *Rencontres hassidiques* (Cassette), París, France Culture, Radio France, Has. 06.

²⁸ M. Buber, “Introduction”, en *The Legend of the Baal-Shem*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 10.

motivos de otro orden que llevaron a confrontarse a estos ilustrísimos vecinos de Jerusalén, con demasiadas circunstancias en común. Buber objetaba a Scholem la voluntad científica con que abordaba la Cábala preguntándose si “Sería posible aplicar una aproximación científica a algo tan subjetivo como el misticismo”.²⁹ Scholem, por su lado, que no se sentía místico en principio sino un estudioso del misticismo, consideraba que Buber “es cierto que tenía talento para nublar todo lo claro”.³⁰ (Por evitar las digresiones, haría alguna referencia a la casa de Buber en Jerusalén y a la inconsistente controversia –más capciosa que teológica, más insidiosa que política– con que, al reclamarla como de su propiedad, pretendió escandalizar Edward Said hace algunos años, atizando los enfrentamientos a piedra armada que se repitieron una y otra vez contra la paz.)

Estas oposiciones y sus solidarias reciprocidades rondaban el pensamiento de Borges. En la conferencia dice: “Emerson –otro apodíctico– negaba que la argumentación tuviera algo que ver con el pensamiento...”, siempre que le interesara revocar la validez de la argumentación y del argumento y ponderar la musicalidad del lenguaje. Borges admiraba los pronunciamientos incantatorios de Buber, esa efusión intelectual de una “emergencia poética” que, sin duda, despertó su precoz y duradero interés por “el arduo y a veces inasible mundo de Buber” y por la convergencia, en el filósofo, de dos culturas profundamente vividas: la alemana y la judía. Transcribo de *This Craft of Verse*, uno de los pasajes más significativos de esa asociación en la que Borges se solaza, como se solaza el jasid, en contar y volver a contar los mismos cuentos, sin necesidad de explicarlos:

Quizás sea una tendencia de la mente humana refutar una afirmación. Recuerden que Emerson dijo: los argumentos no convencen a nadie. No convencen a nadie porque se presentan como argumentos. De modo que los observamos, los pesamos, los damos vuelta, y decidimos en su contra.

Pero cuando se dice meramente algo –o mejor aún– cuando solo se insinúa, se da como una especie de hospitalidad en nuestra imaginación. Estamos dispuestos a aceptarlo. Recuerdo haber leído, hace unos treinta años, las Obras de Martin Buber. Pensé que se trataba de hermosos poemas. Luego, cuando volví a Buenos Aires, leí un libro de un amigo mío, Dujovne, y encon-

²⁹ H. Weiner, “Was it possible to use a scientific approach to something so subjective as mysticism?”, en *9 1/2 Mystics. The Kabbalah Today*, Nueva York, Collier Books, p. 61.

³⁰ *Ibidem*.

tré en sus páginas, para mi gran asombro, que Martin Buber era un filósofo y que toda su filosofía radicaba en esos libros que yo había leído como poesía. Quizás acepté esos libros porque llegaron a mí a través de la poesía, a través de la sugestión, a través de la música de la poesía, y no como argumentos. Creo que en alguna parte de Walt Whitman se puede encontrar la misma idea: la idea de que los razonamientos son inconvincentes.

Si confundir es también reunir, esta confusión es una constante de esa emergencia poética sobre la que Borges especula. En la misma conferencia que se citaba, reitera:

Hablábamos antes sobre el hecho de que en la música el sonido, la forma y la sustancia no pueden ser separados –que son de hecho la misma cosa. Y puede sospecharse de que hasta cierto grado lo mismo ocurre en poesía.³¹

Refiriéndose a unos versos de Keats:

Esos versos llegaron a mí a través de su música [...] Sin embargo cuando oí esas líneas (y he estado oyéndolas, en cierto sentido, desde entonces), sabía que el lenguaje también podía ser una música, una pasión. Y así me fue revelada la poesía.³²

Capaz de condensar un *ars poetica* en tres líneas, sus aliteraciones enciclopédicas van y vienen, ciñendo ese entrelazado textual y subyacente de una comedia secular y singular, en perpetuo movimiento, donde se vislumbra, como chispas, un atisbo de eternidad. En el borrador hay una transcripción de la edición de Schocken Books (Nueva York, 1947) de los “*Tales of the Hasidim. The Early Masters*”, que ocupa casi una página. Con algunas abreviaturas menores, el texto en inglés intercala frases de traducción en español, narra el procedimiento del que se vale Rabi Elimelej para revocar, apelando a la justicia divina, un edicto que anunciaba el Emperador de Viena en contra de los oprimidos judíos de Galitzia. Con algunas variantes, abreviado y traducido, el cuento siguiente, “*Upsetting the Bowl*”, aparece traducido como “El descuido” en la edición que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo titularon *Antología de la literatura fantástica*. El cuento es in-

³¹ J.L. Borges, *This Craft of Verse*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2000, p. 82.

³² *Idem.*, p. 99.

troducido sucintamente: “Martin Buber, nacido en Austria, en 1878; muerto en Israel, en 1965. Historiador de la secta de los piadosos y filósofo existencialista”.

EL EFECTO DE ERUDICIÓN

Teniendo presente que más de una vez Borges confesó que se le han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas, oculándose, sería interesante analizar en vaivén, de la conferencia a la ficción y viceversa, el cuento “La secta del Fénix”, o por lo menos uno o dos puntos de esa narración escasamente narrativa (según el anuncio que figura en la “Posdata de 1956” del “Prólogo” de *Artificios*, la conferencia es anterior. Figura como dato al pie: Buenos Aires, 28 de agosto de 1944).

Ya se señaló la postergación del desarrollo narrativo de los cuentos de Borges por las copiosas referencias enciclopédicas con que Borges distancia los acontecimientos de sus narraciones. Una especie de enclave filológico atrasa las instancias narrativas que, a tanteos, en un laberinto de datos, no se pierden ya que esos preámbulos eruditos no son gratuitos. Heliópolis, Amenóphis IV, Herodoto, Tácito, Hrabano Mauro, Gregorovius y la lista no termina. Si bien ese “efecto de erudición” no contribuye a hacer más verosímil la existencia de la secta ni la documentable información histórica, contribuye a aumentar el esoterismo, que no es ajeno a las estrategias de la expectativa. El Secreto, con mayúscula, se cumple como un rito. El rito constituye el Secreto y todos los sectarios lo observan en silencio, perpetuando el Secreto y la Secta. Solo porque no han sufrido persecuciones no cabe identificarlos con los judíos: su continuidad, su idioma desconocido, su diáspora, el apartamiento y su asimilación a todas las naciones del orbe, sin embargo, los identificaría. Para salir de dudas, el narrador remite a Buber que, de judíos y de sectas, sabía que sabía. Vale la pena transcribir el pasaje:

Martín Buber declara que los judíos son esencialmente patéticos; no todos los sectarios lo son y algunos abominan del patetismo; esta pública y notoria verdad basta para refutar el error vulgar (absolutamente defendido por Urmann) que ve en el Fénix una derivación de Israel. La gente más o menos discurre así: Urmann era un hombre sensible; Urmann era judío; Urmann

frecuentó a los sectarios en la judería de Praga; la afinidad que Urmann sintió prueba un hecho real. Sinceramente, no puedo convenir en ese dictamen. Que los sectarios en un medio judío se parezcan a los judíos no prueba nada; lo innegable es que se parecen, como el infinito Shakespeare de Hazlitt, a todos los hombres del mundo. Son todo para todos, como el Apóstol; días pasados el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, ponderó la facilidad con que se acriollaban.³³

Según Buber son patéticos los judíos –dice el narrador en el cuento–, patético el estilo de Buber –dice Borges en el borrador– que “no excluye la belleza y puede ser patético y elocuente, pero se mantiene / a una gran altura / a una considerable elevación / y no suele condescender a discusiones o explicaciones”. Y, más adelante, en el mismo borrador, Borges habla de un “patetismo especial” a propósito de la tarea que debe realizar el *Sensorischer Mensch* a partir de un mundo que ya existe pero al que debe concebir, intuir, según las clasificaciones y atribuciones que formula Buber. “Patético” también es el adjetivo que reaparece en “El fénix chino” para contrastar la ausencia cultural de este sentimiento con su proliferación hebrea:

Los libros canónicos de los chinos suelen defraudar, porque les falta lo patético a que nos tiene acostumbrados la Biblia. De pronto, en su razonable decurso, una intimidad nos commueve.³⁴

Sin embargo, más que derivar el adjetivo *patético* de *pasión* y de la conmovedora fuerza que implica, Evelyn Fishburn³⁵ prefiere remitirlo al discurso de los primeros dirigentes sionistas –entre los cuales incluye a Buber– quienes “declaraban que los judíos continuarían siendo un pueblo ‘patético’ hasta que tuvieran una patria propia”. El narrador da la razón a Buber y descarta drásticamente la hipótesis de Urmann según la cual el Fénix sería una derivación de Israel, una interpretación que habría impresionado y cundido entre la gente, pero equivocada según el narrador. Para mayor verosimilitud, nombra a Urmann varias veces en el mismo párrafo para justificar su predicamento en estas cuestiones y avalar la polémica. A pesar de la rotunda

³³ J.L. Borges, “La secta del Fénix”, *Obras completas, op. cit.*, p. 522.

³⁴ J.L. Borges y M. Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Edhasa, 1991, 2a. reimp., pp. 112-113.

³⁵ E. Fishburn y P. Hughes, *A Dictionary of Borges*, Londres, Duckworth, 1990.

posición que asume Urmann en la controversia con Buber de la que Borges da noticias, el nombre de Urmann no aparece en ninguna enciclopedia. Solo figura en las listas formuladas por quienes rastrean las huellas judías en la obra de Borges, a la par de ilustres pensadores judíos pero, a diferencia de ellos, solo aparece su apellido. En *El libro de los seres imaginarios*, curiosamente, ocurre otro tanto con la mención de Erman, uno de los mayores egipiólogos alemanes, de madre judía, profesor de egiptología de la Universidad de Berlín y director del departamento de la misma disciplina en el Museo Real.

En la entrada correspondiente a “El Ave Fénix” dice Borges:

Erman escribe que en la mitología de Heliópolis, el Fénix (*benu*) es el señor de los jubileos, o de los largos ciclos de tiempo [...]³⁶

Se advierte que el régimen enciclopédico de los comienzos narrativos no ordena una erudición superflua a la que Borges recurre, no solo por elevar una muralla de libros que rodea la ficción sino porque induce a seguir algunas pistas que animan la trama del relato. Por la mención incoativa de Heliópolis y el campo del conocimiento aludido, Urmann se acerca a Erman y la homonimia onomástica –una máquina de pensar igualmente eficaz– se estrecha más aún por la supresión, en ambos casos, del nombre de pila. (Solo como anécdota me permito recordar que una traducción de “El Ave Fénix” que circula en Internet, y que es más fiel a la erudición que a la fantasía de Borges, desliza “Adolf”, no por falta de nombres: Johann Peter Adolf Erman (1854-1937), que le fueran deliberadamente omitidos.)

Por otra parte, tratándose de la Secta del Fénix, Borges no pasa por alto ni la universalidad de los mitos más antiguos ni la obcecación de los judíos en ser judíos, en querer no dejar de serlo, emergiendo de cenizas y humaredas, a pesar de la niebla de hogueras y la noche de chimeneas. Ni Buber ni Borges fueron indiferentes al vigor de los arquetipos y a la vigencia de un prefijo que, como *Ur-* en alemán, los designa pero, es “de difícil igualación castellana”.³⁷ El narrador de “La secta del Fénix” critica el error de Urmann y el nombre es suficientemente sospechoso, no solo en Borges, pero especialmente en quien

³⁶ J.L. Borges y M. Guerrero, *op. cit.*, p. 39.

³⁷ J.L. Borges, “El idioma infinito”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 41.

dijo haberse remontado “al uso primordial de muchas palabras”³⁸ por las alusiones filosóficas y archeo-paleontológicas que acumula. En sus años veinte, Borges le había dedicado especial atención a una preposición —así dice— que “aleja las palabras con su sentido primordial y antiquísimo (*Urkunde*, *Urwort*, *Urhass*)”. Podría haber sido *Urmensch* pero no suena a nombre; le suena más a hombre, en cambio, el “inhumano” *Unmenschlich Unmensch* (deshombre, inhombre).³⁹ En un sentido o en el otro, es el hombre primordial el que está en juego: Adam Cadmon, el primero, dice la Cábala.

Habría que reconocer que no era extravagante la interpretación según la cual una misma reserva, en Borges, comprometía a la par la discreción respecto a la vocación mística y al amor en “El Aleph”. Más evidente, el “*ladaat*” bíblico, en el que coinciden el conocimiento del texto y el del sexo, se revela en “La secta del Fénix”, un cuento donde el misticismo erótico no se reduce a un movimiento religioso o a una doctrina en particular, porque al narrador le interesa que el secreto abarque las proporciones del universo:

El Secreto es sagrado pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino y los adeptos no hablan de él.

Al finalizar el cuento, el narrador celebra que el Secreto no se haya perdido y hasta adhiere a que “Alguien no ha[ya] vacilado en afirmar que ya es instintivo”.⁴⁰

Para terminar por el comienzo, aplicando los principios doctrinarios y las vueltas de la imaginación que Buber y Borges compartían, no me pesa recordar que empezamos por mencionar los probables ancestros judío-portugueses y la alegría de un origen probable solo por el nombre que, como el secreto, oculta y perpetúa la genealogía por la decisión y el afecto.

³⁸ *Idem.*, p. 46.

³⁹ *Idem.*, p. 45.

⁴⁰ J.L. Borges, “La secta del Fénix”, *Obras completas, op. cit.*, p. 523.

BORGES: RAZONES Y FICCIONES DEL NOMBRE

A Ariel

Tal vez hubo un error en la grafía
O en la articulación del Sacro Nombre;
A pesar de tan alta hechicería,
No aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

J.L. BORGES

En uno de los cuentos más conocidos de Borges y el que continúa siendo –y con justicia– su cuento más citado, el narrador afirma, resignándose a la inutilidad de todo ejercicio intelectual o reivindicándola, que

Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo, giran los años y es un mero capítulo –cuando no un párrafo y un nombre– de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria.¹

De aplicarse esa predicción, de atribuirse hipotéticamente a la obra del propio Borges (y no sin cierta ironía), las precariedades de una poética descaecida o de una poesía en vías de extinción, era de esperarse que vaticinara la desaparición de sus ensayos, cuentos y poemas, deseando, sin embargo, que solo un poema permaneciera a salvo. Si tal presagio hubiera llegado a verificarce con los años, ¿qué habría preservado del inevitable desgaste, del desastre, de la destrucción o de las irrupciones de una barbarie que no deja de acechar la historia de hombres y obras? Si de sus incontables escritos pudiera salvarse algo –decía–, solo anhelaba que fuera “El golem” el que perdurara. Pero ni siquiera todo el poema que, según entendía, es demasiado extenso. Sería suficiente una estrofa, la primera bastaría:

¹ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, Buenos Aires, 1944.

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
 El nombre es arquetipo de la cosa,
 En las letras de *rosa* está la rosa
 Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

Es extraño. En un poema que, por su ambientación rabínica, su tema cabalístico, su título en hebreo reclama la tradición judía, Borges empieza por hablar del “griego”. Formula esa referencia, además, como una aclaración que aparece entre paréntesis, un par convencional de signos al que recurre más de una vez para empezar un poema aunque se vea como una marca inusual de comienzo y, especialmente, del comienzo de un poema.² Ni Sócrates, ni Platón, ni Cratilo, si bien es este último el personaje del Diálogo que se preocupa por el origen de los nombres, de su verdad, de su naturaleza, de su etimología. Lo menciona, es cierto, pero localizado, “en el Cratilo”, un espacio que hace rimar, por otra parte, con *Nilo*.

Sin duda, una vez más, es la cuestión del nombre la que está en juego en este comienzo, no solo el problema de las tensiones semánticas entre el nombre común, que remite al arquetípico, al concepto, a la Idea, y el nombre propio, en el que coinciden la designación y su particular referencia geográfica. No dice quién dice aunque se nombra el lugar donde dice. Pasa de la cosa al arquetípico nombre de la rosa, de un lugar determinado en el mapa o en el desierto a la palabra que lo nombra. ¿Por qué preservar esa reliquia poética? ¿Por qué precisamente involucrar a “El golem”, un poema sobre un ser imaginario, inánime, creado con barro por el erudito rabino de Praga, que desliza sus misterios entre el griego que no se nombra y el nombre del río de Egipto, de resonancias negativas, que pertenece a un paisaje ajeno y lejano?

Semejante al Nombre, el poema está hecho de “consonantes y vocales”, de “letras y sílabas cabales”; entre cábolas y otros procedimientos aleatorios no sorprende que coincidan tema y materia verbales en un mismo poema y, si bien no es nada raro que en poesía se hable de poesía, como el lenguaje habla del lenguaje, es esa coincidencia indiscernible entre decir y hacer que define la función poética, la que pudo haber dado vida al Golem, una criatura que surgió de la palabra

² J.L. Borges, “El golem”, *El otro, el mismo. Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1964], p. 263; también en el primer verso de “Elogio de la sombra”, *Elogio de la sombra. Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1969], p. 395.

—como quien dice de la nada—, el sitio donde podría guarecerse o desaparecer como polvo en el polvo o aire en el aire.

¿Cuál sería el nombre que, al fin, pronunció Judá León, “el Nombre que es la Clave”,³ que conoce y mantiene en secreto? Al final de esa estrofa, la única que debería sobrevivir según el testamento agorero de Borges, aparece una palabra en clave, una llave que cierra el texto y, más allá de los enigmas que el rabino no revela, se sobrentiende una negación o una denominación nihilista, la voz que clama en el desierto y, hierático, próximo a la esfinge, el Nilo o el nombre del río atraviesan el vacío donde el caudal y la palabra apenas fluyen.

Sin revelaciones ni ocultamientos, adversa a cualquier estremecimiento apocalíptico, la obra de Borges abunda en figuraciones impensadas de cierta lógica parojoal apta para anticipar una estética de la desaparición que no diferenciaría de una desaparición de la estética:

Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales.⁴

¿Por qué de la profusa producción de sus obras solo querría que perduraran cuatro versos? ¿Por qué no le pesa esa reducción? ¿Por qué no le pesa el resto? ¿Por qué ese descrédito respecto a la estética? ¿Acaso coincide con la sentencia que condenó a la poesía, a mediados de siglo? No solo la poesía; solidarios, fueron amenazados el arte, el conocimiento, las teorías y las disciplinas que los estudian. ¿Teorías? ¿Todavía? Vale recordar que el narrador del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” comprueba, sin estupor, que “No hay ciencias en Tlön”; por eso, no sería ni tan escandalosa ni tan inesperada esa carencia. Silenciosa, la literatura se habría dispersado en citas; las páginas en éter; en eternidad la historia.

La acelerada disipación y gradual evanescencia de las obras en repeticiones incontables, suspendidas en redes invisibles que expanden la literatura en un inabarcable estado de sitios, comprometen el espacio y otras extensiones: “Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo”. Las fugas que la fantasía literaria propicia, los en-

³ J.L. Borges, “El golem”, *El otro, el mismo. Obras completas, op. cit.*, p. 263.

⁴ J.L. Borges, “Prólogo”, *Elogio de la sombra. Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1969], p. 353.

cuentos que las citas satelitales multiplican y la sucesión de negocios que implican están más cerca de la esperanza que del desaliento. Sin apartar la memoria de las aniquilaciones masivas que las violencias del siglo XX provocaron y que renuevan el terror a comienzos del siguiente siglo, aun sin proponérselo, esos avances incontenibles logran desafiarlos. (Aun cuando solo fuera un *wishful thinking*, tampoco lo descartaría.)

UNA VOCACIÓN DEROGATORIA

Las predicciones de tales desapariciones no suscitan ni desesperación ni lamentos en la obra de Borges, que se complace en superarlas por una suerte de humor que la distingue sin ignorarlos. Pasos indecisos de una danza macabra acompañan sus textos con figuras de un animado cortejo, anticipado por los espectros que rondan una poética del silencio, de la aniquilación, de la nada, celebrando un desfile más festivo que fúnebre. No es la primera vez que esa inminencia sibilosa confirma la *conversión* del mundo en poesía. Otro poeta ya había anunciado una tregua literaria afirmando que el mundo existe para acabar en un libro. Pero, aunque bello, ese libro también se termina y nada asegura que, material, un buen día desaparezca, siempre que el trámite digital siga atendiendo colecciones igualmente hermosas y completas. A pesar de esa fatalidad, se empecinaba Amos Oz⁵ en su deseo de ser libro; no escritor: libro, abrigando la esperanza de que –más que las personas, perseguidas, deportadas, torturadas, quemadas– algún ejemplar del libro sobreviviera en alguna parte, aun si fueran aquellas novelas que, similares a la que ansiaba escribir Flaubert, fueran novelas sobre nada.

Entre sus escritos de principios de los años treinta, Borges había reconocido y asignado a la literatura, a diferencia de las otras artes, el discutible privilegio de saber anunciar su enmudecimiento, de “enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”. Extiende a la pluralidad de formas literarias esa fatalidad, la contradictoria fortuna de invocar y revocar al mismo tiempo, la ambigua virtud del nombre, que tanto designa como deroga. Una *vocación derogatoria* la del vocablo, de la voz que pronuncia y anula y, valiéndose del mismo medio,

⁵ Amos Oz, *Historia de amor y oscuridad*, Madrid, Siruela, 2006.

suprime. Modulada esa convicción por tantas versiones diferentes, ya no se retractará de haberla confesado.

Admitiendo que el mundo fuera creado por la palabra, no debería sorprender que fuera destruido por la misma vía o voz. Las variantes de la obliteración literaria, literal o gráfica, dan lugar a la representación emblemática del mapa que describe y desplaza el territorio imperial en ese escueto texto muy bien llamado “Del rigor en la ciencia”. De manera semejante, en “La parábola del palacio” la perfección del poema acabó con el palacio imperial, el poeta y el poema, y poco o nada resta del imperio y de las alabanzas que lo exaltaron. La imitación perfecta *releva* el mundo al pie de la letra. Tal vez por tal razón Borges decía que era perfecta *La invención de Morel*, una novela que, en la novela, acaba con el mundo, sus paisajes, personajes, sus aventuras.

Si consintió en que de toda su obra solo restara una estrofa, su ficción llevó al extremo la perfecta brevedad nominal a la que aspiraba: “Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra”. La exageración de semejante afirmación resulta tan desmesurada como esa palabra que busca e imagina. Inexplicablemente, las ausencias propuestas por su poética en varias e insistentes versiones no ha llamado suficientemente la atención de los especialistas. Esa especializada desaprensión se podría justificar, entre otros motivos, por registrarse la aserción dentro de una ficción que es tan sorprendente como el propio Tlön, el planeta donde “Los metafísicos no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro”.

Desde la perspectiva de esa estéticapectral y la gnoseología en extremo minimalista que la fundamenta, parece oportuno adelantar las incógnitas de un cuento donde, “en realidad, o en las alegorías” –según entendía Kafka–, el narrador se propone la búsqueda de una palabra, como quien se propone la búsqueda arqueológica de una reliquia sagrada o de un tesoro perdido. Incluido en *El libro de arena*, el cuento se titula “UNDR”, con mayúsculas, una sigla, menos misteriosa que el místico tetragramaton, sin duda menos venerable, sin ser menos prodigiosa. No escasean títulos de poemas de Borges o de otros autores, de cuentos o novelas que consten de cuatro números, cifrando en la fecha de un año particular, a veces futuro, un universo milenario o aludiendo en *The Sign of Four*, por explícito no menos intrigante, por literal menos medido. En apariencia, no es fácil encontrar un título tan sucinto, literal y a la vez tan enigmático para otro cuento, aunque en *Otras inquisiciones* ya podría haber llamado la

atención que el ensayo “Nueva refutación del tiempo” se articula en dos capítulos; el primero lleva la letra “A” mayúscula como título; el segundo capítulo se titula, según el mismo orden, “B”. Circunspecta, la serie alfabética compromete un ordenamiento aparente, que la coherencia del ensayo prevé y propicia.

No obstante, son varios los títulos donde la brevedad nominal da que pensar. Un poema “Yo” en *La rosa profunda* (1975), otro poema “Tú” en *El oro de los tigres* (1972), un poema “Él” en *El otro, el mismo* (1964), anticiparían una austeridad que, personal, pronominal, anterior o posterior al nombre, alertaría sobre los recursos con que cuenta el lenguaje, dramática o gramaticalmente, para significar poco o no significar, para disimular una identidad que se discute, un velo verbal que indica o señala, no más. Un objeto tan teatral como una máscara oculta la *persona* pero, propalada desde el griego a otros idiomas, no impide que sea el ser, hombre y mujer, un ser indiscriminado. Con signo contrario, “Nadie” no se diferencia de “Alguien” e, indefinidos ambos, progresan en el pasaje de “Alguien a Nadie”,⁶ de la necesaria indefinición Primordial a la no identidad de Shakespeare, que “se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres”.⁷

Precisamente, por la astucia de designarse “Nadie”, Odiseo se suprime y supera el trance, sin distanciarse del azaroso itinerario de sus odiseas y de los territorios que ya sea como Ulises u Olisipo recorrería, fundando la ciudad, según la leyenda, en la costa occidental del Viejo Continente que dio nombre a Lisboa. La máscara es la misma: “Pessoa”, el nombre propio del poeta, el que multiplica el ocultamiento en patronímicos o heterónimos que revelan la pluralidad de una vida, en tantas vidas como nombres, o más:

[...] el origen mental de mis heterónimos reside en una tendencia orgánica y constante en mí a la despersonalización y a la simulación. [...] así todo se acaba en silencio y poesía.⁸

Entrevisto entre las reliquias arqueológicas y los resquicios poéticos, el misterio del nombre acecha, a la vuelta de caminos donde se

⁶ J.L. Borges, “De alguien a nadie”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1952], pp. 115-117.

⁷ *Ibidem*, p. 116.

⁸ Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais et préfacé par Rémy Hourcade, París, Unes/Trans-en-Provence, 1985.

cruzan los relatos míticos, épicos, trágicos, religiosos, como el enigma de una esfinge dispuesta a sacrificar a quien no acierte la solución que, en definitiva, solo posterga otro enigma, el mayor, que es condición del hombre. En *Otras inquisiciones* (1952), en más de una oportunidad, Borges transcribe un pasaje de Léon Bloy, de quien no deja de asombrarle la convicción combativa, la fe más militante depositada en las premeditaciones sobre Dios que le impiden dudar del determinismo, minucioso, secreto, el más simbólico, que se hace Verdad en la Sagrada Escritura. Es tal la admiración hacia quien alguna vez Borges calificó como profeta o visionario que, en el mismo volumen, con una diferencia de un par de páginas, insiste en transcribir la misma referencia, la misma cita, textual, de la que omite apenas algunas palabras.⁹ Transformada por sus nuevos contextos, el fragmento de Bloy irradia a través de todo el pensamiento de Borges asociándolo al método que los cabalistas judíos aplicaron a la interpretación de las Escrituras. La extensión prolongada, infrecuente, que le reserva en dos breves ensayos, la incidencia de estos dos ensayos en su obra, valen la transcripción:

Después León Bloy escribió: “No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico, donde las iota y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida” (*L'Âme de Napoléon*, 1912).¹⁰

A continuación, en “El espejo de los enigmas”, Borges vuelve a hacer referencia al mismo libro de Bloy, asignándole como único propósito el de descifrar el símbolo *Napoleón*, en el que reconocería

⁹ “Il n'y a pas un être humain capable de dire ce qu'il est [avec certitude]. Nul ne sait ce qu'il est venu faire en ce monde, à quoi correspondent ses actes, ses sentiments, ses pensées; [qui sont ses plus proches parmi tous les hommes], ni quel est son nom véritable, son impérissable Nom dans le registre de la lumière. [Empereur ou débardeur, nul ne sait son fardeau ni sa couronne.] L'Histoire est comme un immense Texte liturgique où les iota et les points valent autant que des versets ou des chapitres entiers, mais l'importance des uns et des autres est indéterminable et profondément cachée”. Transcribo la cita extraída de *L'Âme de Napoléon*, según figura en las “Notes et variantes”, establecidas por Jean Pierre Bernès para Borges. *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, París, Gallimard, 1993.

¹⁰ J.L. Borges, “Del culto de los libros”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 94.

al precursor de otro héroe que advendría en el porvenir, ya que para “*ce journaliste de combat*”, como se suele definir a Bloy, cada hombre está en la tierra para simbolizar algo que ignora y para contribuir, en distinta medida, a edificar la Ciudad de Dios.

Me interesa señalar el “carácter jeroglífico –ese carácter de escritura divina, de criptografía de los ángeles– en todos los instantes y en todos los seres del mundo” que le atribuye Borges a las ponderadas reflexiones de Bloy. La incomprendición del sentido solo se debe a la ignorancia de su propia condición que es condición del hombre, sobre la que vuelve hacia el final de “El espejo de los enigmas”: *Ningún hombre sabe quién es*, afirmó León Bloy, y para Borges, además de señalar ese desconocimiento primario, era el propio Bloy quien ilustraba “esa ignorancia íntima” de quien, a pesar de que se creía un católico riguroso, “fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake, heresiarcas”.

Tratándose de la imposibilidad de descifrar los secretos del hombre, que apenas se disimulan bajo la máscara del nombre, las letras, como cáscaras, se desprenden en trozos significativos de un lenguaje oculto que, en pedazos, hace proliferar los sentidos. Al combinar esos cabos sueltos en acrósticos y anagramas afortunados, las letras devienen símbolos articuladores de una significación que su función lingüística, exclusivamente distintiva, les niega. Frente al rigor de una práctica escritural, espiritual, donde nada es contingente, se descarta la participación del azar. Entre tanta determinación, no se debería pasar por alto una errata que responde a un resorte menos trivial que el mero descuido, acercándose al lapsus sintomático de *shibboleth*,¹¹ que revela, por defecto, la identidad. En la primera edición de las *Obras completas* (Buenos Aires, 1974), como en el segundo volumen de la edición de 1989, en el último párrafo de ese renombrado ensayo que es “El espejo de los enigmas”, aparece destacada en itálicas la aseveración sobre la que redundamos, pero donde el experto tipógrafo confunde “hombre” con “nombre”: “*Ningún nombre sabe quién es*”, y el lector, sin vacilaciones, consiente sin advertir la errata, o sin considerarla tal.

La confusión de ambos términos, además de ser justa en teoría y coherente en el discurso, se verifica válida también en las estadísticas.

¹¹ En hebreo ese término significa “espiga [o] arroyo”. Fue un salvoconducto lingüístico que sirvió para identificar, por la pronunciación, a los miembros de dos tribus semitas. *Libro de los Jueces*, cap. XII, vers. 1-15.

Sin ceder a la tentación cuantitativa del registro, revisando sin detenimiento la escritura de Borges, se observa que es demasiado frecuente, casi constante, la asociación de *hombre* y *nombre* como para suponer que la confusión fuera solo accidental, fortuita o de responsabilidad ajena. La estrecha asociación, que la semejanza de sonidos pone en evidencia el español, excede las coincidencias de una paronomasia que pretende restringirse, de manera abusiva, a simples juegos de palabras. De eludirlos, incurría en una inadvertencia cuando son esos juegos los que descubren, por razón poética, las afinidades más profundas que la inútil o esforzada voluntad de no repetir intenta evitar, desconociendo que esas coincidencias contribuyen a rescatar del olvido o de la indiferencia una historia que con frecuencia las legitima.

Gentil o hebreo o simplemente un hombre
 Cuya cara en el tiempo se ha perdido;
 Ya no rescataremos del olvido
 Las silenciosas letras de su nombre.¹²

Las aliteraciones, las rimas, reúnen a ambos –hombre y nombre– en una semejanza distinta, mística, ecos de una suerte de resonancia universal que el descuido y el silencio tornan más originales, más extrañas.

Pensaba que el poeta es aquel hombre
 Que, como el rojo Adán del Paraíso,
 Impone a cada cosa su preciso
 Y verdadero y no sabido nombre.¹³

Destacados por el final del verso, los términos riman dentro de una armonía mayor que la estrofa articula, pero los mismos vuelven a aparecer en otra estrofa, con la que vuelven a rimar, a distancia, por encima de los límites de una composición o de una página, en cualquier pasaje del libro o de otros libros. En la *Divina Comedia* la fe del poeta descarta la eventualidad de que el nombre de *Cristo* pueda rimar con otra palabra que no sea *Cristo* y, al ser para él el Ser sin par, más allá de la doctrina, solo rima consigo mismo. El hombre tiene en

¹² J.L. Borges, “Lucas, XXIII”, *El hacedor. Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1960], p. 218.

¹³ “La luna”, *idem.*, p. 197.

el nombre un ente prójimo, una entidad inseparable y propia con la que, sin conflicto, se confunde.

Si alguien pregunta “¿Quién es?”, la respuesta es un nombre, y ese nombre basta. El nombre es una de las más caras máscaras del hombre, que lo oculta y lo revela a la vez. Pero no es solo doble esa figura, semejante al drama en el drama, o “el agua en el agua”, la dualidad no acaba ahí sino que es origen y final de sucesivas revelaciones y ocultamientos: un nombre puede esconder otro nombre y esa denominación recóndita e ilimitada –como la semiosis– desplaza su secreto en un secreto más hondo, tanto que, de nombre en nombre, el verdadero se esconde:

El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos).¹⁴

Metáfora del desplazamiento, un símbolo es como otro símbolo; el desconocimiento como el conocimiento, complejos y desconcertantes ambos; por el mismo vocablo, concierne tanto al cosmos como al discurso, recurrentes, trabadas por la escritura, llamándolas por su nombre, cosas y palabras no se diferencian:

Sé que la luna o la palabra *luna*
 Es una letra que fue creada para
 La compleja escritura de esa rara
 Cosa que somos, numerosa y una.¹⁵

A diferencia del saber que se formula, de los métodos y teorías que lo ordenan, la visión, que prescinde de límites disciplinarios, los procura; de ahí que sea un requisito tan convencional como natural la necesidad de definir, de dar un fin, un término, un nombre y

Me impuse, como todos, la secreta
 Obligación de definir la luna.

Más que al hombre, al poeta, esa obligación compromete un lenguaje previo que, sigiloso, anterior al conocimiento y a la dispersión

¹⁴ J.L. Borges, “El simulacro”, *El hacedor. Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵ “La luna”, *idem.*, p. 198.

de Babel, opte por una comunicación muda, casi nula que, por sucinta, no pasa por el dominio particular de una lengua, no pasa por el conocimiento, no pasa.

Por el nombre, el poeta rememora con vaguedad un conocimiento anterior a los desvelamientos del conocimiento y a las consecuencias del castigo; recuerdos borrosos de otro espacio, de otros tiempos más allá del tiempo, sombras que el hombre apenas evoca, sombras de sombras, las nombra, indisociables, antiguas y ubicuas:

De sueños, que bien pueden ser reflejos
Truncos de los tesoros de la sombra,
De un orbe intemporal que no se nombra.¹⁶

No hace falta decir que, en sus textos, Borges hace cuestión y pasión del nombre. En “Parábola del palacio”¹⁷ el poeta encuentra la palabra perfecta que hace desaparecer, al pronunciarla, el palacio del Emperador. Un pronunciamiento poético provoca la残酷 del Príncipe, quien hace desaparecer (ya se dijo), por súbita y soberana orden, poeta, palabra y poema. Por la proeza poética, por su propia y paradójica perfección, resta el silencio. El narrador de la parábola cuenta que los descendientes del poeta siguen buscando en vano la palabra del universo capaz de tales hazañas. Inasible, como el horizonte siempre en fuga, recuerdan con vaga o ninguna precisión esa voz única interior o anterior al lenguaje, a la articulación, a las definiciones, o solo evocan la promesa de una revelación esperada pero que aún no llega. Empeñados, en denodado afán por encontrar la maravilla, recuperan voces del pasado, desde los orígenes de su propia lengua hasta las afinidades con lenguas distantes, aun sabiendo que la palabra se reserva su magia en secreto, ya que es condición del encanto su reserva: “las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios”.¹⁸

Como en la parábola, también en “UNDR” el poeta cuenta que ya no define cada hecho, “lo ciframos en una palabra que es la Palabra”. Realiza una apuesta en silencio, casi un gesto, para “guardar (el) silencio” que es mantenerlo y ocultarlo a la vez.

¹⁶ J.L. Borges, “El sueño”, *El otro, el mismo. Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 318.

¹⁷ J.L. Borges, *El hacedor. Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁸ J.L. Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones. Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 86.

Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla.¹⁹

La maravilla de la palabra la significa, un prodigo que asombra, *wonder* en inglés, *Wunder*, en alemán, *undr*, en el antiguo nórdico, la ancestral lengua de las sagas, a través de las lenguas.

Similar a las consonantes que inscribe el rabino en la frente del golem, que hacen oscilar la comprensión entre dos extremos, entre la verdad y la muerte, desde el principio de la estrofa hasta el verso del final, cunden indiscernibles el río y el nombre. También una abreviatura cifra en meras consonantes la palabra y la maravilla que da razón al cuento.

Por eso, entre abreviaturas y coincidencias, tal vez no sea solo anecdótico citar de la introducción a la lista de abreviaturas que presenta el *On Line Etymology Dictionary* que, de rigor, ordenado y sistemático, hace constar:

Suele olvidarse que [los diccionarios] son repertorios artificiosos, muy posteriores a las lenguas que ordenan. La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico.²⁰

¹⁹ J.L. Borges, “UNDR”, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

²⁰ J.L. Borges, “Prólogo”, *El otro, el mismo. Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 236.

BIOY CASARES: NUEVOS ASPECTOS DE UN PACTO FÁUSTICO

A Eli

Si cada celebración se propone, entre sus mayores objetivos, suprimir las eventualidades, intentando derogar los accidentes de la historia con el fin de apartar al individuo de la fugacidad de un tiempo y de las reducciones de un lugar determinado, partiré de las actuales circunstancias con un propósito similar. Desde aquí, en Berlín pero recordando otras ciudades, identificada con las añoranzas de mi padre que me hablaba del esplendor de esta ciudad, no dejo de lado la aspiración de *reunirnos* por medio de los prodigios que multiplica la obra de Adolfo Bioy Casares, en una *unidad* de la que su obra cuenta, con la que cuenta más allá de esta situación particular ya que es en esta ciudad donde la unidad se restablece. Por medio del quehacer literario, que implica una forma de *Aufgabe* –en tanto es tarea y renuncia–, intento circunscribir, a partir de su obra, un “lugar común”, el “sitio” del lector donde encuentra o inventa los *topoi koinoi*, el espacio en el que coinciden las diferencias y desaparecen las distancias, suspendidas por el ritual de una lectura que también, como por arte de magia, las suspende.

A partir de esas ceremonias, el hombre se reconoce e identifica: los mismos textos, los mismos gestos, las mismas palabras y pasiones, propician una instancia sagrada, una “separación” que suprime el presente y su fuga, el lugar y sus limitaciones, actualizando un pasado que compromete el tiempo por venir, como un avance de eternidad que también impugna las fronteras del espacio determinado desbordándolo más allá de esos límites, del “aquí” y “ahora” (*now/here*), hasta su desaparición en una segmentación distinta (*no/where*), una falta de lugar que, en su ausencia, en un instante, coincide con la eternidad.

Dada la aceleración de los tiempos que corren, su incidencia en las deslocalizaciones progresivas, en las extraterritorialidades menos jurídicas y más frecuentes, en la extensión de las regionalizaciones planetarias y la ubicuidad contradictoria de los “no-lugares”, día a día más numerosos y más alejados de las utopías que la razón del nombre

y la historia cultural podrían sugerir, esta época no parece ser la más favorable para invocar la protección de los *genii loci* y su influencia. Sin embargo, tal vez por la remota y adversa relación entre palabra y lugar, aún sin haberlos invocado, estos genios andan cerca; su tutela parece velar sobre la lectura, revelar sentidos imprevisibles, dirigirlos, entrecruzando afinidades insospechadas, coincidencias que el lector advierte y elige a partir de textos diferentes. Ya se sabe que el *homo legens*, el hombre que lee, es un *lector-e-lector*, más aún, como todos los hombres, no puede dejar de elegir y, por esa fatalidad –un ejercicio de libertad paradójica el suyo– apuesta a un juego que no descarta ni los riesgos del azar ni el rigor de las reglas.

La lectura no ilumina los mismos pasajes ni con la misma intensidad; más que propiedad de la literatura, ese resplandor aleatorio es potestad del lector, una participación discontinua que fractura el texto en varias partes, lo quiebra en fragmentos que, sin proponérselo ni saberlo, el lector va eligiendo a discreción, separándolos y reuniéndolos según un movimiento hacia su propia interioridad. Los fragmentos *hacén juego*, logran una diversión y una combinación que dispersa y ajusta las piezas a la par. En el silencio, la interpretación convoca voces diferentes, procedentes de distintas épocas, en distintos idiomas, superponiendo las inscripciones de una página ausente en otra, dándoles un relieve especial, *relevándolas*. La diversión pone al descubierto una escritura que se repliega sobre sí misma sin evitar dialogismos, ni polifonías, ni transtextualidades, esos términos con que se alude al tráfico de un lenguaje usado como si no lo fuera, o al revés, una literatura de segundo grado o de segunda mano, que abona el espesor geológico donde se *transforma* el texto de acuerdo con una imaginación literaria, estratificando referencias o reverencias, una *quimera* de escrituras siempre pasadas, obliteradas, que concentra como en un sueño, la creación como condensación. La lectura imprime marcas invisibles de lecturas anteriores, son impresiones que la memoria registra a tientas, huellas de otros tiempos en una superficie rugosa de las que los antiguos códices constituyen documentos históricos y simbólicos actualizados tanto por la ficción como por la teoría.

Como en una ceremonia, en una cita o más, el texto se colma de voces en las que resuenan las voces de otros que la pronunciaron en los mismos términos y con discutible fidelidad: *Eritis Sicut Deus, Scientes Bonum et Malum* (“Seréis como Dios, sabedores del bien y del mal”).¹

¹ Génesis 3,5.

Es trampa la *fidelidad* de la transcripción; dicha por Mefistófeles o por su prima la serpiente, por el estudiante, por quien escribe o quien lee, no es distinta ni es la misma. Consiente una lógica de la continuidad que participa en la voluntad ambivalente de eludir las citas y en la tendencia o tentación a ser citadas, casi siempre las mismas.

Por eso, en ocasión de este homenaje a Adolfo Bioy Casares y a su obra, por tratarse de un autor hispanohablante, no dudaría en volver a insistir sobre la importancia de las *citas*, a fin de sacar partido de una oscilación semántica que es privilegio del español, una pluralidad poética sometida a la revocación utilitaria que el uso requiere. La palabra *cita* designa tanto las menciones del discurso ajeno en el propio como la entrevista personal o pasional. En ambos casos, el término vacila entre una referencia literaria o literal y las efusiones amistosas o amorosas del encuentro, una bifurcación de sentidos que orienta la “vacilación prolongada”, entre le *Livre et le Vivre*,² la gran alternativa, tan enorme como una parábola que apunta hacia el discurso o el curso de toda una vida, en tal medida que, según la propuesta temática de hoy, la *cita* podría ser un *mot-de-passe*, una consigna emblemática que cifra el Encuentro sobre/con Borges y Bioy Casares. Demasiado citada, cargada de las asociaciones con innumerables contextos, también “Esto es una cita”, y la certeza de la afirmación no resuelve las ambigüedades de un referente capcioso y elusivo.

A partir de la continuidad de la figura de Fausto, no sería excesivo asimilar la obra de Bioy a una epopeya ordinaria, una figuración fundacional de su imaginación que redunda, una y otra vez, en torno a un héroe demasiado accesible, protagonista de una gesta que no contradice los mitos precedentes o derivados. Pero ¿de qué *Fausto* se trata?, ¿del drama de Goethe que anuncia, en “Preludio”, su deseo por complacer “a la multitud que vive y hace vivir”,³ donde el poeta describe la reunión de los alegres bebedores en la Taberna de Auerbach, en Leipzig, muy cerca de aquí? Precisamente, en esa conocida escena del *Fausto*, los parroquianos exaltan, patrióticamente, su tierra que es esta tierra, a través del prestigio de otra:

FROSCH —No me hables más que de mi Leipzig. Es un pequeño París, y da buenos modales a su gente. (89)

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, París, Seuil, 1982, p. 429.

³ Johann Wolfgang von Goethe, “Preludio en el teatro”, *Fausto*, trad. de José Rovíralta, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 27.

FROSCH —Pues bien, si he de escoger yo, quiero vino del Rin. No hay dones más ricos que los que ofrece la patria. (93) o Brander quien, a pesar de que prefiere mantenerse lejos de lo extranjero, se lamenta de que lo bueno no esté cerca: “El verdadero alemán no puede sufrir a los franceses, pero bebe con gusto sus vinos”. (93)

Pero no es justo hacerse eco de las exaltaciones patrióticas del personaje, ni censurarlas, sin recordar que fue Goethe quien dio a la *Weltliteratur* las dimensiones planetarias que aún siguen en vigencia. Si esa concepción manifiesta su “reflexión ético-política” concerniente a la tolerancia,⁴ es necesario entenderla como un intercambio universal recíproco entre las distintas culturas, apto para dar lugar a una guerra menos cruel y a una victoria menos arrogante, como aquél a que el poeta aspiraba en aquellos años:

En cada particularidad, ya sea histórica, mitológica o procedente de una fábula, ya sea inventada de manera más o menos arbitraria a partir del carácter nacional e individual, se advertirá brillar cada vez más transparente la universalidad.⁵

Es en este sentido “universalmente humano” que interesa atender el pacto fáustico suscrito por el narrador de Bioy, semejante a su autor, semejante al lector que se suma a una aventura de esa dimensión o a los peligros del simulacro.

En varias entrevistas, también al comenzar sus *Memorias*, Bioy cuenta que, como tantos argentinos de su tiempo, se complacía en repetir de memoria las décimas del *Fausto* no de Goethe sino el de Estanislao del Campo (1866), deleitándose en repetirlas una vez más. Asocia la chispa rústica de esos versos criollos a las estampas del campo en la estancia del Pardo y al gusto por la poesía gauchesca que profesaba su padre, a quien le atribuye el recitado que él recita. Nuevamente el acorde de voces conforma una *diversión* unánime: las palabras que dice el poeta, su padre, sus propias palabras, las de quien lee, se confunden en los ecos de una sola dicción. Es llamativo que remita la recitación de ese *Fausto* primitivo a sus primeros años, que lo registre

⁴ Goethe, *Écrits sur l'art*, presentación de Tzvetan Todorov, trad. del alemán de J.-M. Schaeffer, París, Klincksieck, 1983, p. 262.

⁵ Traducido de una reseña de Tasso y publicado en “Über Kunst und Altertum”, VI, 1, 1827. Goethe, *Werke*, Berliner Ausgabe, XVIII, pp. 326-327.

al principio de sus *Memorias*, como exhumada del fondo de la tierra, de tierra adentro, una reliquia de su arqueología más profunda que permite vislumbrar, entre ritos y sombras, la invariabilidad de los arquetipos, un vestigio natal o nacional que cada comunidad hace suyo. Borges lo dice con certeza: “No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece –como el tango, como el truco, como Irigoyen– a la mitología argentina”.⁶

Pocos años después de esos recuerdos de pampas y cuchillas, Bioy hace constar su lectura del *Fausto* de Goethe, primero y segundo, una lectura que registra como parte de su “Auto-cronología”.⁷ De padre a hijo, de un *Fausto* al otro, como esas voces que pueden ocultar otras voces, el personaje deviene uno y dos, o más. Dentro de una ética de la continuidad poética que los confunde, *Fausto* pasa a formar parte de su “pacto autobiográfico”, tal vez la filiación –literaria, personal– más transparente de su escritura.

El subtítulo del ingenioso *Fausto* criollo dice “Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera”. En este *Fausto* de Estanislao del Campo, un gaucho que anda por la ciudad de Buenos Aires asiste a la representación de la Ópera porque, según cuenta, alguien le advirtió que esa noche habría un montón de gente (“*a pata y en coche*”) en la función (“*junción, binicio estraordinario*”), “*y que dar vainte pesitos/por verla era necesario*”.⁸ Desde los dichos de un lenguaje criollo exagerado a las alternativas de la interpretación equívocada, por fiel, por literal, que realiza el paisano, Del Campo recarga la parodia en una caricatura que transgrede los límites de la historia que se cuenta, de una diégesis en fuga. En la ilustración de la primera edición, aparecía un grabado (de Henri Meyer) que retrata al propio Estanislao del Campo en el retrato de Anastasio el Pollo, contribuyendo a un efecto similar por un movimiento inverso. Una *mise en scène* o *mise en abîme* se refleja en un doble espejo, visual y verbal, burlas de una carnavalización que, como decía Paul Valéry, en su *Mon Faust*,⁹ apelan a los “*instruments de l'esprit universel*”. Más que en línea recta, una circulación en círculos, un vaivén textual que hace oscilar el *Fausto* de Valéry al borde de un abismo similar, muchos años después.

⁶ Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca”, *Discusión*, Buenos Aires, Gleizer, 1932.

⁷ Bioy Casares, “Auto-cronología”, apéndice en Susan J. Levine, *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982, p. 168.

⁸ Estanislao del Campo, *Fausto*, Colección Ceibo, Buenos Aires, Ciordia & Rodríguez, 1946.

⁹ Paul Valéry, *Mon Faust. Œuvres*, t. II, París, Gallimard, 1960.

Lust, uno de los personajes del *Fausto* de Valéry –de nombre igualmente paródico–, lee en el libro que Fausto le dicta: “*Au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté*”, una invocación al lector (de buena fe y mala voluntad) que, más provocadora, figura en el “*Au lecteur*” del propio Valéry. Como en el caso anterior, la fórmula convencional parodiada desde la interioridad del texto profiere un tono mordaz menos cimarrón, igualmente irónico, reformulando citas recontextualizadas de distintos autores fácilmente identificables (Balzac, Pascal, Shakespeare, Goethe, obviamente). Refiriéndose a su Mefistófeles, es Fausto quien recita: “*Il parle italien avec un accent russe*”, aludiendo a las duplicidades de la lengua del Diablo, un primer verso de Paul Verlaine, con quien Valéry sabe que comparte desde las inquietudes poéticas hasta las mismas iniciales. Una parodia en cadena: “*Tous vos savants n'en font que parodies*”, sentencia Mefistófeles (365), convenido, más sabio por viejo que por diablo, que los sabios solo saben hacer parodias. “¿Por qué casi todas las cosas me dan la impresión de ser su propia parodia?”, dice Leverkühn en el *Doktor Faustus*, una travestización “lúgubre”¹⁰ la suya pero que no llega a disminuir esa “*hilarité du sérieux*” con que define Maurice Blanchot “*Le Rire des Dieux*”. Por la hilaridad de lo serio, el humor “va mucho más lejos que las promesas de esa palabra, una fuerza que no es solo paródica o de burla sino que provoca la risa y designa en la risa el sentido último de una teología”.¹¹

Acriollado o afrancesado, o actualizado sin desgermanizarlo, como lo representa Thomas Mann, se consolida y reproduce el carácter universal de la figura y se sospecha, además, una forma de inmortalidad que Fausto no hubiera menospreciado. ¿Y si fuera esta persistencia a través de la tradición, de la transgresión más bien, una solución de la inmortalidad irónica que se le concedió a Fausto o a sus anhelos de inmortalidad?

Precisamente, es la observación de esa *continuidad paradójica* una de las posibles claves apropiada para leer la obra de Bioy Casares. Similar a una “hipótesis astronómica”¹² que Bioy conocía muy bien, Fausto o sus sosias logran la deseada inmortalidad en obras, lenguas, tradiciones distintas, una disposición coral del mito que hace coinci-

¹⁰ Genette, *op. cit.*, p. 353.

¹¹ Maurice Blanchot, “*Le Rire des Dieux, L'amitié*, París, Gallimard, 1971, p. 193.

¹² Louise-Auguste Blanqui, *La eternidad a través de los astros. Una hipótesis astronómica*, México, Siglo XXI, 2000.

dir en una suerte de trama celeste, en un drama o en sus burlas, la universalidad. Cierta forma de eternidad a través de esa pluralidad de mundos enuncia la nostalgia de una “felicidad” anterior a la Culpa, previa a la Caída, la anuencia poética para una potencia de universalidad –o universalidad en potencia– que las dualidades del personaje de Fausto *reserva*, más por el escarnio que por el encanto de la discreción que es, por definición, “el lugar de la literatura”.¹³

Todavía ahora progresan y regresan narraciones que siguen transmitiendo las aventuras de la “*matière celtique*”, las variaciones épicas de ese mundo mágico que rescata la nobleza de los caballeros del Rey Arturo y exalta, entre brumas y brujas, la pureza de sus ideales. No estaría de más examinar las contradicciones de una “*matière faustique*” que, sin dejar de ser mística, es absurda, ya que intenta conciliar las angustias del sin sentido con la búsqueda de un conocimiento trascendente, la inutilidad de los actos y pactos signados por la voluntad de saber o de ser a imagen y semejanza de quien es y sabe. La materia es maleable como la imitación de modelos que imitan a su vez a otros modelos, una *imitación diferente* de lo mismo, grados de una escalada imitativa que, si bien no retornan a las cavernas ni a la serie en cadena con que Platón aleja la verdad, de por sí esquiva, de una realidad que no la retiene, contribuyen a la consolidación de una poética que celebra el conocimiento de verdad, o se burla de la desesperación por alcanzarlo.

A veces aparece la mención explícita de Fausto, de sus atributos y tribulaciones en sus escritos. Un título sobre sus “oficios”: “Las vísperas de Fausto” considera las vicisitudes teológicas de un personaje condenado, más que a vender su alma al diablo, a repetir el engaño: “¿Esa interminable repetición de vidas ciegas no era su infierno?”.¹⁴ Más secretos, más cerca de la imaginación difusa del mito, se encuentran referencias indirectas, indicios del deseo fáustico, una especie de contraseña que permite el pasaje hacia el misterio de una lectura en clave no siempre cifrada. Otras veces, el narrador disimula esos indicios aunque activa un mecanismo de pequeños engranajes que desplazan la acción hasta un terreno ya transitado; las alusiones desaparecen bajo circunstancias ajenas al drama original entreabriendo la trama por la que se filtra una luz ya conocida. Invirtiendo los pape-

¹³ Blanchot, *Ibidem.*, p. 194.

¹⁴ Adolfo Bioy Casares, “Las vísperas de Fausto”, *Historias prodigiosas*, en *La invención y la trama*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 326.

les, las sombras del “espectro” fáustico se proyectan sobre el tiempo; el personaje trasciende los umbrales como si su deseo de inmortalidad se hubiera cumplido.

Dirán algunos que la circunstancia de figurar entre nuestros mejores recuerdos una película cinematográfica arroja sobre la vida una curiosa luz; tienen razón.¹⁵

En esta época, más que en otras, cuando la aniquilación que no se justifica solo deviene una estética de la desaparición, cuando se niegan teorías o ideologías con la misma convicción con la que hasta hace poco se formulaban y defendían, cuando se niega la historia o prescinde de ella tanto como se había negado la poesía, las diferencias que se enfrentaban sucumben frente a la indiferencia. Era previsible que, más que las alternativas del discurso, cuenten sus silencios, los huecos ocultos en huecos mayores. Los fantasmas acechan una interpretación que intenta penetrar el “revés silencioso” del texto donde *cuentan* en secreto entidades inasibles de otros espacios, donde se entrevén los arquetipos, se desvanecen sus rasgos y los opuestos se asimilan. Una conjeta, como un rapto, estremece las formas de la imaginación, donde surgen mitos y leyendas a los que esa imaginación da forma y secuestra, un ir y venir sin límites que vuelve a quebrar la fractura del principio y pretende, por la palabra, restituirla aunque solo la repita.

Si bien es con Fausto, más que con Mefistófeles o Mefisto, con quien Bioy sella su pacto, una vez más los recursos de la ficción ponen en evidencia que, de la misma manera que los opuestos se *identifican*, se distinguen y confunden a la vez; una iluminación rápida, como un rayo, fulmina a la *persona* o su máscara, la aclara con la misma luz que la destruye. Remitiéndose a una obra que comienza con un prólogo en el cielo, donde se habla de un personaje que aspira a conquistarlos, no sorprendería que sus nombres, o *las consonantes que los identifican*, como en la escritura de la lengua de las Sagradas Escrituras, no los diferencien: Fausto y Mefisto, FST y FST, el seductor y el seducido son solo dos fantasmas de uno y el mismo. El nombre o sus letras lo revelan, como el nombre de “Un perro que se llamaba Dos”,¹⁶ con ma-

¹⁵ Bioy Casares, “El lado de la sombra”, *La trama celeste y otros relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, p. 70.

¹⁶ Bioy Casares, “Un perro que se llamaba Dos”, *El gran serafín*, Buenos Aires, Emecé, 1967.

yúscula, *Dog, God, D'os*, una oposición diabólica o un diablo que se desdobra para contraer esa y otras dualidades en sí mismo:

MEFISTO —De buena gana me iría ahora al diablo, si el diablo no fuese yo mismo.¹⁷

decía Mefisto en *Fausto* o, si de dualidades se trata, corresponde recordar las *Memorias* de Bioy y la literalidad onomástica que revisa:

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría “uno contra dos”.¹⁸

O, igualmente biográficas, las dudas de la dualidad atraviesan el texto afirmando o impugnando las señas de una identidad que depende del nombre. Escribía Bioy en una carta a Silvina:

[...] la impresión de encontrarme conmigo, después de haberme perdido de vista en el agolpamiento de la vida en Buenos Aires. No imagines que me creo tan agradable como para batir palmas por haberme encontrado; solamente quiero decir que el individuo que había aparecido en los últimos tiempos en Buenos Aires no era el mejor yo.¹⁹

jugando con las ironías de una unidad que puede ser Una y plural formuladas por un individuo que, contra su indivisibilidad, se divide y se vuelve a armar.

CON EFE DE FAUNA

Mefistófeles se le aparece a Fausto por primera vez bajo el aspecto de un perro de aguas; entra a su gabinete, lo acoge, bromea, el perro se transforma. Desde el principio o “En el principio”, como si dijera el *Génesis*, es la animalidad o la posibilidad de esa metamorfosis la que se hace presente, como si antes que la Palabra, que el Sentido, que la

¹⁷ Goethe, *Fausto, op. cit.*, p. 113. [Citado con dos enmiendas a la traducción.]

¹⁸ Bioy Casares, *Memorias*, Buenos Aires, Tusquets, 1994, p. 24.

¹⁹ Bioy Casares, *En viaje* (1967), Bogotá, Norma, 1996. Carta desde Biarritz, el jueves 24 de agosto de 1967, p. 56.

Energía o la Fuerza (*Kraft*), “En el principio”, fuera la *metamorfosis*, un cambio en silencio, el origen de una teratología que la palabra legítima. La transformación ocurre en la escena en que Fausto se afana por traducir, en esos términos sucesivos, la definición del Principio: “En el principio era la Acción” y esa metamorfosis de la Palabra, sus desplazamientos, procuran una solución. Fausto escribe convencido de que El Espíritu ha acudido en su auxilio y con acierto:

Si he de compartir la estancia contigo, perro, cesa de aullar, cesa de ladrar. (...) Mas ¿qué veo? ¿Puede eso acontecer de un modo natural? ¿Es ficción vana? ¿Es realidad? ¡Cómo se agranda en todos sentidos mi perro de aguas? Esa no es la figura de un perro. ¿Qué fantasma he traído a mi casa?²⁰

Ni los perros, ni las metamorfosis, ni distintas muestras de una *animalidad latente* son raros en la ficción de Bioy donde, entre los avatares de un bestiario sobrenatural y doméstico, los perros ocupan un lugar de clara preferencia. Recordaría el protagonismo canino de la novela *Dormir al sol*,²¹ a pesar de la metamorfosis invertida, la perra que se llama Diana se corresponde con el perro que acompaña a Fausto, y comparte con Mefisto la complicidad de una doble aparición. A pesar de que, en uno de los diálogos con Noemí Ulla, Bioy manifiesta su preocupación por no asimilar los nombres de sus personajes para no forzar parecidos involuntarios,

Los personajes deben ser reconocibles uno del otro, si un personaje se llama “Ester” es mejor que el otro no se llame “Esteban”.²²

en esa novela el mismo nombre nombra a dos, el doble, o solo la mitad. Como en el drama de Goethe pero al revés, Diana se transforma en una perra que se llama Diana, con las facilidades que favorecen las metonimias de una iconografía mitológica, con la misma facilidad con la que su esposo, un bancario, se transforma en relojero. No falta más que el entorno alemán, y no falta: ahí se menciona a “un caballero teutón”, un extraño domador de circo, sobre quien corrían los más variados rumores,

²⁰ Goethe, *ibidem*, p. 63.

²¹ Bioy Casares, *Dormir al sol*, Buenos Aires, Emecé, 1983.

²² Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 20.

[...] fue héroe en la última guerra, fabricante de jabones con grasa de no sé qué osamenta, e indiscutido as del espionaje que transmitió por radio, desde una quinta en Ramos, instrucciones a una flota de submarinos que preparaba la invasión al país.²³

Dice el narrador en primera persona: “Voy a contarle mi historia y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea”. Gracias a la opción de confiar en una creencia dudosa, “*the willing suspension of disbelief*” que propugnaba S.T. Coleridge y que la novela propicia, no sorprende que el mismo *nombre indistinto* designe a una perra, una diosa, a una mujer hermosa, un diablo a medias o partido al medio, ni que el nombre propio, en lugar de identificar o, además de identificar individualmente, dé lugar a una referencia plural y dudosa que no llega a discernir entre razas, animales, tierras y gentes:

—Un perro ¿de qué raza? —pregunté como un idiota.

—Recuerdo la palabra Eberfeld. No sé decirte si es la raza o la ciudad donde vivían o el nombre del profesor.²⁴

La vaguedad inesperada, más grotesca en tanto compromete la propiedad del nombre y promueve la errancia de referentes que las definiciones del significado rechaza, se mezcla con los resortes de la *fábula*. La misma confianza legendaria en la creencia de que los animales son gente castigada explica la maldición de no poder hacer uso de la palabra o el comentar, sin perturarse, el hecho “De los perros que hablan”:

—Contó que otro profesor, un compatriota suyo, enseñó a un perro a pronunciar tres palabras en perfecto alemán.

Y así sigue la novela de un autor que no priva a los animales de la palabra, que utiliza nombres propios como puentes, *cruzando espacios y especies* para denunciar *la ficción del nombre*, apropiándose de nombres ajenos para reforzarla, habilitando un libre trasiego de personas, almas y animales, personajes de fábulas y sus autores confundidos por la mera *mención* que no se diferencia totalmente de la *mentira* sino

²³ *Ibidem*, p. 21.

²⁴ *Ibidem*, p. 31.

solo a medias, como se fragmenta el nombre de Diana en diablo. En esta novela, el doctor Samaniego es un personaje de novela capaz de realizar experiencias extrañas para dar la palabra a quienes les falta; Félix María Samaniego, el fabulista, solía hacer otro tanto para la educación de sus discípulos en el Seminario de Vergara. Es en la *extraterritorialidad de la ficción* (o a la inversa) donde tienen derecho de ciudad los seres más diversos, donde los animales hablan porque solo en las fábulas se les otorga el don de la palabra, porque gracias a la *fabulación o confabulación* narrativas, se crea un estatuto de complacencia inherente a la *palabra*, el *habla*, la *fábula*, que habilita el espacio literario, donde es tan verosímil o tan fantástico que se pronuncie el príncipe Hamlet como el fantasma de Hamlet, su padre, confundidos en la permanencia de un nombre que no cambia, en la existencia de un nombre propio común. En los cuentos de Bioy, el hombre no se opone al animal, una oposición que no solo era parte de su humanidad para los griegos (gr. *anthropos*), sino la instancia perversa de una evolución que, más que degradarlo, lo desconcierta:

De la muerte me devuelven la gata de mi amante, no a mi amante. ¡A mí tan luego me conmovía el mito de Orfeo! Por lo menos con Orfeo la crueldad no se agravó del sarcasmo.²⁵

Para mayor crueldad y peor sarcasmo, sin pasar al otro mundo pero muy cerca de ese pasaje, de un trance o tránsito que la vejez acelera, en el bestiario de Bioy son los cerdos los que protagonizan obstinadamente la mutación más frecuente, denigrando a los viejos en una sociedad que los detesta o ignora. Es conocido el comentario escandalizado de Borges al enterarse del título *La guerra del chancho* que Bioy proponía inicialmente para una de sus novelas. “¿Cómo vas a poner un chancho en la tapa?” Reconociendo la grosería de la palabra Borges prefiere, en todo caso, que reemplace *chancho* por *cerdo* e introduce *Diario* para aliviarla, una estrategia que distribuye, según él,²⁶ el desagrado entre tres términos.

*Diario de la guerra del cerdo*²⁷ ha sido objeto de desigual aprecio. Para la editora italiana, los acontecimientos de la historia dieron razón a una novela que trata de diferencias de edad, de los odios que alienan

²⁵ “El lado de la sombra”, *Historias prodigiosas*, en *La invención y la trama*, *op. cit.*, p. 90.

²⁶ Bioy Casares, *Memorias*, *op. cit.*, p. 184.

²⁷ Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires, Emecé, 1969.

esas diferencias, de las persecuciones y crímenes a los que dan lugar. Para el editor alemán, en cambio, este libro no fue aceptado como otros de Bioy ya que presume que la mayor parte de los lectores son de mediana edad y, por miedo o por otras razones, preferirían no leerlo.²⁸ Uno de los personajes de la novela se anticipa a las conjeturas del editor:

En esta novela los chicos matan por odio contra el viejo que van a ser. Un odio bastante asustado...²⁹

sin descartar que los desmanes de los totalitarismos que el siglo no ha escatimado, implicarían a lectores –no necesariamente alemanes– en distinto grado:

[...] La gente está loca. Descubrir tanto odio, en mis propios compatriotas, les juro, me entristece. [...] Pero ¿los cerdos somos nosotros?, pregunta uno —Ya no hay lugar para individuos —aseguró flemáticamente Arévalo—. Solo hay muchos animales, que nacen, se reproducen y mueren.³⁰

No solo en sus frecuentes escritos personales, más íntimos o más confidentes, manifiesta Bioy sus preocupaciones por las posibles referencias históricas, por las alusiones internas, por las connotaciones de los términos, sino que los desbordes de su imaginación novelizan incluso los usos sintácticos, convirtiendo la corrección gramatical en un tema y meta de la ficción. A pesar de la extensión que la transcripción literal requiere, en este caso más que en otros, es interesante observar *una dramatización del lenguaje por el lenguaje*, la especulación de la palabra en espejo, discusiones que no incurren, sin embargo, en banalidades bizantinas, al contrario, llegan a restituir el peso o el pesar de una situación menos insólita, menos extravagante que el intercambio lingüístico que exteriorizan:

—¿Qué leías?

—En *Última hora*, el recuadro sobre *La guerra al cerdo*.

—¿La guerra al cerdo? —repitió Vidal.

—Yo pregunto —dijo Arévalo— ¿por qué *al cerdo*?

²⁸ Bioy Casares, *Memorias*, p. 186.

²⁹ Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, *op. cit.*, p. 117.

³⁰ *Ibidem.*, p. 124

—Ese *al* me parece incorrecto —opinó Rey.

—No, hombre —protestó Arévalo—. Pregunto por qué ponen *cerdo*. Este pueblo no es consecuente en nada, ni siquiera en el uso de las palabras. Siempre dijimos *chancho*.

—Basta el capricho de un periodista y todo el país hablará de la guerra *al cerdo*.³¹

Si bien el terror de la discriminación profiere consignas que no habían desaparecido y parodia el absurdo de las argumentaciones de un pasado demasiado reciente, tal vez por eso mismo, la novela no tuvo fuera de su país o en Europa el éxito que mereció en la Argentina.

¿Y Fausto? Las proliferaciones suinas, las precisiones verbales y las discrepancias onomasiológicas que, más allá de la alegoría, aproximan los planteos a estas tierras, inducirían a pensar que quedó lejos el pacto anunciado. Al contrario. A partir del declarado *combate contra la vejez*, del rechazo a los cerdos y de un rodeo hermenéutico suficientemente conocido que los implica, no es difícil volver al ámbito literario de *Fausto*, a las rondas de brujas, monos y bestias, a la causa inicial del pacto. Curiosamente, contra las previsiones de una geografía próxima, habrá que desplazarse hasta el Río de la Plata para encontrar el itinerario más corto de regreso al tema.

UN MÁS ALLÁ CERCANO

Con frecuencia, Bioy hace del Uruguay una radicación privilegiada donde situar sus narraciones con comodidad. La proximidad de este pequeño país, de un territorio considerado casi propio, las docilidades consabidas de una disposición hospitalaria, la dimensión desproporcionada que amortigua cualquier insinuación de rivalidad, el pasado compartido que confunde los dos territorios en una historia común, la antigua denominación histórica, la Banda Oriental, ubicada al este de la Argentina, condicionada por su perspectiva cardinal, la pretensiosa denominación oficial: “República Oriental del Uruguay”, los vínculos familiares que estrechan esas circunstancias, explican el hábito de Bioy de abreviar el nombre del país al que designa como la “otra Banda”. Un ejemplo: en “Planes para una fuga al

³¹ *Ibidem*, pp. 100-101.

Carmelo” (1986), Bioy no nombra el departamento de Colonia sino en esos términos. Pero, más allá de esas coordenadas realistas o de una otredad política desvanecida, es un *Más Allá*, con mayúsculas, a la vista y al alcance de la mano el que lo tienta.

De manera que, además de cierta trascendencia inminente, propondría un regreso a *Fausto* a través de una cortada o coartada narrativa transidiomática que no se apartara de un principio igualmente sagrado pero que tampoco alejara a los animales del todo. No es el problema de una animalidad que refute la condición de *anthropos* sino la particularidad de una relación con la palabra, con la exclusividad más que la exclusión del nombre que determina las recurrencias de la imaginación y de una *estética nominal*. En el relato “Historia desaforada”,³² el narrador es un médico que entre sus pacientes recuerda especialmente uno al que llamaba Buey quien, en una primera entrevista, le dijo que la vejez era una situación sin salida. El médico prometió buscarle una solución, pero ¿cómo abandonar una naturaleza que opone la humanidad del hombre (gr. *brotos*) a la inhumanidad de los dioses?

Se pensaría, desde la filosofía, en una lengua preadánica, edénica, que superando los límites idiomáticos se desprendería de su particularidad en busca de una dimensión diferente, un idioma que, anterior al castigo, conciliara las especies diversas con las variaciones del mito, sin descartar la aureola mística de una biología o zoología que hace del habla su fábula.

¿Volvieron los cerdos? Nunca dejaron de estar ahí, en realidad. “Ad porcos”³³ es el título de un cuento de *Historias de amor* que ocurre en Montevideo en aquellos años, cuando Perón amenazaba cortar relaciones con nuestro país e impedir los viajes al Uruguay. El narrador dice haber olvidado el nombre de un personaje que lo entera de los alarmantes rumores políticos; sin embargo, recuerda, al pasar, el aspecto juvenil que mantenía y alguna vulgaridad de su dicción. Cuenta que debe postergar su regreso a Buenos Aires y permanecer en nuestra ciudad. En tales circunstancias, desecha volver al cine y prefiere recorrer la Pasiva, la Plaza Independencia, la Ciudad Vieja, cenar como un rey en el restorán El Águila y, al enterarse de que en el Teatro Solís se representaba *La condenación de Fausto* (1846), drama en cuatro partes de Héctor Berlioz, se compara con el prota-

³² Bioy Casares, *Historias desaforadas*, Buenos Aires, Emecé, 1986.

³³ Bioy Casares, *Historias de amor*, Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972.

gonista de Estanislao del Campo sintiéndose tan desubicado como él en la ciudad. Al saber que la obra no era una ópera sino un oratorio (en realidad el oratorio es *L'enfance de Christ*, 1854), deja de lado sus aprensiones criollas y prejuicios antioperísticos y siente que Mefistófeles, más que Santa Cecilia, le tiende sus redes. Al instalarse en la sala, le llama la atención una señora de blanco que se sienta a su lado: “No solo estaba vestida de blanco: era blanca. Una piel pálida, demasiado pálida”. De una pureza, blancura y belleza singulares, su apariencia le recuerda al personaje los atributos que “representan una variedad, no menos interesante que otras, del eterno femenino³⁴ en Goethe” y al narrador, presumiblemente, las mágicas escenografías nevadas del *Faust* de Murnau (1926).

Como un *retorno* más, los temas repiten una nueva seducción. Al mismo tiempo, se oye el pasaje del enamoramiento de Margarita: “En mis sueños lo he visto”. La escena musical es el *leit motiv* del cuento y no solo conduce su hilo narrativo sino que, a manera de bajo continuo, constituye la apoyatura sobre la que ocurren los acontecimientos más significativos. Por un lado la ópera, por otro, se verifica la constante del nombre y sus heterónimos: *Perla*, esta vez. Dice el narrador:

Para quien se crea refinado, el humorismo que estriba en nombres acaso pequeño de basto. En cuanto a mí, que una muchacha blanquísimas se llamara Perla me pareció el colmo. Admito además que en el instante de recibir la información me estremecí a ojos vistos. Hoy encuentro todo eso un poco increíble, Perla es Perla, naturalmente, y para designarla cualquier otro nombre resultaría ridículo.³⁵

En este cuento son estratégicas las elusiones narrativas de Bioy: casi de incógnito, se entrevén –entre nombres de pila conocidos, referencias musicales de desigual rigor y dichos evangélicos– tanto a Margarita como a los cerdos bajo otro nombre. En griego como en latín, “margarita” significa “perla”, ya se sabe. Pasar de perlas a palabras parece natural, pasar de perlas a flores, parecería menos previsible; sin embargo, familiarizado por el *Evangelio*, el traslado se tramita sin dificultad; dice Mateo que dice Jesús:

³⁴ Goethe, *Faust*, Zweiter Teil. Christian Werner Verlag, Hamburgo, 1a. ed., 1942-1962, “Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan”, son los versos finales.

³⁵ Bioy Casares, “Ad Porcos”, *Historias de amor*, op. cit., p. 167.

No arrojéis vuestras perlas a los chanchos, podrían pisotearlas con sus patas y volverse contra vosotros para desgarrarlos (Mateo VII, 6).

En otro cuento, “Encrucijada”, también de ambientación montevideana, dice un personaje “La verdad es que esta gente no sabe que para el criollo una frase en otro idioma siempre tiene algo de cómico”.³⁶ Las encrucijadas son varias: por medio de un eufemismo retórico, por un nombre dicho en otra lengua, por una puesta en escena narrativa y paródica que seculariza, trivializando, una situación que el drama teatral y la música han consagrado, Bioy logra atenuar –con el humor cómplice de referencias culturales compartidas– la abyección del abuso, el desperdicio de la virtud arrojada a una especie denostada, la fatalidad del discurso religioso que eleva la narración más allá de las vicisitudes circunstanciales, o de la profanación.

Al remitirse en latín a la cita bíblica del título, hace posible una forma idiomática de universalidad “a término”, una escapada semántica que reúne el mito de Fausto, los cerdos, las perlas, Margarita, en un mismo misterio ancestral y cotidiano. El escritor y sus personajes saben de la ambivalencia de esas citas que ponen en movimiento una tradición insuficientemente conocida y una expectativa que no siempre se cumple:

Yo he descubierto que es muy peligroso aplicar a la conducta ideas literarias.³⁷

Pero, dentro o fuera del texto –en el caso de que fuera posible distinguir la interioridad de una exterioridad azarosa– las ideas literarias, las citas que las evocan, se van repitiendo desde la antigüedad como las palabras que las formulan. Una impulsión arqueológica superpone conceptos y términos, encastrando unos en otros desde los orígenes hasta la actualidad. Esos antecedentes prolongan en varias direcciones el mito de Fausto, su longevidad es causa o efecto del deseo de rejuvenecimiento, sus variaciones afianzan su inmortalidad. Fausto y su mito perduran a la par. No resulta extraño, en consecuencia, que en virtud de esas aspiraciones pululara una demografía de doctores, que conjuraran como brujas la eficacia de licores mágicos y pócimas añejas para rejuvenecer, para reanimar las pasiones, para vivir, en fin. Las

³⁶ Bioy Casares, “Encrucijada”, *Historias de amor*, op. cit., p. 9.

³⁷ Bioy Casares, “Todas las mujeres son iguales”, *Historias de amor*, op. cit., p. 33.

referencias a médicos y hospitales, a sus curas milagrosas o diabólicas, a la atrocidad de fuerzas ocultas en sus ciencias, excederían los límites del inventario. Bastaría recordar que, hablando de Dino Buzzati, de la coincidencia en la invención de argumentos decía Bioy:

Sin duda compartimos la obsesión por los médicos, los hospitales y los enfermos, y me agrada pensar que a lo mejor hay influencia suya en mi cuento ‘Otra esperanza’.³⁸

Tampoco resulta extraño que los prestigios de los doctores sabios circularan en espacios de eternidad. Desde el principio, en el “Prólogo en el cielo”, que replica el comienzo del *Libro de Job* (I, 6-12), es el “El Señor” quien nombra a Fausto por primera vez como nombra a Job en su libro; reconocido por la fama de su profesión, Mefistófeles “cuestiona” su renombre:

EL SEÑOR —¿Conoces a Fausto?

MEFISTÓFELES —¿El doctor?

EL SEÑOR —Mi siervo.³⁹

El marco celestial, las referencias bíblicas, la profusión de ángeles, no impiden que las tentaciones del diablo, la solución de una temporalidad que acecha, de la ilusión y sus medidas reclamen la parafernalia fáustica de un escritor que fetichiza el conjunto de sus bienes. El cuento “El relojero de Fausto”⁴⁰ vuelve a las andadas. Un personaje, Olinden, disfrazado de diablo, ilustra una vez más la semántica conjectural del nombre. “Olinden” (al. *Linden*, “tilos”), a la “Danza y canto” de los aldeanos que celebran bajo los tilos la Resurrección del Señor al principio de *Fausto*. En el cuento hay un zoológico con un animal horrible, más feo y ordinario que un chancho, probablemente más feraz que el jabalí. Entre otras citas, transcribo un diálogo que resume la renovada disposición al pacto:

—Y usted, de vez en cuando, se da una vueltita por este mundo, comprando almas.

³⁸ Bioy Casares, “Mi amistad con las letras italianas”, suplemento “Cultura” del diario *La Nación*, Buenos Aires, 14 de enero de 1996.

³⁹ Goethe, *Fausto*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ Bioy Casares, “El relojero de Fausto”, *Historias desaforadas*, *op. cit.*

—Y... sí —dijo el diablo, un poco avergonzado.

—¿Trato hecho?

—De acuerdo. ¿Hay algo que firmar?

—Ya le dije, somos gente a la antigua. Me basta su palabra.

—¿Para cuándo el rejuvenecimiento?

—No va a tardar, créame. Vaya tranquilo.

Alguien habla del doctor Sepúlveda, hay quienes alaban sus descubrimientos, para unos es el inventor del atraso del reloj biológico que extiende “el estrecho mundo de los viejos”, para otros es un gran embaucador. Las opiniones, siempre divididas, dan lugar a una reflexión que dirime la controversia en categorías: hay “dos clases de médicos: los que saben y los que sacan premios”. La ficción se adelanta, sus médicos ensayan, experimentan, logran –a veces– detener el envejecimiento, evitar el descaecimiento y la muerte, gracias a inventos:

—No vale la pena.

—¿Qué? ¿Seguir viviendo?

—¿Cómo se te ocurre? Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película acabe.⁴¹

Las simplificaciones de inventarios no le contrariaban demasiado a Bioy, tal vez porque exponen la lista de un desorden diferente y el escarnio de las omisiones.⁴² Si hubiera que emblematisar un animal entre otros, sería un cerdo –ya se dijo; si fueran máscaras, las del diablo; una profesión siniestra, la del *doctor*; una obsesión: el devenir; otra obsesión: el devenir viejo; un objeto ominoso: el reloj; un lugar: el cine, un no-lugar; el cine; un invento: el cine; una máquina: el cine. En el cine se cruzan todos sus temas y se diluyen sus temores.

La invención de Morel –un nombre que no disimula su deuda con las invenciones del doctor Moreau, con la isla, con sus atroces experimentos– es un invento elevado a la EME, M... como... Mabuse, Mor como Morel, con una o dos eles, con o sin te, o Morris, el personaje de “La trama celeste”, *or more and more*. Posiblemente, la de Morel sea la invención literaria de la que más se ha hablado, multiplica o regis-

⁴¹ *Ibidem*, p. 101.

⁴² Bioy Casares, *Diccionario del argentino exquisito*, Buenos Aires, Emecé, 1978; pero véase también Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989; y Bioy Casares, “Auto-cronología”, apéndice en Levine, *op. cit.*

tra la figura, la retiene, la destruye para que continúe existiendo más allá de la vida en la perpetuación de las imágenes, en la eternidad que fabrica el cine. El cine es el *tópico* ideal de Bioy, el tema y el lugar dilectos, “vivía” yendo allí; vivía yendo allí, era donde anhelaba morir, para que su muerte se acabara, como un sueño o un film, al despertar o al iniciarse la próxima proyección, para que su cuerpo se fundiera en el espacio que hace del tiempo movimiento, del movimiento, imagen, de las imágenes toda la imaginación, a perpetuidad.

En la obra de Bioy, el pacto de Fausto es una variante del pacto del cine en el que ya son legiones los doctores que, a la manera de los científicos imaginados por el expresionismo alemán o los que siguen inventando anatomías macabras y simulacros mecánicos, superan o suspenden las limitaciones de los sentidos y la coacción de las circunstancias. Las imágenes perduran, inalterables, sin que la corrupción las venza y, en la misma medida, fascinan: una nueva querella de las imágenes, una *superstición*, en la animada eternidad del cine.

Las invenciones cruzan especies procreando *híbridos* de hombres con dioses, con animales, con máquinas; un mundo de quimeras, de sueños antiguos que sobreviven por una tecnología que los favorece, supérstites en un tiempo que ni los detiene ni llega a contaminarlos.

¿Cómo contraer en una misma figura las coincidencias de un personaje, del autor, de dos, de más? ¿Cómo distinguir la obstinada búsqueda del conocimiento de la perdida o de la perdida del conocimiento, de un tiempo sin tiempo o de la posesión de la mujer, el amor que evoca el otro sentido del conocimiento bíblico? En *La invención de Morel*, “la novela perfecta”, según afirma el famoso prólogo, no solo el narrador se deja seducir por la precisión de imágenes copiadas por una máquina, preservadas a partir de la realidad que se descompone a la par que se registra para siempre. Más que por la presencia de una mujer misteriosa, se deja atraer por su imagen o por la falsedad del nombre: la mujer se llama Faustine, un nombre francés, *fausse*, como si sonara a falso en francés, o en falsete, como dicen en campaña que suena la voz del diablo. *F for Fake* es el aliterado título del film de Orson Welles que cifra fraudes, films, la fascinación que la falsificación y la fortuna ejercen.

A pesar de la recurrente asociación que se suele establecer entre Borges y Bioy, no me fue difícil, a lo largo de toda esta reflexión, casi no mencionar a Borges ni su obra. Tampoco lo evité. En silencio y desde la ausencia, como quien traza un contorno guiado por puntos que, al unirlos, muestran un dibujo insospechado, la lectura fue bordeán-

dolo, especulando *en contraste*, una estrategia que no lo pasó por alto: al contrario. Su estampa definió, desde el hueco, la *alteridad* necesaria a la constitución de la identidad para que la identificación se verifique. Según el lector, Borges –el mismo, es el otro de Bioy–, una inquietante alternativa cuya figura espectral asigna a la obra de Bioy, la condición de un estatuto *no-Borges*, del que ninguno de los dos reniega.

A través, en filigrana, como en el vaciado de un molde, la obra de Borges constituye una de las dos partes del símbolo, esa mitad que según Aristófanes restituye, al encontrar su contrario, la felicidad de una unidad anterior a la fractura. Aun cuando su nombre sea un oprobio –según dice el personaje de Platón de los andróginos–, su naturaleza es perfecta. Partido en dos, la pérdida de la unidad justifica la atracción entre partes opuestas, la reparación de una entidad primitiva, del todo completo, de una indistinción que añora.

Salvo cuando se refiere a la poesía gauchesca y consagra a *Fausto* como el más argentino de los mitos criollos, una sustitución de nacionalidades a la que era propenso, Borges no habla de Fausto, aunque sabios no falten en su obra. Tampoco aparecen las reliquias de la galería fáustica: ni cerdos, ni margaritas, ni relojes, ni cine, ni máquinas, ni médicos, ni diablos, ni obcecadas longevidades, ni tantas mujeres, raramente el *amor*. Si bien en la lengua original, en la lengua perfecta de las Sagradas Escrituras, el amor no se distingue del *conocimiento*,⁴³ uno se dirige en un sentido, el otro, en el otro. Denominar *silepsis* o *dilogía* a esa contracción semántica que tiende a disociarse, sería secularizar retóricamente una unidad que, inquebrantable, no se discute ni disputa: *Yâdâ*, el verbo bíblico, no distingue entre ambas disposiciones del espíritu y del cuerpo, sino la misma tentación a concebir; la unión queda consolidada por la conjunción desconcertante de la palabra. Es curioso, en el *Faust* de Murnau, sería *amor* (*Liebe*) la palabra que se lee y se ve al final. La perdición empezó por la necesidad de conocer y la salvación por el amor. Sin más, así termina.

El estrecho vínculo intelectual y amistoso entre Borges y Bioy, las inusuales prácticas literarias compartidas que, desde un principio, llevaron a cabo, por los aciertos literarios que entrecruzan señas de complicidad de uno a otro texto, justifican esa insólita asociación que

⁴³ “L’homme connaît Ève, sa femme [...]. Le verbe ‘yâdâ’, ‘savoir, connaître’, est régulièrement employé pour signifier les rapports sexuels, tant en parlant de l’homme [...] que de la femme [...]. Même expression dans les autres langues sémitiques, avec des verbes signifiant ‘connaître’. L’initiation à un acte enveloppé de mystère nous semble à l’origine de cet emploi du verbe ‘connaître’”, *La Bible. Ancien Testament*, París, Gallimard, 1956, p. 12.

la famosa fotografía en sobreimpresión de las imágenes de Borges y Bioy, como una sola persona, contraen en un híbrido paradigmático. A fin de indiferenciarlos, Rodríguez Monegal denomina *Borges* esa síntesis que la ocurrencia de la fotografía pone en evidencia. El híbrido remite a la condición original anterior a la escisión y el castigo: el diablo separa, el símbolo vuelve a unir.

El amor de Bioy Casares en busca del *amor* alcanza, en profundidad, al *conocimiento* de Borges en busca del *conocimiento*, y devienen, en ambos, pura *amistad*. En un homenaje a Rodríguez Monegal, Borges pondera a su biógrafo como amigo. Transcribo:

la amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor. [...] En el *Fausto* de Estanislao del Campo, ¿qué importa la parodia de la ópera? absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los dos aparceros.⁴⁴

A propósito de una narración de Martin Buber, es Maurice Blanchot quien recuerda en *L'amitié* que la historia del “*Docteur Faustus lui-même dérive évidemment de modèles hébraïques*”,⁴⁵ y no sería extraño que también este mítico doctor derivara de modelos hebraicos. Aparentemente distintos, en principio y en el fondo son lo mismo: el amor o el conocimiento redimen el castigo y la culpa deja de serlo: “solo comiendo por segunda vez del árbol del conocimiento podremos recuperar el paraíso” [“only by eating a second time of the tree of knowledge will we regain paradise”].⁴⁶

Al comenzar se anunciaba que, si bien la celebración ocurre en un lugar y en un tiempo particulares, la repetición logra suspender esas circunstancias con el fin de acceder a una instancia donde las eventualidades no cuentan. Semejante a la ceremonia y sus ritos, la lectura propicia la pasión de un encuentro que es doble, literal, y que la cita prolonga.

⁴⁴ Borges, “Borges y Emir”, *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Montevideo, 1987.

⁴⁵ Blanchot, *L'amitié*, op. cit.

⁴⁶ “The critic, then, is one who makes us formally aware of the bewildering character of fiction. Books are our second Fall, the reenactment of a seduction that is also a coming to knowledge. The innermost hope they inspire may be the one Heinrich von Kleist expressed: only by eating a second time of the tree of knowledge will we regain paradise”, Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1980, p. 21.

EL ENSAYO: MAGIAS POÉTICAS DE UN GÉNERO ILIMITADO

A Iael

Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas
que las del arte...

JORGE LUIS BORGES¹

¿Pero se sabe, en verdad, qué es el ensayo?
CARLOS REAL DE AZÚA²

No es extraño que un texto comience aludiendo a las fórmulas que lo introducen y, por eso, no habría inconveniente en apuntar aquí algunas precisiones respecto al título. Pero suele ocurrir que, demasiado convencional, esta autorreferencialidad incoativa tiente a caricaturizar el procedimiento y, justamente, por convencional y frecuente, a burlarlo. Entre otros, tal vez haya sido John Barth quien más se divirtió empezando *The Friday Book*³ con un capítulo que se titula “El título de este libro (*The Title of this Book*)”, seguido por otro capítulo “El subtítulo de este libro” (*The Subtitle of this Book*), luego por otro “Introducción del autor” (*Author’s Introduction*), para continuar su burla con un capítulo dedicado a “Epígrafes” (*Epigraphs*), un epígrafe en el que exhorta a evitarlos. Barth parodia los marcos estereotipados, escarnece las marcas de un ritual entre literario y editorial, disfrutando de las posibilidades de esa diversión a la sombra de los umbrales, en ese medio –ni afuera ni adentro– que está en el medio, entre aquello que es texto y aquello que no lo es, un intervalo de la escritura donde el autor es más lector que autor y el lector, menos lector, no siempre se detiene.

Muchos años antes de que se empezara a teorizar –o poetizar– sobre esa suerte de “zona franca”, el espacio de franqueza donde el

¹ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1952.

² Carlos Real de Azúa, *Antología del ensayo uruguaya*, Departamento de Publicaciones, Universidad de la República, vols. I y II, Montevideo, 1964.

³ John Barth, *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Nueva York, Putnam Publishing Group, A Perigee Book, 1984.

autor posa de sincero o, por lo menos, simula apartarse de la ficción, Borges suscribe y subvierte un epílogo que se titula: “Palabras finales. (Prólogo breve y discutidor)”. Desde la contradicción que pretende aclarar el título, haciéndolo vacilar, más su emplazamiento igualmente contradictorio, Borges desafía la razón lógica de un ordenamiento establecido y cuestiona el estatuto entre biográfico y literario, propio y ajeno, de estas voces de iniciación o de clausura aparentes. Su discutible prólogo finaliza la *Antología de la poesía moderna uruguaya. 1900-1927*,⁴ la selección realizada por el poeta uruguayo Ildefonso Pereda Valdés con dibujos de Norah Borges, de Melchor Méndez Magariños, de José Cúneo, entre otros prestigiosos artistas rioplatenses. Desde tan controvertido final, Borges se preguntaba sobre cuáles serían sus funciones en ese “zaguan”, qué justificación la suya que no fuera “el río de sangre uruguaya” para presentarse en esas historias orientales. Lamentablemente, la traducción francesa confunde la identidad uruguaya u “oriental”, que reivindica el autor, diciendo “*de sang paraguayen*”,⁵ una regionalización *avant-la-lettre, hélas*, que anula las precisiones míticas de un sospechoso argumento geográfico-biológico. Es una presencia curiosa la suya: primero Borges habla allí de “la vidriera”; después Barth, en su texto, que dice admirarlo, habla de “*window-dressing*”. Aunque se descarte una eventual lectura por parte de Barth de ese texto de Borges, las coincidencias no ocurren por casualidad y ese *régimen cristalino* que atraviesa el continente sugiere transparencias que son aspiración de una visibilidad literaria diferente.

De ahí que, desde hace un tiempo, entre las bromas de Barth y las teorizaciones de Gérard Genette,⁶ no exentas de precisión ni de ironía, cada vez que es necesario empezar por hacer alusión a un título, difícilmente no se advertirá ese cierto aire de parodia que propician los desgastes de una ceremonia iniciática previsible y transitada. Si el título responde a un protocolo literario, hablar del título lo confirma. Avalada por el paradigma de esos antecedentes, no pesa llamar la atención sobre puntualizaciones que, en este caso, hacen referencia a un conocido título de Borges, “Magias parciales del Quijote”, del que proviene el epígrafe y, en parte, recuerda el primer subtítulo de

⁴ Ildefonso Pereda Valdés, *Antología de la poesía moderna uruguaya. 1900-1927*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.

⁵ J.L. Borges, *Oeuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard/Pléiade, 1999, p. 456.

⁶ Gérard Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987 [edición en español, *Umbráles*, México, Siglo XXI, 2001].

la *Antología del ensayo uruguayo*, la obra en dos volúmenes de Carlos Real de Azúa, a la que se aludirá más de una vez. Importa señalar esta doble parcialidad de quien se permite, en ambos casos, tomar solo una parte del título y otra del subtítulo y dejar de lado un juego de márgenes que, sin embargo, no deja de incidir.

En ese ensayo sobre el ensayo que se mencionaba, Real de Azúa empieza por indagar si el ensayo constituye un género ilimitado. De difícil ubicación taxonómica, el ensayo ampara tanto esa falta de límites como las elucubraciones sobre un orden genérico que los requiere y no evita conciliar las vaguedades de la indefinición con la definición y sus eventuales rigores o rigideces. Habrá que tener presente, por un lado, las magias de un genio literario que, como las de Borges o Cervantes, no se restringen a las jurisdicciones taxativas que la adscripción a determinados géneros implica. Más aún, sería necesario reconocer que Borges ha fundado en esa potestad irrestricta del ensayo, el régimen paradojal de su escritura y en la falta de límites del ensayo, la habilitación de una categoría abierta, una definición que se contradice a sí misma, un vaivén lógico donde radica esa fundación inestable que Borges consagra.

La denominación de “género” compromete el reconocimiento de la validez de las definiciones y la adecuación de los individuos particulares a esos marcos generales que son las *clases*: una generalización que se aplica en distintos campos, según criterios navales (lat. *classis*),⁷ pedagógicos o sociológicos. Aun cuando la observación clásica tienda a adecuarse a formas establecidas, el genio del autor, sin sustraerse a esos comportamientos estancos, los estremece y, una vez impugnados, sus bordes ya no vuelven a ser los mismos. Borges cuestiona límites y géneros, es decir, los transgrede o, a veces, creemos que los crea. Son las suyas transgresiones ambivalentes ya que confiscan las clases a la vez que las confirman y, en ambos casos, las *sancionan*.

En esta forma de impugnación hay parte de magia y parte de oficio. A diferencia de la observancia de las clases y categorías establecidas, la refutación aprueba, por una lógica de oposiciones –por apartarse de ellas–, las propiedades del género. Ahora bien, si la falta de márgenes determina la labilidad de un género, de definición porosa, la complejidad del planteo no debería sorprender; menos que nunca, en una época que tiende a definiciones elusivas o a consumar su

⁷ J.L. Borges, “Sobre los clásicos”, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1952; *Obras completas*, 1974.

cabal ausencia, y de las que la obra de Borges podría ser uno de sus orígenes e indudable emblema.

Serán estas parcialidades, de la magia, primero, de la resistencia a generalizarlas, después, los dos extremos entre los cuales se cruzarán algunas reflexiones en torno a la escritura del ensayo en Borges, su predilección por ejercicios de una literatura que se encuadran, indolentes, en un género o en otro, su decidida revocación de clasificaciones, la configuración de un ensayo que las desborda para refutarlas. No está de más apostar a un juego de ocultaciones recíprocas y aclarar que si el ensayo elude la definición y las fórmulas, también escasean las formulaciones que atiendan las razones de tal elusión. En el mismo prólogo, Real de Azúa aborda esa ausencia desde su propia interioridad:

Y si la novela y el cuento encontraron con posterioridad su propia teorización, a menudo profunda, a menudo brillante; si la teoría de la ciencia y sus medios de exposición se afinaron hasta alcanzar rigor y precisión filosóficas; si la propia filosofía se hizo consciente de la variedad, de la individualidad de sus cursos de pensamiento, si algo semejante ocurrió con la crítica (artística, literaria) en medio de todas ellas quedó un vasto, peligroso, desnivelado vacío. Un área que tenía contactos con todas sus vecinas, que a todas en parte rozaba e invadía y se dejaba invadir. Apenas nominable. Y con la historia –si rica, si ilustre– de una desazonadora anarquía, de una multiplicidad aparentemente loca de ambiciones, de blancos, de medios, de técnicas, de propósitos.⁸

A propósito de la difícil clasificación del ensayo, arriesgaría en la misma hipótesis una conjetaura más: escasamente contemplado por las doctrinas tradicionales, vilipendiado dentro de algunas culturas que llegan a defender la pureza o legitimidad de linaje también para los géneros –me refiero a la afirmación de Theodor Adorno en cuanto al rechazo, en Alemania, del ensayo en tanto que producto bastardo–,⁹ no descartaría la posibilidad de considerarlo, a propósito de Borges, una visión literaria especialmente válida: “Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido”. Más que una modalidad discursiva con

⁸ C. Real de Azúa, *op. cit.*, vol. I, p. 13.

⁹ Theodor Wiesengrund Adorno, “L’essai comme forme”, *Notes sur la littérature*, París, Flammarion, 1984 [versión original en alemán, Franckfort, 1958].

características literarias propias, la meditación libre que requiere el ensayo responde a “la voluntad de situar el *tema del hombre* en el centro de la meditación del hombre [...] una tarea que incita a la perplejidad y reclamaría la omnisciencia”.¹⁰ Si bien, por una estrategia epistemológica afín a la teología negativa, se llegó a comprender por “ensayo” lo que no fuera novela ni cuento, lo que no fuera poesía, lo que no fuera teatro, todo lo inclasificable, variaciones del rechazo que constituyeron paradójicamente su especificidad, “como *agencia verbal del espíritu* (para usar la expresión de Alfonso Reyes)”.¹¹ Sin embargo, y a pesar de ese itinerario apofático que la investigación no desdeña, la insólita serie de su espectro también incluye –y Borges no es ajeno a esa inclusión– la narración, la poesía, en un arquetipo de todo lo inclasificable, que constituye *un género de géneros*, y en este caso, la fórmula del superlativo, como quien dice “Rey de reyes” o “Cantar de los cantares”, también vale.

Será necesario empezar por observar el término y, como dice Borges, si “Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología”,¹² no estaría de más recurrir a algunos de los datos que la historia de la palabra proporciona en este caso. Desde el latín *exagium*, donde el término del que deriva *ensayo* significa “pesaje, peso”, hasta la denotación léxica en cuanto a que es “aquella obra literaria en prosa que trata de un tema sin agotarlo”, entre ambas, interesa esta última significación que, si bien es más vaga semánticamente, es la más difundida aunque no se aparta demasiado de la primera significación. En los *Ensayos* de Michel de Montaigne, por ejemplo –por parigma–, el término alude a lo que el autor presenta como sus primeras producciones, restringiendo la denominación a aquella obra perteneciente a quien se inicia en un género donde la reflexión y el pensamiento predominan. Si bien son otras las palabras implicadas, *pensamiento* tiene antecedentes lingüísticos similares ya que *pensar* y *pesar* derivan ambas de *esta voz verbal*, en el sentido de “estimar el peso”, de esa ponderación que hace de las aventuras de las ideas, de sus especulaciones, una actividad ponderada, mesurada, medida. No es raro que alguna vez Borges haya hecho referencia al “ensayo” aunque, dada su preferencia por cultivarlo, no fue demasiado evidente la atención nominal y explícita que le dedicó. ¿Otra vez los camellos

¹⁰ C. Real de Azúa, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*.

¹² J.L. Borges, “Sobre los clásicos”, *Otras inquisiciones*, *op. cit.*

de Gibbon se recortarían en el difuso horizonte de lo no dicho?¹³

Si bien Borges parece ufanarse de su ignorancia en materia estética: “Ignoro totalmente la estética. Creo que cada tema/sujeto dicta su propia estética”, es posible que no se trate solo de humildad sino de una adecuación de su conocimiento a la inasibilidad del objeto, de una confesable “*docta ignorantia*”, que alude a la inevitabilidad de ignorar, en términos generales, aquello que no se deja conocer. Más terminante, concluye por negar un conocimiento semejante: “No existe una estética absoluta”;¹⁴ en esas circunstancias, la insistencia no deja de ser llamativa.

Aunque son varias las razones por las cuales el ensayo “encuadra” –y el término es injusto– una forma literaria muy afín a las posiciones éticas más que estéticas de Borges, extraña que, sin realizar una revisión exhaustiva, solo pueda registrar dos títulos que invoquen el ensayo. Uno de ellos es “Nueve ensayos dantescos” (traducido por “*Neuf essais sur Dante*”) y el otro: *An Autobiographical Essay* (en el original inglés) o *Essai d'autobiographie* (en la traducción francesa). En ambos casos, “ensayo” se entiende en sus varios sentidos ya que, con esa sobriedad de modales que es la suya –similar a la que le criticaron Pascal y Rousseau a Monsieur de Montaigne–, Borges señala, desde el título indicado en segundo lugar, que se propone realizar el intento autobiográfico por primera vez. No recuerdo a otros autores que hayan presentado su autobiografía como un “ensayo”; tampoco recuerdo que Borges designara como “autobiográficos” otros textos suyos, más que la insinuación de algunas dedicatorias, la frecuente evocación de las épicas aventuras de sus antepasados, del otro Borges, o del mismo, más algún recuerdo de sus lecturas o de la intensidad poética de algún instante de privada intimidad. Recordaría, en cambio –en ese sentido–, la página publicada en *El idioma de los argentinos*, en 1928, que transcribe al finalizar “La historia de la eternidad” y la serenidad de las emociones, suaves y sublimes, que allí rememora.¹⁵

Lamentablemente, inexplicablemente, la palabra *ensayo* no figura en el título de la edición en español que publicara hace ya unos años la traducción¹⁶ de ese más famoso “*Autobiographical Essay*”, escrito en

¹³ J.L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, Buenos Aires, 1932.

¹⁴ J.L. Borges, “Discours à l’Académie française”, *Oeuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, 1983, p. 1033.

¹⁵ J.L. Borges, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, 1936.

¹⁶ J.L. Borges, *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

inglés con la asistencia de Thomas Di Giovanni. En efecto, el título en español solo lo presenta como una sucinta *Autobiografía*, sin dar razón alguna de la omisión de una parte sustancial de la denominación en inglés, suspendiendo el enfrentamiento que, por yuxtaponer dos nombres genéricos como uno solo, impugna a ambos. Con todo, habrá que recordar que la primera versión, aparecida en *The New Yorker*, se titulaba *Autobiographical Notes*. Solo aparece como “ensayo” en la edición de *The Aleph and Other Stories*.¹⁷

Según Emir Rodríguez Monegal, en “Borges essayiste”,¹⁸ una vez que la prosa se impone en la obra de Borges, primero como ensayo crítico y luego como cuento, esta imposición, tan precisa, determina una transformación en su actitud literaria que cede a las perplejidades metafísicas su convicción final: la irrealidad de un mundo que confunde a la par, en sus apariencias y apariciones, la ilusión y la *desilusión*, un término especialmente apto para no designar una, cada vez más, escasa realidad.

Entre otras, esa perplejidad frente a la ambigüedad que provoca la literatura o el lenguaje, la confusión deliberada entre “lo objetivo y lo subjetivo” –son sus palabras–, esa complacencia que atribuye a Cervantes¹⁹ en entrecruzar el mundo del lector con el mundo del libro, un encabalgamiento de la ficción en la historia, la razón de ser literaria que legitima la ambivalencia de su estatuto verbal, una mención demasiado cerca de la *mentira* –de cualquier manera, ambas pasan por la *mente*– o, como dice en ese verso de “Los dones”:²⁰ “Le fue dado el lenguaje, esa mentira”, dicho en francés: “Il lui fut donné le langage, ce *mensonge*”, donde la proximidad con *songe* justifica citarlo en traducción.

Si para la novela, si para el cuento, es previsible una expectativa de ficción, entonces una expectativa de sinceridad o una suerte de verdad es previsible para el ensayo. Para atenuar la diametralidad trasnochada de esta oposición, sería preferible recordar la comparación que el propio Borges establece entre “Nathaniel Hawthorne” y Ortega y Gasset:

¹⁷ J.L. Borges, “An Autobiographical Essay”, *The Aleph and Other Stories*, Nueva York, Dutton, 1970.

¹⁸ Emir Rodríguez Monegal. *Jorge Luis Borges*, París, L’Herne, 1981.

¹⁹ J.L. Borges, “Magias parciales del Quijote”, *op. cit.*

²⁰ J.L. Borges, *Atlas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

... ambos escritores son antagónicos. Ortega puede razonar, bien o mal, pero no imaginar; Hawthorne era hombre de continua y curiosa imaginación; pero refractario, digámoslo así, al pensamiento.²¹

No deja de ser más curioso aún el hecho de que una *obra invisible* haya multiplicado las teorías del siglo XX que no las escatimó. Más todavía, que su invisibilidad no la diferencia de la mayor novela que se haya escrito —y la exageración, si es tal, corre por cuenta de Borges, que no solía formularlas. Para mejor, esa existencia fantasmal de la novela tiene por autor (un personaje demasiado conocido: Pierre Menard, *bien sûr*), un autor *inexistente* que, a su vez, solo se diferencia del autor más autorizado (Miguel de Cervantes) por su nombre y apellido, por una sumaria bibliografía y algunas pocas circunstancias biográficas más. La obra, en distinta medida y extensión, es la misma²² pero tampoco existe.

Tal vez sea esa una de las fatalidades más gloriosas del destino literario: el hecho de que uno de los autores más citados del siglo es, entre Proust, Kafka y Joyce, alguien que nunca existió. Sin embargo, la hipóstasis no es nueva: una de las mujeres más conocidas del siglo XIX, incluidas las mayores figuras históricas femeninas, ha de ser aún Emma Bovary. Ulises se identifica como Odiseo o Nadie, Nils o Nilsen no son nombres extraños en las páginas de Borges, el Nilo, que finaliza el último verso de la primera estrofa de “El Golem”, no distingue su totalidad de las anegaciones o negaciones de una nihilización que, entre palacios, palabras y parábolas, tampoco debería sorprender. Sumadas, estas controvertidas nulidades siguen dando cero y constituyen una constante que *cifra* las desapariciones sobre las que, contradictoriamente, se fundamenta la poética de Borges. El desasosiego por la existencia de una verdad solo verbal, la inquietante convicción de que el carácter soñado es el verdadero, la creencia en la percepción instintiva de la realidad que, por presentarse como ficción, por lo menos presume, como la paradoja del mentiroso, su afirmación de verdad. “En realidad o en las analogías”, decía Kafka, y la conjunción asegura, además de la eventual alternativa, una analogía por lo menos parcial.

Se decía poco antes que era Borges quien oponía dos clases de escritores: aquellos que piensan por imágenes (Shakespeare, J. Donne,

²¹ J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, op. cit.

²² J.L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, Buenos Aires, 1941.

Victor Hugo) y otros que piensan por abstracciones (Julien Benda o Bertrand Russell).²³ La oposición es discutible pero, aun aceptándola, intentando no reducirla simplemente a un esquema, ¿en cuál de las dos incluiríamos a Borges? Ni en una ni en otra sino en una tercera que indistinguiera o incluyera las anteriores. Su imaginación no opone la abstracción a las imágenes, las recupera a pesar del desgaste al que el uso podría someterlas. Las palabras rescatan de sus orígenes una verdad, que si bien no es icónica como suele creerse que son las imágenes, tampoco es una abstracción ya que las partes semánticas que pone en juego su palabra forman una *figura*, un rostro, la sospecha de que, a través de otra lengua (fr. *figure*, “cara, rostro”), ambas nociones, figuradas y literales, llegan a indiferenciarse. A través de esa asimilación de sentidos entrevé la figura que se forma entre ellos, el misterio del *sentido* que es, a la vez, orientación y objetivo: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. [...] Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”.²⁴

En el “Prólogo” de *El otro, el mismo*, Borges da cuenta de una voluntad de retorno que el quehacer poético revela: “La poesía quiere volver a su antigua magia”,²⁵ una búsqueda que no se diferencia de la voluntad de la palabra que quiere volver a la poesía porque también para Borges, aunque no sea él quien lo diga sino Emerson, de allí procede: “*Every word was once a poem*”. Habría que recurrir a su “Arte poética” y el hecho de que se inscriba en esta forma paradigmática, no debería ser pasado por alto. Este poema es el último de *El hacedor*. A pesar de que al “definir” –es una manera de decir– la poesía, la *remite* a la muerte y al ocaso, que es otra muerte, la *devuelve* a la naturaleza de una jornada, al principio y al final del día, no la remite a otra u otras poesías, tal vez porque solo se remite a sí misma:

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
 Un triste oro, tal es la poesía
 Que es inmortal y pobre. La poesía
 Vuelve como la aurora y el ocaso.

²³ J.L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, *Otras inquisiciones*, *op. cit.*

²⁴ J.L. Borges, “Epílogo”, *El hacedor*, Buenos Aires, 1960.

²⁵ J.L. Borges, “Prólogo”, *El otro, el mismo*, p. 858

Pero se da en este poema, más allá del significado de las palabras, un retorno inesperado. Las palabras vuelven sobre sí mismas, se doblan, como si aun esa duplicación no hiciera más que corroborar la *unidad*, de la muerte en el sueño, el oro, en el ocaso; el espejo –que es el arte– que “nos revela nuestra propia cara”. No recuerdo si otro poema de Borges –por lo menos no hay otro en *El hacedor*– se vale del mismo recurso: ese retorno, esa vuelta, que hace del poema un eterno retorno o un retorno interminable:

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.

Y en *interminable*, termina o no termina. Porque la poesía es retorno, como el verso es vuelta y, como la rima devuelve, al final del verso, al principio, para que al terminar vuelva a empezar.

Una última precisión sobre el ensayo autobiográfico. En la traducción francesa que se mencionaba, “*Essai d'autobiographie*”, la feliz introducción de la preposición agrega un matiz más que contribuye a las modulaciones de esos “preparativos”, del “tanteo” que el *ensayo* evoca: una prueba, una tentativa, una tarea inconclusa, una obra necesariamente no definitiva, como el destino extraño²⁶ que compromete la autobiografía, sobre cuya última instancia, difícilmente podrá el autor adelantar demasiado. Hasta podría afirmar que, en este sentido, cualquier autor difícilmente tendrá la última palabra.

Más allá de resignarse a la simplificación de las oposiciones, la visión de Borges concilia o deroga los contrarios según una tercera instancia que los incluye; más allá de las diferencias circunstanciales que aparentemente oponen a los individuos, más allá de las postulaciones de la realidad o de la ficción, ni la historia, ni la geografía, ni los hemisferios cuentan, ni las diferencias individuales, de un autor a otro, ni de un autor a un lector, de la víctima al verdugo, de un traidor a un héroe, del otro, el mismo.

En su caso, es discutible hablar de definiciones si las definiciones requieren límites (aunque sea ese el título de un poema suyo); más aún, en este fin de fines, de tiempos que se superponen y se anulan

²⁶ J.L. Borges, “Discours prononcé à l'occasion de la remise du Prix Cervantes”, 1980, *op. cit.*

entre sí; la pérdida de límites expone una de las marcas contradictorias de esta época confundiendo las identidades a la par que las cuestiona, dilatando los países en regiones y estas en territorios que desconocen sus fronteras. La previsión literaria de Borges –una escritura que esfuma los bordes, en general– anuncia las extensiones de una mundialización que estaba en ciernes:

El planeta estaba poblado de espectros colectivos, el Canadá, el Brasil, el Congo Suizo y el Mercado Común. Casi nadie sabía la historia previa de esos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos.²⁷

El “Más Allá” no solo anticipaba un futuro en el que las diferencias entre los tiempos, los países, sus estados, tampoco cuentan, sino se aproximaba a otro mundo, *al otro mundo*, con el que la superación de fronteras y contradicciones tiene relación o no. Cuando llegue el momento se verá si ese instante que, hipotéticamente se parecería a la eternidad, confirma “el milagro secreto” según Borges –ese aleph temporal– del filosófico *Augenblick* fugaz en el que el tiempo desaparece.

Entre las numerosas alternativas de una alteridad que la imaginación de Borges no acepta sino para refutarlas, las distinciones entre las diversas formas, de la misma manera que las contrariedades entre historia y ficción, se inscriben en una misma práctica textual que reivindica la incidencia de la ficción en la historia –y no digo que lo contrario sea cierto porque la palabra contamina de incertidumbre ambas certezas.

A mediados de los cincuenta, Adorno, en su ensayo “La forma del ensayo”²⁸ que ya se citaba, empieza por descartar la posibilidad de asignarle un campo particular al género. Hay un pasaje en particular, entre otros, que resume estas condiciones que lo caracterizan como “interminable”, por un lado, y como digno de ese retorno, de esa condición anaforica que lo remite a un pasado para continuar, para empezar sin empezar y terminar sin hacerlo, una forma de circular, un itinerario circular que recorre el discurso de Borges.

Dice Adorno:

²⁷ J.L. Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”, *El libro de arena*, Buenos Aires, 1975.

²⁸ Th. W. Adorno, *op. cit.*

El ensayo en sí mismo, que se refiere siempre a lo ya creado, nunca se presenta como tal, y no aspira a nada que pudiera englobar todo, una totalidad que sería análoga a la de la creación [...] El ensayo, decía, no concluye, tanto que su incapacidad de concluir aparece como una parodia de su propio *a priori*.²⁹

Desde el principio, el reconocimiento de la noción de *género* se ajusta difícilmente a la carencia de límites que es arte y parte de la poética de Borges. Ya se dijo que si el ensayo supone una categorización estricta y la definición de sus propiedades, la suposición incurriría en una contradicción o, por lo menos, una discusión que, sin ser inútil, se ha dado más de una vez. Prescindente de la severidad de las categorías literarias, era previsible que el ensayo, por sustraerse a las definiciones, por abarcar en sus cuadros más de una categoría, por aproximar las distancias teóricas y críticas, sería el espacio textual en el que la ductilidad de sus escritos se podría extender sin reservas.

Adorno destaca la disposición feliz de quien se dedica a especular en ese ámbito de libertad que le es propio, una actitud casi lúdica que valida un juego desprovisto de reglas o que las va elaborando a medida que discurre o que ocurre, una *ocurrencia* en ambos casos. El ensayo se permite prescindir de métodos y hace de la interpretación o sobreinterpretación formas de su verdad o de su diversión.

Reconocido por el mismo Adorno como ajeno a las instituciones académicas, le falta al ensayo una tradición que le asigne un campo institucional, inclinándose –sin remordimientos– hacia la felicidad del juego, el encanto de legitimar la libertad de un discurso que se complace en “comprender” problemas, en “interpretar” planteos y reflexionar sobre ellos. Refiriéndose a la abundante producción de ensayos en la “Generación del 45”, en Uruguay, Rodríguez Monegal³⁰ hablaba de la condición de bachilleres, término que retoma también Real de Azúa. De ahí las afinidades y las confusiones del ensayista con la profesión periodística, que crecía en aquellos años, con el riesgo de “las actividades culturales que giran en torno de la celebridad, del éxito y del prestigio de aquellos productos destinados al mercado”. Son las mismas aprensiones de Adorno que abomina de la “banalidad de categorías marcadas por la visión del mundo propia del filisteo

²⁹ *Ibidem*, p. 20.

³⁰ E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966.

cultivado”, propia de la práctica mediática, una ocupación –una preocupación, más bien– que sigue asolando nuestras tierras.

De ahí que las agudas penetraciones genéricas del ensayo se presenten a abordar la vastedad del universo de Borges, a ese espacio que reivindica en libertad la gracia de *ejercicios “espirituales”* –cuenta el galicismo, más que el hispanismo– donde las reflexiones no dejan de ser, por intelectuales, reflejos, sombras reales de cosas verbales, una aventura lógica de ideas que se cruzan con las meditaciones de la imaginación propiciando revelaciones infrecuentemente áridas o sistemáticas. Real de Azúa alude a esa universalidad que es propia del imaginario borgiano y del ensayo:

Borges ha dado, sobre todo, su cuño a un mundo de vigencias culturales, de alusiones, de nombres, en el que entran, además de los comunes ingredientes, el pensamiento oriental, lo alejandrino, lo nórdico, las literaturas modernas menos transitadas y, en suma, todo el pensamiento mundial, y toda la *Weltliteratur*. Ese fondo cultural, ejemplarmente manejado, es en parte y a menudo, un juego, una travesura sin vanidad ni pedantería. Borges ha creado, por fin, un estilo expresivo de la inteligencia, un “estilo de pensar”.³¹

La postulación universal de una poesía que no desconoce supuestos teóricos, la imaginación filosófica de sus cuentos, la intuición intelectual de sus ensayos, las fantasías intemporales de sus historias, las abstracciones de sus biografías que descubren que “la historia universal está en cada hombre”,³² los prólogos, las conferencias, las conversaciones, las entrevistas, reseñas, anotaciones, se contraen entre sí, refractarias a la rígida compartimentación de las clases, de las definiciones, si estas ponen fin a las disquisiciones del pensamiento que sabe prescindir de las segmentaciones que la pura abstracción recorta.

Balizados por referencias no siempre precisas o fidedignas, sus textos son y dirimen la adversidad de varias inquisiciones que se desplazan o invalidan entre sí. Más que otras formas literarias, el ensayo se presta a los aciertos e incertidumbres de una práctica que propone, como sus escritos, a través de combinaciones fragmentarias, de contradicciones a término, de la puesta en discusión, más que el orden

³¹ C. Real de Azúa, “Eduardo Mallea ‘Una carrera literaria’”, en *Escritos*, antología y prólogo de Túlio Halperin Donghi, Montevideo, 1987.

³² J.L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, *op. cit.*

del discurso, la imposición o imposturas de una realidad en sus alegorías, de la verdad en sus versiones, de la ficción en sus contrapartidas históricas o filosóficas, de manera que ambas se entrecrucen. Hannah Arendt le hubiera atribuido “esa cosa si no única en su género, al menos extremadamente rara” que asignara a Walter Benjamin: el don de *pensar poéticamente* (las cursivas están en el texto), “nutrido de la actualidad, que trabaja con las fulguraciones” del pensamiento, arrancándolas al pasado y reuniéndolas en torno suyo.³³

La obstinada atención a la relación entre la poesía y el discurrir del pensamiento deviene una constante de la poesía de Borges. En la poesía, en la narrativa, en sus ensayos, en entrevistas, conferencias, prólogos, en fin, su imaginación intelectual –epistemológica o filosófica– está determinada por ese entrecruzamiento. Una *contextualización* inesperada de temas, de referencias, una presunta falta de teoría, las prescindencias del método, de sistematización y, sobre todo, de un rigor, si se entiende por severidad o, simplemente, por falta de gracia. Las aperturas propias del ensayo habilitan un tránsito lúdico, una aventura hacia otros espacios que legitiman la *parcialidad*, el *fragmentarismo*, la *negación de la obra mayor*, de la obra maestra, de la desmesura. No llegaría a afirmar, como Lautréamont –un poeta de exacerbada ausencia en sus escritos–, que

Los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía. Son la filosofía de la poesía. La poesía no podrá prescindir de la filosofía. La filosofía podrá prescindir de la poesía.

[*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie. La poésie ne pourra pas se passer de la philosophie. La philosophie pourra se passer de la poésie.*]³⁴

Pero, dadas las contradicciones, uno atina a preguntarse si es así o al revés.

Cabe mencionar todavía una más de las observaciones de Adorno:

Del ensayo debe surgir la luz de la totalidad en un trazo parcial, elegido deliberadamente o signado por el azar, a fin de que la totalidad sea afirmada como presente.

³³ Hannah Arendt, “Walter Benjamin: Le pêcheur de perles”, *Vies politiques*, Gallimard, 1974, p. 305.

³⁴ Lautréamont, *Oeuvres complètes*, París, José Cortí, 1978, p. 384.

No dudaría en considerar esta relación de la parcialidad con la totalidad una de las observaciones más pertinentes, sobre todo entendiendo el ensayo –ya se dijo– como “el género de los géneros”, como un arquetipo de posibilidades literarias, sin restricciones preceptivas. Esa “luz de la totalidad en un trazo parcial” que le asigna Adorno al ensayo es una de las reflexiones que, a pesar de las diferencias, no tendría reparo en vincular con un pasaje narrativo de Proust, por un lado, que se cruza inesperadamente con una rememoración de Borges, por otro. Me refiero a la muerte de Bergotte, cuando el personaje de *La recherche du temps perdu*, que es el escritor en la novela, se enfrenta a la *Vista de Delft*, el cuadro de Vermeer, y advierte, como una fulguración fulminante, el pedacito de pared amarilla [“*le petit pan de mur jaune*”], en un fragmento que le revela la totalidad. En su parcialidad lúcida y en la reflexión de esa luz pintada, a punto de morir, el escritor descubre la revelación de la totalidad, como verdad y belleza. Similar a “Sentirse en muerte”, a partir de la contemplación de una “parecita limpida” en Barracas, Borges dilucida esa visión en que “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica”³⁵ que, como un tiempo perdido y recuperado, finaliza su historia de la eternidad.

³⁵ J.L. Borges, “Sentirse en muerte”, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928, e *Historia de la eternidad*, *op. cit.*

BORGES Y GARCÍA MÁRQUEZ: DE CÓMO CAMBIAR LA VIDA EN PALABRAS Y DE CÓMO CONTARLAS

A Iaron

Dispersos en dispersas capitales,
solitarios y muchos,
jugábamos a ser el primer Adán
que dio nombre a las cosas.

“Invocación a Joyce”
J.L. BORGES, *Elogio de la sombra*¹

—Entonces —dijo—, lo primero que un escritor debe escribir son sus memorias, cuando todavía se acuerda de todo.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*²

En parte son contemporáneos; comparten el mismo continente, un mismo idioma, el fervor de lectores sin número, una gloria incomún. Lectores apasionados, estos escritores frecuentaron lecturas similares en una biblioteca igualmente valiosa que registra los mismos autores: Cervantes y Faulkner, Quevedo y Conan Doyle, Alfonso Reyes y Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, James Joyce, Virginia Woolf, buenos y viejos diccionarios solariegos. Supieron prodigar referencias familiares y afectos épicos a abuelos coroneles, recuerdos a abuelas míticas que maravillaron, con episodios heroicos y anécdotas cotidianas, la avidez infantil de aventuras a la vez sobrenaturales y domésticas. No escatimaron los prodigios de una belleza que se inscribe en páginas incontables, traducidas a casi todas las lenguas populosas, evocando historias íntimas, casas reales y ciudades fabulosas donde mora y crece la imaginación gracias a los mitos que multiplican la ilusión. Sería desafortunado, sin embargo, avanzar mayores afinidades civiles,

¹ J.L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1004.

² G. García Márquez, *Vivir para contarla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 480.

perseverar en una comparación obstinada que la prudencia del lector suele evitar y que el investigador, tal vez, ya haya hecho o intente seguir haciendo con ponderado esmero.

Para abarcar la obra del narrador, ensayista y poeta que es Borges, podría definírsela según una consideración genérica negativa: no escribió novelas, aunque no dejó de leerlas hasta la última página y comentarlas más de una vez:

En el transcurso de una vida consagrada a la literatura, he leído muy pocas novelas; y en la mayoría de los casos sólo he llegado a la última página por el sentido del deber.³

Novelista de aciertos colosales, periodista o reportero de vocación, García Márquez dedicó a las urgencias de las rotativas la atención de una profesión que no interfirió con los encantos y misterios que la literatura cultiva, aunque alguna vez la especiosa verdad de la crónica⁴ –con mayúscula o no– diera nombre, durante años, a un semanario o amonedara, cuantificado, el título de su célebre novela. Entre sus recuerdos ya había festejado ese alegre cruzamiento de funciones que, en otros casos, suele perturbar:

Entusiasmado con el juego de los enigmas literarios, empecé a beber sin medida el ron de caña con limón que los otros bebían a sorbos saboreados. La conclusión de los tres fue que el talento y el manejo de datos de Dumas en aquella novela, y tal vez en toda su obra, eran más de reportero que de novelista.⁵

Autores de sendas autobiografías, también se propusieron la difícil tarea de pasar de cosas a palabras, “de rosas a letras”,⁶ o de palabras a palabras. Borges procuró concentrar los extremos de su vida literaria en un “ensayo” sucinto, dictado o en colaboración. García Márquez optó por dilatarla en un copioso libro, de varios cientos de páginas, donde se confunden en un mismo discurso el acontecimiento de ser, de hacer y de decirlo.

Entre sus dichos y los hechos que registran se filtra un humor insinuado o torrentoso, chispas de inteligencia verbal que encienden con

³ J.L. Borges, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 99.

⁴ Crónica se llamó el primer semanario “independiente e incierto” del que fue jefe de redacción. Véase García Márquez, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁵ *Idem*, p. 404.

⁶ J.L. Borges, “La busca de Averroes”, *El Aleph, Obras completas, op. cit.*, p. 584.

gracia distinta una “realidad” que, cuestionada y elusiva, queda entre comillas, como si solo pudiera existir en la escritura, salvada por una tipografía que, dentro de un marco, marca las vacilaciones de un sentido particular, lo cuestiona o lo deroga. Para Borges el tigre real, más que un símbolo o una licencia poética que acecha entre rayas y rastros, “Una serie de tropos literarios”, es el que le revelará el otro tigre, no más ni menos verdadero que el que está en el verso. García Márquez no olvida la contundencia del dictamen resolviendo una relación problemática que, por enunciarla, no deja de serlo: “Hasta la realidad se equivoca cuando la literatura es mala –dijo muerto de risa”.⁷

Ambos escritores sobreviven gracias a la pasión de decir o de contar, de prolongar su vida en historias que tampoco terminan al alba como si, refundiendo una poética vertiginosa o medrando en cien años redondos, emularan los legendarios rituales de *Las mil y una noches*, título y cifra que anticipa, desde la simetría de una numeración, la circularidad narrativa que, a punto de finalizar, no deja de anunciar su comienzo. Con máscaras interpuestas o apartándolas, cuentan para vivir, una aspiración común a quienes ejercen “ese oficio de cambiar en palabras” una vida,⁸ o de “vivir para contarla”,⁹ de manera que la elaboración de testimonios personales y quimeras literarias justifiquen otras razones de las que la memoria no suele ni quiere acordarse para darle espacio a las fugas de personajes de novela pero de la que no se apartan.

La medida sabia, estricta y libre, según las precisas alternativas de la métrica, no es ajena a un poeta que, como Borges, ha asumido la brevedad sentenciosa de la elipsis y, sobre todo, legitima las deserciones de la omisión por medio de paradójicas variaciones de un mutismo que remite la palabra a la sabiduría de su silencio original, restituyendo, por una retórica de la contradicción, la medida que no reduce una obra monumental.

En las generosas dimensiones de García Márquez, el arte excede, dilatando un estatuto que habría alarmado a Heráclito: “Es necesario atenuar la desmesura más que un incendio”.¹⁰ Entre fragmentos y aforismos, el filósofo –o la posteridad bajo especie de azar y de olvido– ha tallado las fisuras y los huecos de un silencio al borde del abismo, que

⁷ G. García Márquez, *op. cit.*, p. 483.

⁸ J.L. Borges, “La luna”, *El hacedor, Obras completas, op. cit.*, p. 818.

⁹ Es el título del libro de memorias de García Márquez (véase la nota 2).

¹⁰ *Idem*, p. 43.

es atribución del narrador convertir en pura palabra. Pero, con suficiente frecuencia, alguna novela breve, en contraste con las más voluminosas, o la usual circunspección de sus lacónicos personajes, que se alternan y contraponen a la elocuencia del personaje que habla –que debe narrar–, parecen no desconocer la prudencia de ese hieratismo: frases concisas, tajantes como versos, cortan los desafueros de quien cuenta y contrastan con los despliegues de una elocuencia incontenible. En un contrapunto narrativo, tiende las cuerdas del instrumento en un mismo movimiento, imprimiéndoles un *tono* vital propio, una energía cromática y resonante, como si de una vez, en una sola voz, atajara los riesgos de ciertos excesos o los mayores riesgos de la duda. Por medio de “una frase terminal”,¹¹ la figura de un pariente próximo o un personaje literario interrumpen los desbordes del discurso:

—¿Cuántas palabras tendrá? —pregunté.

—Todas.¹²

Las frases se incrustan, lapidadas, lapidarias, como piedras arrojadas contra un discurso que no se desmorona: “Tuérzale el cuello al cisne”,¹³ decía García Márquez, como decía Verlaine de la retórica, replicando a Victor Hugo y anticipando a Jules Laforgue y a toda una saga de poetas irreverentes, quienes tampoco se dejaron tentar por las seducciones de las frases rimbombantes o de las hechas –por otros.

Son tan consabidas y previsibles las diferencias que opondrían a ambos escritores que parece igualmente inútil ignorarlas como tratar de agotarlas. Por eso, más allá de esa anotación de las circunstancias compartidas, más allá de las evidentes diferencias que disimularían analogías más profundas, intentaría atisbar estas últimas, revisando las coincidencias entre un transitado cuento de *Ficciones*, “Funes el memorioso”, y un no menos conocido pasaje de *Cien años de soledad*. Sería necesario hacerse de tiempo para observar el espacio,¹⁴ concebir una comedia del *lugar común* que habilite, a partir de universos

¹¹ G. García Márquez, *op. cit.*, p. 110.

¹² *Idem*, p. 112.

¹³ *Idem*, p. 519.

¹⁴ William Egginton considera, en un planteo diferente, el tema del espaciamiento (“la distancia mínima”) en ambos pasajes narrativos. “Sobre el espaciamiento”, conferencia presentada en “Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina”, Lima, 4 al 7 de abril de 2003.

discursivos dispares, la argumentación apta para razonar los principios de una *epistemología-ficción*, una escritura donde se cruzan visiones literarias menos adversas que inesperadamente afines.

Tanto Borges como García Márquez hacen que sus respectivos personajes se enfrenten a las vicisitudes ocasionadas por un episodio desgraciado, un quebranto de índole diversa pero de consecuencias similares. Al caer del redomón en el que iba montado, Ireneo Funes “pierde el conocimiento”. La caída, que lo deja tullido para siempre en un humilde rancho de Fray Bentos, trastorna sus sentidos pero, si bien ese trastorno altera su vida y cambia el mundo, no se queja, al contrario, se ufana de las alteraciones que padece. No son menores las transformaciones que precipita la calamidad: de las recorridas por el campo abierto a la postración en la pieza del fondo; de los paisajes de cuchillas que recortan el horizonte a los libros eruditos; de las agudezas cronométricas de la percepción a los detalles más minúsculos, promovidos por una memoria que vuelve el orbe “intolerablemente preciso”,¹⁵ o al aprendizaje del latín, el inglés, francés y portugués. Después del accidente, como Adán en el Génesis pero antes de la Caída, entre otros apremios, la necesidad de darle nombre a las cosas es el apremio más significativo. Por su parte, amenazado por el insomnio que se cierre como una peste sobre la ciudad de Macondo, José Arcadio Buendía, que recordaba los perjuicios de esa dolencia letal, teme perder la noción de todo y, antes de “hundirse en una especie de idiotez sin pasado”,¹⁶ se apresura a identificar cada cosa, todas las cosas, restituyéndoles, por si acaso, sus propios nombres, repitiendo el gesto –gestión edénica o gestación primordial– con que Adán les da nombre.

Sin pretender derivar hacia los asuntos atendidos por los teólogos de la Caída, es necesario anotar que ambos autores plantean un problema filosófico mayor, que resuelven humorísticamente mediante soluciones contradictorias solo en apariencia, transformando la peripécia según una lógica literaria plausible pero que, igualmente divertida, no sería tan inverosímil, a pesar de que las alternativas narrativas resulten poco realistas.

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”,¹⁷ senten-

¹⁵ J.L. Borges, “Funes el memorioso”, *Ficciones, Obras completas, op. cit.*, p. 490.

¹⁶ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 44.

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1963, 5.6, p. 115.

ciaba una de las afirmaciones más terminantes y de gran fortuna en el siglo XX, citada por quienes continuaron ocupándose del problema del conocimiento y de la existencia de un sujeto que, más que pertenecer al mundo, lo determina: “Yo soy mi mundo”,¹⁸ pudo haber dicho el primer hombre y repetido quienes siguieron sus huellas en el Paraíso, más allá o más acá.

Sin pretensiones de trasladar la discusión a planos teológicos o metafísicos, conviene recordar que no son extraños a ese planteo los riesgos que corren José Arcadio y sus paisanos al perder el nombre y la noción de las cosas por un “olvido cruel e irrevocable [...] porque era el olvido de la muerte”¹⁹ o los que, por las exactitudes de la memoria, reducen a Funes a la oscuridad, a la inmovilidad y a las vicisitudes de su deseada reclusión. Sin embargo, no pesa suponer que el acuciante conflicto de nombrar experimentado por esos personajes –y las irónicas soluciones filosóficas que lo dirimen– aluden a un régimen mítico y sagrado, como ese que remite a las iniciales instancias del Génesis, o secular y poético, que cuenta con los antecedentes literarios más prestigiosos. Si el mundo empezó por un Libro, si para más de un poeta terminará de igual modo, ese azaroso trabajo de dar nombre en el que se complacen estos escritores o se debaten sus personajes no debería sorprender. La fatalidad de la escritura, al principio y al final, les sería inherente a su primera o segunda naturaleza. Aún escépticos, “Hay dos naturalezas en nosotros” [“*Il y a deux natures en nous*”], y ninguno de los dos escritores habría objetado esas ambivalencias.

Aunque es enorme la variedad y riqueza de las citas que prodiga Borges en este sentido, aquí tienta incluir las que proceden de un entorno doblemente nativo. Son frecuentes las alusiones a la campaña rioplatense, dispersas en su obra y drásticamente concluyentes en su ensayo autobiográfico: “cuando me enteré de que los peones eran gauchos, como los personajes de Eduardo Gutiérrez, adquirieron para mí cierto encanto. Siempre llegué a las cosas después de encontrarlas en los libros”.²⁰ Es convincente y diversa en la obra de García Márquez la sinceridad de una confesión análoga, que también se hace determinante en sus opciones autobiográficas: “En la iglesia me había asombrado el tamaño del misal, pero el diccionario era más

¹⁸ *Idem*, 5.63, p. 117.

¹⁹ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 49.

²⁰ J.L. Borges, *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 32.

grueso. Fue como asomarme al mundo entero por primera vez”.²¹ Wittgenstein no habría impugnado el solipsismo de Funes, una posición que ilustra una de las claves del problema. Si el filósofo entiende que “No podemos pensar lo que no podemos pensar” [“We cannot think what we cannot think”], confirmando que, “de modo que aquello que no podemos pensar, tampoco lo podemos decir” [“so what we cannot think we cannot say either”]²² las tribulaciones lingüísticas y la inventiva verbal del gaucho oriental no habrían resultado ni absurdas ni excéntricas.

Sin embargo, dada la precariedad de las nociones universales de las que se dispone y de las que reniega Ireneo por no traicionar las precisiones de su extrema percepción o porque no las concibe, es curioso que la *urgencia de decir* no se aparte de su entorno o apenas se aleje algo más allá: los vástagos y racimos de uvas, más que el vino de las copas; las formas de las nubes entre colinas cercanas en el amanecer de un día preciso a una hora exacta, las líneas de la espuma levantadas por el remo en el Río Negro en vísperas de una fecha que el narrador recuerda con igual exactitud que sus sueños y entresueños.

Es cierto que, en el cuento, la perfecta perspicacia de su visión, el colmo de su memoria, le impedían pensar: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”.²³ Ya se sabe. Si el *funés*, ese idioma imposible que habría inventado Ireneo y cuya gramática podría interesar, prescinde de la propiedad conceptual de los nombres comunes, no llama la atención que Funes se valga de *nombres propios* –aquellos que identifican sin significar– para designar la intensidad de sus experiencias personales, solo suyas: Máximo Pérez –que la historia nacional presenta como un caudillo oriental, quizás el último de los del tipo propio de la “patria vieja”;²⁴ *El Negro Timoteo*, una publicación de época que fuera “el mejor exponente del periodismo satírico uruguayo”;²⁵ *Luis Melián Lafinur*, el tío uruguayo al que Borges aludió más de una vez.

²¹ G. García Márquez, *Vivir para contarla*, *op. cit.*, p. 112.

²² L. Wittgenstein, *op. cit.*, 5.61, p. 115.

²³ J.L. Borges, “Funes”, *op. cit.*, p. 490.

²⁴ *Idem*, p. 489.

²⁵ Alfonso Cerda Catalán, *Contribución a la historia de la sátira política en el Uruguay: 1897-1904*, Montevideo, UDELAR/Facultad de Humanidades y Ciencias, 1965, pp. 49-50. Agradezco al profesor Arturo Rodríguez Peixoto las precisiones brindadas sobre esta publicación.

Si bien renuncia a los estereotipos del lenguaje convencional, su imaginación no se aparta de una historia que es enciclopédica para el lector de hoy y parte vital del mundo inmediato para Ireneo, tanto como para el autor y tal vez muchos de sus buenos lectores. Los estudiosos de la nueva retórica aprobarían el ambicioso proyecto lingüístico de Ireneo ya que sus términos fundan las semejanzas de la metáfora en las proximidades culturales –espaciales sobre todo– de la contigüidad metonímica.

¿Aspiraría Ireneo a la construcción de una lengua perfecta? ¿Se originaría ese “sistema” de sustituciones verbales en las atávicas nostalgias de una lengua adánica edénica que viene preocupando a los hombres desde la pena infligida por las ansias de saber –o ser– como los dioses, primero, y las ansias de la torre ancestral y los castigos de la diáspora después? No sería contradictorio que esa ambición de *renombre* –de volver a nombrar– que es la de Funes, hubiera sido estimulada –según dice el narrador– por la propia denominación de los *Treinta y Tres Orientales*, protagonistas de un encomiable hecho histórico de puntual veneración, emblemática y patriótica, en Uruguay que es el país de Funes. Según Ireneo era absurdo que la designación de los próceres que llevaron a cabo la heroica gesta nacional requiriera “dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo”.²⁶ Por eso, más allá de los honrosos símbolos patrios, de las programadas glorias que la historia celebra, que las leyendas verídicas y el arte oficial han consagrado, el *número* como *nombre* –la palabra es “número” en francés– ya había sido objeto de las burlas de Borges en los años treinta, de Juan Carlos Onetti unos años después. Los números participan en ese “enigma inaugural”, esa revelación que convocan el poeta y el matemático en el afán conjunto de alcanzar una realidad arcaica que no los disgregue.²⁷

En plena ficción, las metáforas de Funes sustituyen un número por un nombre, una palabra por otra, particularizando un universal por medio de otro universal del que el poeta *se apropió* por medio de un nombre propio o un uso figurado, como los que prefiere Funes, una excentricidad lingüística que exhala, sin embargo, el aroma de la retórica más tradicional. Como Funes, que “se maravilló de que

²⁶ J.L. Borges, “Funes”, *op. cit.*, p. 489.

²⁷ Alain Connes, “La poésie d’Yves Bonnefois rejoint le réel mathématique”, *Magazine Littéraire*, núm. 421, junio de 2003, p. 41.

tales casos maravillaran”,²⁸ a esta altura, habría que extrañarse de que las particularidades de su lenguaje extrañaran. Las metáforas no son raras ni en la literatura ni en la lengua corriente, y su cuento, en realidad, según dice Borges en el prólogo, es una larga metáfora del insomnio.

La enfermedad del insomnio se propaga en todo Macondo y, ante la imposibilidad de evitarla, de la misma manera que Ireneo, José Arcadio se resigna: “Si no volvemos a dormir, mejor”, más aún, sabiendo que en un mundo en formación hay mucho por hacer, se conforma pensando que “Así nos rendirá más la vida”.²⁹ Los afanosos desvelos de Úrsula fueron inútiles, sus eficaces curas con plantas esta vez no resultaron; nadie consiguió dormir “sino que estuvieron soñando despiertos”.³⁰

Reflexionando sobre las transgresiones que el surrealismo reivindica como propias, aunque deberían reconocerse como inherentes a los resortes de la imaginación, decía Walter Benjamin “que la única vida que merece ser vivida, es aquella en la que se atraviesa el umbral entre el sueño y la vigilia, [...] donde no queda ningún intersticio entre la imagen y el lenguaje”.³¹ Deambulando entre el sueño y el insomnio, el narrador de Borges recuerda que la memoria de Funes era infalible. De la misma manera, el narrador de *Cien años de soledad* cuenta que Aureliano, insomne experto, instruye a José Arcadio contra el olvido y para proteger a los habitantes de Macondo lo instruye sobre una práctica literal que aplicó en su casa y luego extendió a todo el pueblo: “Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola*. Fue al corral y marcó los animales y las plantas [...].”³² Sin reparar en los preceptos bíblicos ni en las aprensiones platónicas, pensó que sería necesario poner un anuncio a la entrada del pueblo para que nadie olvidara que “*Dios existe*”³³ temiendo, empero, que a pesar de la eternidad que la creencia implica, la inscripción solo asegurara una fe a corto plazo ya que la permanencia de la letra escrita no podría prevenir contra el olvido de los usos y sus significados.

²⁸ J. L. Borges, “Funes”, *op. cit.*, p. 488.

²⁹ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ *Idem*, p. 45.

³¹ Walter Benjamin, “Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne”, *Mythe et violence*, vol. I, París, Denoël, 1971, pp. 298-299.

³² G. García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 47.

³³ *Ibidem*.

La medida literal e inmediata que tomó José Arcadio no fue la más práctica pero tampoco fue nueva. Precedida por “*The Literary Engine*” y las recomendaciones que los sabios de Balnibarbi propiciaron en sus debates académicos, un procedimiento similar supo disfrutar del favor literario de sucesivas y distintas generaciones atentas a las aventuras de Gulliver. Preocupados por las arbitrariedades de la comunicación verbal, esos sabios habían formulado proyectos que empezaban por propiciar la reducción de todas las palabras a monosílabos; luego, de todas las categorías gramaticales solo a sustantivos, para llegar a la abolición total de las palabras “y esto fue urgido como una gran ventaja en cuanto a salud tanto como a brevedad”,³⁴ engrosando por esa desaparición progresiva el frondoso expediente de una lengua universal y su fondo de silencio.

Pero no se trata solo de un desvarío de los ilustrados académicos ni de las ocurrencias hilarantes, siempre bajo sospecha, del propio Jonathan Swift. Caricaturizados, en más de un sentido, por el narrador de Gulliver, los sabios y sus despropósitos científicos se anticipan a las meditaciones que la filosofía le ha dedicado no solo a los límites del lenguaje sino a la índole mística de los silencios que ellos imponen: “Hay sin duda, cosas que no pueden ser colocadas en palabras. Ellas se manifiestan por sí mismas” [“*There are, indeed, things that cannot be put into words. They make themselves manifest. They are what is mystical*”],³⁵ decía el mismo Wittgenstein, quien seguía recomendando “no decir nada excepto aquello que puede ser dicho” [“*to say nothing except what can be said*”].³⁶ Por su parte, Walter Benjamin conjecturaba la existencia de un lenguaje primordial, capaz de configurar el paisaje de la verdad original, el origen donde las “ideas” remitieran a esos “nombres” primarios que constituyen el lenguaje adamítico.³⁷ También para Benjamin la esencia lingüística del hombre radica en nombrar las cosas,³⁸ un simulacro de regreso al Edén o una desesperanza que convierte en felicidad la catástrofe.

Entre mística y humorística, la desmemoria de los Buendía les per-

³⁴ Jonathan Swift, *Gulliver's Travel*, Londres/Nueva York, Dent & Dutton, 1977, p. 197.

³⁵ L. Wittgenstein, *op. cit.*, 6.522, p. 151.

³⁶ *Idem*, 6.53, p. 151.

³⁷ Stephane Moses, “Ideas, nombres, estrellas. Las metáforas del origen en Walter Benjamin”, en Ingrid Konrad Scheurmann, *Para Walter Benjamin*, Bonn, Inter Naciones, 1992, p. 188.

³⁸ W. Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1970, p. 141.

mite aplicar, asistida por la fijación de las palabras y la literalidad de sus procedimientos denominativos, una estrategia figuradamente opuesta a los *desplazamientos* metafóricos de Funes, memorioso pero inmovilizado. Acosados por los estragos del olvido, en lugar de responder a las vagas exigencias del pasado, clasifican y rotulan objetos y acciones, definiendo una Idea universal que desatiende la singularidad de cada circunstancia. Los habitantes de Macondo no recordarían, de acuerdo, pero, valiéndose de la eternidad de los arquetipos, al menos podrían pensar. Entre la lucidez del insomnio y los sueños alucinados, entrevén la verdad de esas Ideas, que les deparaban no solo “las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros”.³⁹ En todo caso, no son sueños raros. Las exploraciones oníricas del cinematógrafo han frecuentado la posibilidad de acceder, mediante máquinas cada vez menos inverosímiles, a la interioridad de las imágenes cerebrales, imaginando un segundo grado de la maquinación que la ciencia tampoco desconoce.

De ahí que, si bien se han atribuido a las profusiones de la imaginación tropical las transgresiones popularizadas por la cultura de Macondo, sería justo recordar que no fueron menores las que acontecieron en el Río de la Plata. En esta región austral o austera que se aproximó más a las sobriedades europeas que a los presumibles excesos del noroeste del continente sudamericano, fue Funes, en el marco de su ficción plural, quien intentó superar, desde su transgresiva lógica poética, las deficiencias conceptuales de un realismo que solo se ciñe a la vigencia de categorías ideales ya establecidas. De manera que ni la poesía es enemiga del pensamiento, ni el genio neológico de Funes es demasiado diferente de los gestos de los Buendía, ni la ingeniosa maquinaria que construye José Arcadio para conservar la memoria está demasiado alejada de *La invención de Morel*: “El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir”.⁴⁰ Rescatados del olvido, prescindiendo de los carteles pegados en las paredes y gracias a la redención de la palabra escrita, con la complicidad de Melquíades y la estupefacción que le

³⁹ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰ *Idem*, p. 48.

produce el nuevo invento, también José Arcadio se instala en el laboratorio de daguerrotipia, pensando, como si hubiera leído la novela de Bioy Casares, “que la gente se iba gastando poco a poco a medida que su imagen pasaba a las placas metálicas”.⁴¹

El itinerario retórico se bifurca dispersando la verdad en versiones diferentes; sin embargo, el lector las reúne en la convergencia de esos caminos, relevando irónicamente ese principio universal de una intuición cósmica o cómica, esas armonías sonoras por las que las casualidades fonéticas devienen una causalidad poética. A manera de epitafio, el autor estampa otra de esas frases terminales indicando, una vez más, que la ficción es una confabulación a medias, y que esa fábula compartida es la verdad de su historia: “Todo se sabe”, aun lo que no figura ni en las enciclopedias ni en los diccionarios.⁴²

A pesar de la disconformidad ideológica, de la visión o división de opiniones, de las facilidades que los oponen, no habría que pasar por alto esas puntas literarias que asoman entre sus narraciones y el descubrimiento de la belleza cósmica, que hace del asombro una estética habitual. Las dualidades de una desdicha igualmente oportuna, la caída del redomón y la peste del insomnio, provocan un desorden que, como suele ocurrir con las alteraciones de la regularidad, pone de manifiesto la naturaleza de un funcionamiento normal. El privilegiado padecimiento de Ireneo revela el estupor de quien, obligado a expresar la singularidad de su condición poética por medio del lenguaje común, paralizado por los conceptos que definen, universales, las propiedades comunes a todos los objetos, busca en la dicción figurada una coartada. Un movimiento retórico, un tropo, llega a rescatarlo de su invalidez animando, por medio de metáforas que *desplazan*, el pensamiento conceptual o un discurso inerte. El trámite poético devuelve el lenguaje a una instancia original, la fulguración instantánea de una unión entre palabras y cosas que el uso del lenguaje fracturó. La operación que lleva a cabo José Arcadio parodia esa unión original y, aunque la broma escarnece el anhelo de eternidad, no anula la yuxtaposición solidaria y solitaria de las ideas arquetípicas,⁴³ la misma “adhesión” a las cosas o causas –en su origen son la misma cosa– que las nombra.

⁴¹ *Idem*, p. 49.

⁴² *Idem*, pp. 316 y 322.

⁴³ Citado por S. Moses, *op. cit.*, W. Benjamin, “la armonía de las esferas depende del rotar de los astros que no se tocan”, p. 188.

Hacia el final de la novela, a medida que se va perdiendo el sentido de irrealidad, en ese espacio donde los nombres vuelven a su lugar y van empalideciendo los contrastes, resuenan las imprecaciones del viejo librero, a quien hubo que prenderle “los pasajes y los documentos migratorios en los bolsillos con alfileres de nodriza”⁴⁴ para que la memoria olvidadiza no le hiciera perder su identidad, si de ellos depende. Advierte que ni el pasado, ni el amor, ni los libros, se sustraen a la fugacidad que es el único tiempo de los hombres, confiando apenas en la escritura como única salida posible para quien cuenta o inventa sus memorias.

⁴⁴ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 337.

JULIO CORTÁZAR: EN NOMBRE DE BIOY

A Dafna

A propósito de los excesos de interpretación en los que incurría un crítico,¹ que se las ingeniaba para diseñar a partir del cuento “Todos los fuegos el fuego” simetrías más geométricas que retóricas, esquemas narrativos que el autor dice no haber imaginado, Julio Cortázar cuenta la consulta que le había hecho una crítica argentina, radicada en Estados Unidos desde hacía cuarenta años,² sobre *62 Modelo para armar*. Analizando algunas señales que la morelliana novela cifra, ella asociaaba “Polidor”, el restaurante de París donde Cortázar inicia y sitúa la narración, con la presencia de vampiros. No solo por su condición de doblemente extranjera respecto a la ciudad y a sus establecimientos míticos, la crítica (que es en parte su compatriota) descifra el nombre del lugar como apócope de “Polidori”, un escritor italiano (dice), amigo de Byron y de Shelley, que fue uno de los primeros autores en escribir un tratado sobre el vampirismo. A pesar de las afinidades entre nombres y temas, de los varios vampiros que frecuentan sus obras,³ dice Cortázar que nunca se le habría ocurrido pensar en esa coincidencia derivada de las exploraciones onomásticas que la atenta lectora conjectura, aún antes de que las redes de Internet las propiciaran. Sin embargo, no hay duda de que el tema de los nombres, tanto como a Borges o a Bioy Casares, le importa al escritor que es Cortázar y también a su narrador quien, en otro libro dice

no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera, y así a los seres que amé y que amo les fui poniendo nombres que nacían de un encuentro, de un contacto entre claves secretas.⁴

¹ Wolfgang Luchting, “Todos los juegos el juego”, en *Homenaje a Julio Cortázar*, H. Giacoman, Nueva York, Las Américas, pp. 353-363. Citado en *J. Cortázar entretiens avec Omar Prego*, Gallimard, 1986, pp. 126-127.

² Emma Speratti Pinero, *Ibidem*, p. 127.

³ Julio Cortázar frecuenta el tema: “El hijo del vampiro”, primer cuento de *La otra orilla*, en “Lucas, sus sonetos”, al hablar de rimas extenuantes ilustra con la que se da entre “Drácula y mácula”, *Un tal Lucas*.

⁴ Julio Cortázar, *Los autonautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella*, Buenos Aires, 1983, p. 17.

Frente a esa misteriosa complicidad mántico-semántica que multiplica la lectura literaria, los datos impuestos por la realidad suelen ser decepcionantes y tienden a reducir los vuelos de la fantasía y de las eventuales coincidencias a un universo de experiencias banales y de discutible interés. Una lástima, el hallazgo hermenéutico suscitaba algunas asociaciones igualmente excitantes pero la existencia comprobada del restorán Polidor en la rue Monsieur le Prince desbarata, con escasa y revenida gastronomía y la tenebrosidad poco higiénica de sus servicios, la felicidad de una hipótesis que el lector, tan ilustrado como imaginativo, no debería descartar del todo.

No es posible desentenderse de la sugerión que provocan los nombres ni renunciar a esos contactos entre claves secretas que el autor confiesa y el lector crítico deduce o inventa. Cómo no asociar a *Morelli*, como nombra Cortázar al personaje-escritor-crítico-teórico-álter ego de Oliveira y suyo, réplica de otros escritores,⁵ con Morel, el de la invención de Bioy, un personaje que, por su parte, reivindicaría una dinastía onomástica que no empieza con Saint Thomas More y su *Utopía*, ni con el doctor Moreau en su isla, ni con la Morella de quien Poe celebra la inagotabilidad de una erudición notable, ni con Maurelle que descubre las Ellice Islands ni, como me proponía Alfons Knauth, con “*le mort*”, o ese “moralista Morelli”⁶ (la evidente determinación del nombre) sobre quien sería necesario decir *more and more*. Cómo no recordar que en “Diario para un cuento” el narrador, más cerca de Cortázar que en otros cuentos a la luz de esa escritura diaria o diurna, interior e íntima, que cultivan los autores de diarios literarios, autobiografías, correspondencia, también las entrevistas, hace saber que

...cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares.

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona, aunque nuestras timideces respectivas no ayudaron a que llegáramos a ser amigos, aparte de otras razones de peso, entre ellas un océano temprana y literalmente tendido entre los dos.

En ese diario o cuento, Cortázar recuerda que se encontraron solo tres veces con Bioy: la primera en un banquete que ofrecía la

⁵ J.C., *Rayuela*, cap. 66, “Facetas de Morelli, su lado Bouvard et Pécuchet”, 11a. ed. 1969 [1a. ed. 1963], p. 425.

⁶ *Rayuela*, cap. 93, p. 483.

Cámara Argentina del Libro (y la coincidencia de estas circunstancias obligan) y en esa oportunidad el fecundo diálogo entre ambos escritores se redujo a que “en algún momento él (Bioy) me pidió que le pasara el salero. La segunda vez Bioy vino a mi casa en París”, prosigue, y “La última vez fue simétrica y en Buenos Aires; esa noche hablamos sobre todo de vampiros”. Y sigue entrecruzando su admiración por Bioy en ese cuento sobre Anabel y, Cortázar, traductor también de E.A. Poe, no podía dejar de intercalar una de las estrofas de Annabel Lee, pero como se trata de un cuento y no de una traducción, no la traduce.

Tratándose de un autor-traductor, autor de anagramas y palíndromos, de novelas, letras y palabras cruzadas, de sonetos *zipper*, que se leen como quien sube o baja un cierre metálico, lecturas en páginas salteadas, leyendo a los saltos, un ejercicio análogo al juego de la rayuela, no me pesaría hacer pasar el título de la novela por el francés *Marelle*, que traduce *rayuela*, el nombre de ese juego infantil. No sería raro someterlo a un procedimiento de resignificación que solo sustituyera las vocales, sin alterar las consonantes: *M R L*, en uno y otro nombre son las mismas y esta semejanza confirmaría una raíz arcaica y común. El procedimiento lingüístico, que habilita en diferentes lenguas el cambio vocálico, es uno de los más activos en hebreo y no sería descabellado aplicarlo a un nombre sustancial en una novela donde el protagonista insiste sobre el “kibbutz del deseo”, esa búsqueda desesperada⁷ de la reunión, que rescata lo que el verbo *kibbés* significa en esta lengua sagrada, milenaria y secular, y que Oliveira traduce por: “colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final”.

Estos desafueros interpretativos no ocurren solo por las obsesiones transidiomáticas del lector, que tampoco se resigna a las fallas de una lengua y trata de subsanarlas creyendo encontrar la solución en otras lenguas. El narrador de *Rayuela* se pregunta “¿Por qué, por qué, pourquoi, warum, perché este horror a las perras negras?”⁸ y, como no obtiene respuesta, recorre el espectro plurilingüístico, deslizando la serie verbal de esa interrogante paradigmática como notas en un arpegio que rozan apenas el teclado del piano, mostrando, como las líneas en la página, el blanco, que reúne todos los colores, y el negro, la ausencia de color que los anula.

⁷ En *Rayuela*, p. 239.

⁸ *Ibidem*, cap. 93, p. 484, “con ayuda de palabras, perras negras”.

Un filósofo afirmaba que “Creer en el nexo causal es (una forma) de *superstición*” y, como toda creencia, puede ser, en parte, una variante de la credulidad pero, positivismos al margen, si se entiende que la causa es posterior a la consecuencia, sea por descifrar el nombre de un restaurán en código vampiroológico, sea por coincidencias consonánticas, el lenguaje recupera la razón de la imaginación que las reglas de teorías lingüísticas le limitan o niegan.

“Cortázar, de la A a la Z” es el título literal, según *figura* en el programa,⁹ o a medias invertido (de la Z a la A), una escritura que se puede leer en espejo, describiendo las estrategias de un diagrama que favorecen las dos letras extremas del abecedario, emblemáticas del apellido de Cortázar que las contiene para dar cabida a todas las letras. Por eso Cortázar juega con el alfabeto al azar impugnando la consecutividad lineal y unidireccional que impone la escritura occidental y establecida. En “Satarsa” de *Deshoras* –el subtítulo del cuento es “Adán y raza, azar y nada”, e induce a realizar una doble lectura, un recorrido de ida y vuelta sobre el que además abunda:

Cosas así para encontrar el rumbo, como ahora lo de atar a la rata, otro pálidromo pedestre y pegajoso, Lozano ha sido siempre un maníático de esos juegos que no parece ver como tal puesto que todo se le da a la manera de un espejo: miente y al mismo tiempo dice la verdad.

En la segunda parte de *Rayuela*, Cortázar vuelve sobre el tema del nombre: “Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia”.¹⁰ Entre La Plata, Rosario, Carmen de Patagones, sus infrecuentes escaladas se restringían a las provincias argentinas y a aquellas tierras que lo fueron y pudieron seguir siéndolo. Poco más que de cabotaje, de corto alcance, los viajes de Traveler contrastan

⁹ Programa que propuso Alberto Gallo para este encuentro dedicado a Cortázar.

¹⁰ Montevideo –a la que por única vez la denomina “ilustre capital del mundo latino”– (450) y el Uruguay aparecen reiteradamente mencionadas en *Rayuela*, casi siempre a propósito de atributos desfavorables: la violación de La Maga por un negro en un conventillo después de una paliza del padre. “Las recovas de la Plaza Independencia, vos también las conocés, Horacio, esa plaza tan triste con las parrilladas, seguro que por la tarde hubo algún asesinato y los canillitas están voceando el diario, en las recovas”, *ibid.*, p. 76. “Carta a una señorita que está en París”, p. 112, “los conejitos mordieron y destrozaron el autorretrato de Augusto Torres”.

con la *trivialidad* de un nombre, que no existe como tal en ningún nomenclátor conocido. Podría haberlo adoptado Cortázar del protagonista de *Gulliver's Travels*, para replicar el patronímico del legendario viajero (Gulliver y Traveler, suenan casi homófonos) y las menciones a “*Traveller*”, “*any Traveller*”, que aparecen en la serie de escritos introductorios con que Jonathan Swift se complace en demorar, mediante un régimen de verosimilitud suficiente, los intrépidos relatos que las aventuras del narrador muy pronto desmienten. Las alusiones de su nombre al viaje, las resonancias del prestigioso antecedente y las cercanas circunstancias que, entre mate y mate, en el patio con geranios, y “el no te salgás de tu rincón natal” del protagonista de *Rayuela*, contribuyen a afianzar el tono irónico que burla, desde el principio, la “facilidad para la astenia”, esa condición itinerante a contrapelo de Oliveira: “Quietismo laico, ataraxia moderada, atenta desatención”,¹¹ ajena a la del autor y narrador –*voyeurs-voyageurs*– que ninguno de los dos disimula:

Según Walter Benjamin es prerrogativa del extranjero descubrir o inventar los sentidos que el uso oculta en la propia lengua al hablante nativo que la utiliza.

Extranjero en todas partes, Cortázar no desestima las posibilidades significativas de *Traveler*. En el mismo “Diario para un cuento” que se mencionaba, Traveler ya no es el personaje sino, con una ele más, la marca de una máquina de escribir:

Olympia Traveller de Luxe (de luxe no tiene nada la pobre, pero en cambio ha traveleado por los siete profundos mares azules aguantándose cuanto golpe directo o indirecto puede recibir una portátil metida en una valija entre pantalones, botellas de ron y libros).

De una narración a otra, el viajero que no viaja es marca de una máquina de escribir a los tumbos. Uno se pregunta si con el tiempo Oliveira no hubiera llegado a convertirse en una variante de otra marca de máquina de escribir, pero italiana, en otro cuento con distinto final sin sufijo portugués.

Otro nombre famoso en la misma novela, Berthe *Trépat*, la pianista que protagoniza uno de los conciertos musicales y literarios más comentados desde hace tiempo da lugar a conjeturas similares. También en este caso es el narrador el primero en llamar la atención

¹¹ En *Rayuela*, p. 32.

sobre el nombre: “No sabía por qué le hacía gracia que la pianista se llamara Berthe Trépat”.¹² Pronunciado exactamente igual, con una mínima variante ortográfica de la que Jacques Derrida podría haber derivado largas interpretaciones, el apellido que identifica a la pianista significa “muerte” en francés, “passer de vie à trépas”, que es “morir” es una frase que alude a la transición y al último trance.

A pesar de las diferencias, el viaje, el desplazamiento, están presentes en ambos nombres. Traveler, Trépat personifican un *desplazamiento que es metáfora* de sí misma, la coartada del movimiento da origen a la figura y a una novela articulada en dos grandes partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” la primera, y “De otros lados”, la segunda. “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros”, advierte Cortázar en el “Tablero de dirección” de *Rayuela*. El lector traspasa palabras, páginas, partes, primera, segunda, tercera, pero el autor habla solo de dos. Se quedó corto.

Aludiendo al cuento “El otro cielo”, Emir Rodríguez Monegal, en su fundacional artículo “Le ‘Fantôme’ de Lautréamont”, señala la necesidad literaria en general y de Cortázar, en particular, de pasar a otro espacio, “de crear pasajes, zonas misteriosas que conducen de la Galería Güemes a las galerías de la rue Vivienne”. Se refiere al personaje, Paul Laurent, y el narrador, la voz en “yo”, que pasan del siglo XIX al XX con la misma facilidad con que se desplazan del París de Lautréamont (1868) a Buenos Aires (entre 1928 y 1945), “sin otra transición que la establecida por un punto que divide el párrafo en dos mitades”, en un título partido al medio que, en lugar de dividir, duplica.

La carátula de *Todos los fuegos el fuego*, que termina con ese cuento, en una edición anterior muestra, al rojo vivo, uno de esos *pasajes* de París, esa construcción urbana que, desde que el siglo XIX la impusiera en sus grandes ciudades, hizo de París capital de un tiempo y sitio de pasaje obligado. Los pasajes fascinaron a Baudelaire, a Lautréamont, a los surrealistas, a Walter Benjamin quien no dudó en titular “*Passagen-Werk*” (Obra de los Pasajes, 1935) un artículo que denominó más tarde “*Passages parisiens*” (1939), punto de partida de un voluminoso libro, inconcluso, que preparaba para celebrar en París, *Capital del siglo XIX* a los “*flâneurs*”, vagos transeúntes en galerías y pasajes transitados por fantasmas, confundidos entre la multitud que empezaba a transformar la fisonomía de las ciudades y de sus ciudadanos.

¹² *Rayuela*, p. 123.

Espacios híbridos, ni afuera ni adentro, ni casas ni calles, los pasajes se constituyen como un espacio otro, *à outrance*, como decía Baudelaire.¹³ Es en los *pasajes* donde Cortázar radica su *tópico*: allí se animan sus temas recurrentes, su lugar común por excelencia. El *pasaje* significa un sitio y una acción, un paisaje quieto –*sage comme...*, diría en francés– y un movimiento, pasaje por la ciudad, en un transporte, pasaje de alguien que pasa o el pasaje que atraviesa de un lado a otro.

Dice el narrador de *Rayuela*

[...] Pensar que él había esperado. Esperado un pasaje. Dejándose resbalar, se sentó en el suelo y miró fijamente el linóleo. ¿Pasaje a qué? ¿Y por qué la clínica tenía que servirle de pasaje? ¿Qué clase de templos andaba necesitando, qué intercesores, qué hormonas psíquicas o morales que lo proyectaran fuera o dentro de sí?¹⁴

Ni París ni Buenos Aires, ni el Sena ni el Río de la Plata, entre dos aguas, un escritor *entre* dos ciudades, *entre* el ensayo y la ficción, *entre* la novela y el cuento, *entre* la ficción y la realidad, ni de aquí ni de allá, un escritor de pasaje, le interesa todo lo que pasa y, como todo pasa, para pasar el tiempo, se divierte al dar *La vuelta al día en ochenta mundos*, reescribiendo el título de su tocayo e invirtiendo el itinerario de un viaje efímero –al pie de la letra– o, en otro caso, un viaje atemporal, según subtítulo *Los autonautas de la cosmopista*, donde el derrotero minucioso no excluye una transacción cósmica ya que, y lo dice el narrador, “a veces es ventajoso no estar en ninguna parte”.¹⁵

No solo por los “Capítulos prescindibles” de *Rayuela* se verifica el salto al otro lado, una salida al cielo, *salir* es “subir”, “elevarse”, en otras lenguas. En un contexto diferente, hace poco, Paul Virilio hablaba del escritor como de alguien que “*passe en attendant de trépasser*”, alguien que pasa esperando pasar más allá, una *transgression* que observa las reglas para pasárlas por alto, al otro lado, Más Allá, también con mayúscula, que es eso *transgredir*.¹⁶

Es una constante de la imaginación del exiliado, quien se alejó de su tierra o por la fuerza o por su deliberada decisión y, desde la dis-

¹³ Ch. Baudelaire, “Perte d’auréole”, “Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures”.

¹⁴ *Rayuela*, p. 367.

¹⁵ *Los autonautas...*, *op. cit.*, cap. 3, p. 25, Buenos Aires, 1983.

¹⁶ A “transgresiones a la convención literaria” se refiere todo el prólogo de *62 modelo para armar* (1968) que debe su título al cap. 62 de *Rayuela*, p. 417.

tancia, extraña su propio suelo. Al ver el cielo de su nueva radicación, no deja de ver, o de pensar, en el anterior, un *cielo pasado, l'ex-iel*, decía Jules Laforgue, por *exilio*. Quizá sienta la mayor nostalgia del Cielo mayor (edénico más que territorial), que quedó atrás, como sentimos todos. Sin duda este neologismo suyo suena más cerca del término *exilio* y, sobre todo, para quien indaga su procedencia, porque recupera en el latín de “*solum*”, el *suelo*, la tierra y, sin abandonar el cielo, reuniéndolos en una sola continuidad, como si el suelo se uniera con el cielo, en el cielo. De ahí que el autor ponga en práctica la lógica del túnel,¹⁷ la salvación por una tabla o tablón, el puente, el pasaje, cubierto o descubierto, la simulación de refugio en la fuga.¹⁸ Era previsible que le resultara ominosa “La puerta condenada”, en Montevideo, en el hotel Cervantes y le acosara la urgencia de *traspasarla* para que diera lugar a un mismo cuento contado por dos autores.¹⁹

Es esa necesidad de movimiento la que anima *una estética de la transparencia*, de quien crea fascinado por los cristales, como cuenta Cortázar,²⁰ y nos sorprende no solo en “axolotl”. Inquietante, vidriosa, la vista atraviesa los espacios dando paso a la condición dual, anfibio, larval, porque “larva” es tanto una máscara del embrión como espectro de los muertos. El narrador dice “Ahora soy un axolotl”. ¿Quién habla? ¿Quién seduce a quién?, ¿un axolotl se dice –sedicen-

¹⁷ Teoría del túnel. A diferencia de E. Sábato que concebía negativamente, la imagen del túnel en Cortázar resume la violencia que barrena los flancos del lenguaje, que demuele el bastión literario.

¹⁸ “...yo me acuerdo de algo que es tan poco pero que vuelve y vuelve desde allá, desde lo que acaso hubiera tenido que ser de otra manera, como yo y como casi todo allá y aquí. Ahora que lo pienso, cuánta razón tiene Derrida cuando dice, cuando me dice: No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel”. “Diario de un cuento”, final.

¹⁹ Un cuento que coincide, por pura casualidad, con dos cuentos de Bioy Casares: “Un viaje” y “El mago inmortal”. Véase el libro de Noemí Ulla, *Las aventuras de la imaginación* donde Bioy habla de esa coincidencia con Cortázar. No da los títulos de los cuentos pero me los proporcionó la autora en 1994 por teléfono.

²⁰ P. 36: la fascinación por el fenómeno de la transparencia, los vidrios, los cristales. “Yo buscaba todas las posibilidades de pasaje”: “...je cherchais toutes les possibilités de passage. Voilà ce mot ‘passage’ que j’ai tellement employé car je n’en ai pas trouvé d’autre qui explique mieux cette insatisfaction devant le donné tel qu’il est... O. Prego.: ...dans tes nouvelles se produit toujours un glissement, parfois presque imperceptible, qui nous mène à une autre réalité, qui prend un tournant dangereux et pénètre dans un monde autre”.

te—narrador? ¿Qué hace ese ser extraño en París? El nombre aparece cruzado dos veces: primero en náhuatl y en francés, sobre un cartel en el *Jardin de plantes* y luego, de allí, en francés, en español. Un título que se desplaza de una lengua amerindia, a una lengua europea y a otra, en un cruce transatlántico más plural que singular. Fijos los ojos, al trasluz entre dos medios, narrador y narrado cruzan miradas y milagros. La doble transparencia del cristal y del agua consagra la identidad a medias, compartida, ambos se identifican en una ceremonia que revela la *transapariencia*, una identidad cruzada, como en un bautismo, por el agua, la cruz y la palabra.

Otra vez la ceremonia de pasaje, del pasajero, *traveller*, en el agua, el navegante, como el personaje de Bruno Ganz que, en un film de Alain Tanner,²¹ de hace años y todavía poco conocido, duplica su lengua, del alemán al francés, del inglés al portugués, del original en español. Como el marino que no se detiene, su lengua vaga, escrita en cartas, filmada en ocho milímetros dentro del film; el personaje no se define, se debate entre formas diferentes, verbales y visuales, entre dos mujeres, la que él filma y muestra, una; la que le escribe en líneas que él lee, otra. Las palabras se oyen y se ven, se leen en un cuento, una ciudad que, para él puede ser Lisboa o cualquier ciudad; el personaje duda. Deslizándose entre dos países, Alemania y Portugal, lee el cuento de un argentino en Francia y, como el narrador de “axolotl”, se fija en la larva y se identifica con él. De un medio al otro, como en el episodio de la cosmopista: “Pasa un ángel”.²² El silencio se produce entre palabras e imágenes, el autonáutica se plantea el problema de la conversión de ángeles a fotos, primero, y de fotos a palabras, después, una conversión sucesiva que el narrador de axolotl, sin advertirla, tampoco evita. Seducido, se fija en la imagen y se deja llevar del otro lado. El espectador del film entrevé el cuento pero proyectado en pantalla y, como en el cuento, el lector o el narrador igualmente deslumbrados, se ven en la transparencia del cristal y allí se confunden. “Nothing really exists for me. I am a liar trying to tell the truth”, dice Ganz en el film.

Leyendo a Cortázar el lector se complace en encontrar a otros autores: con frecuencia se encuentra con Bioy Casares y Jacques Derrida (“Diario para un cuento”), Haroldo de Campos y más Derrida (“Lu-

²¹ *Dans la ville blanche*, film de Alain Tanner, 1983.

²² *Los autonautas...*, op. cit., “Pero la transformación de la historia del ángel –hacerlo pasar de la foto que no fue tomada a la ficción escrita– llevaría todavía tiempo”.

cas, sus sonetos". *Un tal Lucas*), con Onetti y Felisberto,²³ por pasadizos nada secretos, pasajes textuales que atraviesan la enciclopedia como los pasajes que atraviesan la ciudad dejando aparecer, transaparecer, pasajes ajenos. Cruzan, *creusent*, perforan un texto *en creux*, calado, con agujeros, esos huecos dejan ver otros textos, no en filigrana, ni palimpsestos ni marca de agua sino, como dice Cortázar, por "un embudo de cuento".²⁴ En *Rayuela*²⁵ el narrador habla de Horacio,

que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revolver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua.

Esos pasajes son *transportes* textuales y recuperan en la cita todos los sentidos o, por pasión, lo pierden.

Más adelante, en el capítulo 66 de la página 425 de *Rayuela*: "De otros lados. Capítulos prescindibles" dice: Morelli

Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: "En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay". La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa.

Las ficciones de Cortázar imaginan la posibilidad de sustituir las propiedades del espacio sideral por el espacio de la escritura, de ascender jugando a un Cielo que está a pocos pasos de quien se dispone a jugar, salta a un tiempo sin tiempo desde el que deriva hacia el espacio literario, que se aleja de la topografía, si lo retiene, tanto como del devenir, si es solo fugaz o sucesivo. Si aún se volviera a indagar

²³ Donde también habla de la poesía concreta, de J.P. Faye, de Ph. Sollers, "Silvia", *Último round*.

²⁴ Diario para un cuento: "yo enfrento una nada, que es este cuento no escrito, un hueco de cuento, un embudo de cuento".

²⁵ Cap. 93, p. 483, "me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado".

sobre los orígenes del lenguaje o se justificara en su fin su naturaleza, tal vez fuera la voluntad de apartarse de la eventualidad la razón de ser de la palabra, ser que descubre la palabra y la poesía manifiesta. Alguien dijo: “La literatura hace de la lengua una fiesta”²⁶ o una Feria. Por ahora, es esta.

²⁶ En *La leçon*, R. Barthes, refiriéndose a las palabras que ya no son utilizadas como simples instrumentos sino “son lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores”, decía “*L'écriture fait du savoir une fête*”, París, 1978.

EL ALEPH Y OTROS PUNTOS CARDINALES

A David

Es verdad que lo ignoro todo sobre él —salvo los nombres de lugar y las fechas: fraudes de la palabra— (...)

J.L. BORGES¹

(...) solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios

J.L. BORGES²

Aunque nadie dude de que las circunstancias son tan inciertas como engañosas, aún sorprende que la alusión a esa falsedad inicie un poema o finalice un cuento. Similar a la concisa vaguedad con que empieza una novela magistral, de cuyo nombre no es necesario acordarse, esos extremos verbales de enigmático tenor denuncian la inconstancia de las apariencias o su indiferencia fortuita. De ahí que las corrientes doctrinarias que en la actualidad se detienen en verdades ocasionales y vicisitudes biográficas, relevando meros datos personales e historias pequeñas, sean aún más azarosas que otras teorías que, prescindiendo de esas circunstancias, también fueron pasajeras.

Los acontecimientos —más lentos o más apresurados—, como las doctrinas —más cruciales o más triviales—, a veces pasan a la historia y a veces no, pero siempre pasan. Hasta la eternidad tiene su historia, como sugiere el contradictorio título de Borges,³ y la felicidad de la fórmula, que concilia esa debatida dimensión, infinita y fugaz, tal vez derive de antecedentes poco recordados. En esa deriva, atendería las advertencias que Ernest Renan dirige “*Au lecteur*” al comienzo de

¹ J.L. Borges, “Isidoro Acevedo”, *Cuaderno San Martín* (1929). *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977, p. 95.

² J.L. Borges, “Emma Zunz”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 568.

³ J.L. Borges, *Historia de la eternidad* (1936), Buenos Aires, Emecé, 1953.

Caliban, cuando afirma que “Shakespeare est l’historien de l’éternité”.⁴ El escritor francés enfatizaba el anhelo de Shakespeare por no pintar ningún país ni ningún siglo en particular sino por pintar la historia humana, sin preocuparse “del color local ni de la exacta representación de las costumbres, ni de los hábitos”⁵ y, previendo las objeciones que suscitarían los anacronismos que se permite, desafía a que se le diga en qué siglo vivió Próspero cuando, todavía ahora, no ha dejado de ser nuestro contemporáneo.

Muchos años después y en términos diferentes, también Borges extiende la eventualidad del “espacio que se mide por el tiempo”,⁶ afectando de fugacidad al lugar –aparentemente más estable– y a quienes, oriundos de una tierra particular, están de paso, tan fluctuantes como las especulaciones que se les dedican.

Como en un cuento de *Las mil y una noches*, donde un genio confinado en una lámpara de bronce o sometido adentro de una vasija de similar metal aparece y desaparece inopinadamente, el ir y venir de los camellos entre las páginas del *Corán*, las de Edward Gibbon o las de Borges y sus críticos, podría ilustrar ese vaivén o la imprecisión de un carácter tan autóctono como exótico, porque la *visión* del mundo cuenta más que su *división* en puntos cardinales, sean este, oeste o cualquier otro.

¿Qué son el Oriente y el Occidente? Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro.⁷

En la conferencia sobre *Las mil y una noches*, Borges vuelve a preguntarse qué son Oriente y Occidente, preguntas que cuestionan la inercia de las definiciones adversas y las inútiles polémicas que las oponen. Una vez más, al refutar la particularidad del espacio y la arbitrariedad de los contrarios que lo dividen y distribuyen, se vale de la pregunta que inquietaba a San Agustín respecto al tiempo, aunque los extremos temporales sean aún menos tangibles.

La indefinición del Oriente, entre otras vaguedades igualmente deliberadas, es una de las vacilaciones constantes de su obra. El Oriente marca un “origen”, que nunca es solo uno, una originalidad

⁴ Ernest Renan, *Drames philosophiques*, París, Calmann-Lévy, 1888, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J.L. Borges, “Las mil y una noches”, *Siete noches*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

a dos puntas que pasa por alto las generalizaciones y sus esquemas. Favorecidas por esa imprecisión, no faltan las coincidencias entre términos supuestamente antagónicos:

¿Y cómo definir al Oriente, no el Oriente real, que no existe? Yo diría que las nociones de Oriente y Occidente son generalizaciones pero que ningún individuo se siente oriental. Supongo que un hombre se siente persa, se siente hindú, se siente malayo, pero no oriental. Del mismo modo, nadie se siente latinoamericano: nos sentimos argentinos, chilenos, orientales (uruguayos).⁸

Juega con los mismos nombres y la diversidad de sus significados para burlar las definiciones, el sinsentido de las diferencias geográficas o cronológicas y, al confundirlas, las deroga. Observa que en Extremo Oriente ningún individuo se siente oriental pero esa impresión le importa menos que reconocer que en América Latina, con mayor o menor derecho, los uruguayos nos sentimos “orientales” o gauchos, uno, dos, treinta y tres,⁹ o sus pálidos descendientes.

Por esa razón, entre otras, resulta bastante absurda la rivalidad que polariza Oriente y Occidente en la que se empecina un libro –al que las endeblecias y los prejuicios envejecieron precozmente– donde, al criticar los estereotipos orientalistas construidos en Occidente, se menciona a Borges una sola vez y solo al pasar, sin tomar en cuenta su rechazo a dicotomías que el autor del libro no titubea en asumir. Refiriéndose a Louis Massignon –el último de los orientalistas, como se le ha calificado– dice: “Sus ensayos [...], que mistifican la erudición y lo presentan casi como una personalidad familiar lo hacen aparecer como un investigador inventado por Jorge Luis Borges”.¹⁰ En otro libro vuelve a asignar una atribución similar a Raymond Schwab –autor de un libro sobre *La renaissance orientale*– diciendo que “se parece a Borges, o también a uno de los personajes de alguna de las *Ficciones* de Borges”.¹¹

Convencional, la referencia a Borges es tan escasa como trivial no solo porque tanto a propósito de Louis Massignon como de Raymond Schwab se formula el mismo comentario sino porque, reiterada y previsible, la comparación literaria podría haber sido menos banal y la lis-

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ Juan Carlos Onetti, *El pozo* [1939], *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 71.

¹⁰ Edward Said, *Orientalism*, Estados Unidos, Vintage Books, 1979, p. 267.

¹¹ E. Said, “Raymond Schwab and the Romance of Ideas”, *The Word, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 248.

ta más extensa. Por otra parte, tratándose de asociaciones borgianas, habría sido interesante conjeturar la posibilidad de un deslizamiento paronomástico, una confusión entre Schwab y Schwob (Schwob, Marcel). Sobre todo porque Borges traduce al español un par de fragmentos de sus *Vies imaginaires* (París, 1896) para la *Revista Multicolor*¹² y, además, un prólogo suyo introduce *La cruzada de los niños*,¹³ más allá de intermediaciones personales y amistosas que harían más atractiva una relación que atraviesa lo literario sin dejarlo de lado.¹⁴

Considerando la disposición de los razonamientos de Borges tendientes a universalizar los datos, esas comparaciones destruyen, sin proponérselo, las quejas de quien acusa haciendo suyo el mismo vicio que impugna. “Exotismo en el exotismo” había dicho Roland Barthes, al preguntarse, como Borges, “Pero, ¿dónde está el Oriente?”,¹⁵ entendiendo que “la imagen cultural se fija siempre en donde está el poderío político; en 1877 ‘los países árabes’ no existían”, observaba.

Por eso una biografía¹⁶ que quiere atenerse a la vida de Borges, a la localización minuciosa de sus andanzas en Buenos Aires, a sus lances y desenlaces personales, puede ser menos cierta –y seguramente menos conspicua– que una biografía literaria¹⁷ donde, sin desconocerlos, el biógrafo ha preferido hacer prevalecer las obras de Borges y remitir al lector al punto del que partió.

Es lamentable que, con el afán de informar al lector y de definir con propiedad los tópicos más “típicos”, las características particulares de un ambiente que Borges no solo contribuyó a crear sino que ha convertido en una animada mitología, se haya introducido al final del libro un glosario que incluye datos referidos a sitios autóctonos cuyas acepciones, en lugar de informar, despistan. Gracias a la brevedad, el

¹² Núm. 4, 2 de septiembre de 1933; núm. 21, 30 de diciembre de 1933 [Borges en *Revista Multicolor*, Buenos Aires, Atlántida, 1995, pp. 385-389].

¹³ Buenos Aires, ediciones La Perdiz, 1949, en J.L. Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero (ed.), Buenos Aires, 1975.

¹⁴ Profesora y amiga de Victoria Ocampo, Marguerite Moreno, esposa de Marcel Schwob, se radicó en Buenos Aires durante varios años. Emir Rodríguez Monegal, *Vuelta*, núm. 30, mayo de 1979, pp. 44-47, <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/vuelta/vuelta_30.htm>.

¹⁵ Roland Barthes, “Pierre Loti: Aziyadé”, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973, pp. 238-240.

¹⁶ Edwin Williamson, *Borges, a Life*, Estados Unidos, Viking, 2004.

¹⁷ Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, Nueva York, E.P. Dutton, 1978.

“*Glossary of Argentine Terms*”¹⁸ no incurre en desatinos numerosos aunque algunos son de tal magnitud que no solo contrarrestan esa cortedad sino que contribuyen a poner en duda las copiosas páginas que lo preceden. Un par de ejemplos bastan: la primera entrada de ese *lexicon* es “almacén” y se traduce, efectivamente, como “store”, pero, a diferencia de lo que allí se dice: “A corner store-cum-bar”, el término no siempre comprende un bar ni tiene por qué encontrarse en una esquina. Sin alejarnos de ese campo semántico y barrial, “esquina” tampoco es “a bar on a street corner” sino, y no hace falta decirlo, el ángulo donde se unen dos calles y en el que puede haber cualquier comercio o ninguno, también en Buenos Aires.

Pero no fue solo el reciente biógrafo de Borges quien incurrió en los dislates anotados respecto a lugares y a las significaciones que se les atribuyen. Enrique Pezzoni refería un error aún más grave y bastante más divertido que, vinculado estrechamente con el presente planteo y los riesgos de la equivocada traducción de los nombres de lugar y sus desorientaciones, no está demás recordar. Dice que en la traducción al español de un comentario de Pierre Macherey, el traductor, que ignora el significado del francés *boussole*, traduce “La muerte y la brújula” por “La muerte en La Boussole”, como si dijera “La muerte en Tapalqué”.¹⁹ Sin duda algún norte desorrientó al traductor.

Habría que detenerse en estas nimiedades escasamente literarias porque, al abordar una vez más el tema del espacio, conviene apartarlo de las circunstancias geográficas que, particulares, pueden inducir a error, para aproximarla al desierto, no solo porque simboliza la pura extensión, un espacio universal, sino porque algunas homonimias significativas *are at stake*. No es raro que las palabras se asemejen entre sí, que se ajusten por similitudes sonoras, que se aparezcan semánticamente. Por ejemplo, el latín *errare*, “deambular, andar a la aventura” se acerca, en consecuencia, a “equivocar la ruta, confundirse”, acciones que el desierto favorece y allí coinciden. Las errancias y los errores pueden ocurrir en el desierto o en cualquier lugar, pero se advierten más a distancia. De ahí, en parte, los conflictos de la identidad y sus definiciones; de ahí, el escepticismo que los revoca sin evitar el buen humor con que Borges los registra o parodia.

¹⁸ E. Williamson, *op. cit.*, pp. 493 y 494.

¹⁹ Pierre Macherey, “Borges et le récit fictive”, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1966. Citado en Enrique Pezzoni, *lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*, Annick Louis (comp.), Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 55.

No es raro entonces que, al plantearse en la actualidad nuevos problemas relativos al espacio, se vuelva a reflexionar sobre sus accidentes. Desde el vasto expediente filosófico que le consagra el pasado hasta las frecuentes especulaciones que se formulan en estos tiempos, el tema del espacio no deja de ser un *tópico* (o dos o más) que convoca tanto la redundancia de discursos sobre extensiones insondables, a las que el hombre pretende asomarse por la ficción o la ciencia, como aquellos que aluden a las reducciones microportátiles con que la tecnología las administra. De un extremo al otro, las reflexiones sobre el espacio abarcan un amplio espectro que no omite, entre sus magnitudes, la negación del espacio, el vacío y sus variaciones.

Las nuevas versiones de las *utopías*, accesibles y cotidianas, no ignoran las ilusiones imaginadas desde hace siglos. Como en otros tiempos, el pensamiento contemporáneo atiende entidades que vuelven a negar el espacio: el mítico “no-lugar” se ha multiplicado en los más triviales “no lugares”,²⁰ de características menos felices y menos ideales que las asignadas por la ilustre tradición a sus míticos antecedentes. Si tanto la lejanía como la proximidad son indiferentes a las maniobras facilitadas por una tecnología familiar y doméstica, parece que el espacio ya no importa demasiado y, sin embargo, es esa indiferencia la que más preocupa.

Una especie de ensoñación diurna y diaria, entre lúcida y delirante, desplaza la percepción de lo inmediato por el acercamiento informático, sin fronteras ni márgenes, de centros ubicuos que no están en ninguna parte. Preocupado por el lugar del hombre en el cosmos, decía Pascal que la naturaleza es “une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part”. Más de una vez Borges traduce y cita literalmente esa afirmación, que habían citado antes, entre otros, entre críticos y paródicos, Louis-Auguste Blanqui y Jules Laforgue, igualmente venerados por Borges, aunque cada uno destilara sendos humores bien diferentes. Tampoco es extraña la recurrencia a la misma cita; solo prueba la disposición de la cita a ser citada, pero ese es otro asunto.

Los nuevos avatares dan cuenta de otra mutación corporal y cultural que transforma el régimen de la percepción, acoplando los objetos disímiles, superponiendo espacios próximos y alejados en imágenes percibidas por la *visión*, inmediata y directa, o por *visiones* imaginadas por una fantasía cada vez más factible. Es curiosa, aunque

²⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992.

no infrecuente, esa dualidad de una palabra que no distingue en *visión* la ambigua reciprocidad de funciones distintas, opuestas y que la mente reúne.

Revisando la noción de eternidad, Borges vuelve a cuestionar, en los años sesenta, las alternativas de los arquetipos, del tiempo, del movimiento y su “tembloroso” problema. Además de reconocer el estatuto primordial de esas formas eternas, agrega que son vivas, poderosas y orgánicas. Aunque de distinta entidad, suspendida la dimensión trascendente que Platón y Borges les asignaran a los arquetipos, los avances del progreso ya no cuestionan los hábitos de un cuerpo estático pero en movimiento, sometido a las incongruencias de espacios acelerados, “*l'espace-vitesse*”,²¹ donde ni el espacio ni la velocidad se oponen, como tampoco se oponían a la piedra los padecimientos y contorsiones del Laocoonte. Como si no fuera posible sustraerse a las exigencias de la fijación o de la sucesión, ese espacio en movimiento contrae a un individuo que, disponiendo de poco más que de los límites de su cuerpo, apenas se mueve. Una especie de espacio distinto, restringido y vertiginoso, se superpone al espacio natural y lo suprime pero ni la superposición ni la supresión espantan.

PARTICULARIDADES DE UN ESPACIO UNIVERSAL

Dada la vigencia de esas ininterrumpidas elucubraciones sobre el espacio, no parece inútil releer²² el cuento de Borges “El Aleph” desde una similar perspectiva, sin descartar las alusiones a las esferas, la ubicuidad del centro, las utópicas circunferencias, los itinerarios en un entorno cósmico, los orientalismos de turno, el desplazamiento o supresión de algún arabismo, y las caravanas de camellos errantes o sus siluetas solitarias que, trashumantes, van y vienen.

En esa inagotable ficción epistemológica que es “El Aleph” Borges imagina un planteo más concerniente al problema del espacio que la literatura no ignora: *la espacialización del lugar por la letra* y,矛盾ivamente, *la desespacialización del lugar por la letra*, que en su ficción ocurren concomitantes.

²¹ Paul Virilio, *L'espace critique*, París, Christian Bourgois, 1984, p. 174.

²² L.B. de Behar, “Rereading Borges’s ‘The Aleph’. On the Name of a Place, a Word, and a Letter”, *The New Centennial Review*, vol. 4, núm. 1, Primavera, 2004, pp. 169-187.

Las predicciones de la escritura, la inverosimilitud del Aleph, ese objeto que “es uno de los puntos del espacio donde coinciden todos los puntos”, se hacen cada vez más convincentes por las proezas tecnomágicas²³ o por las tersas infomáquinas que hacen plausible la consistencia *vidriosa* de un objeto localizado y soñado: interior y exterior, planetario y diminuto, alegórico y literal, sagrado y secular. Un espacio-espejo especioso instala la ficción que, legitimada y afianzada por invenciones tecnológicas posteriores, coincide con las disminuciones de una realidad en fuga.

Entre otras fatalidades, el cuento narra la fatalidad de la letra, de la escritura que *dan lugar* (un espacio y un origen), a la vez que lo desplazan o suprimen. No es necesario citar a Mallarmé pero, si el mundo existe para terminar en un libro, por una letra descomunal y paradigmática volverían a empezar el mundo o el libro a la par. Quizás en ese vaivén radica uno de los misterios de la escritura: “*I wonder whether a short story should be so ambitious*”²⁴ dice Borges asombrado por las derivaciones hermenéuticas de su cuento y las ambiciosas o ambivalentes interpretaciones que sigue propiciando.

Él mismo ha subrayado la diversidad de su carácter: fantástico, satírico, alegórico, afín a las más remotas cosmogonías o a unas anticipaciones descriptivas que prescinden, sin embargo, de la desenfrenada invención tecnológica y la profusa ferretería que usualmente prodiga el género. Las claves onomásticas, “*la forte presenza di Dante*”²⁵ en la obra de Borges, legitimaron las valiosas conjeturas de Roberto Paoli que agradece Borges como esos “*unlooked-for gifts*”, esos regalos imprevistos de la interpretación crítica en relación al cuento y que le otorgan aristas impensadas. Otras, más forzadas o “fechitistas” (por jugar con el fetichismo de las fechas), fijan el año en que *aleph*, la palabra

Fue primero usada por Borges hacia fines de 1924, cuando Nora comenzó a cautivarlo, y luego a mediados de 1926, en la cima de su relación amorosa con ella.²⁶

²³ Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*, Berlín, Akademie Verlag, 2000, p. 206.

²⁴ Borges, *The Aleph and Other Stories (1933-1969)*, Nueva York, Dutton & Co., 1970, p. 264.

²⁵ Roberto Paoli, *Tre saggi su Borges*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 27.

²⁶ E. Williamson, *op. cit.*, p. 278.

El realismo del entorno narrativo contrasta con el descubrimiento del Aleph y, para acentuar el contraste, Borges acumula los recursos narrativos que, según su juicio, definen la literatura fantástica.²⁷ Si un viaje en el tiempo solo es posible dentro de los desvaríos de una ficción que suspenda su fluir progresivo y pasajero, en “El Aleph” el narrador describe un viaje planetario pero sin moverse de una especie de escondrijo incómodo. Si el tema del doble es otro de esos recursos, en este caso el procedimiento no se restringe a un individuo sino que duplica el mundo entero; si la obra dentro de la obra es propia del género fantástico, en el cuento, el Aleph del sótano configura una variante doméstica de la *mise en abîme* o de la caverna platónica combinadas, donde las sombras del mundo se repiten hasta el infinito, sondeando un abismo interior, literal y mayúsculo, en el espacio de la letra aleph.

Ambientado entre los barrios de Montserrat y San Telmo, “un barrio poco elegante de Buenos Aires”, en una casa destortalada a punto de ser demolida, el cuento tiene poco en común, en su origen, con la batería infraestructural de máquinas que las sofisticaciones del progreso prodigan electrónicamente, pero las anticipa. En el cuento, *Aleph* nombra un objeto en principio insólito, pero el nombre que lo designa es común ya que denomina la primera letra del alefato. Una letra *ante litteram*, aparece como “*une lettre avant la lettre*”, una letra primera y anterior a las otras letras que anticipa, desde la ficción, la realidad que las manipulaciones de los avances informáticos ponen en juego.

Anterior a las otras letras, es la suya una anterioridad misteriosa porque “no produce ningún sonido por sí misma y, sin embargo, de ella derivan todos los sonidos que las letras representan y los significados infinitos.”²⁸ Interesa presentar esa *anterioridad plural* que, tomándola sólo en su sentido más *literal* –y la literalidad es válida en todo sentido–, convendría analizar a partir de una solidaridad entre el espacio –sin descartar el tiempo– y la letra –sin descartar el sonido verbal–, que es una de las figuraciones del tiempo: “Un mundo

²⁷ Borges dictó una conferencia sobre este tema en Montevideo en 1949. Véase Rodríguez Monegal, “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica”, *Número*, Montevideo, año 1, núm. 5, pp. 448-454 o <cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/numero_05.htm#n3>.

²⁸ Edward Hoffman, *The Hebrew Alphabet. A Mystical Journey*, Vancouver, Rainncoast Books, 1998.

que no fuera ya articulado lingüísticamente no podría reflejarse en el mundo”,²⁹ decía Sergio Givone y los recursos que confieren visibilidad al espectáculo “cuentan” por medio de la escritura que contrae, sin contrariedad, “decir” y “mostrar” al mismo tiempo o en el mismo espacio. En esa etapa previa, casi inaccesible, que la escritura del manuscrito pone en evidencia, el dilema del espacio y del desplazamiento está en juego: el *Mihrab*, un lugar sagrado en la mezquita, y *Aleph*, la letra sagrada en su lugar.³⁰

Los episodios narrativos de “El Aleph” son escasos y bien conocidos. El narrador, que se llama Borges y que tiene muchos rasgos en común con el autor, visita a Carlos Argentino Daneri, un poeta mediocre, el primo de Beatriz Viterbo, en los aniversarios de la muerte de esa mujer de la que aún está enamorado. La visita de duelo no disimula otro *duelo* en el que se enfrentan sus rivalidades sentimentales y poéticas. Esa parquedad argumental y el escaso interés del tema contrastan con una parodia que se burla del ambiente literario del Buenos Aires de entonces y, sobre todo, con la revelación de un lugar portentoso en el sótano de una casa que se está por desmoronar. Por las confidencias de Daneri, el narrador, que se llama Borges, oye hablar del Aleph y logra ver ese objeto por primera vez. Por su magia, por la magia de la escritura, desaparecen y reaparecen, como en un espejismo, las distancias y diferencias, sus dimensiones y límites, pero es en ese espacio donde, paradójica, reside la esperanza del autor.

También para Maurice Blanchot, “*Écrire, c'est trouver ce point*”,³¹ escribir es encontrar ese punto ya que solo por el acto de escribir, “*Le seul acte d'écrire*”,³² precipita la utopía por medio de una escritura que se hace cargo del espacio, una especie en vías de extinción. Por las prestidigitaciones de la escritura, que recuerdan las taimadas habilidades de Hermes, la realidad se instala y se desvanece a la vez, dando argumentos sólidos –no es la palabra– a esa *poética de la desaparición* de la que Borges fue, desde los años treinta hasta el final de sus días, un incontrovertible fabulador y a la que las teorías de las últimas décadas del siglo XX han examinado desde distintas perspectivas.

²⁹ Sergio Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Milán, Einaudi, 2005, p. 105.

³⁰ L. Block de Behar, “Rereading Borges's ‘The Aleph...’”, *op. cit.*

³¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, p. 52.

³² *Idem.*, p. 38.

Si en hebreo la letra *bet*, morada del aleph, es toda la Creación, “*Le bet, maison du aleph, est toute la Création*”,³³ si por el acto de escribir el narrador replica esa Creación, empezando por *Bet*, que significa la “casa”, en el Aleph que descubre en la casa porteña ve todo el Universo:

[...] vi una pequeña esfera [...] el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño [...] vi el populoso mar [...] vi las muchedumbres de América [...] vi un laberinto rojo (era Londres) [...] vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin [...].³⁴

Obcecado por una visión a la vez familiar y fuera de lo común, el narrador repite *vi* casi cuarenta veces en ese mismo pasaje, como si afirmara, mediante las obstinadas insistencias de la anáfora, la verdad por la evidencia:

Con frecuencia la ilusión de que el texto es una crónica de gente y acontecimientos reales, y no un artificio ficticio, se refuerza por el uso de reales nombres de lugar.³⁵

Si bien se reconoce el procedimiento señalado por J. Hillis Miller, apto para darle verosimilitud al relato, el narrador exagera y, al enumerar todo lo que vio, la crónica se pierde tanto en la desmesurada totalidad como en la peque  z del Aleph.

En lugar de reforzar *l'effet de réel*, la descripción en exceso detallada diluye lo real, introduciendo la incredulidad en esa doble magnitud fantástica. La necesaria consecutividad del discurso ordena “el vértigo de la anotación”:³⁶

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribir  , sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recoger  .³⁷

En términos generales, Barthes decía que si la descripción no estuviera sometida a una elección estética, retórica, estilística o ling  stica,

³³ Annick de Souzenelle, *La lettre chemin de vie. Le symbolisme de lettres h  braiques*, París, Albin Michel, 1993.

³⁴ J.L. Borges, “El Aleph”, *El Aleph. Obras completas*, op. cit., p. 625.

³⁵ J. Hillis Miller, *On Literature*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, p. 19.

³⁶ R. Barthes, “L’effet de réel”, en R. Barthes, R. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre e I. Watt, *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1982, p. 86.

³⁷ J.L. Borges, “El Aleph”, op. cit., *Ibidem*.

“toda ‘vista’ sería inagotable por el discurso: habría siempre un rincón, un detalle, una inflexión de espacio o de color para referir”.³⁸

Al final del cuento el narrador confiesa haberle mentido a Daneri al negarle haber visto el prodigo. No era necesario que la posdata impugnara la autenticidad del Aleph, es una formalidad que prolonga el texto hasta alcanzar, por las puntuales precisiones del tiempo fechado, un espacio distinto, donde la convención admite, como si fuera verdad, la confirmación de una mentira:

Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

Tan antiguo como las letanías interminables, el recurso se afilia con facilidad en la categoría que Leo Spitzer, en la misma década de los cuarenta,³⁹ denominaba “enumeración caótica”. En ella incluía ejemplos de la “visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno”,⁴⁰ de Walt Whitman, sobre todo; de Rubén Darío, Pedro Salinas, y otros poetas quienes, recuperando un procedimiento medieval, apelaban a “lo moderno”. Una acumulación de referencias exactas fundamenta, por la convincente materialidad de la localización, la plausibilidad contradictoria de un cosmos en desorden, haciendo del inventario una invención.

EL DEFECTO DE NO EXISTIR

En la edición de Dutton, Borges se divierte recordando que un periodista madrileño le había preguntado si era verdad que la ciudad de Buenos Aires poseía un Aleph. También recuerda haberle respondido que semejante objeto no podía existir porque de ser verdad sería la cosa más extraordinaria del mundo y refutaría los conceptos del tiempo, de la astronomía, de las matemáticas y del espacio. El periodista, decepcionado al enterarse de que todo había sido un invento de Borges, le replicó: “Creí que era verdad porque usted indicó el

³⁸ R. Barthes, “L’effet de réel”, *op. cit.*, *Ibidem*.

³⁹ Leo Spitzer, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1968, pp. 247-291.

⁴⁰ *Idem.*, p. 258.

nombre de la calle".⁴¹ Borges, sabiendo que el nombre propio se presta para avalar la autenticidad, declara que uno de sus trucos preferidos consistía –como argumentaba Hillis Miller– en introducir en sus cuentos los nombres de sus amigos con intención similar.

Fascinado por las débiles crisis de una narración que se concentra en la minuciosa descripción del Aleph y repentinamente incrédulo por la ruptura que introduce la Posdata, el lector queda dudando sin saber si debe depositar su confianza en un relato que la requiere o retirarla ante la infidencia que lo impugna. A pesar de su “suspensión voluntaria de la descreencia”, no puede no saber lo que sabe y vacila entre observar las reglas del juego y un juego limpio, o que pretende serlo.

Entre otras menciones suficientemente fidedignas que figuran en la Posdata, su autor apela a esa fe onomástica y alude a las investigaciones recientes (1942), realizadas por un filólogo ilustre (Pedro Henríquez Ureña),⁴² quien descubre un manuscrito del Capt. Richard Francis Burton en una biblioteca de Santos, Brasil, donde se hace referencia a un cristal maravilloso semejante al vidrioso Aleph.⁴³ Si el cuento incluye una Posdata que en parte lo contradice, de la misma manera pero a la inversa, el Capt. Burton enuncia la no existencia de esos espejos y, al mismo tiempo, la trivialidad de los mismos. Ni “All is true” –dramático o novelesco– ni tampoco lo contrario. Si la suspicacia del narrador es doble, la del lector no lo es menos.

Por más fechada que esté, “Posdata del primero de marzo de 1943”, las puntualizaciones que allí se precisan tampoco aseguran ninguna certeza. En parte porque no es muy frecuente encontrar una posdata al final de un cuento, aunque sea mucho menos frecuente encontrar el Aleph en un sótano. Semejantes a los prólogos, epílogos, notas al pie y otras anotaciones textuales –o paratextuales, como se las ha denominado–, la posdata es uno de esos espacios o discursos de verdad

⁴¹ J.L. Borges, *The Aleph and Other Stories*, op. cit., p. 264.

⁴² Había participado en un volumen de desagravio organizado por José Bianco en *Sur*, a raíz del Premio Nacional de Literatura no otorgado a Borges. Este había presentado *El jardín de senderos que se bifurcan*, pero no obtuvo más que un voto. Los autores y obras premiadas, hoy olvidadas, presentaban, según E. Cozarinsky, temas y tendencias nacionalistas en una época, 1942, en que se asociaban con deplorables posiciones internacionales.

⁴³ La posdata se explaya sobre la existencia de espejos similares en otras obras: en la noche 242 de *Las mil y una noches* que Burton había traducido, en *The Fairie Queen* y otros.

que, al terminarse el escrito, relacionan el espacio de la escritura con la realidad que, aun entre comillas, no está sometida a un régimen de escritura evidente o a una realidad a término. En ese pasaje final, en ese espacio de tránsito y precisión que es la posdata, donde el texto llega a sus márgenes o accede al espacio no textual, regiría una “ley de sinceridad”⁴⁴ o “pacto de confianza”. Pero, emplazada al pie de la ficción, como quien dice “al pie de la letra”, la verdad posdatada viene *una verdad a medias* que compromete tanto la franqueza como la insinceridad, la confianza o la sospecha, al autor con el lector, el espacio con el tiempo o sus fechas. El procedimiento recuerda, en parte, las incertidumbres de la clásica paradoja del mentiroso o de esos “diferendos” que, demasiado trágicos, han preocupado a J.-F. Lyotard y a la filosofía contemporánea, a partir de sus planteos más rigurosos.

Pero ya no desconciertan en Borges sus desplantes textuales y, a esta altura, esa transgresión no enrarece el universo narrativo más que el extravagante objeto del sótano que da origen a la ficción y que la posdata cuestiona. Estas “salidas”⁴⁵ del texto, que Borges y Bioy Casares han consagrado en la ficción “desficcionalizándola” o llevándola a un segundo grado, probablemente hayan incitado las ocurrientes *boutades* de John Barth que, por humorísticas, no son menos válidas y, por probadas, más pertinentes:

Las *ficciones* [de Borges] no son solo notas al pie de textos imaginarios sino posdatas al corpus real de la literatura.⁴⁶

Más aún, las teorías que multiplicó Genette en los años ochenta y prolongara hasta la actualidad, aunque con planteos estéticos más ambiciosos⁴⁷ y no menos humorísticos,⁴⁸ describen minuciosamente esas salidas textuales sobre las que ambos narradores rioplatenses extendieron la ficción. Pero más que en *Palimpsestes*,⁴⁹ donde Genette

⁴⁴ Franc Schuerewegen, “All is false” (Balzac), *Poétique*, núm. 133, febrero de 2003, París, pp. 3-13.

⁴⁵ En el español coloquial se denominan “salidas” a los dichos agudos u ocurrencias humorísticas que surgen espontáneamente en el diálogo.

⁴⁶ John Barth, *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Nueva York, Perigee Books, 1984, p. 74.

⁴⁷ Gérard Genette, *Métalepse*, París, Seuil, 2004.

⁴⁸ G. Genette, *Bardadrac*, París, Seuil, 2006. También *Codicille*, París, Seuil, 2009.

⁴⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

sistematiza las categorías transtextuales, me detendría en *Seuils*.⁵⁰ El título del libro juega homónimamente con el sello editorial y con *umbrales* y su significado, en una acertada inscripción ostensiva que dice y muestra a la par, doblándose sobre sí misma en los márgenes donde el texto se desliza en ese discutible *hors-texte* o en sus márgenes igualmente discutibles.

Me interesa recordar este volumen de Genette no solo por ese acierto sino porque fue en 1985 y en Montevideo cuando le di a leer un ensayo de Borges, muy poco difundido, que empieza interpelando al lector: “¿Quién se anima a entrar en un libro?”⁵¹ y continúa especulando sobre los vacilantes umbrales del texto. En esas mismas circunstancias Genette descubrió el *zaguan*, ese espacio entre privado y público, y la palabra que lo nombra; un lugar en la casa o en la calle o en la ciudad y las connotaciones sociales y sentimentales que se le asocian. De evocación nostálgica, es un lugar típico de nuestra arquitectura y no sorprende que su traducción sea difícil o imposible. En las “Palabras finales” de una olvidada antología poética, ya en los años veinte, Borges celebraba el misterio de los zaguanes, de estos espacios domiciliarios que, desde la entrada, marcan el umbral de una casa, metáforas de una intimidad al borde de la calle o del texto:

¿Qué justificación la mía en este zaguán? Ninguna, salvo este río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna salvo los días orientales que hay en mis días.⁵²

Al principio de *Seuils*, haciendo referencia a ese texto, Genette traduce *zaguan* por “*vestibule*”. No es lo mismo. Suelen abundar esos despojos semánticos de términos que, al pasar a otra lengua, quedan fracturados, entre sitios y locuciones locales que afectan a los lugares autóctonos y los nombres que los designan: “Dos observaciones quiero agregar: una sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre”.⁵³

A pesar de la autenticidad del acontecimiento que se menciona en la Posdata (el otorgamiento injusto del premio nacional de literatu-

⁵⁰ G. Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987 [Umbrales, México, 2001].

⁵¹ Ildefonso Pereda Valdés, *Antología moderna de la antología uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.

⁵² J.L. Borges, “Palabras finales (prólogo breve y discutidor)”, *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.

⁵³ J.L. Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 627.

ra), de los nombres del beneficiario del premio (Eduardo Acevedo Díaz) y de la obra premiada (*Cancha larga*), y el bochornoso rechazo del cuento de Borges so pretexto de que se trata de un cuento diferente, la Posdata no es más seria que el cuento mismo. Borges especulaba sobre esas verdades tramposas y las asimilaba a las impuestas por las reglas del *truco*, un juego criollo que sigue siendo popular en nuestros días, y al que Borges, además de divertirse con sus dichos y partidas,⁵⁴ supo dedicarle una atención prolongada, intelectual y poética, fascinado por el cumplimiento de un ritual “que acriolla a quien juega”. Esa convención tramposa pone en evidencia la naturaleza de un lenguaje que habilita verdades válidas para mentir o mentiras para decir la verdad: “La habitualidad del truco es mentir”⁵⁵ decía Borges con la inflación sentenciosa que exhibían sus páginas en los años veinte. La mentira del truco es particularmente pérvida ya que el jugador dice la verdad para que descreamos de ella, para confundirnos por esa “superposición de caretas” que entran en una serie de ocultamientos, donde las astucias de un diálogo ritual y la destreza de mentir diciendo la verdad acreditan las fabulaciones de un autor que dice más de una verdad.

En los años veinte, el ensayo sobre “El truco” expone la afición lúdica del criollismo de Borges ya en vías de imminente declinación. Años más tarde, un capítulo que con el mismo título incluye en *Evaristo Carriego* reitera observaciones similares pero señala el espacio distinto que genera el juego, las reglas que lo rigen y un lenguaje que los administra: “el recinto de su mesa es otro país. (Los truqueros viven ese alucinado mundito)”.⁵⁶

Las concisas frases (hechas) que pronuncian los jugadores, circunspectos y taimados a la vez, le facilitan abundar sobre un mecanismo de inversiones dialógicas que son parte de la estética del juego. Para explicar los resortes ambiguos de ese intercambio de palabras transcribe una conversación entre Moshé y Daniel, dos judíos que se encuentran y se saludan en la gran llanura rusa. Recogida por anteriores o sucesivas antologías que festejan el humor judío, la anécdota pone al descubierto uno de los mayores refinamientos de la mentira,

⁵⁴ Miguel de Torre Borges, *Apuntes de familia. Mis padres, mi tío, mi abuela*, Buenos Aires, Alberto Casares (ed.), 2004, p. 30.

⁵⁵ J.L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 28. La primera edición fue de la editorial Gleizer, Buenos Aires, 1928.

⁵⁶ J.L. Borges, “El truco”, *Evaristo Carriego. Obras completas*, p. 146.

aquella que es difícil impugnar porque engaña más que cualquier otro procedimiento ya que oculta la verdad y se oculta en ella. No deja de llamar la atención que, refiriéndose a un juego rioplatense, criollo y emblemáticamente vernáculo, lo ilustre con los dichos de dos judíos que se encuentran en la vieja Rusia, dos personajes que nada tienen que ver con el mundo gauchesco y criollo, rural o urbano, o con los ardides ladinos del truco.

Pero, aceptada la extravagancia, “volvamos a nuestros camellos”, como quien dice “*revenons à nos moutons*”, y detengámonos una vez más en “El escritor argentino y la tradición” y, particularmente, en la famosa cita donde Borges se resiste a escudarse en los blasones de la identidad nacional para acreditar la ficción, desecharando la eficacia escenográfica de los estereotipos que exhibe el fervor criollo como un certificado más.

Como si la teoría, la crítica y los estudios literarios afines hubieran necesitado de esa señalada ausencia de camellos en el Corán, el argumento se ha vuelto uno de los más citados en relación al debate de la identidad. Desbordando los límites de las disciplinas específicas, esa cita ha pasado a ser un lugar común en las discusiones que vuelven a entablar adversamente nacionalismos y universalismos de turno. Más allá de la fortuna crítica de la que suele gozar la cita, son varias las incertidumbres que despierta el texto y complican el frondoso expediente de las excentricidades citacionales de Borges con una variante adicional:

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe.⁵⁷

En primer término y dado que los entornos textuales cuentan en este planteo, es necesario puntualizar la especie de *preposteración* de la inclusión editorial del ensayo –y como tal, más extraña que extemporánea. Basado en una conferencia pronunciada en 1951, publicado en *Sur* en 1954, figura en la reedición de *Discusión* de 1957 pero sin indicar la diferencia de fechas con respecto a la primera edición de *Discusión*, que es de 1932. Esa fecha aparece registrada en las *Obras*

⁵⁷ J.L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión. Obras completas, op. cit.*, p. 270.

completas, de manera que el lector presumiría que se trata de una dis-tracción cronológica, de esos inciertos trámites editoriales a los que Borges ha habituado a sus suspicaces lectores. Pero allí donde la *auténticidad* es tema de la cita de Gibbon y del Corán, allí es precisamente donde la autenticidad es la que está en tela de juicio.

¿Se trata de una cita apócrifa, ya que ni Gibbon formula la información que Borges le asigna ni del Corán parecen estar ausentes los camellos?⁵⁸ ¿Por qué justo camellos? ¿Por qué esa omisión? ¿Una dis-tracción bibliográfica? ¿Otro simulacro borgiano? ¿Otra jugada de truco? En nuestros países los camellos son animales que sobreviven en el zoológico o en el circo, en la realidad de los cuentos o en las sólidas enciclopedias. En la ficción, forman parte de la fauna orientalista y de una imaginación que *Las mil y una noches* ha situado en los espejismos del desierto. Sin embargo, provistos de una *joroba*, los camellos suelen asociarse –por el nombre de esa protuberancia llamativa– a la broma, a la burla, al escarnio. En el mundo hispanohablante, *jorobar* es un verbo corriente y familiar que designa la acción de molestar, de fastidiar, de burlar. Así lo registra el diccionario y el uso más difundido y popular. ¿Habrá querido *jorobarnos*, Borges, con esta caravana de camellos fantasmales, “del tiempo y de la arena”,⁵⁹ con trucos eruditos, con un pase mágico que hace desaparecer camellos o referencias a la par? Una prestidigitación escarnece la consulta de fuentes, convirtiendo un ensayo en un cuento de camellos invisibles, similares al hombre invisible de algún relato fantástico al que Borges suele recurrir al definir el género y que menciona en “A Poet’s Creed”, al despedirse de lectores que no disimularon su entusiasmo:

En mi país soy prácticamente (por repetir el título de un famoso libro de Wells) el Hombre Invisible.⁶⁰

En el “Epílogo” de *El Aleph*, fechado en 1949, aclara: “Las piezas de este libro corresponden al género fantástico”.⁶¹ ¿Habrá insinuado otro ejemplo, más rebuscado o más vulgar, de una poética que se

⁵⁸ Debo al riguroso relevamiento de Arturo Rodríguez Peixoto la información sobre este dato relativo a los escritos de El Corán y de Edward Gibbon.

⁵⁹ J.L. Borges, “El Oriente”, *La rosa profunda* (1975), *Obra poética, op. cit.*, p. 114.

⁶⁰ J.L. Borges, *The Craft of Fiction*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2000, p. 120.

⁶¹ J.L. Borges, “Epílogo”, *El Aleph. Obras completas*, p. 629.

asentaba, según sus propias palabras, en el descubrimiento de sentidos ocultos que las afinidades de sonidos revelan refrendando, por la proximidad que las asimila: *espacio* y *esperanza*; *oro*, *oriente*, *origen*; y tantas otras? ¿Será un ejemplo más del devenir transconsonántico de la *filología* en *logofilia*, como propone Alfons Knauth?⁶² *Camello*, la palabra, es demasiado parecida a *camelo* como para que un hispanohablante no advierta la semejanza y recupere las bromas de “jorobar” en una voz que significa: “noticia falsa” / Dicho o discurso desprovisto de sentido. / Simulación, fingimiento, apariencia engañoso.⁶³ Más que las sobrias definiciones del diccionario, legitimaría la broma por vía y voz poéticas, según una lógica de la risa que Arthur Koestler examinara al formular una teoría de la creación basada en el humor y las consonancias.⁶⁴

El malestar que produce el famoso pasaje camélido y alcoránico, el desconcierto que provoca, las salidas humorísticas con que se intenta resolverlo, ese *trou* o *gap* o *hueco*, validan maniobras hermenéuticas varias, más allá de las nomenclaturas y prácticas impuestas por la teoría de la recepción estética y otras doctrinas afines.

Ninguna de las suposiciones que aventuro parece suficientemente convincente como para darla por cierta, pero el hecho es que Borges atribuye a un historiador riguroso como Edward Gibbon y a los prestigios de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* una afirmación que no se confirma y, frente a esta carencia, es difícil interrumpir las derivas conjeturales. Ese rigor histórico tolera que

Después de todo sabía muy poco de sus personajes. Supongo que tuvo que imaginar las circunstancias. Debió haberse pensado a sí mismo como habiendo creado, en cierto sentido, la declinación y caída del Imperio Romano. Y lo hizo tan maravillosamente que no me preocupo de aceptar cualquier otra explicación.⁶⁵

Del presunto vacío de camellos a la proliferación de interpretaciones que el vacío estimula, tal vez la continuidad de esa abundancia hermenéutica haya sido una de las intenciones de Borges para no dar

⁶² Alphons Knauth, *Literaturlabor. La muse au point. Für eine neue philology*, CMZ-Velag, Rheimbach-Merzbach, 1986.

⁶³ DRAE.

⁶⁴ Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Londres, Pan Books Ltd., 1964.

⁶⁵ J.L. Borges, *The Craft of Fiction*, op. cit., p. 116.

por resuelto el planteo de un nacionalismo problemático que sigue vigente bajo otras máscaras culturales. De cualquier manera, y para conceder una tregua a las suposiciones que la sospecha multiplica, es necesario reconocer que el argumento fue convincente durante décadas y numerosos estudiosos siguen refiriéndose a él para avalar firmes posiciones que no requerían de la doble “autoridad” de Borges y de Gibbon para comprobar sus hipótesis.

Si bien los datos no fueron fidedignos, el rendimiento de su “infidelidad” es pertinente y, a pesar de la mentira, confirma que una vez que el *mito* se ha afianzado en una comunidad y en sus individuos, ya no es necesario reivindicar ruidosos accesorios típicos para que la identidad y autenticidad se verifiquen. Desde las inesperadas conjunciones del sueño que atraviesa la comunidad en la intimidad de la mente a las circunspecciones y sobrentendidos que deciden implícitamente la comprensión de quienes comparten una cultura en común, los mitos defienden su margen incierto: “No es improbable que mitologías y religiones tengan un origen análogo”.⁶⁶ Refiriéndose al *Fausto* de Estanislao del Campo,⁶⁷ Borges declara que esa obra gauchesca “No pertenece [...] a la realidad argentina, pertenece –como el tango, como el truco, como Irigoyen– a la mitología argentina”.⁶⁸ Sabía que contribuyó a extender y consolidar esa mitología fundamental de una identidad y una nación que la requerían. Podría haber hecho suyo el deseo de Fernando Pessoa:

Deseo ser un creador de mitos, que es el misterio más alto que puede obrar alguien de la humanidad.⁶⁹

Los patios quietos del suburbio, los astutos jugadores de truco en almacenes rosados, el tango y la violencia contenida en sus estampas estereotipadas, los gauchos bravíos errando en la pampa interminable, que se prolonga en los compadritos o los orilleros en sombras recortadas en las veredas de enfrente, al amparo de tapias tibias y “las floridas travesuras / de una mitología casera”, provincial y nacional. Rodríguez Monegal apunta esa apropiación de la ciudad a una voz que la funda:

⁶⁶ J.L. Borges, *Libro de sueños*, Buenos Aires, Torres Agüero (ed.), 1976, p. 9.

⁶⁷ Estanislao del Campo, *Fausto*, Buenos Aires, Ciordia & Rodríguez, 1946.

⁶⁸ J.L. Borges, “La poesía gauchesca”, *Discusión. Obras completas, op. cit.*, p. 187.

⁶⁹ Fernando Pessoa, “[Um criador de mitos]”. *Obras em prosa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 84.

Buenos Aires había existido antes que Borges la descubriera, pero muy pocos entre sus escritores habían hecho el esfuerzo de reinventarla, en forma tan completa y con tanto éxito. A partir de 1921, Buenos Aires le perteneció tanto como Manhattan le había pertenecido a Whitman.⁷⁰

Si una letra sola “puede contener el libro, el universo”, como decía Edmond Jabès, esa letra sería un *aleph*, que es la primera del alfabeto de la lengua hebrea y sagrada que, anterior a la articulación, nombra el aliento necesario para realizarla. En el manuscrito que precedió a la publicación de “El Aleph”, Aleph era un *Mihrab*, un espacio sagrado en la mezquita que desapareció del cuento como la casa de la calle Garay a punto de ser demolida, como el Oriente donde empezó esa extraña topografía literal para no terminar en el Sur. Al sustituir un lugar sagrado por una letra igual, la letra queda en su lugar; el espacio y la escritura aparecen asimilados por una misma magia literaria, fundamentando una estética conceptual, una poética minimalista que cifra, en una letra previa a las letras, las visiones de otro mundo o del mismo. En las penumbras de un zaguán, los perfumes de una calle arbolada o las madreselvas de una verja, en las casas bajas del suburbio, Borges entrevió el universo como vislumbra el Oriente desde el Sur, desde una esquina o un texto donde la pregunta vuelve a ser cardinal y la respuesta remite al principio, al origen, y sin nombrarlo lo nombra:

¿Cómo definir el Sur? La fácil tentación es definirlo por casas viejas, por arcos de zaguuanes, por la puerta cancel detrás de la cual se adivinan patios o un patio, pero estas cosas también están desparramadas en el Norte y en el Oeste. Sin embargo, podemos llamarlas Sur, porque el Sur es menos una categoría geográfica que sentimental, menos una categoría de los mapas que de nuestra emoción.⁷¹

Si en el Aleph, que es emblema de la asombrosa y remota desaparición del espacio universal en el espacio de una letra, figurado y literal, existen todos los puntos, el *Mihrab* está en el Aleph y el Aleph en el *Mihrab*. Expuestos a la vista en el manuscrito, no se distinguen en

⁷⁰ Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Une biographie littéraire*, París, Gallimard, 1983, p. 199.

⁷¹ J.L. Borges, “El advenimiento de Buenos Aires”, *Crítica*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1956, en *Borges. Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

el cuento que, publicado y público, oculta la combinación simbólica inicial. Ni las descripciones analógicas del mapa ni las más convencionales de la escritura muestran la “íntima y secreta ciudad de nuestras biografías”⁷² (orientales, occidentales, boreales, australes, astrales), donde las letras se confunden con los números, los puntos con los vientos cardinales que circulan inconstantes como la pluma, que los describe, regresando al vacío, al origen, a un tiempo que empieza para que el poeta vea el mundo en una letra o en un grano de arena.

⁷² J.L. Borges, “El mapa secreto”, *Crítica*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1956, *Ibidem*.

ÍNDICE

LA FICCIÓN ENTRE EL FRAUDE Y LA FARSA. SOBRE ALGUNAS PARODIAS Y PROPIEDADES DEL NOMBRE	7
EL ASOMBROSO Y SOMBRÍO LUGAR DE LA BIBLIOTECA	24
BORGES Y BIOY CASARES: <i>VERSIONES Y DIVERSIONES DE UNA CONFESADA CONFABULACIÓN LITERARIA</i>	54
DE NOMBRES PROPIOS Y AJENOS: LAS FANTASÍAS FRANCESAS DE ADOLFO BIOY CASARES	79
BORGES Y EL MUNDO INASIBLE DE MARTÍN BUBER. APUNTES DE UNA CONFERENCIA INÉDITA	90
BORGES: RAZONES Y FICCIONES DEL NOMBRE	110
BIOY CASARES: NUEVOS ASPECTOS DE UN PACTO FÁUSTICO	122
EL ENSAYO: MAGIAS POÉTICAS DE UN GÉNERO ILIMITADO	144
BORGES Y GARCÍA MÁRQUEZ: DE CÓMO CAMBIAR LA VIDA EN PALABRAS Y DE CÓMO CONTARLAS	159
JULIO CORTÁZAR: EN NOMBRE DE BIOY	172
EL ALEPH Y OTROS PUNTOS CARDINALES	183

LISA BLOCK DE BEHAR

En clave de be
BORGES BIOY BLANQUI
y las leyendas del nombre



Entre dicciones y contradicciones, Borges y Bioy hacen ficción y pasión del nombre. Hombres de letras ambos, ¿habrán advertido o se habrán divertido con los auspicios de esa letra que inicia sus propios nombres, la misma que inicia, si no el mundo, el relato del mundo? Uno y otro supieron entablar una amistad incomún; vidas paralelas las suyas que convergían con frecuencia en una unidad primera, inicial, el principio del que la letra be es emblema y sus atributos inaugurales, doctrina o leyenda.

Terciando entre pares, ronda en los escritos de ambos autores el fantasma de Louis-Auguste Blanqui. Semejante a los cometas que bien describe y cuyas andanzas narra, sobrevuela la figura en filigrana del prisionero que, desde las reducciones de su celda, hizo de la revolución un retorno, de la eternidad una hipótesis, del espacio infinito el lugar de sus fugas astrales y fantásticas.

Estas y otras coincidencias del comienzo ofrecen un punto de partida literal válido para aproximar lecturas, difundir leyendas, discutir sobre las particularidades del nombre, sobre las ambivalencias de la escritura y los mitos ancestrales de una de las más afortunadas aventuras de la invención, que la historia no siempre registra.

978-607-03-0275-

