

### **Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido**

La cita es del ensayo “Nueva refutación del tiempo”, de 1947, una de las muchas contribuciones de Borges a la fama de la eternidad, y argumenta que para que haya signo hace falta que la cosa se pierda, pero que no hay signo que no sea el recuerdo, la resurrección de la cosa, y hasta su posesión. El mismo razonamiento reaparece casi cuarenta años más tarde en “Posesión del ayer”, una prosa breve incluida en *Los conjurados* (1985), el último libro publicado por Borges: “Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos”.

### **Desterrado**

Mucho tiempo después, en 1968, cuando el siglo de pertenencia de Borges no parecía ser un dilema para nadie, Fernando Sorrentino, uno de los muchos interrogadores profesionales que se lo disputaron en los últimos años, le dio la oportunidad de corregir otra vez el pasado. “¿Cuándo y dónde nació Jorge Luis Borges?”, le preguntó, con esa facilidad para la tercera persona que tienen los periodistas deportivos. Borges no desaprovechó la ocasión. “Nací el día 24 de agosto del año 1899. Esto me agrada porque me gusta mucho el siglo XIX; aunque podríamos usar como argumento en contra del siglo XIX el hecho de haber producido el siglo XX, que me parece algo menos admirable”.

### **Clásico**

Hay dos sentidos en los que a Borges le gusta plantear la cuestión del clásico. En uno, que se filtra con algún sigilo en el ensayo “La postulación de la realidad” (1931), Borges sigue una tradición relativamente consensuada y entiende que “clásico” es un tipo específico de escritor —opuesto a “romántico”—, cuya práctica presenta algunos rasgos más o menos constantes y diferenciales: el rechazo de la expresividad, la confianza en el valor de la omisión, el gusto por lo mediato y lo abstracto, la concentración de grandes densidades significativas en pequeños detalles circunstanciales. Y una fe que es casi un programa

político: la creencia de que “una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público”. Aceptar que ese compendio de rasgos define a un clásico es aceptar, obviamente, que Borges, ya a principios de los años treinta, es un clásico. El otro sentido, que dejó marcas profundas en la cultura literaria argentina contemporánea, es más personal, más polémico, y hasta puede contradecir un poco al primero. Borges se pregunta *cómo se forma un clásico*, cómo un libro en especial —uno entre otros— pasa a transformarse en un monumento de sentidos, inagotable y ejemplar a la vez, que ordena toda la literatura, la cultura y el sistema de ideas de un país. La respuesta de Borges está brevemente resumida en un ensayito de principios de los años cincuenta, “Sobre los clásicos”, pero toda su obra —los ensayos tanto como la ficción o la poesía— no hace más que desplegarla, experimentarla y reproducirla sin cansarse, como si fuera uno de los principios que la mueven. Un clásico, dice Borges, no es un libro dotado de ninguna característica o mérito peculiares. No hay nada en el *Martín Fierro* (ningún rasgo, ni marca, ni truco, ni atractivo, ni verdad *internos*) que haya permitido que el libro de José Hernández, en las primeras décadas de este siglo, se convirtiera para la cultura argentina en lo que la *Ilíada* y la *Odisea* son para la cultura occidental. “Clásico”, razona, “es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término”. Borges invierte los términos corrientes del problema: desaloja la verdad clásica del campo de las propiedades “objetivas” de un libro y sale a buscarla *afuera*, en la relación entre un libro y sus contextos, en las maneras en que una cultura lee, se apropia y asigna valores a lo que lee. Así, la cuestión de los clásicos es, en Borges, apenas el momento crítico de un problema mucho más general: el problema del *valor* literario y el de su *historicidad*. Borges sostiene que el valor de una obra no es *intrínseco*, no está contenido en ella ni es su propiedad; el valor es fruto de una valoración: es algo que se da, se concede, se asigna. Y la lectura es el agente principal de ese trabajo de asignación de valor.

## **Padre**

Según la novela familiar que maquina en su *Autobiografía*, Borges siempre fue inmune a la insolencia, a la rebelión, a cualquiera de las formas civilizadas del parricidio. Fue un hijo

agradecido. O tal vez habría que matizar y decir: *endeudado*. Desde muy temprano, todo se lo debe a su padre: los problemas de la vista, el prestigio de una heráldica literaria (el tío abuelo de Jorge Borges era Juan Crisóstomo Lafinur, “uno de los primeros poetas argentinos”, y el abuelo materno un inglés llamado Edward Young Haslam, editor de “uno de los primeros periódicos ingleses” del país), la lengua y la literatura inglesas, la primera biblioteca, los rudimentos del pensamiento filosófico y, lo más importante, la misión, casi la *obligación* de escribir. Jorge Borges parece haber sido una suerte de diletante literario, malogrado por la falta de talento y la inconstancia. Escribió y publicó en 1921 una novela de temática entrerriana, *El caudillo*, y algunos poemas y traducciones. Destruyó un libro de ensayos, otro de cuentos orientales a la manera de *Las mil y una noches* y un drama titulado *Hacia la nada*, sobre “un hombre desilusionado por su hijo”. Pero su ineficacia como escritor es proporcional a su eficacia como pedagogo, a su capacidad para legar como vocación lo que en él fue una cuenta pendiente. “Desde los tiempos de mi niñez, cuando lo atacó la ceguera, quedó tácitamente entendido que yo tenía que cumplir el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre”, escribe Borges en la *Autobiografía*. La relación pedagógica es explícita; la deuda es silenciosa y recorre prácticamente toda la vida de Borges, que cada tanto (incluso después de que su padre haya muerto) vuelve a considerar una extraña idea: corregir (o acaso escribir con su padre) *El caudillo* y reeditarla. (Ese designio secreto es paralelo al que su padre consumó con *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro de Borges. Muerto el padre, Borges, revisando sus cosas, encuentra en la biblioteca el ejemplar que le regaló y descubre, en los márgenes de las páginas, todas las correcciones manuscritas que nunca se atrevió a sugerirle personalmente). Una ligera trampa deslizada en la *Autobiografía* muestra hasta qué punto Borges, que ya tiene setenta años, sigue *trabajando* su gratitud de infancia. “Cuando tenía más o menos nueve años”, recuerda, “traduje *El príncipe feliz* de Oscar Wilde y fue publicado en el diario bonaerense *El País*. Como la traducción estaba firmada ‘Jorge Borges’, la gente supuso que era obra de mi padre”. La traducción, en realidad, estaba firmada “Jorge Borges hijo”.

### **Fanny Haslam**

Victoria Ocampo: “No necesito preguntarle si Fanny Haslam de Borges era su abuela inglesa. ¿Hasta qué punto era inglesa?”. Borges: “Lo era devotamente. Bajo el influjo de la

obra de sir Walter Scott, yo, de chico, le pregunté si tenía sangre escocesa. Me contestó: ‘Gracias a Dios (*thank goodness!*) no tengo ni una gota de sangre escocesa, irlandesa o galesa’. Cuando estaba muriéndose, todos la rodeamos y ella nos dijo: ‘Soy una mujer vieja que está muriendo muy, muy despacio. No hay nada interesante o patético en lo que me sucede’. Nos pedía disculpas por su demora en morir’.

### **Aprender**

Longeva (murió en 1975, a los 99 años), incondicional (“ella fue una verdadera secretaria para mí, ocupándose de mi correspondencia, leyéndome, recogiendo mi dictado y viajando conmigo muchas veces”), secretamente influyente (“fue ella, aunque demoré mucho en descubrirlo, quien silenciosa y eficazmente promovió mi carrera literaria”), despótica y posesiva (Estela Canto, uno de los romances fallidos de Borges, la responsabilizaba de la desgraciada biografía amorosa del escritor), Leonor Acevedo es sin duda la *madre de escritor* más célebre de una literatura que no brilla demasiado en figuras maternas. Fue una verdadera *self made woman*, y su “carrera” fue sigilosa pero sostenida. Aprendió inglés a través de su marido; accedió a la literatura a través de su hijo. Llegó a firmar, con el tiempo, algunas traducciones (*La comedia humana* de Saroyan, por ejemplo), y Borges hasta le atribuyó a ella las que lo habían hecho famoso a él (Melville, el *Orlando* de Virginia Woolf, *Las palmeras salvajes* de Faulkner). Los dos hitos de esta biografía singular, que matiza la tenacidad con una razonable cuota de martirologio, son la muerte de su marido, en 1938, y el avance paulatino de la ceguera de su hijo, que va aislándolo del mundo y profundizando la dependencia materna. “Antes yo era ignorante”, le confesó Leonor a Jean de Milleret: “pero para no dejarme dominar por el dolor me puse a leer y a estudiar sola”. Y Borges cuenta, a fines de los años sesenta, que cuando murió su padre, “ella no sabía ni siquiera hacer un cheque; ignoraba lo que se puede hacer cuando se entra a un banco; no sabía depositar el dinero y ahora se ha vuelto perita en esas cuestiones. Y todo eso lo aprendió después de la muerte de mi padre, así como aprendió el inglés, ya que antes hablaba un inglés elemental, un inglés oral para conversar con mi abuela. Ahora puede incluso leer y captar el ritmo de los versos ingleses”. Leonor y Borges arman juntos una suerte de sociedad edípica de una eficacia impecable, donde el intercambio de asistencias y servicios alcanza una rara ecuanimidad: Leonor es los ojos de Borges; hace por Borges todo

lo que Borges no puede hacer (leer, escribir, ocuparse de la vida práctica), se entrega a él por completo, y a través de ese sacrificio deja atrás su origen ignorante, crece, se ilustra; Borges, que gracias a esa devoción puede dedicarse por completo a su literatura, parece pagar los servicios de su madre con la garantía de una vida relativamente célibe. De ahí la extraña imagen que la pareja siempre irradió, su aura entre conmovedora y siniestra: un escritor ciego, prematuramente envejecido, de fama mundial, a quien guía por el mundo una mujer todavía más vieja, frágil e irreductible a la vez, ambos suspendidos en un tiempo fuera del tiempo.

### **Sabato y Castillo**

En 1964 uno es un escritor maduro y el otro la cabeza de la nueva generación. Ante el caso Borges, sin embargo, ambos razonan de maneras sorprendentemente parecidas, como lo demuestran sus respectivas contribuciones al número consagratorio que la revista francesa *L'Herne* dedica a Borges ese año. En la suya, titulada “Borges y la nueva generación”, Castillo acorta camino y declara enseguida: “No me gusta Borges: lo admiro. Ese matiz es mi tesis”. La firmeza, la agresividad, la voluntad de distinción son sin duda de Castillo; la prosa, curiosamente, es de Borges. Castillo se presenta como el portavoz de una camada de escritores formados por Sartre, por Camus, por Pavese, y sin duda por el Sabato que nacionalizó el existencialismo en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Difícil que la literatura de Borges —enrarecida, encima, por sus recalitrantes posiciones políticas— se llevara bien con la tradición del humanismo de izquierda. Borges es “fascinante”, dice Castillo, y de inmediato aclara las pinzas invisibles con que ha decidido usar el adjetivo: “como ciertos cristales parecidos a flores. Como la profundidad fastuosa e hipnótica de un acuario o el sueño de un teósofo. Como ciertos teoremas o ciertos pájaros [...] Pienso, también, en catedrales de estalactitas, en bosques petrificados. En la frialdad”. Castillo busca el Hombre, algo de esa *temperatura* humana que define, para él, la literatura; Borges le ofrece un paisaje de ficciones y ensayos perfectos: perfectos pero sin vida, como un bello páramo helado. “A Borges nunca pude imaginármelo vivo, ni siquiera cuando nos demoramos para conversar bajo las arcadas de la Biblioteca Nacional”, dice Castillo.

Ese Borges-zombi, muerto viviente, desgarrado entre la perfección de su obra y su severo handicap vital, es el que Ernesto Sabato retoma en su artículo. El título, “Los dos Borges”,

ya lo dice todo. Sabato, menos necesitado de pelea que Castillo, reemplaza la actitud crítica por el anhelo benevolente: “recuperar” a Borges. Recuperarlo de los “vicios” en los que se ha hundido: la deshumanizada perfección estilística, la primacía de la literatura sobre la vida, el demonio supremo de la frialdad; es decir: exactamente lo mismo que le imputa Castillo. Sólo que ahí donde Castillo sólo encuentra el vacío, un desierto congelado y yermo, Sabato, más piadoso, ve al “verdadero” Borges; lo ve, es cierto, algo opacado por las vanidades que lo hicieron célebre, pero listo para aceptar la mano providencial que Sabato le tiende y para salir otra vez a la superficie. Después de recordar el final de “Nueva refutación del tiempo” (“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrastra, pero yo soy ese río; es un tigre que me despedaza, pero yo soy el tigre...”), con un ímpetu casi mesiánico, Sabato escribe: “En esa confesión final está el Borges que queremos salvar, y queremos redimir al poeta que alguna vez cantó cosas humildes como un crepúsculo o un patio de Buenos Aires, y otras trascendentes como la fugacidad de la vida y la realidad de la muerte. No sólo al prosista que nos enseñó, a todos los que vinimos después, la deslumbrante y exacta potencia de una conjunción de palabras, sino más bien — y por sobre todas las cosas— el que con ese instrumento sin par supo decir en instantes memorables de su obra la miseria y la grandeza de la criatura humana frente al infortunio, la gloria y el infinito. Ése es (me atrevo a profetizarlo) el Borges que quedará”.

## **Lugones**

A mediados de la década del veinte, Leopoldo Lugones ocupaba el trono del Gran Poeta Argentino. Árbitro indiscutido, imponía las formas líricas autorizadas, repartía patrocinios, legitimaba valores y creencias poéticas. Ante semejante concentración de poder, probablemente alentados, también, por el fanatismo fascistoide que Lugones empezaba a proclamar (su famosa frase, “Es la hora de la espada”, se convirtió en eslogan de la derecha fuerte argentina), era fatal que todos los demás, reducidos a la condición de discípulos, matizaran la admiración que les despertaba con el fervoroso anhelo de destronarlo. Borges no fue una excepción. “Todos huíamos de Lugones y nos acercábamos a él, al mismo tiempo”, le confiesa a Antonio Carrizo. A lo largo de toda su vida, Borges tuvo con Lugones una relación ambivalente, de amor y de odio, que lo llevaba a plagiar en su poesía los mismos textos del maestro que después escarnecía en sus reseñas críticas. “Era un

hombre solitario y dogmático”, le contaba después a César Fernández Moreno. “La conversación se hacía difícil con él, porque él resolvía todo con una frase que significaba un punto y aparte... Lo que él necesitaba era ser un dictador de la conversación”.

Cada uno, sin embargo, se ocupaba puntualmente de enviarle sus libros al otro. Mientras Lugones, con parquedad, se limitaba a agradecerlos, Borges hacía públicas su opiniones, a menudo poco amables. Una vez, en un prólogo a una antología de “nuevos poetas”, describió a Lugones como un “extranjero” al que todo le parecía “griego”, un fanático de paisajes vagos, “hechos exclusivamente de rimas”. Pero ese sarcasmo público tenía también su trastienda. En su biografía de Borges, María Esther Vázquez evoca al escritor charlando con un interlocutor ocasional, repitiéndole los peores versos de Lugones sin aclararle quién los escribió. Según Vázquez, Borges empezaba el escarnio citando el verso “El jardín, con sus íntimos retiros”, que reconocía como admirable, y después seguía adelante con el resto de la estrofa: “dará a tu alado ensueño, fácil jaula / donde la luna abrirá su aula / y yo seré tu profesor de suspiros”. “Al llegar aquí”, escribe Vázquez, “Borges esperaba oír la risa de la persona que lo acompañaba, y si ésta llegaba (y siempre llegaba, porque lo de la jaula, aula y profesor de suspiros configuraba un trío impresionante), condescendiente, señalaba que en estos versos el ‘pobre’ Lugones no se había lucido”. Según un chisme de Juan Carlos Ghiano que recoge Vázquez, a Lugones, al parecer, esas zancadillas no le habrían resultado del todo indiferentes: “Quiso batirse a duelo con Borges, pero los amigos se lo impidieron, advirtiéndole que dada la pésima vista del joven más que duelo sería asesinato”.

### **Agresivo**

Persistente como una compulsión, frontal o indirecta, cortada por las malicias de la ironía, la práctica agresiva de Borges es sistemática y contradice su imagen de escritor retraído y frágil, temeroso del contacto con los otros, que esquivo los conflictos para preservarse de toda posibilidad de violencia. Tal vez el testimonio más regocijante de esa fruición peleadora sea “Arte de injuriar”, el ensayito que cierra *Historia de la eternidad*, de 1936. El grueso del libro se dedica a plantear complejas controversias intelectuales: el eterno retorno, el tiempo como sucesión, la eternidad como refutación del tiempo, los modos

indirectos de decir de la poesía, los placeres perversos de la traducción literaria... Sobre el final, como si perdiera altura de golpe, el libro cambia de horizonte, de registro y hasta de estilo, y con una sonrisa de costado, entre ladina y gozosa, se pone a husmear en esos géneros de la bajeza literaria que son la “vituperación” y la “burla”, mellizos paródicos de la metáfora y las kenningar que había examinado apenas veinticinco páginas atrás. Como muchos ensayos de Borges, “Arte de injuriar” es un breve manual de uso del lenguaje, un tratadito de retórica que se apega a las palabras para saber cómo funcionan, esto es: cómo producen los efectos que producen. “Cometer un soneto, emitir artículos”, escribe. “El lenguaje es un repertorio de esos convenientes desaires, que hacen el gasto principal en las controversias. Decir que un literato ha expelido un libro o lo ha cocinado o gruñido, es una tentación harto fácil; quedan mejor los verbos burocráticos o tenderos: despachar, dar curso, expender. Esas palabras áridas se combinan con otras efusivas, y la vergüenza del contrario es eterna”. Es la agresión, no la persuasión, lo que le importa a Borges, pero su concepción del lenguaje no está muy lejos de la que defendían sus antepasados los sofistas. A menudo acusado de rechazar el mundo y preferir las palabras, Borges refuta la imputación en sólo cinco páginas. Refuta la imputación y también (sobre todo) el tipo de pensamiento que la apuntala: la idea de que por un lado están las palabras (con sus reglas, sus trucos, sus mecanismos, sus veleidades) y por otro el mundo (con sus procesos, sus fenómenos, sus relaciones de fuerza). Borges, más arcaico y más moderno a la vez, no está interesado en el reino “puro” de las palabras, sino más bien en todo lo que las palabras pueden *hacerle* al mundo. La agresión verbal y la burla, como cualquier avatar de ese “género literario” llamado injuria, no son palabras que viven en el limbo de las palabras; son palabras-actos, *fuerzas* que intervienen en el interlocutor y en el mundo y los alteran irreversiblemente: “La vergüenza del contrario es eterna”. De ahí que la injuria sea para Borges el objeto singular y valioso que es: el punto donde palabras y armas dejan de ser series autónomas, excluyentes, y se articulan en un acontecimiento único, a la vez del lenguaje y del mundo. La injuria como palabra en armas, o como arma de palabra.

### **Hacerse notar**

Ante Richard Burguin, que repara en el cuidado con que se viste y se arregla, Borges alega: “Intento pasar lo más desapercibido e invisible que puedo. Y, tal vez, la única manera de



pasar desapercibido es vestirse con un poco de cuidado, ¿no? Lo que quiero decir es que cuando era joven pensaba que siendo descuidado la gente no se daría cuenta de mi presencia. Pero era al revés. Siempre se daban cuenta de que mi pelo no estaba bien cortado o de que no me afeitaba”.

### **Inscripciones de los carros**

Esa retórica de carrito repartidor es perfecta para el propósito de Borges. Tiene todo para ilustrar su tesis: es anónima, breve, sentenciosa pero seca, alusiva. Borges arma con esas frasecitas fileteadas una especie de campo quirúrgico donde puede observar el comportamiento de la lengua, describir y clasificar sus acontecimientos, identificar los cuerpos extraños (“*Quien envidia me tiene desesperado muere* ha de ser una intromisión española”, denuncia), reconocer y consagrar valores (“*No tengo apuro* es criollo clavado”), armar sus propios rankings de calidad (“*Me lo hubieras dicho* y *Quién lo diría* son incorregibles de buenos”). Las inscripciones, escribe, “implican drama, están en la circulación de la realidad. Corresponden a frecuencias de la emoción; son como del destino, siempre. Son ademanes perdurados por la escritura, son una afirmación incesante. Su alusividad es la del conversador orillero que no puede ser directo narrador o razonador y que se complace en discontinuidades, en generalidades, en fintas: sinuosas como el corte”.

### **Color local**

No hay nada que enardecza tanto a Borges como el culto argentino del color local, ese “reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”. La paradoja resume la argumentación principal de “El escritor argentino y la tradición”, un ensayo de 1953 que es al mismo tiempo un panfleto contra el pintoresquismo y la gran apología borgeana del pudor. Discutiendo con Lugones y con Ricardo Rojas, que alguna vez pretendieron fundar la tradición literaria argentina en la poesía gauchesca, Borges dispara en realidad contra el pensamiento nacionalista, que confunde la artificialidad de un género literario con la autenticidad espontánea del decir popular. “Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales”, escribe Borges: “las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje *deliberadamente* popular, que los poetas populares

no ensayan”. Los signos de color local —palabras gauchas, jergas rurales, todas esas esforzadas nomenclaturas de tierra adentro— no hacen sino traducir de manera flagrante esa deliberación, demostrando, para Borges, que el que canta o escribe no “es” el pueblo — porque el pueblo no tiene por qué dar signos de ser el que es— sino alguien que procura usurpar su lugar, y que para ocuparlo exhibe las señas visibles que cree que distinguen al usurpado. Borges, reconocido experto en falsificaciones, pone a punto la *teoría de la autenticidad* que había empezado a acuñar a mediados de los años veinte: no hay autenticidad que sea intencional. Dicho de otro modo: cualquier signo de intencionalidad delata una inautenticidad secreta. Ahí aparece la famosa alusión a Mahoma y al Corán que todavía hoy, casi 50 años más tarde, sigue rigiendo la política nacional que adopta la mayoría de los escritores argentinos. Leyendo al Gibbon de *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, Borges observa que Gibbon observa que en el Corán, el libro árabe por excelencia, no hay camellos. “Yo creo”, escribe Borges, “que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Corán, bastaría esa ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos”. El paisaje argentino, la botánica argentina, la topografía argentina, la zoología argentina: todas las condiciones que el nacionalismo esgrime para sostener la idea de una esencia argentina natural, espontánea, popular, son las mismas que usa Borges para postular que no hay nada menos natural, nada menos espontáneo, nada más deliberado —y por lo tanto inauténtico— que la identidad nacional promovida por esa extraña clase de turistas que son los nacionalistas. “Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma”, escribe Borges, “podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local”.

## **Falso**

Es curioso que Borges use la palabra “falso” para recordar (y condenar) los libros que escribió hasta los años treinta. En cualquier escritor, esa drástica retrospectiva se parecería mucho a una autocrítica despectiva. En Borges, en cambio, suena levemente sospechosa,

como sonaría sospechosa la palabra “delito” en boca de un estafador consumado. Borges mira hacia atrás y lo único que ve son poses, disfraces, una sucesión de mascaradas fallidas. “Me disfracé de argentino, del mismo modo que en *Inquisiciones* me disfracé de gran escritor clásico español... y ambas imposturas fracasaron”. Se encarniza con su poesía, con sus ensayos juveniles, incluso con el primer relato que reconoce haber escrito, “Hombre de la esquina rosada”. “Tuve la desgracia de escribir un cuento totalmente falso [...]. Yo sabía que el cuento era imposible, más fantástico que cualquier cuento voluntariamente fantástico mío, y sin embargo debo la poca fama que tengo a ese cuento”. La situación empieza a complicarse: he ahí un disfraz que, al parecer, ha dado en el blanco. Borges ya no se limita a arrepentirse de su viejo talento para el fraude; ahora, de golpe, reconoce en cambio la deuda que tiene con él: descubre todo lo que *debe* y, al mismo tiempo, los desconcertantes tesoros que encierra: la extraña productividad, el *rendimiento* un poco demoníaco de la falsedad. “La escena de la provocación es falsa”, dice, hablando del argumento del cuento; “el hecho de que el interlocutor oculte su identidad de matador hasta el fin del cuento es falso y no está justificado por nada; el lenguaje es, de tan criollo, caricatural. Quizás haya una *necesidad de lo falso* que fue hallada en ese cuento. Además, el relato se prestaba a las vanidades nacionalistas, a la idea de que éramos muy valientes o de que lo habíamos sido; tal vez por eso gustó”. Borges recuerda que cuando revisó las pruebas para su reedición, abochornado, intentó atenuar las “criolladas demasiado evidentes o, lo que es lo mismo, demasiado falsas”. El matiz es interesante: si algo puede ser *demasiado* falso, es porque la perspectiva desde la que se lo aprecia incluye categorías más sutiles, más escurridizas que las de lo falso y lo verdadero. Pero ¿quién es el que encuentra esa “necesidad de lo falso” si no el mismo Borges, agraviado y fascinado a la vez por las potencias que destila el arte del enmascaramiento, de la duplicidad, de la impostura? Toda la década del veinte es, en ese sentido, un laboratorio literario-delictivo en el que Borges experimenta las variantes *visibles* de lo falso. El modo en que Borges la evoca hace pensar en una época de equivocaciones, de trampas fáciles, de licencias, pero en rigor es un período de formación, una instrucción, la fase de aproximación a un arte que Borges, lejos de repudiar, convertirá más tarde en la verdadera pasión literaria de su vida: el arte de la fraudulencia.

## **Confianza**

Pudor, discreción y reserva son también valores decisivos en el modo en que Borges concibió y practicó sus relaciones personales. Con su **padre** y su madre, con amigos íntimos como Adolfo **Bioy** Casares, la intimidad y la confianza instituyen un sistema “antisentimental”, un régimen de afectividad contenido, menos basado en la confesión que en el silencio compartido, y fundado en la necesidad de proteger la privacidad y mantener los límites de los territorios individuales. Es el tipo de intimidad que Borges le atribuye a su padre con Herbert Ashe en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confidencia y que muy pronto omiten el diálogo”. Si la vida de Borges mantuvo cierta opacidad pública a lo largo de tantos años, fue sin duda gracias a la puesta en práctica de un régimen de preservación que, lejos de ser personal, “de” Borges, siempre formó parte de un estilo de vida de clase. Ese “entre nos” cómplice y discriminador, que en el siglo XIX sale a la luz y deslumbra bajo la pluma de Lucio V. Mansilla, aparece en el siglo XX como una experiencia más privada y preciosa, que conviene sustraer a la exposición para resguardar su función de lazo social. El “entre nos” borgeano reemplaza el exhibicionismo triunfalista de Mansilla por una reticencia estratégica. A la ostentación vulgar y sin estilo de los nuevos ricos de 1880, el general Mansilla podía oponer una “buena” ostentación, esa mezcla de teatralidad, seducción y desdén que constituye el arte social del dandy. Esa distinción ya no parece posible en la Argentina del siglo XX, donde el estilo de vida de la clase dominante, ahora en fricción con toda clase de movimientos populares, condena la ostentación, la exhibición y casi cualquier forma de trabajo sobre la exterioridad como marcas de ilegitimidad y de usurpación.

## **Padre**

Más que los dichos o los hechos, antes que acontecimientos visibles o decisiones explícitas, lo que Borges recupera de su pasado familiar es cierta vocación de *imperceptibilidad*, valor supremo que rige las identidades personales, los ideales y los intercambios entre los miembros de la familia. “Yo quisiera ser el hombre invisible”: la famosa ambición de Borges no es sino la *remake* tardía del anhelo que el escritor reconoció primero en la figura de su padre, “una persona tan modesta”, escribe en su *Autobiografía*, “que hubiera deseado ser invisible”. Salvo la abuela Haslam, que parece monopolizar los privilegios de lo que se llama “tener personalidad”, todos los demás tienden a abrazar una impersonalidad que linda

con la desaparición. Así, la familia, para Borges, no es un escenario de manifestaciones (afectivas, lingüísticas, personales) sino más bien un territorio donde es posible callar, guardar y acordar cosas en silencio, actuar y decir por omisión, persuadir o influenciar al otro por las vías oblicuas de lo *implícito*. Es así como se deciden, entre otras cosas, el destino literario y el destino sexual de Borges. “Desde los tiempos de mi niñez, cuando lo atacó la ceguera”, recuerda Borges, “quedó *tácitamente* entendido que yo tenía que cumplir el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. Eso era algo que se consideraba definitivamente asegurado, y estas convicciones son mucho más importantes que las cosas que meramente se dicen”. (Los pactos y las deudas parecen ser lo tácito —el tabú— por excelencia: el silencio en el que se contraen es el mismo en el que se *transmiten*. Borges, con el manuscrito de su primer libro en la mano, acude a su padre para que se lo corrija. El padre, que nunca le “dio consejos *directamente*”, le dice que no, que él mismo tiene “que corregirlo después”. Más tarde, Borges le da un ejemplar del libro publicado. “Mi padre nunca opinó sobre el libro”, recuerda Borges, “pero después de su muerte encontramos que había guardado ese ejemplar y que estaba... bueno, lleno de correcciones, que yo aproveché para la reedición”). La misma combinación de silencio y eficacia aparece en Leonor, la madre: “Fue ella”, dice Borges, “aunque demoré mucho en descubrirlo, quien silenciosa y eficazmente promovió mi carrera literaria”. Borges padre, profesor de psicología, eleva esa predilección por lo implícito a una categoría pedagógica y la convierte en *método*; le enseña a su hijo, que tiene apenas 8 o 10 años, las paradojas de Zenón “con la ayuda de un tablero de ajedrez”, los rudimentos del idealismo “sin mencionar nunca el nombre de Berkeley”. Enseña sin poner en evidencia que enseña, disimulando que enseña, indirectamente, mediante ejemplos y rodeos, como si el carácter velado, oblicuo de la transmisión fuera una garantía de su eficacia. Ese método (enseñar A fingiendo enseñar B) es, en rigor, una verdadera escuela lógica para Borges: implica cierta concepción de la verdad (la verdad no se dice: encerrada en los pliegues del silencio, sólo se delata, y parcialmente, *en lo que se dice*) y proporciona, al mismo tiempo, la fórmula para desentrañarla. Esa fórmula es la *inferencia*, la operación lógica mediante la cual Borges niño reconstruía los eslabones que unían a B (el falso objeto de enseñanza) con A (el objeto verdadero pero oculto). Tal vez la inferencia sea el hilo de oro que enhebra cosas aparentemente tan distantes como la política borgeana del pudor con el trabajo con el

género policial. La lógica del crimen también es pudorosa: nunca lo dice todo; habla a medias, reservándose lo más importante y delatándolo, o desfigurándolo, mediante indicios y pistas, signos que el detective (y el lector) deben seguir como rastros para reconstruir la verdad de “lo que sucedió”. En Borges, como en el género policial, la inferencia es la herramienta lógica por excelencia del deseo de saber. Y no hay deseo de saber que no sea deseo de saber *sexual*. ¿No es acaso una inferencia lo que Borges hace en Ginebra, cuando, a los 18 años, ya recibido de bachiller, su padre decide que ha llegado la hora del debut sexual y le conierta una cita con una prostituta? Con la dirección, la hora y el nombre de la mujer escritos en un papel, Borges, según la versión discreta de María Esther Vázquez, “no pudo evitar el pensamiento de que estaba a punto de compartir la amante con el padre”.

### **Bioy**

“Yo tendía siempre a la pedantería, al arcaísmo, al neologismo, y él [Bioy Casares] me curó de todo eso. *Sin decirme una palabra*. Simplemente *dando por sentado* que yo compartía esos juicios suyos”. (*Borges el memorioso*, Conversaciones con Antonio Carrizo, 79).

### **Invisible**

Borges, para ilustrar la transparencia lacónica que predica, cita una novela íntegramente construida sobre un prodigio de transparencia visual: *El hombre invisible* de H. G. Wells. El ejemplo es extraño. Llamado para ilustrar la eficacia de la invisibilidad retórica, la moraleja que depara es cualquier cosa menos unívoca, y la práctica denodada de la transparencia termina promoviendo el retorno de su doble siniestro: el énfasis. Con ese talento extraordinario para contar argumentos ajenos, Borges escribe: “Ese personaje —un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres— acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no afiebrén la ciudad. Un revólver, en su transparente mano, es de ocultación imposible. Antes de asimilados, también lo son los alimentos deglutidos por él. Desde el amanecer sus párpados nominales no detienen la luz y debe acostumbrarse a dormir como con los ojos abiertos. Inútil asimismo echar el brazo afantasmado sobre los ojos. En la calle los accidentes de tránsito lo prefieren y siempre está con el temor de morir aplastado. Tiene que huir de

Londres. Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, *para que no vean que es invisible*. Descubierta, inicia en un villorrio de tierra adentro un miserable Reino del Terror. Hierde, para que lo respeten, a un hombre. Entonces el comisario lo hace rastrear por perros, lo acorralan cerca de la estación y lo matan”.

## **Drama**

Los problemas de Borges para hablar fueron tan célebres y tan obstinados como los que padecieron sus ojos. En rigor, como el asma en Proust o la tuberculosis en Kafka, la tartamudez y la miopía borgeanas tienen la ambivalencia de los males “artísticos”, esas discapacidades que al mismo tiempo recortan y expanden horizontes, posibilidades, mundos. “De muy chico usaba un lenguaje totalmente extraordinario”, recordaba su madre, Leonor Acevedo de Borges: “tal vez oía mal. Desfiguraba por completo muchas palabras”. Es la paradoja clásica que desde Einstein, que era “malo en matemáticas”, parece definir al genio en el siglo XX: el punto de máxima dificultad es a la vez el de máxima invención, la impotencia es la sede de la potencia. Miope, Borges abraza la lectura como una epopeya privada, casi suicida: tartamudo, funda un estilo literario único y lo impone como paradigma del buen decir argentino.

## **“Hombre de la esquina rosada”**

“En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado algunas palabras cultas: *visceras*, *conversiones*, etc. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o (esta razón excluye la otra, pero es quizá la verdadera) porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica”. (Del prólogo a la edición de 1954 de *Historia Universal de la infamia*, 1935, donde el relato apareció en forma de libro).

## **De oídas**

A lo largo de medio siglo, desde el ciclo de versiones y reversiones que llevan a “Hombre de la esquina rosada” (“Leyenda policial”, “Hombres pelearon”, “Hombres de las orillas”) hasta *El informe de Brodie*, los cuentos de compadritos repiten la misma fórmula: hay un

sucedido (un duelo, un hecho de sangre), hay alguien que participó de él o que lo presenció (un “original”), hay otro, un forastero, que se ofrece a referirlo, a “hacerlo literatura” (Borges). Borges nunca deja de acentuar el carácter advenedizo, casi *ilegítimo*, de su propia posición. “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí”, protesta el narrador compadrito de “Hombre...” ante Borges, ante la evidente insolencia de un Borges que se ha atrevido a hablar “de mentas”, de un Real de **segunda mano** (véase Siete). Y más tarde, en “Juan Muraña” (uno de los relatos de *El informe...*), Borges se encuentra en un tren con Emilio Trápani, un ex compañero de escuela que alguna vez, dice, le enseñó los rudimentos del lunfardo. “Me prestaron tu libro sobre Carriego”, le comenta Trápani. “Ahí hablaste todo el tiempo de malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?”. “Me he documentado”, se defiende Borges. “Documentado es la palabra”, lo corta el otro. “A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente”. Y agrega: “Soy sobrino de Juan Muraña”. La *no pertenencia* a un mundo, a una tradición, a un lenguaje, es la condición necesaria para convertirlos en materia literaria. Borges dibuja así uno de los perfiles de artista más intensos y productivos del siglo XX: el artista como exiliado. *Estar afuera* es la condición artística por excelencia.

### **Peronismo**

La historia es conocida. En 1946, Borges, que llevaba ocho años trabajando como primer asistente en la Biblioteca Miguel Cané, se entera de que será trasladado. Todavía hoy subsiste alguna duda sobre el nuevo destino que le reservaban. Algunos dicen que el gobierno peronista quería promoverlo al rango de “inspector de aves, conejos y huevos” en un mercado céntrico; otros, que trabajaría en la Escuela de Apicultura de la Intendencia de Buenos Aires. Humillación personal, represalia política o simple torpeza administrativa, lo cierto es que Borges no acepta y renuncia. Cosecha adhesiones, lo desagravian con **banquetes** y artículos periodísticos, pero está sin trabajo, y su currículum no es lo que se dice un dechado de versatilidad. Victoria Ocampo y Esther Zemborain de Torres Duggan lo recomiendan como profesor de Literatura Inglesa en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, y luego de Literatura Norteamericana en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Le proponen que dicte un ciclo de conferencias. No parece un horizonte muy promisorio para alguien que es famoso por su aversión a hablar en público. (Hasta entonces, la historia



de todas las conferencias de Borges coincide puntualmente con la historia de todas las conferencias que Borges no se atrevió a dar, que otros dieron por él). Pero “acepté, creyéndome bastante seguro”, recuerda Borges en su *Autobiografía*. “Sin embargo, a medida que la fecha se acercaba, me sentí cada vez peor”. Ni siquiera lo alivia el elenco de autores que eligió, y que forman una enciclopedia abreviada del gusto literario borgeano: Hawthorne, Poe, Thoreau, Emerson, Melville, Whitman, Twain, Henry James... Escribe la primera, que “milagrosamente” sale “bastante bien”, pero no tiene tiempo de escribir la segunda, de modo que dos noches antes “llevé a mi madre a dar un largo paseo por las afueras de Adrogué e hice que me tomara el tiempo. Me dijo que le parecía demasiado larga. ‘Estoy salvado’, contesté: mi temor era quedarme, a cierta altura, sin nada que decir. Así, a los cuarenta y siete años, descubrí que se abría delante de mí una vida nueva, de gran interés”.

### **Placer**

“Ya sabe usted que soy profesor de literatura inglesa y americana”, le decía Borges a Richard Burgin en 1967, “y les digo a mis alumnos que si comienzan un libro y se dan cuenta después de quince o veinte páginas que el libro es una tarea pesada para ellos, que entonces dejen ese libro y ese autor a un lado por un tiempo, porque no les hará ningún bien [...] Lo que yo deseo es que se enamoren de la literatura inglesa o americana [...] No tienen que preocuparse de fechas [...] No les preguntaré las fechas de un autor, porque entonces me las preguntarían a mí y no sabría contestarles [...] En cuanto a las fechas de nacimiento pueden o no pueden tener ninguna importancia. En cuanto a las fechas de su muerte, si ellos mismos no las sabían, ¿por qué tendrían que saberlas ustedes? ¿Por qué tienen que saber más de lo que ellos sabían?”.

### **Evasión**

En la pulpería donde ha recalado, el bibliotecario Juan Dahlmann, protagonista de “El Sur”, empieza a sufrir el asedio de los parroquianos que beben en la mesa vecina. Le tiran, para provocarlo, una bolita de miga. “Los de la otra mesa parecían ajenos a él”, escribe Borges. “Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las

*Mil y una noches*, como para tapar la realidad”. Sin embargo, por sí sola, la hipótesis de la evasión (leer para perderse en lo otro) no alcanza a dar cuenta del placer de leer; es preciso matizarla (dialectizarla) con su otra cara, con ese reverso siniestro que Borges nunca pasa por alto: leer para tropezar con lo mismo. En “El Sur”, es justamente ese placer —la víspera *urgente* de ese placer— lo que pone a Dahlmann entre la vida y la muerte (primero) y lo que lo empuja (después) a un destino heroico y trágico. “Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las *Mil y una noches*, de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las *Mil y una noches* sirvieron para decorar pesadillas”. Como la biblioteca, que sólo presta amparo a condición de fundar un orden propio de inseguridad, leer implica un rodeo paradójico: pasar por la diferencia absoluta para descubrir la identidad absoluta. Cuando Dahlmann, nieto de un pastor evangélico, “empuña con firmeza el cuchillo” y sale a la llanura a pelear, lo que vuelve en él es el linaje, hasta entonces *deseado e imposible*, de su abuelo materno Francisco Flores, lanceado por indios de Catriel en la frontera de Buenos Aires.

## **Polos**

“La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página ‘perfecta’ es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión”. (“La supersticiosa ética del lector”).

## **Física**

Borges hereda el mal de ojos de su padre. En 1927 lo operan de cataratas; es la primera de una serie de ocho intervenciones que no impedirán, sin embargo, que a mediados de la década del cuarenta ya esté prácticamente ciego. En 1938, mientras se gana la vida como bibliotecario municipal, un médico le advierte que debe racionar la lectura si quiere conservar la poca vista que le queda. Borges desafía el consejo y aprovecha el recorrido del tranvía 76, que toma todos los días, para leer la *Divina Comedia* con la urgencia de un adicto, incómodo, contra la debilidad de la luz, mientras el paisaje de la avenida La Plata desfila ignorado a través de la ventanilla. Borges, lector kamikaze, ofrenda literalmente sus ojos al Dante. Por lo demás, la obra borgeana tropieza a menudo con los efectos fatales de la lectura. Erik Lönnrot, Dahlmann, el narrador de “La forma de la espada”, Recabarren en “El fin”, el Benjamín Otálora de “El muerto”, el sinólogo de “El jardín de senderos que se bifurcan”: todos estos personajes comparten una misma forma de destino: viven, asisten a una cadena de sucesos o escuchan su relato sin comprender del todo la experiencia que les toca en suerte. Postergan la comprensión hasta el final, hasta ese momento último, decisivo, en que *releen* todo y por primera vez, retrospectivamente, un sentido aparece. La comprensión es un milagro conclusivo: el héroe borgeano sólo accede a ella en las últimas líneas del relato, cuando, en el borde mismo de la historia, relee el pasado, lo arranca del caos perplejo que era y le da un sentido. Releer es comprender y es también poner punto final, terminar definitivamente, pero a la vez es el punto final —el fin como destino, como cierre *ya escrito*— el que pone al personaje en la obligación de releerse, comprender y ordenar la experiencia. Víctimas de su compulsión a descifrar, todos estos héroes borgeanos aprenden la lección cuando ya no tienen tiempo para contarla: *leer mata*.

## **Lenguaje**

“Pienso que no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra del lenguaje”. Lo primero que hace la técnica de lectura de Borges es problematizar el horizonte de lo legible: qué es lo que hay para leer, qué es digno de ser leído y qué no, qué debe tener un objeto para figurar en el horizonte de lo legible, etc. Toda manera de leer, según Borges, implica alguna idea sobre la literatura en general, y en primer lugar alguna idea sobre la *definición* misma de la literatura en general.

Borges, al leer, contesta de una manera borgeana —esto es: *moderna*— a la pregunta *qué es la literatura*. Y contesta: nada, la literatura no *es* nada; en el mejor de los casos podría ser, simplemente, un lugar de aparición de lo poético. Uno entre muchos otros. “Yo tampoco sé lo que es la poesía”, escribe Borges, “aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y *hasta* en algunos versos”.

## Diferencias

Borges, que caminó y leyó los márgenes como nadie, también los escribió hasta agotarlos. Como sucede con los contratos diabólicos, lo más importante de la prosa borgeana es a menudo lo que está escrito *en letra chica*. Prólogos, epílogos, apéndices, notas a pie de página, introducciones, comentarios laterales: es mucho lo que Borges contrabandea en esas regiones periféricas de sus escritos, y todo debe leerse con precaución y suspicacia. Por convención, esos umbrales son subalternos, protocolares, y se limitan a añadir, a complementar el cuerpo principal del texto con informaciones laterales. El sentido siempre está en el cuerpo principal; todo lo que se acumula en el marco es apenas un orillado secundario, un suplemento que el lector, si quiere, puede ignorar sin perjudicarse demasiado. Con Borges las cosas son mucho menos tranquilizadoras. Los marcos no son obligaciones formales sino zonas de riesgo, franjas críticas donde el sentido peligra porque puede *cambiar*. Un prólogo, una nota al pie, una simple adenda, en Borges, pueden *decidir* todo el sentido del cuerpo principal del texto. La distinción todavía es posible, pero no para confirmar su distribución jerárquica (principal / secundario) sino más bien para sabotearla. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” *empieza* recién cuando el cuento ya ha cumplido diez páginas, cuando Borges stampa al pie de un falso final la leyenda “Salto Oriental, 1940” y agrega, luego, un modesto encabezamiento, “Posdata de 1947”, que empuja a una ficción hasta entonces puramente “descriptiva” hacia un destino de pesadilla. La posdata —lo que viene después— introduce aquí una posteridad algo más perturbadora que lo habitual: está fechada en 1947, lo que significa que los lectores originales del cuento, publicado en un número de *Sur* de 1940, debieron de creer que leían por primera vez una literatura del futuro. Con menos suerte, Borges repite el truco en el epílogo que escribe para la primera

edición de sus *Obras completas*, donde una voz anónima, disfrazada de neutralidad, cita el artículo sobre Borges que aparece en una *Enciclopedia Sudamericana* publicada en Chile cien años después, en 2074.

### **Sin rumbo**

Muchos años después, Silvina Ocampo, que había participado con Bioy Casares de esas excursiones nocturnas de Borges, recuerda con alguna perplejidad: “Durante años nos paseamos por uno de los lugares más sucios y lúgubres de Buenos Aires: el puente Alsina. Caminábamos por calles llenas de barro y de piedras. Llevamos hasta allí a amigos escritores que venían de Europa o de Norteamérica o incluso a argentinos a los que también queríamos. No había nada en el mundo como ese puente. A veces, mientras cruzábamos el puente, en una especie de sueño, nos encontrábamos con caballos, con vacas perdidas, como en el campo más lejano. ‘Aquí está el puente Alsina’, decía Borges cuando nos acercábamos a los desechos de la basura y la pestilencia del agua. Entonces Borges se ponía contento pensando que nuestro huésped también se pondría contento”.

### **Criollo**

La literatura argentina, prácticamente restringida a la tradición gauchesca, parece predominar en otra de las bibliotecas paternas que cultivan la infancia de Borges: la biblioteca de la casa de Adrogué, “ese remoto y apacible laberinto impregnado por el ubicuo aroma de los **eucaliptos**” donde la familia Borges pasó los veranos durante décadas. Además del infalible Gutiérrez, Adrogué atesora un ejemplar del *Fausto*, dedicado a su abuelo por Estanislao del Campo, *Amalia*, de José Mármol, el *Martín Fierro*, de Hernández (leído a escondidas contra la prohibición de su madre, que lo consideraba “sólo adecuado para rufianes”), tres volúmenes de Ascasubi y un librito misterioso, publicado por una editorial de París, que Borges recuerda con una extraña precisión, como si aún siguiera destellando o encerrara su destino en clave. Era uno “de esos tomos rojos con adornos y letras de oro. Y ahí estaban las siete maravillas del mundo, entre ellas el laberinto, una suerte de anfiteatro con hendijas angostas y artificios cerrados. Se advertía que era alto, más que los hombres y los cipreses. Yo pensaba: Si tuviese una lupa y la suerte de ver bien

podría descubrir el minotauro. Desde luego no lo vi, pero el laberinto estaba cargado de ese monstruo. De ese hombre que es un toro o de ese toro que es un hombre, lo que dio algún horror a mis noches”. Algún horror y alguna inspiración, porque lo primero que Borges escribe, a los seis o siete años y “en un inglés bastante malo”, es un manual de mitología griega, y porque la asociación entre la biblioteca, el libro y el laberinto nunca dejará de insistir en su obra.

### **Enciclopedias**

Antonio Carrizo: “¿Qué libros tiene en su biblioteca usted, Borges?”. Borges: “Tengo ante todo —según dicen mis detractores, que dicen la verdad— enciclopedias. Me gustan mucho las enciclopedias. Tengo la *Británica*, tengo el *Brockhaus* [...] Tuve la enciclopedia *Meyer* también. Y la enciclopedia *Chambers*. El *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*. Tengo el *Bompiani* que usted me regaló. Creo que son la mejor lectura. Sobre todo para un hombre, digamos, semiinstruido como yo. Puede aprender mucho en las enciclopedias. Si yo tuviera que vivir en una isla desierta, me llevaría una enciclopedia”.

### **Persuasiones**

Borges reivindica la enciclopedia como una biblioteca de pobres, pero al mismo tiempo la singulariza y la distingue: la transforma en literatura. Borges no consulta la *Enciclopedia Británica*; la lee, y “leer” tiene, en ese caso, la misma jerarquía, la misma dignidad que tendría si se tratara de una tragedia de Sófocles, del *Quijote* de Cervantes o de los sonetos de Shakespeare. La operación es ambigua, modesta y aristocrática a la vez; consiste en despojar la relación enciclopédica de toda instrumentalidad (Borges no *se vale* de la enciclopedia para hacer *otra* cosa), en desplazar el libro-biblioteca de su papel de herramienta referencial, en absolutizarlo, fetichizarlo y conferirle la autonomía de la que se jacta, por ejemplo, la ficción literaria. Así, la enciclopedia es todo —como lo es para quienes no tienen acceso a los bienes culturales originales—, pero es un todo que es pura literatura. De ahí, también, el aire pesimista con que Borges evalúa la evolución de la *Enciclopedia Británica*: “Empezó a decaer hacia 1911 o 1912. Ahora es una obra de consulta, pero antes era una obra de lectura. Es decir, ahora hay artículos muy breves, con

muchas fechas, con muchos nombres propios; con mera historia, con mera cronología. Y antes había artículos... Había artículos de De Quincey, de Swinburne, de Macaulay. Artículos que eran monografías sobre los temas”.

### **Bibliotecas**

Los dos textos fueron escritos mientras Borges trabajaba como auxiliar primero en la Biblioteca Municipal Miguel Cané, tortuoso calvario kafkiano que se prolongará a lo largo de nueve años, de 1937 a 1946. “Fueron nueve años de profunda infelicidad”, recuerda Borges en su *Autobiografía*. “En el trabajo, los demás no se interesaban sino por las carreras de caballos, los partidos de fútbol y los chistes obscenos. Irónicamente, por ese entonces, yo era un escritor conocido, excepto en la biblioteca. Recuerdo una oportunidad en que un compañero señaló en una enciclopedia el nombre de un tal Jorge Luis Borges, hecho que lo dejó asombrado al comprobar la coincidencia de nuestros nombres y fechas de nacimiento. De tanto en tanto, los empleados municipales recibíamos un regalo que consistía en un paquete con un kilo de yerba para llevarnos a casa. A veces, mientras caminaba por la noche las diez cuadras que me separaban del tranvía, mis ojos se llenaban de lágrimas. Esos pequeños regalos de arriba siempre subrayaban mi existencia servil y miserable”. La experiencia tiene un dejo de *déjà-vu*: evoca la humillación y las burlas que Borges cosechó al pisar una escuela de Palermo por primera vez, a los 9 años, con lentes y cuello y corbata “al estilo de Eton” (una sofisticación difícilmente apreciable para sus compañeritos de curso), pero también, a escala, episodios míticos de la vida político-literaria argentina como la vejación del unitario en *El matadero*, de Esteban Echeverría. Lo inesperado es que la escena transcurra en una biblioteca. Espacio borgeano *propio* por excelencia, la biblioteca aparece invadida, ocupada, *expropiada* por las fuerzas de las que en teoría debería protegerlo, un poco como la *casa tomada* del relato de Julio Cortázar. Es la experiencia misma de lo siniestro: lo familiar se vuelve irreconocible, extraño, amenazante. “Éramos unos cincuenta empleados realizando tareas que fácilmente hubieran podido llevar a cabo quince personas. Mi propia tarea, que compartía con quince o veinte compañeros, consistía en clasificar y catalogar los volúmenes de la biblioteca, los cuales hasta ese momento no habían sido catalogados. La colección, sin embargo, era tan reducida que podíamos encontrar un libro sin recurrir al catálogo, de manera que éste, aunque

laboriosamente confeccionado, rara vez resultaba necesario. El primer día trabajé honestamente. Al día siguiente, algunos compañeros me llevaron aparte para señalarme que no podía hacer esa clase de cosas porque los dejaba en evidencia. ‘Además’, adujeron, ‘como este catálogo fue ideado para darnos una apariencia de trabajo, nos dejará en la calle’. Les repliqué que yo había clasificado cuatrocientos títulos contra cien de ellos. ‘Bien, si continúa a ese ritmo terminará por enojar al jefe, que no sabrá qué hacer con nosotros’. En nombre del realismo se me aconsejó no pasar de ochenta y tres libros el primer día, noventa el siguiente, y ciento cuatro el tercer día”. María Esther Vázquez va todavía más lejos que Borges, y al asedio “gremial” añade la violación de una lectora (justificada por la cercanía excesiva que había entre los baños de hombres y los de mujeres) y un empleado con ínfulas de matón, siempre “calzado”, que alguna vez se abrió la camisa para mostrarle a Borges el pecho cruzado de cicatrices, *souvenirs* de sus peleas a cuchillo. También añade un episodio feliz: el día en que Elvira de Alvear llama a Borges a la biblioteca para invitarlo a tomar el té. La mera irrupción telefónica de una dama de la sociedad, retratada a menudo en las sociales de *El Hogar*, bastó para alborotar el gineceo municipal de la biblioteca y para atenuar fugazmente el descrédito de Borges. Pero si la biblioteca es un espacio kafkiano no es tanto por esa inesperada porosidad a lo social, que la vuelve hostil y la preña de peligros; es más bien porque Borges ocupa en ella la posición de un *exiliado doble*: exiliado del mundo (y asilado entre libros), exiliado *de* la biblioteca *en* la biblioteca (y asilado en la lectura y la escritura). Algo de Kafka hay, naturalmente, en el modo en que Borges alude al sistema jerárquico que la gobierna: “Aunque por debajo de mí había un auxiliar segundo y un auxiliar tercero, también había un director de oficiales, primero, segundo y tercero por encima de mí”. Pero hay un factor Kafka que, acaso empañado por todas esas humillaciones, es quizás el más significativo. Es el *factor resistencia*. Aquí, como en Kafka, el aislamiento, el acoso, el doble exilio, incluso el desdén y el anonimato, son tanto los apremios de una violencia exterior como los instrumentos con los que Borges delimita un territorio propio, el espacio irreductible de su autarquía, en medio de un campo enemigo. Kafka, ávido por desaparecer, se empleaba en una oscura compañía de seguros; Borges busca la invisibilidad en la Biblioteca Miguel Cané, en uno de esos puestos subalternos que sólo saben apreciar los *gourmets* del anonimato como Kafka o Robert Walser. Kafka escribía en una habitación en el centro de



la casa familiar, su “cuartel general”, asediado por todos los ruidos y las voces de la casa, prácticamente acorralado por las fuerzas opuestas a su literatura, en pie de guerra; Borges nunca escribe o lee tanto como durante el tiempo que pasa trabajando en esa biblioteca enemiga. Su vitalidad es irreductible como la del recluso, la del desahuciado. Lee la *Divina Comedia* en el tranvía “atestado”; despacha en una hora las tareas de su puesto y se hunde en el sótano, donde “permanecía las cinco horas restantes leyendo o escribiendo. Recuerdo haber releído de esta manera los seis tomos de *Decadencia y caída* de Gibbon y todos los tomos de *Historia de la República Argentina* de Vicente Fidel López. Leí a León Bloy, Claudel, Groussac y Bernard Shaw. Durante las vacaciones traducí a Faulkner y a Virginia Woolf”. Y escribe, escribe infatigablemente, con la salud y la energía del autárquico, del que sólo tiene una cosa que perder: sus cadenas. Escribe todos los cuentos de *Ficciones*, muchos de los relatos de H. Bustos Domecq, prólogos para antologías que él mismo prepara, reseñas, artículos, comentarios sobre la vida literaria, colaboraciones para *Sur*, *El Hogar*, *Los Anales de Buenos Aires*. Es esa fertilidad loca, subterránea, signada por lo imperceptible y lo clandestino, la que repite los ecos de Kafka, no el martirologio de la humillación, el calvario del niño bien avasallado por la chusma de barrio. Del sótano de la Biblioteca Miguel Cané salieron, no por casualidad, las retribuciones con las que Borges reconoció la deuda que contrajo con Kafka: el prólogo (y posiblemente la traducción) de la primera edición en lengua española de *La metamorfosis*, la traducción de “Ante la ley” y el cuento “La Biblioteca de Babel”, “mi cuento kafkiano”, “concebido como una versión pesadillesca o una magnificación de aquella biblioteca municipal”.

### **Biblioteca Nacional**

En 1955, tras el derrocamiento de Perón, Borges es nombrado director de la Biblioteca Nacional, puesto que ocupará durante dieciocho años. La designación tiene todo el valor de una revancha política: “Ahora que voy a dirigir [la Biblioteca Nacional], pienso en las necesidades y anhelos del lector”, dijo al asumir el cargo. “Victor Hugo ha dicho que una biblioteca es un acto de fe. Todos sabemos que el régimen anterior se dedicó a destruir el pasado, quiso anularlo, pero felizmente siguió viviendo en las conciencias argentinas, no obstante la persecución. El pasado argentino legó un nombre, el de San Martín, y la dictadura, pese a su empeño, no pudo disimular que su verdadero precursor había sido

Rosas”. Al ocupar el despacho de su admirado Paul Groussac (director de la biblioteca a principios de siglo), Borges reescribía, conjurando todas sus desdichas con el prestigio del reconocimiento oficial, los nueve años en la Biblioteca Miguel Cané, y cauterizaba varias de las heridas que le había infligido el peronismo: su destitución de la Miguel Cané y su nombramiento como “inspector de aves y conejos”, el encarcelamiento de su madre y de su hermana Norah. La paradoja es que Borges, como Groussac y como José Mármol, dos de sus antecesores en el puesto, llega a reinar sobre los ochocientos mil libros de la calle México cuando está ciego y ya no puede verlos. “Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche”, escribió tres años después en el “Poema de los dones”.

### **Ardid**

Doll también desenmascara los “dos hermosos trucos” que Borges usa para citar los artículos de diccionario que lo inspiran: “uno, el de citarlo directamente al ‘Diccionario’, como aquel que deja las joyas en un lugar bien visible para que no se las roben, por eso, porque nadie pensará que están ahí; otro, el de citar el artículo cuyos jugos absorbe con un aire de lástima”. La sofisticación del primero —que Borges hubiera aceptado compartir con Doll— es digna del Poe de *La carta robada*: Borges, de acuerdo con Doll, hace explícita su fuente para volverla invisible, para que nadie advierta que el autor de la idea no es Borges sino el diccionario. El segundo parece contradecir o completar al primero: Doll, que antes le reprochaba cierta languidez digestiva, ahora acusa a Borges de modificar, con un “aire de lástima”, la materia misma que lo alimenta. No hay salida: si Borges “repite” va preso por vago, por vividor, por hacer trabajar a los demás; si altera lo que repite lo condenan por desleal, por desdeñar lo que lo nutre.

### **Original**

Se sabe que Borges leyó por primera vez el *Quijote* en inglés, y que durante mucho tiempo ése fue para él el *Quijote*. Si las biografías no lo atestiguaran, el recuerdo de infancia podría pasar por una provocación *ad hoc*, concebida retrospectivamente para corroborar con un mito de origen lo que más tarde será el programa literario de Borges. Comoquiera que sea, Borges somete al *Quijote* a un verdadero cambio de lengua (como se dice *cambio de sexo*),

y en esa operación translingüística descubre dos argumentos borgeanos —dos principios de inestabilidad— que usará hasta el cansancio: uno, insidioso y maligno, es el que “despega” e independiza al *Quijote*, quizás el clásico más representativo de la lengua española, de la lengua de la que la tradición lo obliga a ser el emblema; el otro, que explica por qué en “Las versiones homéricas”, uno de los ensayos incluidos en *Discusión*, Borges sostiene que “la traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética”, declara con una lacónica convicción que todo original siempre es *ya* una traducción, que todo original nace de algún modo traducido. De ahí la constancia con que Borges rechaza la condena —la moral— implícita en el dicho *traduttore traditore*, y todo el sistema de valores y creencias que sostiene la tesis sobre la supuesta “inferioridad normal” de las traducciones. En el prólogo a una traducción de *El cementerio marino* de Valéry —otro sagaz avatar de su prédica parasitaria—, Borges parasita varios de los argumentos de “Las versiones homéricas” y dice que “no hay un buen texto que no se afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces”. Y sigue: “Invito al mero lector sudamericano —*mon semblable, mon frère*— a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra *La pérdida en rumor de la ribera* es inaccesible, y que su imitación por Valéry, *le changement des rives en rumeur*, no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino”. El verso del traductor es el original; la imitación es el del autor.

### **Relación de aventura**

La literatura según Borges tiene la misma lógica de funcionamiento que el idioma de los *yahoos*, la tribu que protagoniza el cuento “El informe de Brodie”: “Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra *nrz*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. [...] Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario. No nos maravillamos con exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir”. Una vez más, Borges incurre en una de sus contravenciones predilectas. Cuando la norma ordenaría definir primero cómo funciona un sistema general para luego identificar sus excepciones, Borges rastrea en

la excepción, en la rareza, el *modus operandi* del sistema general. El idioma *yahoo*, exótico y menor, casi más una curiosidad que una lengua, es el modelo del lenguaje.

### **Manipular contextos**

El escritor es un ingeniero de contextos. Habría que revisar una vez más, ahora a la luz de esta idea, el retrato que pinta a Borges como un escritor “encerrado” en el lenguaje, en los libros, en la literatura. La obsesión constante por el contexto —tal vez la obsesión más borgeana de Borges— explica, por ejemplo, el volumen de energía y la prodigiosa escrupulosidad que Borges invierte, a lo largo de medio siglo, en las sucesivas reediciones de sus obras. Supresiones, correcciones, añadidos, prólogos a los prólogos, notas al pie, posfacios: esa manía de la rectificación con la que Borges altera su propia obra demuestra que para él reeditar no es repetir, o que una repetición no es el retorno de lo mismo sino, precisamente, la posibilidad de aparición de una diferencia. La obsesión llega a cierto colmo en la versión de *Fervor de Buenos Aires* (1923) que aparece en las *Obras completas* (1974) y que incluye un poema de 1966 titulado “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”. Borges no se conforma con “limpiar” de poemas indeseables un libro de juventud que ya no lo satisface demasiado. A los 70 años relee su libro de los 25 y le agrega lo que cree que le hace falta: un poema capaz de perturbarlo todo. Un poema escrito a mediados de los años sesenta, al estilo de los que Borges “podría haber escrito y perdido” en los años veinte, incluido en un volumen que lleva la fecha de 1925 y que, a su vez, forma parte de un volumen mayor, las *Obras completas*, cuyo pie de imprenta dice: “Julio de 1974”. Pregunta del millón: ¿a qué año pertenece el poema “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”?

### **Buenos Aires**

“Una vez, en Madrid, un periodista me preguntó si en Buenos Aires había un Aleph. Casi cedo a la tentación y le digo que sí, pero un amigo intervino y señaló que si un objeto semejante existiera sería no sólo la cosa más célebre del mundo sino que revolucionaría toda nuestra concepción del tiempo, la astronomía, las matemáticas y el espacio. ‘Ah’, dijo el periodista, ‘entonces usted inventó todo el asunto. Yo pensé que era verdad porque usted había puesto el nombre de la calle’”.

## **Menard**

Se ha dicho que “Pierre Menard...” es la respuesta sutil, elegante, algo diferida en el tiempo, de Borges a Ramón Doll, que cinco años antes lo había acusado de “dar por inédito a *Don Quijote de la Mancha*”. Si lo fue, se trata sin duda de una réplica feroz, formidable, aniquiladora, que prueba hasta qué punto para el sistema Borges eran más redituables los ataques que los elogios y a qué altísima categoría supo elevar Borges su condición de “escritor parasitario”. Por lo demás, Borges siempre consideró el “Pierre Menard” como una especie de bisagra, un punto de inflexión extraordinariamente productivo para su obra. El contexto personal en el que lo concibe parece avalar esa opinión. En la Nochebuena de 1938 Borges sufre el accidente que describe en “El Sur” y, postrado en una cama de hospital, después de pasar un mes en un infierno de fiebre, teme haber perdido sus capacidades literarias. La madre, contra sus protestas, le lee algunas páginas de *Fuera del planeta del silencio*, una novela de C. S. Lewis. Borges se pone a llorar y dice: “Lloro porque comprendo”. Pero hay un miedo que todavía persiste: “Me pregunté si alguna vez podría volver a escribir. Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir una y fracasaba, entonces significaría que estaba terminado intelectualmente, pero si intentaba algo que no hubiera hecho nunca anteriormente y fracasaba, no sería tan doloroso y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí que intentaría escribir un cuento. El resultado fue ‘Pierre Menard, autor del Quijote’”.

## **Contratante verbal**

El colmo de este contractualismo verbal son los libros de entrevistas con Borges. Hay muchos, y en cada uno Borges parece interpretar a un personaje distinto. No son sus dichos los que cambian, sino más bien la disposición que los envuelve, el humor, la actitud con la que Borges decide lanzarlos a un ruedo que está fuertemente determinado por la presencia del entrevistador. De ahí el carácter farsesco, como de comediante compulsivo, que tiene Borges como entrevistado. La obsecuencia de Jean de Milleret le inspira las formas más péfidas de la falsa modestia; se pone parco y desconfiado ante Georges Charbonnier, que —como buen francés— desprecia las preguntas y lo abruma con argumentaciones que

durán párrafos; es ligeramente académico con Richard Burgin, y un poco didáctico, casi paternalista, con María Esther Vázquez; con Antonio Carrizo es campechano, anecdótico, personal, y si cada tanto, como un lujo al paso, deja caer alguna frase en alemán, es menos por fidelidad a sí mismo que para complacer la idea de la cultura que se hace *La vida y el canto*, el programa de radio más popular del país.

### **Agente contextual**

En “La fruición literaria”, Borges anticipa más de diez años uno de los hallazgos de *Pierre Menard, autor del Quijote*: la idea de que el tiempo lee y escribe y abole cualquier repetición. “El tiempo, tanpreciado de socavador, tan famoso por sus demoliciones y sus ruinas de Itálica, también construye. Al erguido verso de Cervantes *¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!* lo vemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él. Cuando el inventor y detallador de *Don Quijote* lo redactó, *vive Dios* era interjección tan barata como *caramba*, y *espantar* valía por *asombrar*. Sospecho que los contemporáneos suyos lo sentirían así: *¡Vieran lo que me asombra este aparato!* o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas”.

### **Prologuista**

De controlar el contexto a hacerlo delirar hay apenas un paso, y es raro que Borges se prive de darlo. A su manera, que es inconfundiblemente macedoniana, el título del volumen que recopila muchos de sus prólogos ya lo deja entrever: *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). Borges usa esa colección de antesalas para distinguir el verdadero prólogo, que es “una especie lateral de la crítica”, de sus múltiples y patéticas parodias, que se desvanecen en “oratorias de sobremesa”, en “panegíricos fúnebres”, en “hipérboles”. Pero lo que el libro pone en escena, en realidad, es que el contexto es por definición insaturable —imposible pronunciar una verdad última sobre un libro—, y que el prólogo, como instancia contextual, siempre está condenado a la inestabilidad, a la disidencia, a la incertidumbre. Así, a los prólogos originales, Borges se ve obligado a agregar posdatas para restaurar olvidos, para introducir algún matiz, a veces, incluso, para que la evidencia del presente corrija las inadvertencias del pasado. Una posdata de 1974 relee las lecturas que Borges hizo del *Martín Fierro* y de la poesía gauchesca en 1962 y 1968. Sólo que Borges, ahora,

lee su antigua admiración por esa tradición argentina a través del pavor que le inspira la “barbarie” de una nueva experiencia peronista: “El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído”, dice. “Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra —uso la nomenclatura de la época— hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias”.

### **Colecciones**

Solo o con colaboradores (Bioy Casares, Silvina Ocampo, María Esther Vázquez, Silvina Bullrich Palenque, Margarita Guerrero, etc.), Borges compiló a lo largo de su vida una treintena de antologías literarias. Se ocupaba de seleccionar y prologar los textos y a veces, también, de traducirlos. Muchas giraban alrededor de un tema común o de un autor (“los sueños”, “el compadrito”, “el cielo y el infierno”, “los seres imaginarios”, “la poesía gauchesca, Macedonio Fernández, Carriego, Quevedo, Kafka, etc.), pero las más memorables —las más productivas para la literatura argentina— fueron las que dedicó a dos géneros fundamentales: la literatura fantástica (*Antología de la literatura fantástica*, de 1940, y *Cuentos breves y extraordinarios*, de 1955) y la literatura policial (*Los mejores cuentos policiales*, de 1943). Borges, que ya muy temprano había incorporado el método antológico a su propia ficción (*Historia universal de la infamia* termina con una selección de textos ajenos llamada “Etcétera”, que Borges, que amaba regalar lo que no le pertenecía, dedica a su amigo y traductor Néstor Ibarra), redescubre la compilación y la transforma en una forma artística y didáctica a la vez. Arte de la elección y del montaje, recopilar, para Borges, no es sólo reunir lo que estaba disperso: es intervenir en el reparto de olvidos y de monumentos que es una tradición, es oponerse o desviarlo, es conceptualizar sistemas de parentesco y familias literarias, es hacer aparecer diferencias internas en lo que a simple vista parecía uniforme, es promover algunas familias en detrimento de otras, es contextualizar libros huérfanos, cambiar libros de contexto para insertarlos en un linaje nuevo... Como las colecciones literarias (Borges dirigió tres: el “Séptimo Círculo” —que impuso y prácticamente reguló, hasta fines de los años sesenta, el consumo de literatura

policial en la Argentina—, la “Biblioteca de Babel”, la “Biblioteca personal”), una antología es una formidable máquina de lectura: lee, deslee, relee, hace leer.

### **Amas de casa**

Tal vez haya alguna relación entre la frivolidad del contexto periodístico y los raptos de perspicacia fallida que cada tanto asaltan a Borges. El 27 de noviembre de 1936, en las páginas de *El Hogar*, Borges escribe unas líneas que suenan ahora como una ironía póstuma: “Yo no sé, por ejemplo, si dentro de cien años la República Argentina habrá producido un autor de importancia mundial, pero sé que antes de cien años un autor argentino habrá obtenido el Premio Nobel, por mera rotación de todos los países del Atlas”.

### **Descubiertos**

La trayectoria de Borges en los medios gráficos atraviesa un amplio espectro de publicaciones. En el principio (fines de la década de 1910) fueron las revistas del ultraísmo español, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*, donde Borges publica poesía, traducciones y un par de selecciones de literatura expresionista. A lo largo de los años veinte alterna sus intervenciones en los principales órganos de la vanguardia porteña (*Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*) con contribuciones para revistas menos facciosas (*Síntesis*, *La Vida Literaria*) y, sobre todo, con la publicación de ensayos en medios de circulación más amplia como la revista *Nosotros* o el diario *La Prensa*. (Varios de los textos de *Discusión*, no precisamente los más transparentes, nacieron en las páginas de ese periódico). En 1931 Victoria Ocampo funda *Sur*, la revista literaria en la que Borges publicará su obra más reconocida (los ensayos de *Historia de la eternidad* y de *Otras inquisiciones*, los relatos de *Ficciones*, *El Aleph* y *El hacedor*). Pero los años treinta son los años en que Borges consolida su doble vida flagrante. Mientras integra (aunque haciendo equilibrio en un borde extraño, siempre irónico y distante) el homogéneo círculo familiar de *Sur*, Borges comparte con Ulyses Petit de Murat la dirección del suplemento de los sábados de *Crítica*, el diario más popular de la Argentina, y a partir de 1936 colabora regularmente con un semanario femenino, *El Hogar*, donde dirige además una sección quincenal informativo-didáctica llamada “Guía de lecturas: libros y autores extranjeros”, dedicada a difundir obras recientes de las literaturas francesa, inglesa y alemana. *Crítica* y *El Hogar* son dos lugares tan decisivos para Borges



como *Sur*: en el diario de Botana publica, por ejemplo, las biografías de *Historia universal de la infamia*, “el verdadero comienzo de mi carrera de escritor”, y “Hombre de la esquina rosada”, el texto que Borges considera su primer “cuento verdadero”. De *El Hogar* vienen las notables miniaturas que después formarían el volumen titulado *Textos cautivos*.

### **Dobleces**

En una larga entrevista de 1966, Georges Charbonnier, sobre el final, parece descubrir la manía borgeana de la duplicidad. “Le planteé preguntas muy vecinas sobre sus cuentos. Su respuesta casi siempre incluía estas palabras: ‘hay dos ideas’”. “¡Ah!”, contesta Borges. “¿Es que usted tenía la impresión de que quizá no hay ninguna?”. “¡No! Pero estas dos ideas se sitúan siempre en planos extremadamente disímiles”. “Del todo distintos”, confirma Borges, que finge acompañar a Charbonnier en su descubrimiento. “Por un lado, hay el plano intelectual, el plano matemático, por decirlo así. El otro plano es el poético. La idea de restituir de una u otra manera experiencias o estados de ánimo. Sus preguntas me han revelado que esos dos planos, esas dos caras, deben estar presentes siempre —juntas— en un libro”.

### **Aquiles y la tortuga**

En el origen de la doble frecuencia está, una vez más, esa escena pedagógica, eterna, en la que Borges siempre está aprendiendo algo de su padre. “Debía ser un niño muy pequeño. Porque recuerdo que [mi padre] me dijo: ‘Vamos a ver; aquí hay algo que puede que te guste’ y entonces, él era muy aficionado al ajedrez, era un jugador de ajedrez muy bueno, entonces me puso ante el tablero y me explicó las paradojas de Zenón, Aquiles y la tortuga, ya sabe, las flechas, el hecho de que el movimiento era imposible porque siempre había un punto intermedio y esas cosas. Y recuerdo que me habló de todo ello y yo estaba muy interesado. Y me lo explicó con la ayuda de un tablero de ajedrez”. Cambiando el ajedrez por un puñado de monedas, el padre hará exactamente lo mismo para ilustrar la teoría de la imposibilidad de los recuerdos verdaderos. “Colocó una moneda encima de otra y dijo: ‘Verás, esta primera moneda, la de abajo, sería la primera imagen, por ejemplo, de la casa de mi niñez. Esta segunda sería el recuerdo de aquella casa cuando llegué a Buenos Aires. La tercera, otro recuerdo, y así una y otra vez. Y como en cada recuerdo hay una ligera

diferencia, supongo que mis recuerdos de hoy no se asemejan mucho a los primeros recuerdos que tenía’, y añadió: ‘Intento no pensar en cosas pasadas, porque si lo hago, lo estaré haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes’”.

### **Productiva**

Hay una idea, la idea es “traducida” por un ejemplo, y el ejemplo, acaso porque habla un idioma que no es el de la idea, pone en evidencia la extrañeza, la tortuosidad o el núcleo insensato de la idea. Ese chispazo es el equivalente de la fórmula de Coleridge que a Borges le gustaba tanto citar para definir el estado del lector: la suspensión de la incredulidad. Sólo que en este caso la fórmula se invierte, y lo que Borges suspende de inmediato es la credulidad. *No cree en la idea*, y esa misma incredulidad transforma la idea en un principio de ficción. De ahí el asombro, el provocativo pragmatismo con que Borges reaccionaba ante los que deducían de sus textos toda clase de convicciones y creencias religiosas, filosóficas, místicas, etc. “En cuanto a las teorías, creo que todas son legítimas o más bien que no importa ninguna. Lo que importa es lo que se hace con las teorías”, decía. Borges, una vez más, demostraba haber aprendido bien la lección de su padre, “un abogado bastante bueno” para quien, sin embargo, el Código Civil era como las leyes del whist o del póker, “una serie de formas convencionales que sabía cómo utilizar pero en las que no creía”. El agnosticismo es condición de la ficción y es innegociable. Para explicar los obstáculos que entorpecían la escritura de un libro sobre el budismo con Alicia Jurado (*Qué es el budismo*, finalmente publicado en 1976), Borges recuerda: “No nos pusimos de acuerdo porque ella quería escribir ese libro a fin de convertir a la gente al budismo. Entonces, si yo encontraba rasgos pintorescos, ella decía que eso alejaría a la gente; pretendía separar todo lo que el budismo tiene de fantástico, para nosotros occidentales, tratando en el fondo de hacer una especie de catecismo budista. Yo, por el contrario, quería mostrar ese mundo extraño que es el mundo del budismo. [...] Yo quería hacer una exposición, y una exposición entretenida para el lector porque había cosas que me atraían por su extrañeza: toda la leyenda del Buda, la astronomía, la cosmología de los budistas, pero ella veía todo eso nada más que desde el punto de vista ético...”.

### **Cultura**

Más de una vez Umberto Eco ha declarado la deuda que sus novelas mantienen con Borges. Tal vez tanta insistencia no sea del todo necesaria: la estructura enciclopédica de la ficción de Eco, modelada por saberes contemporáneos como la semiótica o la teoría de la información, puede leerse hoy como el modo en que el capital de cierta “herencia Borges” sigue reproduciéndose en la literatura contemporánea, y también como uno de los indicios a seguir para comprender hasta qué punto la práctica de Borges profetizaba, ya a mediados de los años cuarenta, cierta “condición posmoderna” en la relación entre la narrativa y los saberes.

### **Contemporáneo**

“Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro, al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro”. (Prefacio de *Las palabras y las cosas*, 1966).

### **Bustos Domecq**

A fines de 1936, cuando llevan cinco años de amigos, Borges y Bioy Casares pasan una semana en la estancia que los Bioy tienen en Pardo. Objetivo: redactar, según Bioy, “un folleto comercial, aparentemente científico, sobre los méritos de un alimento más o menos búlgaro”. Un yogur La Martona, como se llamaba la cadena de bares lácteos de Marta Casares, la madre de Bioy. “Hacía frío, la casa estaba en ruinas, no salíamos del comedor, en cuya chimenea crepitaban ramas de eucaliptos”, recuerda Bioy. “Aquel panfleto significó para mí un valioso aprendizaje; después de su redacción yo era otro escritor, más experimentado y avezado”. Del proselitismo publicitario, el dúo pasa a acometer un desafío más exigente: “un soneto enumerativo en cuyos tercetos no recuerdo cómo justificamos los versos: *Los molinos, los ángeles, las eles*”. Por fin, despachada la lírica, Borges y Bioy arremeten con el plato fuerte y empiezan a planear “un cuento policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, que por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora) torturaba y mataba niños. Ese argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch”. Los seudónimos, formados con los apellidos de los bisabuelos de ambos, designan

algo más que un par de máscaras ociosas: son verdaderos alias, nombres-salvoconducto bajo los cuales Borges y Bioy pueden ser otros. “Hizo su aparición un tercer hombre de nombre Honorio Bustos Domecq”, cuenta Borges, “quien pasó a dominar la situación. A la larga, terminó por dirigirnos con mano férrea y para nuestro regocijo, primero, y nuestro espanto después, terminó por no parecérsenos en nada, manifestando sus propias peculiaridades y su propio estilo literario”. Versión “alternativa” de las literaturas de Borges y de Bioy, la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch se escribe bajo el signo radical del *exceso*: exasperación de las convenciones especulativas del policial británico (*Seis problemas para don Isidro Parodi*, de 1942, y *Un modelo para la muerte*, de 1946), transformación del habla argentina en un idiolecto psicótico (*Dos fantasías memorables*, de 1946, y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, de 1977), fundación del enciclopedismo idiota (*Crónicas de Bustos Domecq*, 1963). Y la sangre del exceso, por supuesto, es la risa, la carcajada barroca, alucinatoria, de Bustos Domecq: “Escribíamos un poco para nosotros mismos”, dice Borges, “y como eso ocurría en una atmósfera de bromas, los cuentos se hicieron tan imposibles de desarrollar, y tan barrocos, que resultaba muy difícil comprenderlos. Al comienzo hacíamos bromas, y después bromas sobre bromas, como en el álgebra: bromas al cuadrado, bromas al cubo...”. Silvina Ocampo ha contado más de una vez el estupor, la envidia que le despertaban las carcajadas que oía del otro lado de la puerta del estudio donde Bioy y Borges se encerraban a escribir. Constituir la risa como ambiente, como elemento, como *contexto*: eso es lo que Borges consigue con Bustos Domecq, y eso es lo que Bustos Domecq, a su vez, ilumina en la literatura “seria” de Borges. ¿No fue Bioy quien evocó que Borges contó por primera vez el argumento del Pierre Menard en una de aquellas sesiones dionisiacas de literatura y de risa?

### **Impunidad**

En 1947, en pleno régimen peronista, Bustos Domecq politiza la condición seudónima: escribe el cuento “La fiesta del monstruo”, pasa a la clandestinidad y transforma el seudónimo en un *nombre de guerra*. El relato, que sólo circula de mano en mano, en ejemplares mecanografiados, pone en escena a un “muchacho peronista” que narra en primera persona los ajetresos eufóricos de un día de manifestación. La escena culminante es el asesinato más o menos grupal de un joven judío, efectuado con ayuda de una

“cortaplumita”. El texto es feroz, de una crueldad insoportable, pero lo que más asombra es el *goce siniestro* con que Borges y Bioy son capaces de ponerse en el lugar del otro —el otro odiado, *parodiado*: el “monstruo” peronista—, de inventarle una lengua (un idioma bestial, hipermetafórico, desopilante, como si el “aluvión zoológico” hubiera encarnado en la voz de Góngora) y de usarla para contar con lujo de detalles el calvario de una víctima con la que se supone que ellos, antiperonistas furiosos, deberían estar identificándose.