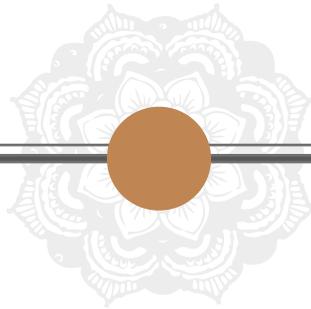


LA OTRA HERENCIA DE BORGES:
*imagen de autor y ethos discursivo
para el periodo 1974-1981*



Valentín Eduardo Sánchez Soto



COLECCIÓN
TESIS

Letras Hispánicas

VALENTÍN EDUARDO SÁNCHEZ SOTO,
(Culiacán, Sinaloa, 1994). Licenciado en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, generación 2014-2019. Bajo la dirección de la Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña, presentó su examen de grado con el trabajo de tesis *La otra herencia de Borges: imagen de autor y ethos discursivo para el periodo 1974-1981*, con énfasis en el poemario *La cifra* del escritor argentino, con el cual obtuvo el reconocimiento *Cum Laude*. Desde 2015 escribe poesía y ha publicado en revistas y medios digitales como *Golfa*, *Página Salmón*, *Los demonios y los días*, *Pez ciego*, entre otros. Recientemente, Crisálida Ediciones publicó su primer libro de poemas, titulado *Día cero* (2020).

*La otra herencia de Borges: imagen de autor
y ethos discursivo para el periodo 1974-1981*

LA OTRA HERENCIA DE BORGES:
imagen de autor y ethos discursivo
para el periodo 1974-1981



Valentín Eduardo Sánchez Soto



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades



COLECCIÓN
TESIS

Universidad de Guanajuato

2020

La otra herencia de Borges: imagen de autor y ethos discursivo para el periodo 1974-1981

Primera edición electrónica, 2020

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Ex Convento de Valenciana s/n,

Col. Mineral de Valenciana, C.P. 36240

Guanajuato, Gto.

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-724-1



Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación	9
<i>Andreas Kurz</i>	
Prólogo	
<i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	11
Introducción	15
CAPÍTULO 1. BORGES, MÁS ALLÁ DE LA EFIGIE	23
1.1. ...Y “mataron” a Borges: <i>ethos</i> e <i>imagen de autor</i>	25
1.2. Borges desde la crítica (1923-1974)	35
1.2.1. “Sabe el pasado y el porvenir...” o el Borges de toda la vida	35
1.2.2. El jardín de Borges que se bifurca	44
1.2.3. “Un Borges a la francesa”	63
CAPÍTULO 2. AL OTRO LADO DEL ESPEJO: “BORGES” EN SUS PROPIAS PALABRAS (1974-1981)	73
2.1. Epílogo y prólogos	77
2.1.1. Anverso: Borges lector de Borges	77
2.1.2. Reverso: Borges creador	80
2.2. Poemas y prosas	83
2.2.1. Ético y suicida	87
2.2.2. Político y metafísico	90

2.2.3. Intelectual romántico	93
2.2.4. Borges vocal	102
2.3. Otros discursos	105
2.4 .“Borges” por sí mismo vs. “Borges” por terceros	117
CAPÍTULO 3. UNA <i>CIFRA</i> DE BORGES PARA LA POSTERIDAD	119
3.1. Inscripción: un nombre pronunciado; y Prólogo: entre el sueño y la vigilia	119
3.2. Poemas	123
3.2.1. Preludio	123
3.2.2. Ante el horror de ser y seguir siendo Borges	127
3.2.3. Incorporación del garante frente a la imagen de autor	149
Conclusiones	151
Anexo	159

PRESENTACIÓN

La tesis como carta de presentación elaborada al final de una carrera académica es un fenómeno paradójico. Los estudiantes suelen temer y quererla al mismo tiempo. La idea de tener que escribir cien o ciento cincuenta páginas, un libro completo, sobre un tema específico, asusta y amenaza. La idea de poder demostrar que cuatro o cinco años de clases, trabajos y exámenes no han sido inútiles, que el estudiante es capaz de pensar y trazar el pensamiento sobre el papel de manera sistemática y coherente, de participar en esta conversación intelectual interminable que es la razón de ser de las carreras humanísticas, atrae y seduce. Ha habido y hay intentos de prescindir de las tesis como requisito final de una carrera universitaria. Las disciplinas exactas y las humanísticas proponen exámenes finales, informes profesionales e incluso la mal llamada *titulación cero*. Sin embargo, y aunque estos intentos se formalicen en planes de estudio y normativas universitarias, la tesis sigue vigente y —creo— imprescindible en todas las áreas del conocimiento. Quizás ya no se efectúe la ceremonia de su defensa solemne, quizás se convierta en una materia acreditable como las demás. No importa: escribir una tesis sigue siendo el rito académico que las raíces más profundas deja en el estudiante, el futuro licenciado, maestro o doctor.

Nuestros temas de tesis, los objetos de estudio, nos acompañan a lo largo de toda la vida, aunque no nos dediquemos a la investigación o una carrera profesional universitaria. Puede ser que un tiempo nos fastidie, pero una y otra vez vamos a regresar a nuestro tema inicial —no en balde “inicial” e “iniciático” se parecen.

Algunas tesis de pre y posgrado se convierten en libros, es decir, dejan la esfera de lo íntimo formada por un pequeño gremio de lectores expertos

y se exponen a un grupo de lectores más vasto. Las autoras y los autores de estas tesis se exponen a un peligro: el de la crítica, el de ser juzgado y evaluado por ojos lectores que requieren sobre todo una cosa: la comprensión. El gremio de expertos comprende de manera natural, el grupo más vasto de lectores pide más, pide no perder la atención, pide incluso cierto atractivo estético de un texto que originalmente sólo había buscado y presentado un conocimiento especializado.

La tesis y la tesis publicada son textos diferentes, hasta si son formalmente idénticos. Se diferencian no sólo por públicos distintos, sino también por el rol que juegan dentro de la comunidad académica. La tesis intenta convencer a un asesor y a dos lectores, el libro dialoga con otros textos y, de su parte, procura provocar más textos, más respuestas tentativas. La esterilidad intrínseca a la tesis se supera cuando se convierte en libro. Creo que en esta superación propuesta e intentada reside el gran valor de la presente colección que integra tesis de tres disciplinas humanísticas.

Dr. Andreas Kurz
Director del Departamento de Letras Hispánicas
Universidad de Guanajuato

PRÓLOGO

En el orden de las fabulaciones del escritor, la figura de Jorge Luis Borges se disgrega mucho más allá de algunos de sus textos como el emblemático “Borges y yo”, porque las fabulaciones de Borges —las propias, las ajenas—, dirimen, como apunta Salvador Elizondo, “al Borges artesano de la literatura y al Borges sometido a un destino íntimo de disolución en su propia literatura [...] porque la relación entre ellos es la de las redomas alquimísticas que ilustran ese principio de conservación del yo que hace posible que un hecho pueda ser siempre disminución e incremento, pérdida y ganancia, realidad y reflejo ante el espejo, a la vez”.¹ La figura de Borges se dibuja en esos movimientos de disolución y conservación que se despliegan en un amplio juego de refracciones de imágenes del escritor, un juego de espejos, peligrosamente infinito, borgesiano al fin, que convoca, como uno mismo y como otros al Borges poeta, al cuentista, al ensayista, al ciego, al bibliotecario, al intelectual, al metafísico.

Plantearse como estudiante de literatura desarrollar un proyecto de investigación de una figura de tales dimensiones —la de mayor envergadura en la literatura hispanoamericana— y, más aún, hacerlo justamente desde los derroteros de su imagen de autor, es un peligroso reto que Valentín Eduardo Sánchez Soto asumió y libró con creces. El joven autor de este libro presenta, como producto de su proyecto de tesis de licenciatura, una lectura apasionada del poeta argentino en la que logra mostrar las aristas que terminan por conformar su problemática efigie, de la que participa no sólo la relación entre

¹ “La poesía de Borges”, en *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 52.

el hombre y la obra, sino la interacción de ésta en el campo cultural, en el que se fragua el discurso de lo dicho y lo mostrado, de lo real y lo imaginado, de lo propio y lo ajeno, de lo asumido y lo atribuido.

Este libro ofrece, como acota su título, una revisión bien documentada de la imagen de Borges puesta en juego en un periodo determinado, entre 1974 y 1981, es decir, en su periodo de madurez, cuando ésta estaba plenamente constituida, para revelar el modo como el mismo Borges interactuó con ella en sus últimos años. Su planteamiento es sumamente atractivo: a raíz de la publicación de las *Obras completas* de Borges en la Bibliothèque de la Pléiade, signo inequívoco de su encumbramiento, hay una suerte de búsqueda del escritor por incidir en su imagen instaurada como autor consagrado, pero también “desgastada por los años” por una serie de lugares comunes atribuidos al escritor y al hombre, según reconoce y demuestra Sánchez Soto, imagen a la que Borges replica en un intento por reapropiarse de ella para restituírle su mayor valor: el de poeta en relación con el lenguaje.

El trabajo de Valentín Sánchez es valioso por la nutrida información que presenta al lector. Revisa muestras de la obra de Borges en sus registros de poesía y prosa, así como entrevistas, documentales y estudios críticos. Recorre no sólo el perfil intelectual y poético del autor, indaga también en la figura del personaje público, en sus interacciones con un escenario cultural donde se involucran tanto las expectativas y demandas hechas al escritor de mayor autoridad en el ámbito literario de su época como al hombre con opiniones políticas, con una historia de vida.

Un tratamiento de este talante exige recursos cuidadosos y una visión suficientemente amplia para hacer interactuar las esferas del escritor y la del sujeto, visión que sin duda tiene Valentín Eduardo Sánchez Soto. Soporta su lectura con un andamiaje teórico y conceptual propositivos, amparado en los relativamente recientes estudios autoriales, desarrollados por Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jose-Luis Díaz y Jérôme Meizoz, entre otros, los cuales conjugan los ámbitos del análisis del discurso y de la sociología para indagar en el complejo tejido donde conviven la figura del autor en la esfera pública, el discurso literario y el nombre que los enmarca. De esta forma, *La otra herencia de Borges: imagen de autor y ethos discursivo en el periodo 1974-1981* logra mostrar las distintas proyecciones que se despliegan en el amplio juego de refracciones de la imagen de Borges en su discurso y en el de los otros.

En pocas palabras, la propuesta de lectura y la revisión que se ofrecen de la figura y obra del escritor argentino en esta tesis son valiosas desde varios ángulos críticos. El lector, además, se encontrará con un discurso que sabe alejarse de la rigidez académica, sin menoscabo del cuidado requerido por los estudios literarios.

El camino de la investigación es uno largo y arduo, pero sumamente placentero si se hace con pasión. La tesis de licenciatura es sólo uno de los primeros pasos de ese largo andar que requiere de muchos afanes porque involucra el pensamiento y el corazón de quien lo emprende. En este primer paso del camino de Valentín Sánchez, las horas dedicadas a la lectura y a la escritura se volcaron en pensar y repensar lo que implica la efigie Borges. Pero el producto de ese tiempo dedicado, concretado en las páginas aquí presentadas, también dibujan otra figura, otra imagen, la de su autor: lector apasionado, creativo y amante de la poesía. Espero que este trabajo sea sólo el prólogo del prometedor camino de un joven crítico, al que, definitivamente, la inteligencia y la pasión no le faltan.

Claudia L. Gutiérrez Piña
Guanajuato, Gto., 11 de agosto de 2020

INTRODUCCIÓN

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899-Ginebra, 14 de junio de 1986) es el nombre civil del aclamado escritor argentino Jorge Luis Borges, o Borges, llanamente, como mejor se le conoce en el mundo. El renombrado autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El hacedor* (1960), *El libro de arena* (1975), entre muchos otros títulos que comprenden todos los géneros literarios y sus negaciones, es hoy en día, y desde finales del siglo pasado, una figura hegemónica en las letras hispanoamericanas, con proyección internacional que ha trascendido a su generación, así como también su lengua y cultura.

Cuando Borges, un muchacho en 1914, ingresa al Liceo en Ginebra, sus maestros lo llaman “Borj”, a la manera de la pronunciación francesa, por lo que sus compañeros de aula tienen que avisarle para que responda.¹ Entonces, nadie pudo haber imaginado lo que “el destino” o “el azar”, siguiendo al autor, tenía reservado para aquel joven. Su acotado nombre se ha convertido en sinónimo de élite y excelencia en el arte literario, por sí mismo un argumento de autoridad en innumerables debates, que comprenden las áreas no solamente del arte y la literatura, también la política, la religión, la filosofía, la historia de su país y de Hispanoamérica, etcétera.

Por otro lado, es significativo que su nombre completo corresponda a la suma combinatoria de otros nombres de familiares que admiró toda su vida, ya sea por un servicio de armas prestado a la patria o por su carácter: “Jorge” por su padre, “Francisco” por su abuelo paterno, “Isidoro” por el

¹ Para ampliar la narración, véase: Borges y Di Giovanni, 1999, pp. 37-49.

abuelo y bisabuelo maternos. Al darle nombre, sus padres, también orgullosos de sus antepasados, lo inician en el culto a los mayores. No obstante, el destino de Borges sería otro, diametralmente opuesto a la tradición familiar de militares que recorre sus venas, menos valeroso y, en teoría, más inofensivo que aquel: el ejercicio de la literatura o, como Borges prefiere, el de “la lengua castellana”.²

La experiencia juvenil en Europa (1914-1921) sería un factor decisivo en la interiorización de un “destino” de escritor que su familia ya daba por sentado.³ Su descubrimiento de Arthur Schopenhauer y de Walt Whitman en traducción al alemán, así como de la vanguardia alemana y española, ocuparían sus primeras influencias en términos filosóficos y literarios. A su regreso a Argentina en 1921, Borges despliega una serie de esfuerzos para hacerse de un lugar dentro del incipiente panorama de las letras, a donde el Río de la Plata. Funda las revistas de corte vanguardista *Prisma* y *Proa*, entre otras; colabora en *Cosmópolis* y *Nosotros*, y rápidamente se posiciona como una de las voces más fervientes del exportado y apropiado “ultraísmo”.

Desde la aparición de sus primeros escritos de corte teórico, pro-ultraístas, su voz urgente y juvenil se hizo notable y sujeto de polémicas en el naciente mundo literario porteño; sin embargo, no fue su repudio contra el imperio de Lugones⁴ y la estética modernista o su rechazo al costumbrismo lo que terminaría de situar a Jorge Luis Borges en un lugar propio. La publicación de *Fervor de Buenos Aires* en 1923 marca la pauta para la creación de un nombre de autor. Este, su primer poemario, asombra a sus colegas ultraístas, “no tanto por lo que incluía como por lo que omitía”,⁵ ya que desde entonces se logra percibir un distanciamiento esencial del radicalismo de la vanguardia en pos de un proyecto propio del autor. De este y los próximos dos libros de

² En su poema “Al idioma alemán”, de *El oro de los tigres* (1972), Borges escribe: “Mi destino es la lengua castellana, / el bronce de Francisco de Quevedo” (Borges, 1984, p. 1116).

³ En su *Autobiografía*, Borges, sin detallar esa postura familiar, alude a una consideración “tácita” de que él debía restituir el destino literario “negado” a su padre.

⁴ Más tarde, Borges cambiaría de postura respecto a Leopoldo Lugones, llegando incluso a llamarlo “el primer escritor de nuestra república” en un artículo elegiaco (Borges, 1938, p. 57). También muestra de ello es que Borges le dedica su libro *El hacedor* (1960).

⁵ Sucre, 1964, p. 458.

poemas —*Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)—,⁶ así como también de sus tres libros de ensayo de los años veinte —*Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928)— y la biografía de *Evaristo Carriego* (1930), Borges adjuraría posteriormente, calificando su primer periodo de producción literaria como “la secta... la equivocación ultraísta”.⁷

Ese primer movimiento del autor, en retirada del ultraísmo, es estudiado posteriormente por Rafael Olea Franco en su libro *El otro Borges, el primer Borges* (1993), quien deja testimonio, no obstante, de la importancia capital de dicho periodo de producción, que abarca desde su primera estancia en Europa hasta la publicación del *Evaristo Carriego*, para la conformación de lo que el académico llama *estética de la alusión* en Borges, si bien no deriva en un elemento de igual importancia para su imagen de autor, debido precisamente al cambio en la concepción y miras poéticas de Borges.

A partir de la década de 1930, el Borges de los años de formación daría paso al Borges más difundido y respetado por la crítica y el público internacional. El periodo coincide con su aparente alejamiento de la poesía⁸ y con la escritura y publicación de sus cuentos más populares desde mediados de década en revista *Sur*, que después serían compilados en los libros *Ficciones* y *El Aleph*. Este segundo Borges, tan celebrado desde finales de los cincuenta, cuando la crítica francesa lo descubre,⁹ es en el que se funda propiamente

⁶ Dicha trilogía de títulos conformarán la base para la imagen inicial de un Borges poeta vanguardista, nacionalista criollo y más sentimental que el Borges anciano si se consideran sus primeras versiones no revisadas por el autor.

⁷ Borges y Latour, 1952, pp. 146.

⁸ En realidad, Borges no deja de escribir poesía, sólo de publicarla. Prueba de ello es el trabajo recopilatorio de poemas de la década de los años treinta y cuarenta que el autor realiza en *El otro, el mismo* (1964), donde contrasta esos poemas con otros más recientes.

⁹ Véase los acercamientos de Maurice Blanchot en “L’infini littéraire: L’Aleph”, de 1959; Gerard Genette en “L’utopie littéraire”, de 1964, o bien, el prefacio a *Les mots et le choses* (1966) de Michel Foucault, donde dice: “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” (Foucault, 1968, p. 1).

la imagen de autor de la que hoy dispone Borges y que constituye el tema general de mi investigación.

Comparto la visión de Roberto Ferro, para quien “el núcleo de esa valoración [la de autor consolidado] está centrado en la obra de Borges que va desde *Discusión* (1932) hasta *El hacedor*, es decir, desde principios de la década del 30 hasta 1960”:¹⁰ sin embargo, disiento en que lo que escribe después sea “inferior”, como señala Ferro con la excepción del cuento “La memoria de Shakespeare”. La producción posterior de Borges incluye títulos tan valiosos como *El otro, el mismo* (1964), compilación del trabajo poético del Borges de juventud, posterior a sus primeros tres libros de poemas, y el Borges más maduro, posterior a *El hacedor* o *El informe de Brodie* (1970), donde la estética fantástica de Borges se ve redirigida a una propuesta más realista.

A partir de 1960, con el inicio de la consolidación de la obra y figura de Borges a nivel internacional, inicia el último periodo de su producción. No es un Borges que sorprenda con nuevos trucos, por el contrario, empieza a defraudar a sus primeros lectores, repitiéndose en temas y formas, o variando apenas en matices; no obstante, es un Borges que ha visto el mundo y a sí mismo, que tiene experiencia y que, ciego desde 1955, se relaciona de manera mucho más sutil con su mundo, a través de la memoria y el lenguaje. La fama, el agasajo de los medios y los honores, el saberse autor de una obra difundida y respetada, no derivarían en una felicidad para el autor. Al respecto, Zulma Mateos comenta en su estudio *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*: “El tema de la infelicidad personal está presente en su obra principalmente entre 1969 y 1976”,¹¹ periodo que abarca los poemarios *Elogio de la sombra* (1969), *La moneda de hierro* (1970), *El oro de los tigres* (1972) y *La rosa profunda* (1975).

Por otra parte, en torno a las particularidades de la producción de dicho periodo, Emir Rodríguez Monegal escribe en 1976: “Los últimos años de Borges lo han visto volver con empeño a la poesía rimada, más fácil de componer en el ámbito de la sombra; renovar el poema en prosa, el apólogo, la parábola, géneros todos susceptibles de ser manejados con brevedad, concentración, intensidad”.¹²

¹⁰ Ferro, 2017, p. 288.

¹¹ Mateos, 1998, p. 121.

¹² Rodríguez Monegal, 1977, p. 33.

En el marco de estas observaciones, el periodo que me interesa estudiar de la producción de Borges parte de 1974, con la publicación del primer volumen de sus *Obras completas* en la prestigiosa *Bibliothèque de la Pléiade* de Gallimard, última edición supervisada en su totalidad por el autor en vida, y culmina con la publicación de *La cifra*, en 1981, poemario relativamente descuidado por la crítica de su tiempo que, me temo, continúa así hasta la fecha. Ciertamente que sobre dicho título han aparecido algunos comentarios¹³ y seguro más de un artículo, aun así, su bibliografía crítica al día de hoy es parca.

Este periodo es de una intensa actividad creadora para Borges, especialmente en poesía, por un lado, y también de intervenciones como conferencista en las más prestigiosas universidades, colaborador en diarios y revistas, comentador lúcido y sin pudor del tema que fuese, sujeto de homenajes alrededor del mundo, etcétera. El Borges posterior a las *Obras completas* es el erudito a quien no le gusta que le llamen “Maestro”, apólogo de sí mismo, el ciego casi mitológico, objeto de adoración que pasea por el mundo en compañía de María Kodama, recibiendo honores de gobiernos y universidades. También es el antiperonista, que desdeña el triunfo de su partido en Argentina, el lamentable pinochetista de 1974, que dos años más tarde celebraría la toma del poder de “los caballeros” en su país, refiriéndose a la Junta Militar de Videla. El hombre de gran genio y poco corazón, que Mario Vargas Llosa describe así:

Borges es acaso el más grande escritor que ha dado la lengua española después de los clásicos, de un Cervantes o un Quevedo, pero eso no impide que su genio, como en el caso de este último a quien él tanto admiraba, adolezca, pese o acaso debido a su impoluta perfección, de una cierta inhumanidad, de ese fuego vital que, en cambio, humaniza tanto la de un Cervantes. Esa limitación no estaba en la impecable factura de su prosa o en la exquisita originalidad de su invención; estaba en su manera de ver y entender la vida de los otros, la vida suya enredada con la de los demás, en esa cosa tan despreciada por él y, a menudo, tan justamente despreciable: la política.¹⁴

¹³ Véase: Sucre, 1982, pp. 38-40 o Cortínez, 1983, pp. 161-62.

¹⁴ Vargas Llosa, 1999, s/p.

El presente trabajo es un esfuerzo por revisar dicha imagen de autor, gestada desde la crítica a lo largo de la trayectoria de Borges y su recepción condicionada por aspectos extraliterarios impuestos de manera circunstancial, como la política y las expectativas en términos de compromiso social para la Argentina de su época. En el periodo que corresponde a los intereses de estudio del presente trabajo, de 1974 a 1981, la interacción que Borges mantuvo en el espacio público, por el continuo reconocimiento de instituciones educativas y culturales, en sus reiteradas apariciones en entrevistas por radio y programas de televisión, así como sus declaraciones en la prensa muestran, a mi parecer, una intención premeditada del autor por incidir sobre su imagen de autor, construida con y desde la crítica.

Bajo estas consideraciones, mi perspectiva teórica corresponde a la vertiente que en los últimos años se ha denominado de “estudios autoriales”, en la que se conjugan las aportaciones de la sociología de la literatura y el análisis del discurso. De ahí que la noción de *imagen de autor* se conciba, según puede ya advertirse, como una “construcción discursiva compleja” que deriva de la interacción del escritor en el campo cultural y que, como se verá a lo largo de este trabajo, permite integrar al análisis del discurso literario los discursos críticos y demás representaciones construidas “en el imaginario institucional y colectivo, de ciertos escenarios autoriales que circulan en un estado determinado del campo y que determinan su legibilidad e identificación ya sea por el autor mismo o por su público”.¹⁵

En este sentido, me propongo analizar el proceso de construcción de la imagen de autor de Borges, así como la interacción que sostuvo con ella en sus últimas décadas y que, según propongo, decanta en una abierta intención del escritor por incidir en ella para modificarla. De manera especial, considero que uno de sus últimos poemarios, *La cifra* (1981), se articula justamente como una respuesta de Borges a su imagen de autor atribuida.

Dicho lo anterior, me propongo responder la siguiente pregunta: ¿cómo Borges intenta modificar su imagen de autor a partir de 1974 mediante discursos diversos y, finalmente, para este trabajo, con la construcción de un *ethos discursivo*¹⁶ en *La cifra*? La hipótesis de mi trabajo es que, a partir de la

¹⁵ Zapata, 2014, p. 21.

¹⁶ El concepto es retomado de Dominique Maingueneau, en “El *ethos*: un articulador” (2016, pp. 131-154). Su delimitación será tratada en el primer capítulo.

publicación en vida de sus *Obras completas* en 1974, Borges intenta modificar una imagen de autor, atribuida a su pesar y ya desgastada por los años, mediante una reafirmación de su autonomía como escritor, respecto del campo cultural y de la síntesis de una posible otra herencia, paralela a la obra, de una imagen de autor a través de *La cifra*.

Para ello, en el capítulo 1 establezco las bases teóricas de mi investigación de la mano de Ruth Amossy con el concepto de *imagen de autor* y Dominique Maingueneau con el de *ethos discursivo*, así como también hago un breve repaso de la crítica de *La cifra* y el contexto del periodo de producción que analizo. Con dichas bases, repaso de manera sumatoria el desarrollo de la imagen de autor de Borges, desde sus inicios y hasta la publicación de sus *Obras completas* en 1974, teniendo como protagonista a la crítica que sienta las bases de dicha imagen.

El capítulo 2 está dedicado a la indagatoria en la discursividad del propio Borges en su obra, así como en sus metadiscursos (paratextos y entrevistas), a partir de un corpus previamente seleccionado (véase anexo). A lo largo de mi análisis presento una respuesta de Borges a su imagen de autor atribuida ya para 1974. Al cierre del capítulo hago una comparación entre la imagen de autor de Borges desde la crítica y las intervenciones sobre la imagen misma del autor.

El capítulo 3 está dedicado a tratar el *ethos discursivo* en *La cifra*, para lo cual previamente seleccioné un corpus integrado por el Prólogo, la Inscripción y una serie de poemas del libro. Describo el *ethos discursivo* en función de la imagen de autor contrastada por Borges y dentro del marco teórico delimitado en los capítulos 1 y 2. Para ello, me sirvo además del concepto de *poesía intelectual*, que Borges propone en el prólogo del libro. Finalmente, comparo la imagen de autor desde la crítica, ya revisada por Borges, con el garante generado a partir del análisis del *ethos discursivo* en *La cifra*.

Por supuesto, no nos interesa el primer Borges, quien quería hacerse de un lugar en el ámbito literario de una Buenos Aires emergente, sino aquel que ya tiene un lugar privilegiado, único en la historia de la literatura argentina e hispanoamericana, mucho más discreto, casi invisible en su autofiguración, pero también más efectivo o hábil para “eludir equivocaciones” al emplear un término que justifica primero un proyecto personal para su obra poética, *poesía intelectual*, y que permite modificar o al menos cristalizar su ya desgastada imagen de autor, sin contrastar ingenuamente con la misma.

Para concluir, quiero señalar que no busco, pues es imposible en el sentido humano del término, abarcar cada declaración, conferencia o texto publicado por Borges durante el periodo señalado, relativamente corto, pero sumamente productivo, ya que nunca terminaría mi investigación. Tampoco pretendo conciliar ninguna disputa en torno a su imagen de autor, irreducible a una proposición o arquetipo, sino encauzarla por un camino probable, que no el único, mediante un uso riguroso de mis materiales y herramientas.

Capítulo 1

BORGES, MÁS ALLÁ DE LA EFIGIE

Para mi generación, la imagen de Borges no es menos problemática que su propia obra, a veces intrincada o de un entramado complejo. Si bien se reconoce su valor intrínseco para la historia literaria, como sujeto de citación infinita en los ámbitos de la cultura más diversos, como la Academia y las redes sociales, también es cierto que se tiende a simplificar su obra, incluso a reducirla a un conjunto de frases lapidarias, epítetos y opiniones más descontextualizadas que irónicas, en comercio viciado con una imagen de autor, recalitrante para muchos, admirable para otros, que se toma como un reflejo de la obra y viceversa.

Desde sus inicios en la década de 1920, Borges tuvo que enfrentar todo un sistema tácito, a veces explícito, de expectativas a cumplir para el escritor latinoamericano del siglo xx, mismas a las que dio respuesta con un proyecto propio después de sus breves facetas ultraísta y criollista. El argentino modelaría dicho proyecto mediante sus múltiples intervenciones, en calidad de autor en ciernes desde las revistas que funda o en las que colabora, primero, o bien desde los diarios de circulación nacional después que hubo ganado un nombre como autor en la década de los años treinta. Con el correr de los años, Borges lograría instituir un espacio propio desde donde desplegar su obra: el de su persona pública.

A más de treinta años de su desaparición física, su nombre e imagen continúan siendo objeto de las más diversas polémicas, algunas fundamentadas. Por ejemplo, en 1999, en medio de las celebraciones por el centenario de su nacimiento, Martín Lafforgue publica *Antiborges* (1999), trabajo recopilatorio de una serie de artículos y fragmentos de libros publicados desde 1926 hasta 1996, mismos que abordan desde perspectivas “disidentes” la obra de Borges. La gran mayoría de los escritores que aparecen compilados formaron parte de la izquierda política de Argentina o Uruguay en algún momento de sus tra-

yectorias, ciertamente cuando compusieron los textos señalados, por lo que su prosa está cargada de ímpetu ideológico. Por otro lado, la evidente necesidad de polémica del libro queda expresa no sólo por el título sino también por su portada, donde aparece una foto en blanco y negro de un busto de Borges anciano, de cabeza y sobre un fondo rojo, emulando la iconografía del anticristo.

A la par, los homenajes siguen brotando en Europa y América, del norte y del sur. En México, recientemente Rafael Olea Franco publicó *El legado de Borges* (2015), una colección de estudios críticos sobre la obra del argentino que parten de líneas heterogéneas y que no han sido trabajadas con exhaustividad; por ejemplo, la relación de Borges con el islam o con la Biblia, las confluencias en su teoría de la traducción con Ezra Pound, o la ausencia de bibliotecas en *El informe de Brodie* (1970).

Es el caso del artículo “Borges no puede imaginar en castellano’: polémicas y recepciones desconocidas de los años hitlerianos”, de Edna Aizenberg, que aborda el problema de la recepción de su obra durante la Segunda Guerra Mundial, y en el marco de las publicaciones *Antinazi* y *Lettres Françaises* en Argentina. A manera de introducción, leemos:

Pobre de Borges, tan maltratado. En 1942 fue rechazado para el Premio Nacional de Literatura por un jurado que dictaminó, sin pelos en la lengua, que ‘no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia’. El libro que recibió la bofetada fue ni más ni menos que el hoy célebre *El jardín de senderos que se bifurcan* (que después se convirtió en la primera parte de *Ficciones*).¹⁷

Dicha decisión, por su parte, daría pie al más famoso “Desagravio a Borges”, en el que Eduardo Mallea, entre las muchas plumas de renombre que escribieron para el mismo, dice: “Pues aquí radica el talento de Borges: su lenguaje tiene alma por sí, lo que equivale a decir que tiene todos los matices de la pasión en el juego de sus tensiones”,¹⁸ es decir, el “pobre de Borges” también tuvo a sus defensores en determinados momentos, y aún después de su muerte.

¹⁷ Aizenberg, 2015, p. 243.

¹⁸ Mallea, 1942, p. 7. En este estudio participan: Pedro Enríquez Sureña, Amado Alonso, Gloria Alcorta, José Bianco, Adolfo Bioy Cazares, entre otros.

Polémicas como ésta abundan y revelan un fenómeno de polarización en torno ya no sólo a la obra de Borges, sino también a su figura o imagen. Sin intención de resolver la antítesis de los pro y los antiBorges, considero importante revisar la cuestión como un sistema de tensiones respecto a las que el propio autor se posiciona, y es posicionado, en un periodo específico de su carrera literaria.

1.1. ...Y “MATARON” A BORGES: *ETHOS* E *IMAGEN DE AUTOR*

Inmediatamente después de la publicación de “La muerte del autor”, de Roland Barthes, numerosos estudios acerca de la función de autor o un posible replanteamiento de la figura autoral han emergido, primero en Francia, de donde proviene el planteamiento teórico inicial, y recientemente también en el contexto hispanoamericano. En 2014, Juan Zapata publica *La invención del autor*, ejercicio compilatorio que reúne los trabajos de diversos especialistas en el tema del autor, o bien, de los estudios autoriales, la mayoría de tradición francesa, abriendo un amplio panorama para los estudios de caso en Hispanoamérica.

Con dicha publicación, Zapata responde a una necesidad de “poner al corriente” a la academia hispanoamericana con las traducciones al español de “las nuevas aproximaciones teóricas y las diferentes apuestas metodológicas que han sido propuestas durante las últimas dos décadas para abordar el estudio de la figura del autor y el problema de la autorialidad”,¹⁹ además de poner el ejemplo con su estudio de José Asunción Silva, incluido en la segunda parte de la compilación, junto con los trabajos de Carlos Builes, Kristin Vanden Berghe y Alejandro Quin, que también retoman a autores de la tradición colombiana, demostrando, de esta forma, la fertilidad del campo que abren esas relativas “nuevas aproximaciones”.

En su introducción, Zapata nos da cuenta de la tradición ya formada alrededor de los estudios sobre el autor:

Podemos hablar de una primera generación en torno a la cual gravitan las generaciones siguientes y sus estudios, que está esencialmente compuesta por

¹⁹ Zapata, 2014, p. 17.

Pierre Bourdieu, Jacques Dubois, Marc Angenot y Jean-Marie Klinkenberg. Una segunda generación estaría compuesta por: en primer lugar, los discípulos directos de Bourdieu, como Nathalie Heinich, Alain Viala, Gisèle Sapiro y Bernard Lahire; en segundo lugar, los discípulos directos de Jacques Dubois y Jean-Marie Klinkenberg, en Bélgica, como Pascal Durand, Jean-Pierre Bertrand, Benoît Denis y Paul Aron; y, en tercer lugar, figuras independientes pero en continuo diálogo con estos pensadores, como Alain Vaillant, José Luis Díaz, Pascale Casanova, Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz y Ruth Amossy. Una tercera generación de jóvenes investigadores que circula entre estos tres polos (Francia, Canadá y Bélgica) está compuesta por Anthony Glinoe, Pascal Brisette, François Provenzano, Björn Dozo, Denis Saint-Amand y Valerie Stenion, entre otros.²⁰

Con ello establece las bases para un diálogo con su árbol genealógico, que retoma diversos estudios, desde textos clásicos para la tradición, como “¿Qué es un autor?” (1969) de Michel Foucault, hasta los posteriores desarrollos y extensiones realizadas por Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz, Alain Vaillant, Nathalie Heinich, Denis Saint-Amand y el propio Zapata, quien delimita el alcance y los límites del texto de Foucault como pionero de los estudios autoriales en estos términos:

Si bien es cierto que Michel Foucault —al introducir la noción de función autorial para describir la manera en que circulan, se autentifican, se clasifican y se valoran ciertos discursos en la sociedad moderna— nos demostraba que aquello que llamamos ‘autor’ no es algo que pertenezca al orden de ‘lo dado’, sino que es una construcción en la que intervienen diferentes instancias (tanto jurídicas como literarias y mediáticas), este parecía olvidar el papel que jugaba el productor del texto en este proceso de fabricación de la figura autorial.²¹

A partir de esta delimitación es que, desde distintas perspectivas, algunas acotadas al orden del discurso, otras que lo sobrepasan, se abren las propuestas originales de los autores compilados que buscan responder a la

²⁰ Zapata, 2014, pp. 17-18.

²¹ Zapata, 2014, p. 18.

pregunta por el autor que plantea Foucault en su texto. Todas ellas, sin embargo, comparten la búsqueda por “articular un análisis propiamente externo del fenómeno literario con un análisis interno”.²²

En esta línea, Juan Zapata sintetiza los trabajos de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy, los cuales servirán como base conceptual en el presente trabajo. Del primero nos dice:

[...] tomando como base la noción de *ethos*, esto es, la imagen que el productor de un texto construye de sí mismo a través de su discurso, Dominique Maingueneau propone distinguir, en su ensayo titulado *Autor e imagen de autor en el análisis del discurso*, tres dimensiones de la noción de autor. En el primer nivel de la autorialidad se encuentra el ‘autor-responsable’, o aquel que responde por la autoría de un texto. Este no corresponde necesariamente al autor literario, pues cualquier texto, ya sea un texto político, un texto científico o incluso un texto informativo, tiene un ‘autor-responsable’ por su redacción. En el segundo nivel de la autorialidad se encuentra el ‘autor-actor’, o aquel que organiza su actividad alrededor de la producción de textos. Este puede ser tanto el autor de blogs o de biografías de personajes públicos como el periodista que escribe frecuentemente en diarios y revistas sin que por ello sea reconocido por el público como un autor de una obra, o como un ‘gran autor’. Aunque en estos dos primeros casos se puede hablar de la construcción de un *ethos*, pues tanto el ‘autor-responsable’ como el ‘autor-actor’ proyectan una imagen de sí mismos en su discurso, estos no son capaces de reivindicar una ‘imagen de autor’, ya que su figura no está asociada a un *Opus*. [...] En el tercer nivel de la autorialidad se encuentra pues, el ‘autor-autoritas’, o aquel autor que puede ser referido a una *obra*, a un *Opus*, a una entidad perdurable en el tiempo. Solo este es capaz de reivindicar una imagen de autor que puede ser reconocida por el público.²³

Para la presente investigación me interesa retomar la división en tres niveles de la noción de autor, para ocuparme específicamente del autor-autoritas, es decir, aquel que puede modificar su imagen de autor, así como tam-

²² Zapata, 2014, p. 19.

²³ Zapata, 2014, p. 20.

bién el planteamiento del *ethos* que Maingueneau desarrolla de manera más extensa en su ensayo: “El *ethos*: un articulador”.²⁴

En dicho trabajo, Maingueneau retoma las bases de la *Retórica* de Aristóteles para diferenciar entre el *ethos discursivo*, que como ya se dijo parte de la enunciación misma, y el *ethos exterior* que compete al enunciador del discurso. A partir de esta primera acotación señala: “El *ethos* discursivo no se reduce a rasgos verbales, porque intervienen también fenómenos semióticos exteriores a la palabra propiamente dicha: mímicas, gestos, indumentaria [...] El hecho de privilegiar o no la dimensión estrictamente verbal del *ethos* es, en última instancia, una decisión teórica.”²⁵ Debido a que el concepto de *ethos* discursivo me servirá para analizar *La cifra*, en mi trabajo se privilegiará la dimensión verbal del mismo.²⁶

Hasta aquí la perspectiva clásica de la que parte Maingueneau. Más adelante, desarrolla su propia concepción:

El *ethos* ha sido elaborado en un marco de pensamiento en el que el locutor es un ‘orador’. Por mi parte, en vez de reservarlo a la elocuencia judicial o incluso a la oralidad, considero que los textos escritos poseen igualmente, incluso si la niegan, una *vocalidad* específica que permite relacionarlos con una caracterización psicosocial del enunciador (y no, por supuesto, del locutor extradiscursivo) construida por el destinatario; con un *garante* que, a través de su *tono*, autentifica aquello que dice (el término ‘tono’ presenta la ventaja de valer tanto para el escrito como para el oral).²⁷

²⁴ Maingueneau, 2016, pp. 131-154.

²⁵ Maingueneau, 2016, p. 135.

²⁶ También me reservo el uso de la noción de *ethos pre-discursivo*, que atañe a las representaciones que el público ya se ha formado del enunciador antes de que éste hable, a razón de que me interesa involucrar a la crítica como protagonista dentro de esas representaciones, elemento que sí considera Ruth Amossy en su propuesta de imagen de autor. Por otro lado, distingo el *ethos discursivo* del *ethos dicho* en el que, siguiendo a Maingueneau, “el enunciador evoca su propia enunciación” (Maingueneau, 2016, p. 137) y del *ethos efectivo*, que resulta de la interacción entre el *ethos* previo a la enunciación, el discursivo y el dicho.

²⁷ Maingueneau, 2016, p. 139.

De esta manera, además de introducirse en el terreno de lo escrito y por ende de la literatura, D. Maingueneau remarca la diferencia entre el plano extradiscursivo al que no tocaremos, y en el que además se ubica la persona civil del autor, y el autor como constructo, que es lo que nos interesa. También introduce el concepto de *vocalidad* que emplearé para caracterizar al *ethos discursivo*, y el de *garante* que posee un “tono” particular, como una “caracterización psicosocial” construida por el lector, que vendrá a sumarse a la imagen de autor en última instancia. No obstante, el crítico agrega: “[...] el ethos de la obra literaria no puede ser reducido a la proyección de categorías sociolingüísticas. La literatura pone en juego sus categorías en función de su propia economía; se apoya en ellas para excederlas”.²⁸

Como puede observarse, la noción de *ethos* entraña, como su derivado, la generación de una “imagen”, aspecto que alienta el desarrollo general de mi trabajo. El concepto de *imagen de autor*, eje de mi investigación, ha sido mayormente trabajado por Ruth Amossy en su texto “La doble naturaleza de la imagen de autor”.²⁹ En la introducción de dicho trabajo nos aclara que la imagen de autor es la “figura imaginaria” del autor o “la imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores”,³⁰ es decir, los discursos de acompañamiento, como la crítica y la publicidad editorial. Así, Amossy aclara que la imagen de autor implica dos regímenes de imágenes: las que el autor elabora de sí mismo y las que son elaboradas por los otros, en otras palabras que “las imágenes que el escritor proyecta de sí mismo no pertenecen al mismo orden que las imágenes elaboradas por un tercero”, por lo cual es necesario “describir y ordenar estos dos tipos de imágenes discursivas, resaltando a su vez su estrecha interdependencia”³¹, de ahí la división que asigno a los capítulos primero y segundo de esta tesis, donde distingo los discursos de la crítica de los del propio Borges, para establecer sus interacciones.

De acuerdo con Amossy, en esta dinámica, propia del campo cultural, el autor genera una serie de metadiscursos a partir de los cuales intenta modificar su imagen: “[el autor] intenta reapropiarse de aquello que se dice o se

²⁸ Maingueneau, 2016, p. 145.

²⁹ Amossy, 2014, pp. 67-84.

³⁰ Amossy, 2014, p. 67.

³¹ Amossy, 2014, pp. 67-68.

comenta sobre él. De esta forma, puede modificar su imagen en la dirección deseada, según el movimiento al que desea adherirse [...] o la posición que aspira ocupar (abanderado o disidente, para dar tan solo un ejemplo)".³² Si bien la posición de todo escritor en el campo literario se mantiene dinámica, por lo que no podemos hablar de escritores con imágenes fijas e inamovibles, sí es posible rastrear las inflexiones discursivas en torno a la movilización de las imágenes de autor. Es por ello que, en el marco de mi investigación, la representación discursiva de Borges al interior de su obra, como aquélla que gira alrededor de ella, los metadiscursos ocuparán la misma importancia para definir una imagen de autor propia del argentino, que los discursos de la crítica o de terceros, anteriores y posteriores al periodo estudiado.

Como se verá a lo largo de mi trabajo, particularmente entre 1974 y 1981 son numerosas las entrevistas, declaraciones en periódicos, así como intervenciones en radio y televisión en las que Borges toma la palabra para dilucidar acerca de su proceso creativo, de sus intereses estéticos, obsesiones temáticas, anécdotas personales, etcétera, así como también para intervenir explícitamente en la imagen de autor atribuida para entonces en el campo cultural. En la creación de dicho espacio metadiscursivo, textualidades como dedicatorias, prefacios, prólogos, etcétera, es decir, paratextos, pueden jugar el mismo papel de incidencia en la imagen de autor, ya que en ellos "el signatario del libro está autorizado a hacer uso de la palabra en su propio nombre".³³

Sobre estas bases se sostiene la perspectiva de estudio propuesta en el presente trabajo, en el que la *imagen de autor* de Borges se revela como una construcción compleja, elaborada tanto en su obra como en sus alrededores, en una serie de discursos que desde sus respectivos *ethos* la modelan y también la modulan.

Al interior de los estudios sobre las figuras de autor es recurrente la presencia del "fenómeno literario" Borges, si bien en la mayoría de los casos su nombre es objeto sólo de mención de paso. La importancia de su imagen de autor radica en que Borges es propiamente el epítome de la autorialidad en lengua castellana del siglo xx. Por ello constituye una referencia obligada para el contexto hispanoamericano, sin embargo, parece más bien ser materia

³² Amossy, 2014, p. 70.

³³ Amossy, 2014, p. 70.

de un olvido como objeto principal de estudio. “Borges” es usado como marca también al interior de los trabajos críticos, en un proceso mercantil en el que se juegan las autoridades al interior de la Academia, dentro de la cual Borges tiene un peso extraordinario.

En un intento por responder a esta marcada tendencia de usar la marca “Borges” sin tratar con pertinencia el caso del autor, mucho menos de su obra, dentro de los estudios sobre la autorialidad, recientemente, han aparecido algunos trabajos para tener en cuenta. Uno de ellos, “Monumento Borges o ¿qué es hoy un autor?” de Annick Louis. Si bien no profundiza en ningún aspecto en torno a la construcción del “monumento” o *imagen de autor* en nuestro caso, apunta hacia la ejemplaridad del caso Borges para abordar la problemática del autor: “Con Borges no hay necesidad de celebrar la muerte del autor, ni su renacimiento, pero sí la transformación del “monumento” literario en un objeto inestable”.³⁴ Otro artículo, también esquemático, es “Apuntes para el concepto de autor en los poemarios de Borges” de Christophe Larrue, que aborda el tema de la poesía, particularmente la de vejez, para intentar reconstruir una imagen de poeta para Borges, y se topa con la inestabilidad que señala Louis:

La imagen del poeta (como función literaria o como figura autobiográfica) que proporcionan directamente los textos y paratextos (aquél en contacto inmediato con el texto —prólogos, epílogos y, otro más distante, autobiografía, entrevistas—) es varia. Si los rasgos autobiográficos destilados apuntan todos a crear un personaje esencialmente dedicado a la literatura, el concepto de autor tal como lo expresan los textos es contradictorio: mientras unos niegan su existencia (se le substituye un anónimo, un colectivo), otros multiplican las menciones de figuras autoriales. Esta falta de coherencia inmediata parece deberse a que Borges recupera sucesivamente tópicos que proceden de diferentes épocas.³⁵

Nuevamente, considero que el valor de su trabajo se concentra en el planteamiento de polos opuestos en la autofiguración de la voz poética o yo

³⁴ Louis, 2013, p. 244.

³⁵ Larrue, 2006, p. 171.

lórico, y al interior de los poemarios de vejez de Borges. De los poemas que Larrue recupera para su análisis, me interesa particularmente “El cómplice”, incluido en *La cifra*, en el que el crítico ve un símbolo de la muerte del autor, así como también una vertiente espiritual del poeta.³⁶

Otro es el caso de *The making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon* (2014) de Mariana Casale O’Ryan, que constituye un admirable esfuerzo por reconstruir la imagen de autor de Borges en su ámbito masificado, o en su carácter de ícono, a partir de recursos elementales como sus biografías literarias, fotografías y retratos de autor, las tiras cómicas, sus opiniones políticas y hasta las geografías que su literatura ha dejado marcadas al interior de Buenos Aires. Además, incluye importantes reflexiones en torno a la imagen de autor de Borges durante los años setentas y principios de los ochentas, que me serán de gran ayuda como punto de partida para abordar el periodo de actividad del autor que ya he delimitado.

En *Héroes sin atributos* (2009), Julio Premat dedica un capítulo a Borges a quien denomina precisamente “el epítome del escritor argentino” por reunir las tres imágenes de autor heredadas de la tradición argentina: el autor personaje (Martín Fierro), el autor Mesías (Leopoldo Lugones) y el autor ausente (Macedonio Fernández),³⁷ posteriormente analiza en términos de avatares o arquetipos su trayectoria autorial desde sus inicios hasta su muerte. Sobre la última etapa, escribe:

La vejez de Borges fue tan fértil como su juventud, si tomamos en cuenta el volumen de lo editado: entre 1975 y 1985 (entre sus 76 y sus 86 años) él publica varios libros por año de poemas, relatos, ensayos, antologías, compilaciones de prólogos o de conferencias, reediciones de textos anteriores, ediciones ilustradas más o menos confidenciales, etc., lo que en cierta medida niega la inminencia del fin y del agotamiento de la vida. Una masa textual y una

³⁶ No desarrolla la idea, se limita a transcribir el poema: “Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos. / Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta. / Me engañan y yo debo ser la mentira. / Me incendian y yo debo ser el infierno. / Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo. / Mi alimento es todas las cosas. / El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo. / Debo justificar lo que me hiere. / No importa mi ventura o mi desventura. / Soy el poeta” (Borges cit. en Larrue, 2006, p. 172).

³⁷ Premat, 2009, p. 63.

presencia en la actividad editorial que no suscitaron el reconocimiento de la crítica especializada.³⁸

A primera vista, puede resultar paradójico que el Borges con mayor proyección internacional, cuya presencia abarrotó los principales medios de comunicación, sea al mismo tiempo objeto del descuido de la crítica, sin embargo, son fenómenos que, aunque confluyen en un mismo tiempo, tienen raíces diferentes. El Borges celebrado es el de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, mientras que el Borges desdeñado es, por una parte, el que “se repite” al no proponer cambios temáticos ni de forma, aunque acentúe un estilo, ni escribir fuera de su dominio verbal. No obstante, otra razón importante para ese descuido es el hombre político. Premat señala:

La visibilidad de Borges en los medios editoriales, periodísticos y culturales durante los peores años de la dictadura también pudo suscitar una hostil y justificada indiferencia ante lo escrito entonces, visto como un torpe remedo de los textos anteriores. [...] Pero sea cual fuere el interés de esa producción, ésta no se reduce a una repetición o, borgeanamente, la repetición apunta a sentidos a veces nuevos, en particular en relación con su personaje de autor y su autobiografía ficticia.³⁹

Es por ello que no debe sorprender que, respecto a *La cifra*, publicado en 1981, tampoco abundan los estudios críticos, ni en materia de generalidades del libro,⁴⁰ mucho menos en torno a la figura de autor implicada en este. Algunas modestas excepciones son la reseña de Guillermo Sucre: “Hay y habrá muchas maneras de leer a Borges y, en concreto, su reciente libro. Pero quizá todas esas lecturas, por divergentes que sean, tengan que referirse a ese sentido de destino que hay en él. ¿No es por ello que Borges lo titula *La cifra*?”.⁴¹ Llama la atención la característica en común que resalta Sucre para esas lecturas divergentes, su sentido de destino, por las implicaciones de

³⁸ Premat, 2009, p. 90.

³⁹ Premat, 2009, pp. 90-91.

⁴⁰ Una excepción en este tenor es el estudio de Alejandro Acevedo Valenzuela, “El idealismo, el sueño, el tiempo y la muerte en *La cifra* de Jorge Luis Borges” (1988).

⁴¹ Sucre, 1982, pp. 39-40.

relevancia dentro de la obra borgeana que tendría el volumen, y luego por el poco desarrollo que Sucre da a la idea.

Por otro lado, y en relación con la pertinencia del concepto *poesía intelectual*, calificativo que el mismo Borges da a su ejercicio poético en *La cifra* y que será tratado en los capítulos siguientes, el crítico acota: “La obra de Borges —ya lo ha señalado Jean Wahl— nos remite sobre todo a una inocencia: no nos exige un saber, sino la perplejidad para internarnos en él y hacerlo posible a un tiempo como experiencia. No el conocimiento, sino la sabiduría, que es el arte del conocimiento”.⁴² En otras palabras, no debe entenderse *poesía intelectual* como poesía cerebral carente de emociones, sino más bien poesía de la experiencia del conocimiento, en la que por supuesto se viven emociones.

Otra excepción dentro del panorama crítico para *La cifra* es la de Carlos Cortínez, que señala en su reseña:

Nadie espere encontrar en *La cifra* algo totalmente diferente de la anterior poesía de Borges. Pero tampoco, la mera repetición de lo anterior. Vuelve a estar la luna, claro, pero junto a ella, el constante vaivén en el que se mueve Borges entre objetos heterogéneos, entre ideas que se contradicen. Hay una cifra del Universo y la vida... pero no la conocemos. La entrevemos, como a la luna, la perdemos... Y siempre presente: la muerte, imponiéndonos límites pero permitiéndonos también la esperanza de una revelación final.⁴³

En un tono propio de la crítica de Borges a esas alturas, se demuestra el esfuerzo por ver la particularidad de la obra reseñada. No aparece, como en Sucre, el tema del destino, pero sí el de una revelación final, compatible con aquel, siguiendo en el tenor de remarcar la importancia del libro. Menciona de paso a “la luna”, la imagen elegida por Borges para cerrar su libro, en un poema que además titula “La cifra”.

Para recapitular, el tema central de mi trabajo es la imagen de autor atribuida a Borges para 1974 y cómo intenta modificarla mediante un proyecto consciente a partir de ese momento y hasta 1981 con la publicación de *La cifra*. Respecto a dicho libro, me interesa describir el *ethos discursivo* presente desde

⁴² Sucre, 1982, p. 39.

⁴³ Cortínez, 1983, pp. 161-62.

su Prólogo e Inscripción y a lo largo del corpus seleccionado de los poemas que lo conforman, elemento que a su vez significa la coronación de los esfuerzos del autor por modificar su imagen dentro del periodo demarcado.

1.2. BORGES DESDE LA CRÍTICA (1923-1974)

1.2.1. “Sabe el pasado y el porvenir...” o el Borges de toda la vida

Desde la aparición de los primeros textos ultraístas de Borges en Argentina durante los años veinte, la crítica ejercida al interior de la escena literaria y cultural del país sudamericano se encargó de modelar una imagen para el poeta en ciernes recién venido de Europa, guiada, en un inicio, por un interés en su persona, con énfasis en su carácter y formación intelectual, suma que resultó heterogénea para el panorama cultural argentino de la época. Este primer esbozo crítico, tendente a lo biográfico, se irá atenuado en el transcurso de su incursión ultraísta y criollista, conforme aparecen sus primeras obras, que diseñarían una imagen de autor germinal, paralela al hombre. Los atributos que componen dicha imagen son los de “intelectual”, basado en su escritura desde su fugaz etapa vanguardista, “cosmopolita o antinacionalista” a partir de finiquitar su tentativa criollista en 1930, y, posteriormente, con su estreno en la narrativa, el de “ironista”, a partir de *Historia universal de la infamia*, de 1935. En conjunto, derivan en un cuarto: frívolo, que redondea una imagen de autor atribuida a Borges desde sus inicios.

a) *Tentativa ultraísta. Tentativa criollista*

Borges, como poeta vanguardista, manifestó sus impulsos por renovar la literatura argentina a través del Ultraísmo, que tuvo sus inicios en España en torno a la figura de Rafael Cansinos Assens por los años en que Borges pasó una temporada en el país ibérico en su primer viaje a Europa. Desde 1921 inició su actividad como portavoz de la “nueva sensibilidad” (Ortega y Gasset) en Buenos Aires, mediante una serie de estrategias de representación, primero del movimiento en conjunto, que incluían proclamas y manifiestos varios, y pronto también de representación personal como autor insigne del ultraísmo.

Su primer libro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), publicado en edición privada con el apoyo de su padre con un tiraje de 300 ejemplares, captó la atención de Ramón Gómez de la Serna, entre algunas otras figuras en torno a *Martín Fierro*, publicación que reúne a los integrantes del grupo Florida y donde se distingue a Borges como “el admirable poeta de *Fervor de Buenos Aires*”.⁴⁴ El propio Borges comenta sobre su aparición en las páginas de *La sagrada cripta del Pombo* (1924), de Serna: “[...] he visto en ellas un ya perdido J. L. B. lleno de reticencias y cavilaciones posibles”.⁴⁵ En dicho libro, el erudito español narra la experiencia del café literario *Pombo* en Madrid, uno de los cenáculos de la vanguardia española a partir de 1912 y hasta la guerra incivil. Borges se refiere a una fotografía en la que aparece reunido con los tertulios durante su estancia en dicha ciudad entre 1920 y 1921.⁴⁶

Un año después, sobre *Inquisiciones* (1925), en un breve pero elogioso comentario publicado en *Martín Fierro*, a manera de publicidad, se lee: “Un grueso y nutrido volumen de juicios literarios y artículos de examen filosófico, del novísimo escritor, uno de aquellos que con mayor belleza y nobleza manejan el idioma castellano hoy en el mundo, y con el estilo más rico en substancia y más variado y lujoso de metáforas”.⁴⁷ Sergio Piñero (hijo), por su parte, reseña el libro: “[...] creo que solo los sensibles y los hombres de talento están sujetos a las influencias. Los que nacen libres y nada se les aproxima suelen ocultar una incompreensión. Pero, con todo, *Borges es Borges*, y no es posible juzgar a Borges bajo el punto de vista de la *Divina comedia*, del *Archipreste* o del *Quijote*. Una obra vale por ella misma y no con relación a las demás”.⁴⁸

La aparente redundancia de la expresión “Borges es Borges”, escrita en 1925, permite evaluar cuán escasos de referencias pudieron verse los críticos, durante esta primera etapa del escritor, para hablarnos de él. En mi opinión, lo que intenta señalar Sergio Piñero es en qué medida Borges desde temprano se mostró idéntico a sí mismo, a su voz de autor, por oposición al

⁴⁴ “La nueva revista Proa”, 1924, p. 63.

⁴⁵ Borges, 1925, p. 93.

⁴⁶ Para ampliar la narración, véase: Borges y Di Giovanni, 1999, pp. 55-60.

⁴⁷ “Sociedad editorial Proa” [anuncio], 1925, p. 109; y 1925, p. 118.

⁴⁸ Piñero, 1925, p. 122. Las cursivas son mías.

panorama literario, lo cual lo singularizaba aún en un periodo de militancia, en un programa estético y de renovación artística grupal: el criollismo,⁴⁹ al que Borges se fue acercando desde su primer libro de ensayos con resultados más o menos convincentes, siempre programáticos, como reconoce también Piñero: “Luego dice de memoria. Noto algo de artificial imaginativamente en el criollismo del poeta. Lo admito en ‘la calle de la tarde’, mas cuando toma el lazo paréceme que se enredara en él. Me impresiona una cierta influencia de nuestro precursor y estimado Güiraldes. En Borges no la apruebo por el *carácter especial de su temperamento y estética*”.⁵⁰ Puntualizando finalmente con una nota sobre el carácter “especial” del hombre, al que conoce e identifica con el autor. La fórmula “Borges es Borges” para este momento equipara plenamente al hombre, cercano a sus primeros críticos, con el autor.

Por su parte, Leopoldo Marechal comenta con relación a *Luna de enfrente* (1925): “[...] sobre la oquedad de nuestros poetitas afeminados, late su pulso de hombre, alza su fuerte voz de hombre que sabe el pasado y el porvenir, y para quien la vida es un fruto que se desgaja, en la tristeza o en el júbilo, pero siempre con manos de varón”.⁵¹ Me interesa destacar la cualidad de “saber” el pasado y el porvenir que Marechal destaca de manera particular en algunos poemas del libro, por ejemplo, “Casi juicio final” o “Mi vida entera”, del que cita: “He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciable inmortalidad de ponientes”.⁵² El lector bien podría atribuir su significado a una exaltación poética del arrabal, símbolo recurrente en la poesía de Borges durante su etapa criollista, sin embargo, el crítico en cuestión parece asumir un atributo en el hombre antes que en el objeto o imagen de su verso. Un conocimiento extraordinario de índole metafísica, rama de la filosofía con la que desde temprano se empieza a relacionar al poeta.

⁴⁹ El criollismo fue un movimiento literario de finales del siglo XIX que se prolonga hasta los festejos del centenario de la Independencia argentina en 1910, a partir del cual una nueva generación de escritores intenta reivindicarlo en miras de un proyecto nacional, entre ellos, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes y, tardíamente, el propio Borges.

⁵⁰ Piñero, 1925, p. 122. Las cursivas son mías.

⁵¹ Marechal, 1925, p. 190.

⁵² Marechal, 1925, p. 190.

A su vez, respecto al tema de la ciudad, uno de los ejes del libro, Marechal advierte: “Borges ha visto Buenos Aires, con sus calles que dan a la pampa, sus patios de sol, sus casas y sus almacenes. Ha fabricado un pequeño universo con todas estas cosas, asociándolas a su vida sentimental y haciéndolas carne de su poema”.⁵³ A su regreso del primer viaje a Europa, Borges reconoce los cambios que la modernidad trae al puerto, cambios significativos que no empatan más con la visión original que tenía de este el joven poeta. Para algunos críticos, dicha postura es irresponsable o frívola, al no dar cuenta de la ciudad común para todos, ni siquiera para los criollos en específico; que prefiere, en vez, su personalísima fracción apropiada, misma que reconstruye en *Fervor de Buenos Aires*.

En alusión a las *Inquisiciones* de 1925, Guillermo de Torre llama a Borges “inquisidor del Santo Oficio Crítico”.⁵⁴ Por su parte, Norah Lange, poeta del grupo ultraísta, escribe en 1927: “Esto lo he pensado —muy despacio— en algún atardecer. Ahora, en voz bien alta digo: Jorge Luis Borges, cuando quiere ser bueno, es el mejor poeta joven de Buenos Aires. Puede decir patio y suburbio, con bondad y justicia. Puede escuchar un tango, de pie, y en silencio, como lo suelen hacer pocos”.⁵⁵ Es llamativo el “cuando quiere ser bueno”, porque desliza un asunto del carácter de Borges al que no tenemos acceso quienes no lo conocimos, luego, están las virtudes de “bondad” y “justicia”, que Lange, conmovida, relaciona con el hombre que conoce.

Otro caso es Raúl Scalabrini Ortiz, quien en su artículo “Jorge Luis Borges”, publicado en *El Diario*, Paraná, en 1926, señala con respecto a los libros editados hasta entonces:

Hombre pleno de antinomias es este Jorge Luis. Yo no sé cómo él sofoca o coordina los movimientos antagónicos de su espíritu, la minuciosa precisión de su razonamiento y la invariable candidez de su sensibilidad; su espíritu andariego y su avidez de erudición. Muchos paisajes ha visto sin que se adentraran en su pupila. Con su tranco decidido ha recorrido muchas calles, buscando siempre la realidad semejante a la ciudad de su recuerdo, donde él vive y aspira vivir siempre: una tapia tranquila limitando el cielo, un almacén color de guindado, una novia de cren-

⁵³ Marechal, 1925, p. 190.

⁵⁴ De Torre, 1925, p. 120.

⁵⁵ Lange, 1927, p. 332.

chas largas y una total ausencia de renovación. Pero, aunque estas contradicciones se reflejan amortiguadas en su obra, *son conocimientos de amistad no divulgables*.⁵⁶

“Pleno de antinomias” se retrata al hombre equiparado al autor: “[...] la minuciosa precisión de su razonamiento y la invariable candidez de su sensibilidad; su espíritu andariego y su avidez de erudición” que se opongan en una imaginación aficionada a las dicotomías es una cosa, empero, en la realidad cotidiana, y no solo del sujeto Borges, se quedan cortas para explicarnos como individuos, más aún en términos espirituales. Desconocemos con exactitud a qué se refiera, pero es importante el comentario final porque de nuevo retrata este primer momento crítico sobre el autor y su obra, fascinado por la persona de Borges, que empareja al hombre con el autor.

Otro ejemplo de dicotomía fácil en la argumentación es *Discusiones con Borges* de Ramón Doll, originalmente publicado en *Letras* en 1933 (segunda época, núm. 1), quien señala:

Esa preferencia por la dicción clara, natural, por el lenguaje directo y conversado, debe tener su origen en que *somos* más bien emotivos que intelectuales: tenemos una *aversión innata* al decir demasiado conceptuoso y trabajado, primero, porque reprime forzosamente la emoción, el subrayado afectivo y cordial del discurso, que hace más comunicativa la idea, y además, porque *no nos gusta el esfuerzo mental demasiado sostenido*.⁵⁷

Añadido a la tajante y supuesta antinomia del sentir y el pensar, la crítica de Doll en este caso se sostiene por la esencialidad atribuida a los argentinos que, como él, tienen “aversión innata al decir demasiado conceptuoso y trabajado”, y no les gusta demasiado pensar (no lo digo yo). Generalización con fines retóricos y sin otro fundamento que su propia percepción de la realidad social. De esta forma, tan simple, la imagen de Borges que acababa de cerrar su etapa vanguardista/criollista con *Evaristo Carriego* (1930), se transmuta en la de un extranjero o, incluso, un anti-argentino, por vía de la intelectualidad que se atribuye a su obra.

⁵⁶ Scalabrini, 1999, p. 23. Las cursivas son mías.

⁵⁷ Doll, 1999, p. 34. Las cursivas son mías.

b) *Cosmopolitismo o anti-argentinismo*

Desde la fundación de *Sur*, en 1931, Borges se desempeña como uno de sus colaboradores asiduos. Publica sobre todo reseñas breves de libros y películas, la mayoría extranjeras, lo que evidencia su abandono del perfil nacionalista de la década del veinte. Demuestra, además, un profundo interés en el nuevo arte del cinematógrafo, que por entonces no gozaba de color ni audio. De vez en cuando publica artículos sobre literatura, lenguaje y filosofía, así como también sus más aclamados cuentos desde finales de los años treinta.

Entre las declaraciones de Borges de índole política en esos años (esporádicas, a diferencia de sus colegas de *Sur*), que pueden recuperarse del archivo de la publicación, encuentro el texto “Nuestras imposibilidades”, de 1932, donde declara: “Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona la primera un muy generalizable artículo de Unamuno sobre ‘La imaginación de Cochabamba’; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar al socialismo, solo para fastidiar y entristecer a un partido medio”.⁵⁸

El artículo hace hincapié en la reciente anulación de las elecciones del 5 de abril de 1931 por parte de la junta militar encabezada por José Félix de Uriburu, que había derrocado al gobierno constitucional de Hipólito Irigoyen, el 6 de septiembre del año anterior. En ella, Borges no menciona ningún nombre, pero el público al que se dirige, los lectores de *Sur*, pudo saber a lo que se refería. Llama la atención la caracterización de la junta militar como un “gobierno conservador” (los historiadores lo calificarían de fascista), partidario además del “socialismo”, por oposición a un “partido medio”, supongo que refiriéndose a la Unión Cívica Radical (UCR) que en ese momento era la oposición.⁵⁹

La importancia de este tipo de comentarios recae en que responden a la demanda de compromiso proveniente de una concepción moderna del

⁵⁸ Borges, 1931, p. 134.

⁵⁹ Si Borges quiso decir algo paradójal juntando los términos *conservador* con *socialismo* y *UCR* con *partido medio*, ¿alguien le entendió? El tono de reclamo está presente, pero no su efectividad argumentativa. Poco a poco, no obstante, este tipo de comentarios de naturaleza política se volverían más claros y enfáticos, conforme Borges se posiciona con mayor seguridad en el espectro político para la década del cincuenta.

escritor, que data de inicios del siglo xx, a partir de la Revolución Rusa, y continuó vigente aún mucho después de que Borges desechara su propuesta nacionalista en 1930. Si bien el posicionamiento de los escritores en distintas latitudes de Hispanoamérica evolucionará a lo largo de la primera mitad del siglo xx, Borges mantendrá su postura clara en favor del arte por el arte desde la década del treinta, para frustración de más de una generación de escritores, comenzando por la suya, conforme aumente el peso literario de su figura en el escenario nacional.

En 1933 aparece en la revista *Megáfono* una encuesta de opinión en torno a la figura de Borges, que da constancia de las tensiones ideológicas entre nacionalistas y cosmopolitas acerca del papel del arte y la literatura en el contexto argentino. Participan quince escritores, entre ellos Enrique Anderson Imbert, quien declara en *Megáfono* (agosto de 1933, núm. 11):

Sutil a veces, libresco siempre: no veo más en Borges. Veo sí, que es inteligente, que es estudioso, que es fino, que tiene voluntad de estilo, que es, en una palabra: superior a sus compañeros de generación. Pero ¿merecen estas virtudes tan impersonales la devoción que se prodiga a Borges? Además, *Borges no es, ni remotamente, un crítico o un pensador nacional*.⁶⁰

Una vez aclarado, previamente, que se referiría a su obra como ensayista, Anderson Imbert se extraña de la “devoción” que despierta el autor de 34 años de edad. Es curioso el balance. Para el crítico, no habría valor en la literatura sin una propuesta nacionalista detrás, lo que le permite hacer a un lado las “virtudes impersonales” que reconoce en Borges, por las que le da el título de “superior” entre su generación, con lo que se distancia de la misma.⁶¹ Continúa en su respuesta:

Tal vez se me diga que lo dicho aquí no es cordial para Borges. No creo. Lo que sucede es que estoy viviendo un hondo fervor social [...] Aquí, en nuestra querida Argentina (tan desmantelada la pobre), donde hay por hacer tantas cosas imprescindibles, los ensayistas, críticos y pensadores que, como Borges,

⁶⁰ Anderson y Viñas Sebrelí cit. en Lafforgue, 1999, p. 28. Las cursivas son mías.

⁶¹ Éste es el mismo conflicto de la “Generación parricida” de escritores nacidos en los años veinte, cuyo nacionalismo condicionaba su recepción de la obra borgeana.

viven fuera de estas tres esferas [la docencia, la crítica y la acción constructiva] no me parecen con derecho a ocupar lugar en nuestra cultura y mucho menos en nuestros corazones. Están ausentes del país. ¡Allá ellos!.⁶²

Imbert evidencia su postura vital con un guiño borgeano (el “fervor”), así como también una frustración con los escritores que, como Borges, “están ausentes del país” y no porque, en efecto, Borges se escape a las esferas de la cultura que propone el crítico, sino porque lo hace desde una postura vital distinta, cuando no opuesta, a la esperada de cualquier escritor argentino y del subcontinente, dadas las condiciones del momento histórico, pero especialmente de Borges, que para entonces ya ocupaba un lugar importante en la literatura argentina, y no sólo para su generación. Por el contrario, Pierre Drieu la Rochelle, quien se hallaba de visita por aquel entonces en Argentina, declara en la misma encuesta que “Borges vale el viaje”,⁶³ como presagiando su consagración en Francia por la *Nouvelles critiques* de finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

Acerca de los criterios de posicionamiento respecto a Borges, que los escritores participantes en la encuesta de *Megáfono* utilizan, María Caballero advierte: “[...] se dividen entre la impugnación al todavía joven escritor — [Ignacio B.] Anzoátegui, Tomás de Lara, [Arturo] Ghida, [León] Ostrov, [Pedro Juan] Vignale...—, y la afirmación de los valores de una obra que aún no ha mostrado su originalidad [...] Entre los últimos, [Eduardo] Mallea, A. Alonso y [Erwin F.] Rubens valoran fundamentalmente el estilo”.⁶⁴ Detrás de ambos grupos está el baremo de argentinidad “por el que se mide su obra”.⁶⁵

En un artículo posterior, de 1935, Eduardo Mallea apunta: “Cierta enciclopedismo, cierta frialdad lúcida, cierta virtuosidad formal, cierto clasicismo toca hoy a su fin. Son atmósferas facticias abolidas en una tierra donde el clima ha cambiado y donde lo que antes era proceso lento del hombre hacia sus fines

⁶² Anderson y Viñas Sebrelí, 1999, p. 29.

⁶³ Éste es el famoso “Borges vaut le voyage” de la Rochelle, incluido en el comentario del autor para la encuesta de 1933 de *Megáfono*.

⁶⁴ Caballero, 1999, p. 24.

⁶⁵ Caballero, 1999, p. 24.

es hoy urgente llamado al espíritu, a la pasión y a la voluntad”.⁶⁶ Las palabras de Mallea se dirigen a la generalidad del “escritor frente a su tiempo” y, aunque sin nombrarlo, apunta a Borges con el descrédito del “enciclopedismo”, la “frialidad lúcida”, “virtuosidad formal”, etcétera, características asociadas por antonomasia a Borges de acuerdo con la imagen de autor definida por la crítica hasta entonces.

Ese mismo año aparece el primer libro de narrativa de Borges: *Historia universal de la infamia*. Amado Alonso escribe en su reseña: “La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamia no es un índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados”.⁶⁷ El “diario popular” que señala Alonso, se trata de *Crítica*, cuyo suplemento cultural *Revista Multicolor de los Sábados* tuvo como directores a Borges y Ulyses Petit de Murat durante sus dos años de existencia, de 1933 a 1935, periodo en que aparecieron las narraciones del libro comentado de manera individual. Luego, con respecto al estilo de sus libros anteriores, Alonso define la particularidad del que reseña: “Consiste en una visión bizca de las cosas y en una doble reacción emocional de planos diferentes que el curso gramatical de la frase presenta zumbonamente como de plano unitario”,⁶⁸ en otras palabras, lo que posteriormente la crítica denominaría típicamente como *ironía borgeana*.

Siempre nebulosa para mí, percibo mayor ironía en el crítico cuando califica de “visión bizca” al estilo de un Borges que se venía quedando ciego, no obstante, a partir de entonces, la ironía pronto se convierte en uno de los tópicos más convocados por la crítica al tratar de la obra del argentino. Por otro lado, Marta S. Domínguez y María Ayelen Sánchez, comentan en términos generales: “[...] el cuento borgeano acoge el juego de la ironía produciendo a su vez un *ethos* irónico y ciertamente un ironista magistral, cuya conciencia dialógica elabora su ejercicio ficcional con el fin de resolver irónicamente paradojas ‘reales’ mediante la irrealdad”.⁶⁹ Precisamente por la producción de ese *ethos irónico* resulta de importancia el énfasis de la crítica borgeana sobre este punto, para la reconstrucción de una imagen de autor.

⁶⁶ Mallea, 1935, p. 12.

⁶⁷ Alonso, 1935, pp. 105-115.

⁶⁸ Alonso, 1935, pp. 105-115.

⁶⁹ Domínguez y Sánchez, 2011, pp. 205-206.

Los elementos caracterizadores de la imagen de autor de Borges como “intelectual”, señalado desde un principio, “cosmopolita o antinacionalista” a partir de su abandono del criollismo, añadido el de “ironista”, proveniente de sus narraciones tempranas, conducen naturalmente a un cuarto: la frialdad atribuida al autor. Elementos que caracterizaron a Borges desde una primera etapa de su producción, de 1923 a 1935, y que lo acompañan hasta hoy en día, después de su desaparición física.

1.2.2. *El jardín de Borges que se bifurca*

En medio de las tensiones ideológicas que vive la Argentina de los años cuarenta con el ascenso político del general Domingo Perón y el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial en el exterior, el nombre de Borges comienza a hacerse evidente para las listas de premios entre su círculo de colegas, especialmente de *Sur*. Así, José Bianco recomienda a Victoria Ocampo la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan* antes de que termine 1941, para su postulación al II Premio Nacional de Literatura convocado ese año, incluyendo cinco de las piezas que ya habían aparecido en las páginas de la revista, otra de *Historia de la eternidad* (1936) y dos más inéditas.⁷⁰

Con *El jardín de senderos que se bifurcan*, integrado con piezas escritas entre 1935 y 1941, y publicado de manera sospechosa justo el 31 de diciembre de 1941, Borges logra la candidatura para el II Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941, convocado por la Comisión Nacional de Cultura de Argentina, que recurrió a un jurado especialista, o Comisión Asesora, compuesto por Enrique Banchs, Roberto Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina y José A. Oria. El quinteto decidió otorgar el primer premio a *Cancha Larga* de Eduardo Acevedo Díaz, el segundo a *Un lancero de Facundo*

⁷⁰ Del contenido de *El jardín de senderos que se bifurcan*, habían sido publicados en *Sur*: “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), “Las ruinas circulares” (1940), “La lotería en Babilonia” (1941), “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), y en *Historia de la eternidad* (1936): “El acercamiento a Almotásim”. Eran inéditas: “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”.

de César Carrizo y el tercero a la colección de cuentos *El patio de la noche* de Pablo Rojas Paz, todos dotados de una suma económica.

Antes de conocer el fallo del jurado, Bioy Casares publica en *Sur* el texto “El jardín de senderos que se bifurcan” (mayo de 1942, núm. 19), previniendo las objeciones que algunos críticos, particularmente nacionalistas, podrían hacer al libro de Borges. De manera casi profética, escribe:

Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos, que no apelan a la retórica de matar niños, denunciada por Ruskin, o de matar perros practicada por Steinbeck? ¿O sugerirá que hay otra literatura más digna? Cabría, tal vez, preguntar si las operaciones del intelecto son menos dignas que las operaciones del azar, o si la interpretación de la realidad es menos grave que la interpretación de los deseos y las cacofonías de una pareja de enamorados. ¿O clamará contra la herejía de tratar literariamente problemas tan graves? Quizá todo acabe en la condena general, y, sentida, del arte.⁷¹

Si estas objeciones no alcanzan el rango de profecía, se debe solo a que pudieron ser previsibles en el marco de las tensiones ideológicas imperantes. Se jugaba el rol que debía tener la literatura en el contexto nacional. Debatido entre quienes abogaban por un arte autónomo y quienes querían un proyecto de nación tangible. A estas alturas, Borges jugaba explícitamente en el primer equipo, debido a lo que cualquier mérito literario que pudiera tener su libro sería despreciado por la fracción opositora, que integraba el jurado. Efectivamente, al darse a conocer el fallo y despertar la polémica en la escena literaria por la exclusión de *El jardín de senderos que se bifurcan* de los tres lugares premiados, las respuestas de ambos bandos no se hicieron esperar.

Por una parte, quienes defendieron el fallo del jurado se hicieron escuchar en el artículo “Los Premios Nacionales de Literatura”, publicado en 1942 en *Nosotros* (segunda época, julio, núm. 76-78). Cito:

⁷¹ Bioy Casares, 1942, pp. 60-65 cit. en Alazraki, 1976, pp. 58-59.

[Sobre el libro *El jardín de senderos que se bifurcan*] ...literatura deshumanizada, de alambique; más aún de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones de ajedrez porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la *fumisterie*. [...] Lo más curioso, como índice de la confusión de ideas en que se vive actualmente, es la adhesión a este libro de algunos paladines de la literatura proletaria. Están lúcidos si pretenden que el pueblo se sienta interpretado en una misteriosa alquimia de cenáculo y guste de ella.⁷²

En la misma nota publicada en *Nosotros* se argumenta en favor de las obras premiadas su explícita argentinidad, que en aquella “hora del mundo”, la Segunda Guerra Mundial, dotaban al pueblo argentino de una obra en donde podían sentirse identificados, por oposición a las “desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea” que, por otro lado, no terminan de aclarar en la nota. Las influencias del libro son más bien heterogéneas. Vacilan entre Chesterton y Oriente, visto a través de autores occidentales, como Kipling. También está patente la sombra de Edgar Allan Poe y las lecturas clásicas de Borges, como el Quijote o Aristóteles. No obstante, parece que la etiqueta simple y llana de “literatura inglesa” sirve más al argumento anti-argentino por razones históricas de rivalidad entre ambos países.

José Bianco, por esos años director de *Sur* y quien propuso a Victoria Ocampo la publicación en libro de los textos de Borges, ante la respuesta del jurado, organiza el más famoso “Desagravio a Borges”, publicado en *Sur* en julio de 1942,⁷³ en el que participaron distinguidas personalidades del medio literario, algunos reconocidos por disentir del elogio y argumentar sus reticencias sobre la obra del argentino, como Enrique Anderson Imbert y Ernesto Sábato. El primero de ellos escribe en su nota para el *Desagravio*:

Borges está reduciendo cada vez más la esfera de sus intereses [...] Por fortuna, a pesar de sus mutilaciones, Borges permanece lo bastante humano para que su talento pueda alimentarse de la vida [...] Espíritu demoniaco, necesita subir hasta la ciudad, a destruir honras humanas. Que siga así. Cuanto más

⁷² “Los Premios Nacionales de Literatura” (nota sin firma) cit. en Lafforgue, 1999, p. 45.

⁷³ Cajero, 2019, p. 263.

violento en el pecado, más lúcido en la representación de su infierno. Nadie tomará en serio sus opiniones; pero su maliciosa dialéctica fertiliza sus creaciones, a las que nadie dejará de tomar en serio.⁷⁴

A la reducción de temas que apunta el crítico, habría que confrontar la variedad de las tramas en el libro de Borges: un mundo imaginario que contamina la realidad en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; la obra imaginaria de un autor inexistente, con matices, en “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Examen de la obra de Herbert Quain”; el sueño de un mago que es soñado a su vez en “Las ruinas circulares”; la instauración del azar sobre la vida de un antiguo reino, en “La lotería en Babilonia”, o una biblioteca en “La biblioteca de Babel” y la redención de Yu Tsun que despliega un argumento metafísico en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Más que iguales, guardan preocupaciones en común: el asunto del tiempo y la mortalidad, el destino y el azar, la literatura y la realidad, que sólo por un ejercicio de abstracción, mal intencionado en este caso, se pueden reducir a temas comunes.

Por otro lado, Anderson Imbert advierte que, a pesar de sus limitaciones, es posible rastrear “la humanidad” de Borges en su libro. También resulta llamativo el epíteto “demoniaco” que utiliza para calificar su espíritu, lo que paradójicamente acentúa esa misma humanidad. Por último, el crítico se equivoca en el presagio, hoy en día las opiniones de Borges, en particular las de orden político, siguen pesando sobre su obra y moldean su imagen de autor.

A este desagravio se sumó la creación del Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), otorgado a Borges en 1944, año en que aparece *Ficciones*, que incorpora el libro anterior al que se suman algunas piezas más recientes. En “Los relatos de Jorge Luis Borges”, publicado en *Sur* (marzo de 1945, núm. 122), Ernesto Sábato comenta sobre el nuevo conjunto:

Si se compara alguno de los laberintos de *Ficciones* con los de Kafka, se ve esta diferencia: los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen una angustia intelectual, como los problemas de Zenón, que nace de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores

⁷⁴ Anderson, 1942, pp. 24-25.

oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego. En los primeros hay elementos a-humanos, mientras que en los segundos los elementos son —quizá— simplemente humanos. El detective Edik [sic] Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente —o lúcidamente, es lo mismo— a una Ley Matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza reside, justamente, en que no puede resistir. En Kafka hay también una Ley inexorable pero infinitamente ignorada; sus personajes se angustian porque sospechan la existencia de algo, se resisten como se resiste uno en las pesadillas nocturnas, luchan contra el Destino; su belleza está, justamente, en esa resistencia, que es vana.⁷⁵

Admirable comparación. Kafka es uno de los autores europeos del siglo xx con los que se ha asociado a Borges, incluso antes de su internacionalización. Sábato utiliza el concepto de *laberinto*, tan caro a la literatura de ambos, para puntualizar su diferencia. Reconoce elementos “a-humanos” en los relatos de Borges, toma como ejemplo al protagonista de “La muerte y la brújula”, que llama “títere simbólico” por obedecer a una “Ley Matemática”. De esta forma, acentúa el carácter intelectual del mismo, por oposición a la ignorancia o inocencia con la que proceden los personajes de Kafka. Luego continúa:

¿Le falta una fe a Borges?

¿No estarán condenados a algún infierno los que descreen?

¿No será Borges ese Infierno?

[...]

A usted, Borges, heresiarca del arrabal, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro.

A usted, Borges, ante todo, lo veo como un Gran Poeta.

Y luego: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, inmortal.⁷⁶

⁷⁵ Sábato, 1945, 122, pp. 69-75 cit. en Alazraki, 1976, p. 71.

⁷⁶ Sábato, 1945, 122, pp. 69-75 cit. en Alazraki, 1976, p. 71.

La numeración impar captura las contradicciones que otros ya habían señalado en Borges, y el hecho de superponer a ellas la imagen de un “Gran Poeta”, es el elogio mayor. Al cierre de su artículo nos propone una falta de fe en Borges. Me aventuro a suponer que Sábato se refiere a algo menos evidente que una fe religiosa, que Borges no profesó, y quizá más esencial a todos los individuos, creyentes y no creyentes. Una falta que en Borges deviene esencia y lo transmuta en ese “Infierno” (con mayúscula) que propone Sábato. Espacio donde no es posible la fe.

Mientras Borges era discutido por partidarios y opositores desde *Sur* y *Nosotros*, también por aquellos años de la Segunda Guerra Mundial, con la llegada de intelectuales de los países en guerra, particularmente de Francia, se desarrolla en Buenos Aires un movimiento de resistencia antifascista, organizado con la cooperación de la élite cultural porteña, por supuesto de *Sur* y su fundadora y mecenas Victoria Ocampo. De esta forma, nace *Lettres Françaises* en 1941, dirigida por Roger Caillois, refugiado político en Buenos Aires.

Lettres Françaises nace con el propósito de publicar autores franceses, prohibidos o censurados en la Francia ocupada, no obstante, y financiada por *Sur*, incluye algunos autores argentinos, que de primera mano son introducidos al público francés emigrado o residente en la Argentina. Entre ellos, por supuesto, Borges. En 1944 aparecen entre sus páginas las traducciones de “La lotería en Babilonia” y “La Biblioteca de Babel”, a cargo de Néstor Ibarra, amigo de Borges, quien escribe una presentación del autor para el público francoparlante:

Hispano-anglo-portugués de origen, criado en Suiza, establecido hace tiempo en Buenos Aires, donde nació en 1899, nadie tiene menos patria que Jorge Luis Borges. Es solo en sí mismo que debe considerarse, no según un país, un continente o una cultura a la que no pertenece y que no representa. El estado civil de este *nacido disidente* no importa: Borges es un hombre de letras europeo que estaría en su lugar en Londres, en París o al menos, más ampliamente, en el N.R.F [*Nouvelle revue française*]. Su ‘criollismo’ de los años 1925 a 30 fue una actitud [...] un artificio tan escandaloso que nunca fue capaz de engañar ni siquiera a un Premio Nacional [...] extraño [...] a la música, a las bellas artes, a todo pensamiento social, Borges es un hombre

de letras expresamente [...] Parece ignorar cualquier acción que no esté dirigida a las Letras.⁷⁷

Al acentuar el cosmopolitismo y la falta de compromiso social de Borges, que en Argentina pesaba sobre su imagen de autor, Néstor Ibarra opta por redirigir su significado a un público que podría valorar estos rasgos más imparcialmente. El resultado es una caricatura del autor, que no tiene un origen portugués próximo, más que en el apellido, y no fue criado en Suiza (sólo estudió el liceo allí), por lo que la conclusión de no tener patria es una total exageración. Borges había pasado la mayor parte de su vida en Buenos Aires y así continuó hasta previo el final (muere en Suiza), ésa era su patria, que ya había tenido ocasión de celebrar y lamentar desde su literatura. Luego, lo de “hombre de letras” es un mote para acercarlo a una tradición europea y arcaica, previa a la Revolución Francesa, que viene a aumentar su exotismo para la Europa del siglo xx.

Ibarra señala la deficiencia del “criollismo” del autor, presentándolo como actitud y artificio de la segunda mitad de los años veinte. Finalmente, lo muestra como un desinteresado de todo aquello que va más allá de las Letras, incluidas el resto de las artes. Bastaría recordar el asiduo interés de Borges por el cinematógrafo que le valió muchas páginas en *Sur* para desmentirlo, así como también sus enigmáticas intrusiones en el terreno político hasta ese momento. Pese a todo, Ibarra consigue su cometido. Esta breve presentación será incluida en ediciones francesas posteriores, y ocupará su lugar en el centro de la recepción de Borges en Francia. Al respecto, escribe Mariano Siskind:

⁷⁷ Néstor, 1944, p. 9. La traducción y las cursivas son mías. En original: “Hispano-anglo-portugais d’origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos-Aires où il naquit en 1899, personne n’a moins de patrie que Jorge Luis Borges. Ce n’est qu’en lui-même qu’il doit être considéré, non pas en fonction d’un pays, ou d’un continent, ou d’une culture dont il ne relève point et qu’aucunement il ne représente. L’état-civil de ce dissident-né importe peu: Borges est un homme de lettres européen qui serait à sa place à Londres, à Paris aussi ou du moins, plus largement, à la N.R.F. Son “créolisme” des années 25 ou 30 fut une attitude [...] d’un si outrageux artifice qu’elle n’a jamais pu faire illusion même à un Prix National [...] étranger [...] à la musique, aux beaux-arts, à toute pensée sociale, Borges est homme de lettres expressément [...] Il semble ignorer toute action qui ne soit tournée vers les Lettres”.

La lectura de Ibarra en Francia inaugura un modo de acercamiento a la literatura de Borges que la consagrará —especialmente después de su apropiación por parte del post-estructuralismo comenzando con Foucault en *Las palabras y las cosas* de 1966— como una escritura filosófica, abstracta y vacante para proyectar ansiedades estéticas y teóricas, *espacio de una interpelación moderna y universal* —exactamente los mismos términos en los que la crítica leería a Kafka y a Beckett.⁷⁸

En otras palabras, Ibarra fue quien tendió el puente entre Borges y el público francés, primero desde Argentina, más tarde desde el país europeo. Lo hace además con un texto que es sin duda menor, respecto a lo que ya se había escrito en español, o lo que después escribirían los representantes del posestructuralismo en Francia, pero que cumple su propósito de conectar dos imágenes.

La primera, la del escritor intelectual, cosmopolita o antinacionalista, irónico y frío que se tenía de Borges en Argentina desde los años treinta, la cual retoma y re-contextualiza Ibarra, en función de una segunda, mucho más extensiva, que Europa se hacía de Hispanoamérica y su campo cultural desde tiempo atrás: imagen, o anhelo, de exotismo. De esta forma, los atributos de la imagen de autor de Borges encontrarían una recepción no-peyorativa en el público francés, y luego europeo, que leyó satisfecho de extrañeza, imaginación y proyecciones delirantes sobre la otredad, al sudamericano, por oposición al público argentino, anhelante de una identidad nacional propia.

De regreso al contexto nacional, con la publicación de *El Aleph* en 1949, Borges consagrará su reputación como cuentista ante la crítica, que desplaza al resto de su obra, poética y ensayística, a un segundo nivel de importancia. Para ilustrar este punto, Raimundo Lida, en “Notas a Borges”, escribe: “El poeta Borges, a veces áspero y desigual, el ensayista Borges, generalmente fragmentario, el crítico Borges, que solía atraer demasiado sobre sí mismo la mirada del lector en vez de dirigirla hacia los libros que comentaba, se han fundido y concentrado en el cuentista Borges, *el Borges más admirable hasta ahora*”.⁷⁹

Posteriormente, y con motivo de la publicación de *Otras inquisiciones* (1952), Enrique Pezzoni se detiene a evaluar la problemática recepción de Borges en Argentina. Leemos:

⁷⁸ Siskind, 2007, p. 78. Las cursivas son mías.

⁷⁹ Lida, 1951, pp. 286-88 cit. en Alazraki, 1976, p. 77. Las cursivas son mías.

Porque fue una especie de resentimiento —si al fin nos decidimos a usar esa mala palabra— el que se interpuso entre la literatura de Borges y sus lectores, y hasta el que dio su tono a lo que se llamó entre nosotros ‘borgismo’ [...] ‘¿Qué es Borges para nosotros?’ No es una pregunta dictada por la gratitud. Su verdadero sentido es ‘¿Que ha hecho Borges por nosotros?’ Confieso mi fatiga ante esa mendacidad vergonzante y decepcionada. Triste condición la de no consentir, o desechar sencillamente, lo que se hace entre nosotros. Solo admitimos lo que se hace por nosotros, solo nos conmueve lo que se dirige ostentosamente al encuentro de nuestras necesidades.⁸⁰

Con perspicacia que seguramente ofendió a más de alguno, Pezzoni atribuye a “una especie de resentimiento” la distancia entre la literatura de Borges, cada vez más llamativa en el extranjero, y el público argentino. Sentimiento provocado a su vez por la misma literatura del autor, que no satisface las expectativas del público de su país, y la negativa de éste por consentir su mérito de otra forma. Recordemos que la expectativa para el escritor latinoamericano durante el siglo xx corresponde con la idea de escritor comprometido con su entorno inmediato, a nivel político y social, misma que Borges hace a un lado a partir de la década del treinta. Continúa el crítico sobre la trayectoria de Borges:

Los años pusieron a prueba y respetaron su originalidad [...] Su obra, eso sí, fue perdiendo aquella festejada capacidad de contrariar hábitos y previsiones. Dejó de resultar inesperada [...] Los rasgos de Borges que hasta ese momento habían motivado elogios y críticas parecieron accesorios a su verdadera honddura y quedaron relegados. Lo que empezó a descubrirse en él y a llevarse a primer plano fue su posición frente a la realidad y la cultura, concebida esta como una nueva realidad en el mismo nivel que aquella, y tan vasta, tan urgente como aquella.⁸¹

La “actitud esencial del espíritu”⁸² que el crítico advierte en Borges ocasionó una predictibilidad en la obra que desalentó a algunos lectores, si

⁸⁰ Pezzoni, 1952, pp. 101-123.

⁸¹ Pezzoni, 1952, p. 36.

⁸² Pezzoni, 1952, p. 36.

bien permitió su revalorización. Tal es el caso que, incluso, “los rasgos” del autor se habrían hecho a un lado, según el crítico. No obstante, habría que matizar que habla sólo por una parte de la crítica; que empieza a valorar a Borges con miras en su “posición frente a la realidad y la cultura”. Marca que el tiempo devaluaría para el público como una constante. Prosigue:

[...] pero el triunfo de Borges es el de fascinarnos con el resultado de su experiencia vital, que adquiere la jerarquía de una realidad autónoma, del mismo modo que el novelista nos interesa con los resultados de su arte. Si tenemos presente el origen latino de la palabra *inventar*—su etapa *invenire*: llegar hacia algo, encontrar, descubrir— podemos afirmar que también Borges, como el novelista, *merece el título de inventor de su realidad*.⁸³

Pezzoni asegura “la experiencia vital” en la obra de Borges como autor, que no debe confundirse con el intento de reflejar la biografía del hombre en su literatura. Luego lo llama “inventor de su realidad” en el sentido etimológico del verbo (tic borgeano), equiparándolo con el escritor de novelas, de corte no-realista, podría agregarse que construye una “realidad” autónoma en sus obras. Hasta aquí únicamente artículos y notas o declaraciones.

A partir de los años cincuenta aparecen los primeros libros de crítica dedicados en su totalidad al autor. Adolfo Prieto publica el polémico “Borges y la nueva generación”, publicado en *Letras Universitarias* (Buenos Aires, 1954), donde analiza la importancia del argentino para la más reciente generación de escritores, nacidos en la década del veinte, “Los parricidas”, de la cual forma parte el crítico. Generación caracterizada por un programa radical de ruptura con el pasado, sus formas de concebir la literatura y su compromiso social, enfocado en una propuesta nacionalista.

Comienza Adolfo Prieto: “[...] como en Lugones, y quizás en mayor medida que en Lugones, se nota un desajuste entre el valor auténtico de la obra y el volumen que desplaza su prestigio como autor. Borges, como Lugones, es más un *fenómeno de presencia* que el autor de una obra intrínsecamente valiosa”.⁸⁴ A reserva de la comparación entre ambos escritores, destaca la ma-

⁸³ Pezzoni, 1952, p. 41. Las cursivas son mías.

⁸⁴ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, p. 58. Las cursivas son mías.

nera de calificar a Borges como un “fenómeno de presencia”, porque de nuevo, como vimos en un primer momento de la crítica, es el problema del autor el que se come al de la obra también para el señor Prieto. Posteriormente diría que sus ensayos son prescindibles, y que sus cuentos y relatos se limitan a ser un pasatiempo para el lector. Continúa:

Si Borges cumple o no con su misión de escritor, si salva el compromiso [sartreano] que le imponen los tiempos, es asunto que nadie está hoy en condiciones de aseverar. Borges nació en un mundo distinto del nuestro; medirlo por nuestras exigencias es, en cierto modo, injusto. No importa que a partir de 1930 la aparición de *Radiografía de la pampa*, *Historia de una pasión argentina* y *Adán Buenosayres* marcaran un vuelco en la actitud de sus inmediatos contemporáneos; los hechos están demasiado cerca para juzgarlos, y sobre todo los hombres autores de los hechos. La obra de Borges puede —y tiene— que *obligarnos a una apreciación radical*. La actitud del hombre gestor de esa obra escapa a esa posibilidad, no porque este haya escamoteado respaldar la obra con el compromiso vital, sino porque el compromiso no ha acertado a expresarse con la categórica evidencia del de Martínez Estrada, Mallea, Marechal. Sin embargo, existe, y, por cierto, largamente trabajado y madurado.⁸⁵

Parece que el señor Prieto se desembaraza del conflicto con Borges, por no poder decir si cumple o no con su misión de escritor,⁸⁶ quiere, en cambio, una “apreciación radical” de su obra, fundada, aparentemente, más que en el autor, en quien reconoce un “compromiso vital” en la obra misma, como señala Denis Rougemont. A continuación, el crítico contrasta el acierto con el que Borges enmarca su obra desde sus prólogos, con “la tarea de ubicarse en la situación histórica y geográfica en que le ha tocado vivir”⁸⁷ para resaltar lo

⁸⁵ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, p. 63. Las cursivas son mías.

⁸⁶ Véase: Rougemont, 1941. El escritor señala: “Agradar o servir a un partido: al mencionar o rechazar brevemente estas dos respuestas tan corrientes a nuestra pregunta, he querido simplemente despejar el terreno, descartar equívocos. Propondré ahora una tercera respuesta, de apariencia más modesta, pero que exige a mi ver un examen más atento. Hela aquí: los escritores sirven ante todo para mantener el lenguaje en su pureza, es decir, en su eficacia” (1941, p. 34).

⁸⁷ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, p. 58.

heterogéneo de sus lecturas e intereses como escritor, que lo lleva a concluir: “[...] enhorabuena, no se encerró en una torre de marfil, como pudo hacer e hicieron muchos otros, resultando fácil perseguir en sus páginas los contactos con nuestro contorno”.⁸⁸ Por ello, el crítico dice que el autor de *El Aleph* es incalificable en términos de “misión de escritor”, porque efectivamente en Borges el tema de su país no dejó de estar presente, ni para entonces ni después, más o menos velado o explícito.

La crítica de Adolfo Prieto se concentra en la oposición entre el valor del autor, estimulante pero sobrevalorado, y la obra. Apunta: “Borges ofrece el caso singularísimo de un gran literato sin literatura; un hombre que pasó treinta años ejercitándose como escritor sin reservarse un poco de tiempo para preguntarse qué es escribir”.⁸⁹ Inconciencia de su escritura, de acuerdo con el crítico, que niega la posibilidad de su literatura. Me parece que la pregunta por el escribir no se le escapó a Borges, más bien, creo que su respuesta no podía satisfacer a Prieto. Lo que el crítico y la nueva generación buscaron como respuesta fue el compromiso con la realidad por vía política. Nada más lejano a la certidumbre de cumplir, en Borges, bien o mal con un destino. Más adelante, agrega:

Borges, a los cincuenta años, es un escritor de tantas posibilidades como para justificar su prestigio a priori. La aparición de cada libro suyo despierta una milagrosa expectativa en este ambiente nuestro de curiosidad embotada. A esa expectativa contribuye el anhelo de los jóvenes, para quienes Borges es el escritor más dotado de la generación vigente, pero de quien se aguarda todo, absolutamente todo, como de un escritor primigenio.⁹⁰

Incluso descalificando la obra, el crítico reconoce el potencial de Borges, que a sus más de cincuenta años seguía generando expectativas en el panorama literario nacional, incluso entre los jóvenes como Prieto, por lo que hubiera sido capaz de hacer y no por lo que había hecho. Los parricidas reconocen su cualidad de “más dotado de la generación vigente”, como en su

⁸⁸ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, p. 58.

⁸⁹ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, p. 70.

⁹⁰ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, p. 71.

momento lo hizo Anderson Imbert. Por otra parte, el mote de “escritor primigenio” que consigna el crítico para Borges puede leerse también como el “fenómeno de presencia” que ya comentaba páginas atrás. En pocas palabras, la importancia de Borges es evidente, incluso para quien no puede reconocer su literatura, por razones contextuales o personales.

Para concluir, el crítico resolverá la tensión obra-autor al reconocer el imperativo de no declararse “anti-Borges”, recordando a Ortega, porque ello sería “postular una literatura argentina sin Borges; volver atrás la película hasta que, al cabo de cierto tiempo, torne a aparecer su figura”, y lo que menos querían Los parricidas era otro Borges. Por eso, Adolfo Prieto propone: “En el caso supuesto de un Borges congelado por el azar en el último gesto conocido, nuestro deber es acercarse al organismo viviente de la literatura los contenidos valiosos de su obra”.⁹¹

Poco tiempo después de la aparición de la obra de Prieto, Borges asumiría el cargo de director de la Biblioteca Nacional en 1955, de manos de, nada más y nada menos, Eduardo Lonardi, líder militar de la llamada “Revolución Libertadora” que derrocaría al gobierno legítimo de Juan Domingo Perón con el golpe de Estado del 16 de septiembre de ese mismo año. Borges, un declarado anti-peronista desde la década del cuarenta, se convertía en símbolo del nuevo régimen autoritario. Atrás habían quedado los días de su apoyo al partido radical. Desde ese momento sus tendencias políticas virarían de manera escandalosa, lo cual indudablemente afectaría a su imagen de autor.

En *Borges. Vida y literatura* de Alejandro Vaccaro se recuperan las declaraciones de Borges en torno a su relación con la “Revolución Libertadora”. Cito del fragmento que publica *La Nación* (Argentina) el 11 de junio de 2006:

El diario *Crítica* del sábado 1º de octubre publicaba: ‘Invencible: Jorge Luis Borges, uno de los espíritus que encarnan la cultura argentina, supo levantar con sus manos débiles y su corazón invencible la fuerza del pensamiento libre y la decisión de resistir sin claudicar’. Borges se mostró cauto: ‘Creo que todos los argentinos tenemos hoy un solo deber primordial inexcusable: superar recelos y administrar rencores, para unirnos en la fe y la esperanza’.⁹²

⁹¹ Prieto cit. en Lafforgue, 1999, pp. 71-72.

⁹² Vaccaro, 2006, s/p.

Primero, llama la atención el epíteto “Invencible” que asigna el diario, mismo que no concuerda con la declaración de Borges, de “cauto” que omite la efusión celebratoria del golpe militar, si bien opina sobre el “deber” de conciliación del pueblo argentino. Al año siguiente, en Montevideo, diría Borges en Declaración para *La Acción* (Montevideo, 4 de junio de 1956), más apologetico y moralista: “Aramburu y Rojas [sucesores de la junta de Lonardi] podrán estar a veces equivocados, pero nunca serán culpables”.⁹³ Por otra parte, al verse señalado por Martínez Estrada, quien lo llama “turiferario a sueldo”. Borges responde en “Una efusión de Martínez Estrada” a través de *Sur*:

Dije en Montevideo, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable, que la revolución que lo derribó fue un acto de justicia y que el gobierno de esa revolución merece la amistad y la gratitud de todos los argentinos. Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza, por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes directa o indirectamente vindican ese largo espacio de infamia [refiriéndose a Estrada].⁹⁴

Borges apela a un examen de conciencia de los argentinos, que parece que él ya realizó, además con duras palabras, usando un tono particularmente moralista. Luego dice: “Creí en la revolución cuando ésta no era otra cosa que una esperanza; sigo prestándole mi fe ahora que es una realidad victoriosa”.⁹⁵ El rechazo a las posturas políticas de Borges, traerá consigo la modificación definitiva de una imagen de autor para el contexto hispanoamericano de medio siglo y posterior.

Para finales de la década del cincuenta, se reúnen en Montevideo Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, críticos de formación e intereses contrastantes, con el fin de dialogar acerca del arraigo y evasión en Borges y Neruda, pertenecientes a la misma generación de escritores y a menudo opuestos en perspectivas políticas, así como en el consecuente ejercicio de las letras. Rodríguez Monegal, en *Revista Nacional* (segundo ciclo, octubre-diciembre 1959, núm. 202), una vez planteada la oposición, escribe:

⁹³ Borges, 1956 cit. en Alfón, 2005, p. 22.

⁹⁴ Borges, 1956, pp. 52-53.

⁹⁵ Borges, 1956, pp. 52-53.

Lo que ya no parece tan evidente [...] es el acierto de esa caracterización más o menos sumaria [...] más o menos haragana que ve en Borges a un cosmopolita desarraigado de América, con las raíces en el aire o en el polvo secular de una biblioteca, y que ve a Neruda como el copartícipe de todos los dolores y alegrías del pueblo americano [...] Me parece que habría que empezar por mirar un poco más despacio qué encierran estas veloces simetrías.⁹⁶

Efectivamente, para esa caracterización un tanto “sumaria” y “haragana”, Borges es el modelo del desarraigo, mientras que Neruda funciona como su contraparte de compromiso. A lo largo del diálogo, Ángel Rama se mostrará en contra del primero y elogioso con el segundo, como buen representante de la literatura comprometida, mientras que Rodríguez Monegal, más literato que sociólogo, tratará de hacer un balance en las valoraciones del primero sobre Borges. Más me interesa, no obstante, Carlos Real de Azúa, quien busca proponer directrices claras sobre el tema específico que los reunió en Montevideo:

No creo que el modelo del arraigo sea el escritor más condicionado, el más consciente de aquello que lo condiciona. Los que solo cumplen bien estas exigencias pueden ser excelentes agónicos, cumplidos denunciantes, panfletarios eficaces. Pero yo diría que solo están arraigados en una de las dos dimensiones del hombre. Ya que el hombre completo (y esto va sin paradoja) solo es completo cuando vive en dos mundos, solo es completo cuando es escindido.⁹⁷

Traigo ahora a colación un texto clásico de nuestro autor, “Borges y yo”, prosa poética incluida en *El hacedor* (1960) que aparecería poco tiempo después. Como el título lo indica, se trata de un desdoblamiento, por lo menos a primera vista, de la figura autoral y del hombre que denota el “yo”. Desde la perspectiva de Real de Azúa, queda por ver si corresponde o no con dicha escisión. Continúa el crítico:

⁹⁶ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 95.

⁹⁷ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 97.

Quiero decir que lo característico del hombre de espíritu (y no simplemente del literato, del artífice, del productor) es el vivir simultáneamente en esas dos dimensiones. Una es el orbe de los valores inmediatos, el mundo de lo que nos aprieta y nos apremia, bruto, caótico. El otro es el expresivo de la cultura; el otro es ese orbe mucho más transpersonal, límpido, y, sobre todo, pensable. Desde él, el otro adquiere (también) coherencia y sentido.⁹⁸

En otras palabras, el habitar plenamente dos mundos, el de la cultura y el de los valores inmediatos, es lo que caracterizaría a todo “hombre de espíritu”, entre los que se encuentra el creador o artífice (o hacedor). Por su parte, en la prosa de Borges (“Borges y yo”, *El hacedor*, 1960), leemos:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor.⁹⁹

Aunque el tema no es, en efecto, el mismo, pues lo que Borges propone con su texto es una distancia entre la figura pública de autor y el hombre privado; sí creo que esa distinción corresponde a la separación entre el mundo de la cultura y el de los valores inmediatos, de la que nos habla Real de Azúa. Continuamos con Borges:

Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica [...] Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.¹⁰⁰

⁹⁸ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 98.

⁹⁹ Borges, 1974, p. 808.

¹⁰⁰ Borges, 1974, p. 808.

Así, tenemos que el hombre que da paseos por Buenos Aires es el alimento de “el otro” o el Borges autor, que reconocemos en su literatura, y que, al tramarla, convierte en “atributos de un actor” los gustos de aquel. Así, el mundo de la cultura parece apropiarse por falsificación del mundo de los valores inmediatos, que no opone la menor resistencia en Borges, como un hijo que devora al padre, o madre, resignado a alimentarlo. Vuelvo con Real de Azúa, que desarrolla:

Si hay una falta de arraigo en Borges [...] esa falta no apunta hacia su radical elección de ese mundo cultural, denso de ideas y de experiencias, que nutre su obra. Su desarraigo está en la *forma errónea y débil* con que ese mundo se enlaza con su circunstancia vital, social y nacional. Hay una manera, más excelente que cualquier otra, por la que esos dos mundos de que hablaba se enlazan, y es la estatura del hombre mismo.¹⁰¹

Más lapidario que su colega de izquierda, Ángel Rama, el crítico apunta y da justo al centro de la herida: el desarraigo de Borges de su mundo más natural e inmediato, que el crítico adjudica a la “forma errónea y débil” con la que el mundo de la cultura se enlaza con la circunstancia vital de aquel. Con el prefijo de *impersonalidad*, Real de Azúa estaría aludiendo a la crítica, tema que más le interesa y por lo que se dedica a establecer directrices con sus intervenciones en el diálogo. En cualquier caso, correspondería a la crítica determinar la forma de dicho enlace, entre el mundo cultural y el mundo inmediato del autor, y no a este, que puede, incluso, ser incapaz de establecer un límite, como lo demuestra la prosa “Borges y yo”, misma que cierra con estas palabras: “No sé cuál de los dos escribe esta página”.¹⁰²

De vuelta al diálogo, expresa Real de Azúa:

Yo sé que hay quien detrás de los malabarismos temáticos de Borges escucha el eco sordo del compromiso y de la angustia. Pero *es significativo que la gran mayoría de sus lectores se complazcan en una gratuidad que yo, y conmigo tantos, sentimos como un vacío*. Y piensen Uds. que una obra es, en buena parte, la

¹⁰¹ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 98. Las cursivas son mías.

¹⁰² Borges, 1974, p. 808.

fisonomía que presenta a los lectores. Habrá otros Borges tácitos, pero son demasiado pudorosos, demasiado homeopáticos...¹⁰³

Las palabras de Real de Azúa, me hacen pensar en la idea insinuada por Borges en “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones* de 1952: “¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?”,¹⁰⁴ o más tarde, en distintos textos sobre Walt Whitman,¹⁰⁵ donde habla de la coincidencia de autor y lector cuando uno lee. Real de Azúa, por su parte, indica que la operación mágica de identificación entre uno y otro resulta poco común al leer a Borges, por la “gratuidad” con la que se desarrollan sus temas esenciales (¿la realidad, el tiempo, el sueño, la muerte, la identidad personal?), que provocaría en su lector mayoritario la sensación de vacío. Conjetura que puede o no corresponder con la realidad estadística, pero que apunta a la postura de buena parte de la crítica en Hispanoamérica sobre el autor y para ese momento.

En el otro extremo encontramos a Rodríguez Monegal que, en el mismo diálogo, sostiene:

Supongo que lo que nos separa es algo tan inconciliable como la famosa disputa sobre si es mejor el invierno que el verano. Hay quienes se enferman con el calor y quienes no soportan el frío. Si algo me parecen los relatos de Borges es sobreabundantes de invenciones narrativas y cargados de un *patetismo confesional* que en algunos cuentos como ‘Funes el memorioso’ o ‘El Sur’ toca extremos intolerables.¹⁰⁶

Por un lado, el Borges que se siente como un vacío, por el otro, el del “patetismo confesional”, lo que los enfrenta parece ser el lector, en este caso crítico, y su posible identificación con el *ethos* de sus obras. Para finalizar, Real de Azúa

¹⁰³ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 99. Las cursivas son mías.

¹⁰⁴ Borges, 1974, p. 763.

¹⁰⁵ Véase: Borges. 2015, p. 44. En Borges, el interés por equiparar la figura del autor y el lector data desde su primer libro de poesía. En la inscripción “A quien leyere” de *Fervor de Buenos Aires*, leemos: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”.

¹⁰⁶ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 106. Las cursivas son mías.

trata el perfil político de Borges, desconcertado como muchos, no sólo desde la izquierda política: “[...] el Borges que en reciente nota polémica dice creer que las oligarquías, el imperialismo y los consorcios internacionales son solo temas de propaganda liberticida, no me parece, sinceramente, un hombre que entienda en todos sus entenderes el mundo que le constriñe. Y eso es bien visible y se paga en su obra”.¹⁰⁷ No he podido localizar la nota (que debe de existir), por lo que me reservo de comentarios. Rodríguez Monegal le responde:

Con permiso. Empiezas hablando del hombre y luego pasas a la obra. *Pero la obra la escribe el creador dentro del hombre y no el hombre del carnet de identidad.* Si Borges pretendiera tener alguna validez como creador de teorías políticas o como candidato político, el argumento sería impecable. Pero la validez de Borges es como un creador de un mundo: un mundo hecho de dolor y de angustia, de frustraciones personales, de pesadilla recurrente. Ese mundo es el de una criatura oprimida por la realidad, acosada por ella, aplastada y que se evade creando hacia dentro, hacia el centro de Borges.¹⁰⁸

El autor se antepone al hombre, cuya validez en materia política fue, Borges mismo lo diría, nula. De esta forma, la postura de Rodríguez Monegal ejemplifica la escisión drástica entre el Borges autor y el hombre, que algunos críticos opuestos al radicalismo de cualquier parte del espectro político, o simplemente a renunciar a la literatura de Borges, comenzarían a llevar a cabo desde mediados de los cincuenta, lo que en Argentina permitiría seguir leyendo su obra con expectativas renovadas por algún tiempo.

La caracterización elemental de Borges como intelectual, cosmopolita o anti-argentino, irónico y frío, que data de 1935, se actualiza en la escisión de las décadas del cuarenta y cincuenta, que sustraen de la imagen en conjunto, nombrada “Borges”, al hombre político, prohibido a partir de entonces. Propongo el atributo de *escindido* para añadir a la definición de una imagen de autor en este recorrido.

¹⁰⁷ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 114.

¹⁰⁸ Rodríguez Monegal, Rama y Real de Azúa cit. en Lafforgue, 1999, p. 114. Las cursivas son mías.

1.2.3. “Un Borges a la francesa”

Para recapitular sobre la recepción francesa del autor argentino y su obra, como ya señalé en el apartado anterior, la presentación de Borges en 1944 a cargo de Néstor Ibarra para el público francés en Argentina, constituye el antecedente más visible de lo que posteriormente se convertiría en la versión internacional de Borges. Cimentada en Francia, donde, por otro lado, ya tenía más de dos décadas de contar con traducciones. Éstas se remontan a su etapa ultraísta, cuando en 1922 aparecía una primera versión al francés de su poema “Atardecer” en *Manomètre*,¹⁰⁹ publicación vanguardista dirigida por Emile Malespine. Tres años más tarde, en 1925, Váleriy Larbaud reseña *Inquisiciones*.¹¹⁰ Posteriormente, en 1939, el mismo Ibarra traduce y publica en *Mesures* una versión de “El acercamiento a Almotásim”.¹¹¹

A pesar del temprano acercamiento al público francoparlante, es hasta 1951 cuando se publica la primera traducción íntegra al francés de un libro de Borges: *Ficciones*, en la colección Le Croix du Sud, que dirigió Roger Caillois de regreso a Francia. También aparecen publicaciones de su obra en las revistas *Cahiers du Sud*, *La Nouvelle Revue Française* (que presagió Ibarra) y *Les Temps Modernes*, con lo que se inaugura la proyección internacional de Borges a través de dicho país. Edna Aizenberg comenta:

Después de la catástrofe de la guerra y la ocupación, Francia, al igual que Europa, tenía que reconstruirse; esta reconstrucción no fue solo material, sino intelectual. Agotada, la Vieja Madre tenía que buscar recursos para fortalecer e innovar los ideales mancillados por el totalitarismo [...] Las exigencias del antifascismo franco-céntrico del exilio argentino propugnaban esta recepción parcial, si no colonialista, de Borges, y la crítica posterior tomó poca nota del contexto geográfico y político inicial en que se modeló el *Borges a la francesa*.¹¹²

¹⁰⁹ Shaw, 1996, p. 30.

¹¹⁰ Larbaud, 1925, pp. 66-70. Recuperada en traducción de Gómez, 2011, pp. 91-92.

¹¹¹ Borges, 1939, pp. 115-122.

¹¹² Aizenberg, 2015, p. 252. Las cursivas son mías.

De esta forma, en el marco del proceso de reconstrucción intelectual de Europa, Borges encontrará un espacio idóneo para la proyección de las ansiedades intelectuales y estéticas que señalaba Siskind. No obstante, con sus bases en el exilio franco-céntrico, esta recepción dejaría de lado las particularidades de Borges como autor argentino y los aspectos de dicha cultura reflejados en su literatura, y, por ende, deshace la problemática del hombre político. Borges pasaría a ser parte del capital intelectual de dicho país, lo que bien puede llamarse *recepción colonialista*.¹¹³

Asimismo, y para ahondar al respecto, Beatriz Sarlo en el posterior *Borges, un escritor en las orillas*, puntualiza:

Borges casi ha perdido su nacionalidad: él es más fuerte que la literatura argentina, y más sugestivo que la tradición cultural a la que pertenece [...] como están las cosas, *la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina*, por lo menos desde una perspectiva europea [...] Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de uno que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense.¹¹⁴

Néstor Ibarra decía en su presentación de 1944 que Borges no pertenecía a ninguna cultura, pues no tenía patria. Ahora sabemos que es falso, pero en su momento pudo ser utilizado como un instrumento para esta apropiación, que lo explicaría, como bien apunta Sarlo, desde “la cultura occidental” (Europa) y sus versiones de Oriente. Esto deja a un lado al Borges argentino, al primer poeta bonaerense, a su proyecto criollista, notable en sus primeros libros de ensayos, y se queda con el Borges más intelectual, cosmopolita, irónico y frío: el de los cuentos, particularmente de *Ficciones* y *El Aleph*, sus libros más traducidos antes de la publicación de sus obras completas. Silvia Molloy, en *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au xxe siècle*

¹¹³ Con esto quiero decir, siguiendo a Aizenberg, que el Borges adoptado por los franceses, recuerda, a manera de símbolo, el proceso de colonización del continente americano por las potencias europeas del siglo xvi, entre ellas, Francia, que mantuvo durante el siglo xx una clara influencia en la esfera de la cultura argentina, particularmente en su literatura.

¹¹⁴ Sarlo, 2015, pp. 11-12. Las cursivas son mías.

(1972), afirma el carácter único de dicho proceso: “Borges pasa a Francia sin nacionalidad, como ningún escritor hispanoamericano había hecho antes”.¹¹⁵

Entrada la década del sesenta, Borges se termina de consolidar como *autor-autoritas* en términos de Dominique Maingueneau, es decir, que ya dispone de una obra reconocida por el público y la crítica no solo en español, sino también en inglés, francés y otras lenguas occidentales.¹¹⁶ En 1961 comparte junto a Samuel Becket, el Prix International des Éditeurs, mejor conocido como Premio Formentor, por *Ficciones*, que marca el inicio de más de dos décadas de condecoraciones y homenajes por el mundo, periodo de mayor difusión de la imagen y opiniones de Borges, mediante las múltiples entrevistas que concedería a radio, prensa y televisión en cada país donde estuvo. En Argentina, Borges se convierte en sujeto de toda clase de anécdotas de la mano de sus amigos y allegados. Victoria Ocampo, con motivo del centenario del nacimiento de Borges, comenta en *La Nación* del 24 de agosto de 1999:

Desde que lo conocí en *Proa* lo admiré; una personalidad excepcional como la suya representaba para nosotros algo más que un éxito literario: era tener en la mano un as de triunfo, un futuro pasaporte que nos daría acceso a la alta sociedad literaria contemporánea, a nosotros, los argentinos, que hablamos el idioma de los argentinos, con toda nuestra argentinidad y nuestra universalidad irremediable.¹¹⁷

¹¹⁵ Molloy, cit. en Adriansen y Wijnter, 2013, p. 4. La traducción es mía. En original: “Borges ‘passe’ en France en se passant de nationalité, comme nul écrivain hispano-américain ne l’avait fait avant lui”.

¹¹⁶ En Italia, donde la primera edición de *L’Aleph* data de 1959, Pietro Citati en una segunda edición de *Fizioni* (1961) lo presenta como un “narratore interamente intellettuale” y “elegante geometra dell’intelligenza” (Adriansen y Wijnter, 2013, p. 16). En Alemania, también en 1959, aparece la primera traducción de Borges con el título *Labyrinth*, que sumaba buena parte de las segundas ediciones argentinas de *Ficciones* y *El Aleph* en formato convencional y de bolsillo (Adriansen y Wijnter, 2013, p. 19). Esta última incluyó un epílogo del traductor August Horst, que señala: “Ante todo, comprobamos que el punto de encuentro de los cuentos de Borges no presenta ninguna característica individual. El estilo es inconfundible, pero ha sido elaborado hasta tal objetividad, que prácticamente puede valer como la antípoda de un estilo personal [...] Eso explica, entre otras cosas, por qué Borges ha traspasado sin problemas las fronteras de varias literaturas y por qué se deja nacionalizar tanto en Francia como en Inglaterra y ahora probablemente también en Alemania” (Adriansen y Wijnter, 2013, p. 24. La traducción es de las autoras).

¹¹⁷ Ocampo, 1999, s/p.

Ocampo recuerda discretamente una conferencia de Borges de 1927 publicada en *La Prensa*, “El idioma de los argentinos”, que la escritora tuvo ocasión de leer, después de haberlo conocido en *Proa*, cuando sus ímpetus ultraístas. Otros casos, por ejemplo, Anthony Burgess, al finalizar el relato de un encuentro con el autor en Inglaterra, dice: “Borges era pura magia”,¹¹⁸ Antonio Tabucchi señala la importancia del argentino como puente entre culturas y épocas: “He leído los clásicos, particularmente vía Borges. Él es el medio que hace ingresar en Europa la literatura argentina. Borges habla del *Martín Fierro* y un lector europeo lo lee”.¹¹⁹

En Estados Unidos de América, por su parte, James Irby realiza una entrevista al entonces recién premiado autor de *Ficciones* a finales de 1961, mientras Borges pasaba una temporada de gira por el país y como profesor visitante en la Universidad de Texas. A manera de preámbulo a su encuentro, comenta:

Pero, ¿no será que con este juego de combinaciones, tan doloroso, Borges se está sacrificando para ponernos un ejemplo; no será que así nos está invitando a vivir más ampliamente en mundos diversos pero unitarios, a trascender el yo en un terrible acto de lucidez? *Tal invitación, tal ejemplo, serían quizá la íntima justificación de su ser*, que busca con tanta inquietud en todo lo que hace. Recuerdo la conclusión de su ensayo sobre Whitman, ese Whitman que se desdobló en infinitos avatares y también en cada uno de nosotros: ‘vasta y casi inhumana fue la tarea, pero no fue menor la victoria’.¹²⁰

Al año siguiente, en 1962, aparece una primera antología de la obra de Borges en Estados Unidos, con textos de las obras: *Discusión, Ficciones, El Aleph, Otras Inquisiciones y El hacedor*, bajo el título *Labyrinths: Selected stories & other writings*, con introducción de James Irby y prefacio de André Maurois. En este último paratexto, publicado también en *The Paris Review*, André Maurois escribe: “Jorge Luis Borges is a great writer who has composed only little essays or short narratives”. Nótese la tajante borradura de su obra poética y, luego, la borradura de su nacionalidad a nivel del espíritu: “Argentine

¹¹⁸ Ocampo, 1999, s/p.

¹¹⁹ Ocampo, 1999, s/p.

¹²⁰ Irby, 1962, p. 5.

by birth and temperament, hut nurtured on universal literature, Borges has no spiritual homeland".¹²¹

De vuelta al escenario francés, en 1964, aparece un número especial en *L'Herne* dedicado totalmente a Borges con ensayos y artículos de más de sesenta escritores y críticos de distintas partes del mundo, entre ellos Roger Caillois, Néstor Ibarra, Jean Wahl, Paul Bénichou, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, Valery Larbaud, Pierre Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, Emir Rodríguez Monegal, Sylvia Ocampo, Ana María Barrenechea, Antonio Regalado, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, entre otros. Volumen que responde a la concesión a Borges del *Permio Internacional de Editores o Formentor*, ahora desde Francia, cuna de la imagen internacional del autor. Adolfo Bioy Casares escribe para el número señalado:

La imagen de Borges, aislado del mundo, que algunos proponen me parece inaceptable. No alegraré aquí su irreductible actitud contra la tiranía, ni su preocupación por la ética [...] Es un agudo observador de idiosincrasias, un caricaturista veraz pero no implacable.

Me pregunto si parte del Buenos Aires de ahora que ha de recoger la posteridad no consistirá en episodios y personajes de una novela inventada por Borges. Probablemente así ocurra, pues he comprobado que la palabra de Borges confiere a la gente más realidad que la vida misma.¹²²

Lector veterano y amigo de Borges, Bioy Casares denuncia la imagen del autor argentino como aislado del mundo y caracteriza de paso la presencia del autor en el mundo como observador, crítico y hasta inventor de Buenos Aires. Con ello, Casares toma distancia con la crítica más reciente que internacionaliza la imagen de Borges como un apátrida. Por otro lado, el trabajo crítico en torno a la obra de Borges también se multiplica, desde distintos enfoques, especialmente fuera de Argentina y sus condicionantes de orden político. Es el caso de "El autor bibliotecario" (*The New Yorker*, 30 de octubre de 1965), de John Updike. Cito:

¹²¹ Maurois, 1962, s/p.

¹²² Bioy Casares, Adolfo, "Lettres et Amitié", *L'Herne*, París, 1964. Luego: Bioy Casares, Adolfo. *La otra aventura*, Galerna, Buenos Aires, 1968, recogido en traducción al castellano como "Letras y amistad", en Borges y Bioy Casares, 2002, p. 20. Las cursivas son mías.

Las innovaciones narrativas de Borges surgen de un claro sentimiento de crisis de la literatura como técnica. A pesar de su modestia y tono de moderación, Borges propone una suerte de revisión esencial de la literatura misma. La absoluta concisión de su estilo y la abrumadora amplitud de su carrera (además de haber escrito poemas, ensayos y cuentos, ha colaborado en novelas policiales, ha traducido a varios idiomas, ha sido redactor y editor, ha enseñado y hasta escrito libretos cinematográficos), producen una impresión extrañamente concluyente: parece ser el hombre para quien la literatura no tiene futuro. Me entero no sin obsesión que este lector insaciable está ahora virtualmente ciego.¹²³

Nótese cómo la obra narrativa de Borges es el centro de atención para Updike, desde donde puede verse “una suerte de revisión esencial de la literatura”, mientras que el resto de su obra pasa a la periferia enumerada dentro de un paréntesis. Luego, retrata a un Borges de arraigado pesimismo y, convenientemente, ciego. Por su parte, Carlos Fuentes, en “Jorge Luis Borges. La herida de Babel”, señala: “Borges nos permitió ir hacia adelante con un sentimiento de poseer más de lo que habíamos escrito, es decir, todo lo que habíamos leído, de Homero a Milton y a Joyce. Acaso todos, junto con Borges, eran el mismo vidente ciego”.¹²⁴

La ceguera, que señalan Fuentes y Updike, será otra particularidad asociada con sabiduría, atemporalidad y nobleza, que moldeará la imagen de autor de Borges en ese periodo, como lo estudia Mariana Casale O’Ryan en *The making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*: “La imagen de Borges de viejo, que circuló en los años sesenta, setenta y principios de los ochenta, perpetuó la noción del escritor como un hombre mayor, con un énfasis en su ceguera para crear la figura de un sabio venerable que *habita un reino separado de la realidad nacional*”.¹²⁵ Añado que, en medios extranjeros, su

¹²³ Updike cit. en Alazraki, 1976, p. 153.

¹²⁴ Fuentes cit. en Olea Franco, 1999, p. 295.

¹²⁵ Casale O’Ryan, 2010, p. 104. Las cursivas son mías. En original: “The image of Borges in old age, which circulated in the 60s, 70s and early 80s, perpetuated the notion of the writer as an old man, with an emphasis on his blindness to create the figure of a venerable sage who inhabits a realm that is detached from that of the nation’s reality”.

ceguera es utilizada de igual forma para retratar a un hombre separado de cualquier realidad social. De regreso a John Updike, continúa el autor:

Borges no es un antiséptico patólogo de lo irracional; él mismo es susceptible a infecciones. Su afán de conocimiento tiene un toque de locura [...] Sus ideas rayan en alucinaciones; las oscuras insinuaciones —de un culto de los libros, de una unidad kabalística [*sic*] oculta en la historia— que tan estudiosamente desarrolla son peculiares a la luz ofuscada de las bibliotecas y podrían desvanecerse al aire libre. Es incierto el grado de seriedad con que propone sus diagramas textuales, que parecen cifras de disimuladas emociones.¹²⁶

Planteamiento que coincide con la imagen del ciego desapegado del mundo colectivo, no por una cuestión fisiológica, en este caso, sino intelectual. Updike descubre “un toque de locura” en el autor que en Argentina había sido juzgado por su excesiva racionalidad; además, tilda sus ideas de “alucinatorias”, propicias a surgir en el encierro de la biblioteca, o por estímulo de la lectura, pero evanescentes a la luz del día, o en el pensamiento lógico-racional. Deja abierta la pregunta por el “grado de seriedad” con el que Borges escribe, asunto delicado que depende también del lector y su capacidad para concebir las posibilidades y el límite de la ironía. Más adelante, señala:

Su lealtad ética se inclina hacia el heroísmo pre-cristiano, el estoicismo, ‘las doctrinas del Pórtico de Zenón y... las sagas’, los valores acerados del gaucho formulados en el poema gauchesco *Martín Fierro*. Borges es un precristiano a quien el recuerdo del cristianismo llena de premoniciones y espanto. Es europeo en todo, excepto en la objetividad con que examina a la civilización europea, como algo intrínsecamente extraño ‘un montón de reliquias, un universo de libros sin una clave central’.¹²⁷

Aventurero y anacrónico en la comparación, Updike propone un tipo ético para el argentino, inclinado al “heroísmo pre-cristiano” o estoicismo de Zenón, uno de los filósofos que inspiraría a Borges argumentos literarios en

¹²⁶ Updike, 1976, pp. 155 y 157-159.

¹²⁷ Updike, 1976, p. 163.

piezas como “La doctrina de los ciclos” o “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. Este guiño de Updike, no obstante, es coherente con la emoción “cifrada”, ergo de calibre “estoico”, que advirtió en los textos de Borges. Por otro lado, apunta sobre la europeidad del argentino, propia de un no-europeo por la “objetividad” con la que Borges ve la tradición que Europa representa, lo que lo distingue a su vez de un europeo natural, y lo deja, igual que en Ibarra, como un hijo de ningún lugar o, en su defecto, de sí mismo.

Al entrar la década de los setenta, George Steiner, en “Los tigres en el espejo” (*The New Yorker*, 20 de junio de 1970), propone: “Cada cambio trae consigo su propia atmósfera persuasiva; sin embargo, todas esas máscaras son Borges, autor que se deleita en extender el sentido de lo extranjero, de lo misteriosamente mezclado, a su propio pasado”,¹²⁸ analogía entre el Borges que protagonizaría enmascarado sus cuentos, y el Borges que se jacta de una ascendencia heterogénea, según declaraciones del autor en entrevistas, así como en su ensayo autobiográfico. Continúa Steiner:

De acuerdo con Borges, es posible que otros maestros de la literatura hayan heredado su genio debido al mismo tipo de mezcla extraña [...] Lo que cuenta no es la duda o la fantasía específica. Lo que cuenta es *la idea central del escritor como huésped*, como un ser humano cuya tarea es la de permanecer vulnerable ante muchísimas presencias extrañas, *como una persona que tiene que mantener abiertas las puertas de su aposento temporal para que entren allí todos los vientos*.¹²⁹

Para el crítico, Borges representa un claro ejemplo de esa idea central “del escritor como huésped”, que sin duda está inspirada en la propia literatura del argentino, plena de dudas y fantasías que responden a esa apertura “a todos los vientos”, entiéndase, la múltiple y diversa tradición de Occidente, que para Borges incluía tanto a Europa y sus versiones de Oriente, como a América, en particular su país, Argentina. Por otro lado, esa misma idea viene a acentuar la imagen de un Borges metafísico, receptáculo temporal de una fuerza creadora, o un vidente, como propone Fuentes, en un mundo en donde las circunstancias lo agobian, para el que la Literatura es su casa más natural,

¹²⁸ Steiner cit. en Alazraki, 1976, p. 241.

¹²⁹ Steiner cit. en Alazraki, 1976, p. 241. Las cursivas son mías.

y el Paraíso es concebido bajo la forma de una biblioteca. Finalmente, nos dice Steiner: “Todos esos sueños le pertenecen inalienablemente, pero somos nosotros quienes despertamos de ellos enriquecidos”.¹³⁰

And yet... and yet, como dice (cita) Borges en “Nueva refutación del tiempo”, la imagen internacionalizada del Borges metafísico, ciego, apátrida sólo vino a acentuar la bifurcación del autor Borges y el hombre político, que, durante los mismos años de máximo reconocimiento a su obra, tuvo varias ocasiones de mostrar su apoyo a las dictaduras militares de los sesentas y setentas en el Cono Sur de América.¹³¹ Argentina y Chile son los casos más recordados en el subcontinente. Borges apoyó a la junta militar encabezada por Jorge Rafael Videla en 1976, con quien se reúne, tan sólo dos meses después del golpe, para un almuerzo celebrado en Casa Rosada el 19 de mayo de 1976,¹³² junto a otros escritores y el sacerdote Leonardo Castellani. Además, el 21 de septiembre recibe, bajo el gobierno de facto de Augusto Pinochet, la distinción de Doctor Honoris Causa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, y pronuncia un discurso cabalmente comprometedor:

Hay un hecho que debe conformarnos a todos, a todo el continente, y acaso a todo el mundo. En esta época de anarquía sé que hay aquí, entre la cordillera y el mar, una patria fuerte. Lugones predicó la patria fuerte cuando habló de la hora de la espada. Yo declaro preferir la espada, la clara espada, a la furtiva dinamita. Y lo digo sabiendo muy claramente, muy precisamente, lo que digo. Pues bien, mi país está emergiendo de la ciénaga, creo, con felicidad. Creo que mereceremos salir de la ciénaga en que estuvimos. Ya estamos saliendo, por obra de las espadas, precisamente. Y aquí ya han emergido de esa ciénaga. Y aquí tenemos: Chile, esa región, esa patria, que es a la vez una larga patria y una honrosa espada.¹³³

En un estilo claramente literario, que no permite separar al Borges autor del hombre político, aunque al interior de su obra se mantuvieran dis-

¹³⁰ Steiner cit. en Alazraki, 1976, p. 247.

¹³¹ Véase: Orgambide, 1978.

¹³² “Videla, Borges y Sábato. Un polémico almuerzo”, 2013, s/p.

¹³³ Lettieri, 2014, p. 102.

tantes, las metáforas de “la hora de la espada” para encubrir y ennoblecer la causa del fascismo, y “la furtiva dinamita” para hablar de la oposición argentina encabezada por los peronistas, simbolizan dicha imposibilidad. Es el Borges autor quien habla, el Borges poeta, desatendido por la crítica, pero que siempre estuvo ahí.

A partir de la crítica en Argentina y el extranjero, para 1974, dos años antes de los sucesos mencionados, la imagen de autor de Borges está conformada por tres perfiles interconectados, que gozan de cierta estabilidad como suma, aunque el lector determina cuál de ellos se impone o de qué manera lo hace, dependiendo de sus inquietudes, ideología o postura vital, como ya vimos para el caso de los nacionalistas. A saber:

- a) El Borges de siempre: el intelectual, cosmopolita o antinacionalista, ironista y frío, caracterizado desde 1935.
- b) El Borges escindido: autor y hombre, a partir de los años cuarenta con su rechazo frontal a Domingo Perón y el inicio de su conversión al conservadurismo, que se hace evidente a partir de los cincuenta.
- c) El Borges internacional por vía francesa a partir de 1961: apátrida, ciego y metafísico, que recibe honores de gobiernos y prestigiosas universidades, mientras apoya las dictaduras militares del cono Sur de América.

Capítulo 2

AL OTRO LADO DEL ESPEJO: “BORGES” EN SUS PROPIAS PALABRAS (1974–1981)

A continuación, definiré una imagen de autor desde el propio Borges y su discurso, en respuesta a la imagen atribuida por la crítica para 1974. Para ello, me valdré de un corpus previamente seleccionado y descrito en el anexo. Esto no quiere decir que anteriormente, y como hemos visto, Borges haya guardado silencio respecto a las atribuciones que se le hacían como autor, un ejemplo claro es la prosa “Borges y yo”. No obstante, a partir de la publicación de sus *Obras completas* en 1974, de manera más frecuente se pronuncia para intervenir sobre una imagen de autor atribuida, algunas veces para oponerse a ella, otras para matizarla mediante una serie de discursos al interior de su obra, posterior a 1974, desde paratextos como prólogos y epílogos, y declaraciones diversas en los medios de comunicación.

José Luis Díaz, quien concuerda con Dominique Maingueneau en la importancia de la *topología* para el análisis de todo discurso, retoma el concepto de *paratopía* como el lugar ambivalente que ocupa el escritor dentro del espacio social, para estudiar las representaciones imaginarias y discursivas del escritor. A diferencia de Maingueneau, Díaz distingue la instancia imaginaria de dichas representaciones, lo que le permite utilizar arquetipos más plásticos que aquéllos de naturaleza estrictamente social. Así, propone el concepto de *escenografías autoriales*, donde entra en acto la figura “imaginaria” del escritor en relación con la *paratopía*.

Díaz desarrolla su propuesta en el marco de la historia de las representaciones del escritor —principalmente en los siglos XVIII y XIX—, y representa una vía de acercamiento a las construcciones discursivas en que los autores

ponen en juego su “llamarse escritor”.¹³⁴ Las escenografías autoriales se articulan, para Díaz, como aquellos “lugares imaginarios de existencia” que necesariamente se vinculan con “los lugares concretos de toma de palabra, de puesta en acto del discurso”.¹³⁵ Dichas operaciones se juegan de la siguiente forma:

[en el marco de una] puesta en escena del yo en un espacio público donde, en efecto, la literatura tiende a [...] *escenificarse*, en un campo literario que [...] se convierte en más y más escénico [...] se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para *señalarse*, esto es, para existir en el campo visual de la literatura.

La noción de *escenografía autorial* definida así supone diversas dimensiones complementarias. De entrada, una dimensión de imagen, de representación, de autorrepresentación de sí como escritor; una representación visual y a veces plástica y también fantasmática, y muy a menudo mitográfica.¹³⁶

En otras palabras, las *escenografías autoriales* se entienden como “una puesta en escena de uno mismo como escritor en un espacio donde la literatura tenía tendencia a volverse sagrada”.¹³⁷ De esta forma, José Luis Díaz distingue cinco principales paratopías en función de una “lógica generacional y familiar”: el romanticismo paternal, del melancólico, del enérgico, del fantasioso o irónico, y el romanticismo desencantado. Cada una de ellas, a su vez, se compone de cuatro dimensiones complementarias: 1. Imagen o, como propone Díaz, la del “escritor imaginario”, 2. Escenográfica, 3. Postural y 4. Temporal.¹³⁸

Para este trabajo, recupero la paratopía del melancólico y me centro en su dimensión de imagen o del “escritor imaginario”. Díaz distingue dicha paratopía “cuando el hijo, melancólico y suicida, dando la espalda a la vida,

¹³⁴ Díaz, 2016, p. 156.

¹³⁵ Díaz, 2016, p. 160.

¹³⁶ Díaz, 2016, p. 157. Las cursivas son del autor.

¹³⁷ Díaz, 2013, p. 3. La traducción es mía. En original: “Aussi mes scénographies ne furent-elles pas initialement de discours, mais de mise en scène de soi en tant qu’écrivain dans un espace où la littérature avait tendance à devenir sacrée (thèse de Paul Bénichou)”.

¹³⁸ Díaz, 2013, pp. 3-4.

prefiere desaparecer sin dejar rastro en lugar de aceptar la inscripción en lo social”.¹³⁹ El poeta melancólico prefiere la voz armoniosa y efímera a la escritura, símbolo de permanencia, y por ello canta previo a su muerte. Lamartine lo representa en su poema “El poeta moribundo” de sus *Nuevas meditaciones poéticas* (1823): “¿Qué harás alma mía, gemir o cantar? / ¡Cantemos! Que aún la mano rige la ardiente lira / ¡Cantemos!, que hoy la muerte, como al cisne, me inspira”,¹⁴⁰ como un ser de espíritu ligero a punto de dejar la tierra: “Yo que no eché raíces sobre la tierra, en breve / La dejo, y sin esfuerzo, como la rama leve / Que un soplo de brisa llevóse con él”.¹⁴¹

Por otro lado, el concepto de *escenografía autorial* me permite unir los diferentes elementos que integran la imagen de autor de Borges, a partir de su propio contexto, como un poeta melancólico en un sentido particular, distinto a los románticos franceses. Para delimitar el concepto de *melancolía* desde Borges, acudo a Alexandru Oravi’an, quien también ha advertido este rasgo en la figura del escritor argentino, y señala:

En el caso de Borges, la melancolía se puede ver como una consecuencia directa de la incapacidad de acceder a un tipo superior de conocimiento o al conocimiento entero, o sea infinito [...] El ‘arte’ de los personajes de Borges es el arte del estudio y del conocimiento, hecho que conduce al deseo de acaparar el infinito, lo que no puede llevar sino a la caída en la melancolía porque el infinito en sí mismo es intangible.¹⁴²

Así, la melancolía e intelecto en Borges son inseparables del concepto de *infinito*, que se puede rastrear fácilmente en su obra. Marsilio Ficino, citado por Ioan Petru Culianu, advierte que “cualquier gran hombre que haya destacado en un arte ha sido melancólico, ya sea porque nació así, ya sea

¹³⁹ Díaz, 2013, p. 4. La traducción es mía. En original: “[...] le romantisme «mélancolique», lorsque le fils mélancolique, suicidaire, tournant le dos à la vie, préfère disparaître sans laisser de trace au lieu d’accepter l’inscription dans le social”.

¹⁴⁰ Lamartine, 1860, p. 202.

¹⁴¹ Lamartine, 1860, p. 202

¹⁴² Oravi’an, 2014, p. 200.

porque una meditación asidua le ha hecho volverse así”,¹⁴³ para el caso de Borges estaríamos hablando de una melancolía del segundo tipo o derivada del intelecto.

Continúa Oraví'an con el análisis de la melancolía en el argentino, a partir de algunas de sus piezas capitales: “se puede observar que este tipo de melancolía tiene su curación en las múltiples formas de la muerte, ya sea una muerte física [...] o una muerte intelectual”,¹⁴⁴ y luego “para escapar de la melancolía, uno debe escapar de la misma noción de *tiempo* y de todas sus implicaciones”.¹⁴⁵ Ambas observaciones serán explicativas de la presencia constante de la muerte en los múltiples discursos de Borges, así como también del símbolo del suicida en algunos de sus poemas más famosos, como “El general Quiroga va en coche al muere”, que data de su temprana poesía criollista, o “El suicida”, que analizaré más adelante.

A su vez, Daniel Teobala puntualiza:

Precisamente, entre los elementos que caracterizan la melancolía se encuentran el ensimismamiento, la tristeza, la obsesión por el tiempo y por el paso del tiempo, la inminencia de la muerte, la presencia de la memoria y del pasado y, en el centro de este tándem, el olvido. El melancólico tiene una percepción de la esencia de las cosas.¹⁴⁶

Todas estas características podemos asociarlas al ethos discursivo de Borges y, por ende, a su imagen de autor. De manera particular, el *ethos* de su poesía en el periodo que nos ocupa, como veremos en seguida.

¹⁴³ Culianu, 1999, p. 82 cit. en Oraví'an, 2014, p. 200.

¹⁴⁴ Oraví'an, 2014, p. 203.

¹⁴⁵ Oraví'an, 2014, p. 204.

¹⁴⁶ Teobaldi, 2008, p. 231.

2.1. EPÍLOGO Y PRÓLOGOS

2.1.1. *Anverso: Borges lector de Borges*

En el epílogo a sus *Obras completas*, y como signo de su interés en su imagen de autor, Borges proyecta una imagen cabal propia para el año 2074. Comienza el texto: “A riesgo de cometer un anacronismo [...] transcribiremos una nota de la *Enciclopedia Sudamericana*, que se publicará en Santiago de Chile, el año 2074. Hemos omitido algún párrafo que puede resultar ofensivo y hemos anticuado la ortografía, que no se ajusta siempre a las exigencias del moderno lector”.¹⁴⁷ En él, Borges adopta la postura de un editor o lector ironista, que transcribe la entrada apócrifa de un diccionario enciclopédico de literatura, también apócrifo, donde se habla de Borges.

Prosigue la entrada:

BORGES, JOSÉ FRANCISCO ISIDORO LUIS: Autor y autodidacta, nacido en la ciudad de Buenos Aires, a la sazón capital de la Argentina, en 1899. La fecha de su muerte se ignora ya que los periódicos, género literario de la época, desaparecieron durante los magnos conflictos que los historiadores locales ahora compendian.¹⁴⁸

El gesto de aludir a un cambio en la organización política y cultural de Argentina, utilizando como marca temporal el año de su nacimiento, no deja de ser melancólico. El tono intelectual propio del redactor de una entrada de enciclopedia caracteriza el tipo de dicha melancolía.

Por otro lado, la deformación de su nombre civil (excluye el apellido materno y sustituye “Jorge” por “José”) introduce una marca discursiva, que ironiza sobre la imagen proyectada de Borges por sí mismo. A su vez, dicha marca vuelve verosímil el juego ficcional del autor con su imagen, proyectada a cien años de la publicación de sus *Obras completas*, dado que el tiempo modifica inclusive el nombre de los autores, por supuesto que también su imagen, para la posteridad. Continúa la entrada:

¹⁴⁷ Borges, 1984, p. 1143.

¹⁴⁸ Borges, 1984, p. 1143.

Sus preferencias fueron la literatura, la filosofía y la ética. Prueba de lo primero es lo que nos ha llegado de su labor, que sin embargo *deja entrever ciertas incurables limitaciones*. Por ejemplo, no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas, pese al hábito de Quevedo. [...] En lo que se refiere a la metafísica, bástenos recordar cierta *Clave de Baruch Spinoza*, 1975. *Dictó cátedras en las universidades de Buenos Aires, de Texas y de Harvard, sin otro título oficial que un vago bachillerato ginebrino que la crítica sigue pesquisando*. Fue doctor honoris causa de Cuyo y de Oxford.¹⁴⁹

Borges lector de Borges delimita la esfera de sus intereses en la literatura, como lo hizo Ibarra en su presentación inaugural. Además, destaca una limitación en su gusto, que acentúa provocativamente su cosmopolitismo. Introduce una segunda marca temporal, de fecha cercana, en que se publicaría la también apócrifa *Clave de Baruch Spinoza*, propuesta como un escueto resumen de su interés por la metafísica. Luego están las marcas biográficas, las cátedras que dictó, el “vago bachillerato ginebrino”, que cursó durante su primer viaje a Europa, y el título de doctor honoris causa del que se hizo acreedor no sólo en Cuyo y Oxford, sino en cantidad de universidades desde los años sesenta.

Después de anotar un breve y dispar currículum de actividades y reconocimientos académicos, que refuerza la imagen de autor intelectual, Borges lector (o ironista) de Borges prosigue: “Le agradaba pertenecer a la burguesía, atestiguada por su nombre. La plebe y la aristocracia, devotas del dinero, del juego, de los deportes, del nacionalismo, del éxito y de la publicidad, le parecían casi idénticas. Hacia 1960 se afilió al Partido Conservador, porque (decía) ‘es indudablemente el único que no puede suscitar fanatismos’”.¹⁵⁰ Destaca el registro biográfico de un momento importante, y polémico, en la trayectoria política de Borges, acompañado de una cita del autor que pretende justificarlo no sin ironía (“decía” entre paréntesis). Sigue la entrada:

El renombre que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. *Nos consta que*

¹⁴⁹ Borges, 1984, p. 1143. Las cursivas son mías.

¹⁵⁰ Borges, 1984, pp. 1143-1144.

el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos.

No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país [...] Así, el más leído de sus cuentos fue ‘Hombre de la esquina rosada’, cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. Sus estrofas de corte popular, que son un eco de Ascasubi, exhuman la memoria de cuchilleros muy razonablemente olvidados. Redactó una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo [...] Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas.¹⁵¹

Respecto a la fama atribuida, Borges admite una irónica desazón. Por un lado, considera inmerecido el renombre, por otro, lo hace desde un paratexto que cierra sus *Obras completas*. Luego, recalca en la “decadencia” del país como una explicación lógica de su éxito, para invalidar cualquier atributo de su obra, otra vez, desde el gesto máximo de consolidación para un autor. Ironía más sentimental que intelectual, diría yo. Borges lector de Borges no pone en duda la calidad de su obra, al menos en términos de realización, solo evidencia el contraste de su valoración, con la propia de la crítica, así como la validez de ambas que da lugar a la ironía.

Prosigue la entrada: “Pasemos al anverso. Pese a *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges, bajo la tutela de sus lecturas septentrionales, la elevó a lo fantástico”.¹⁵² El autor de *El Aleph* utiliza la conveniente expresión “Pasemos al anverso” para tratar de su prestigio como estilista, el cual, de nuevo, atribuye a un aspecto negativo de su entorno, estrictamente al campo literario argentino. Luego:

Groussac y Reyes le enseñaron a simplificar el vocabulario, entorpecido entonces de curiosas fealdades: *acomplejado, agresividad, alienación, búsqueda, concientizar, conducción, coyuntural, generacional, grupal, negociado, promocionarse,*

¹⁵¹ Borges, 1984, p. 1144. Las cursivas son mías.

¹⁵² Borges, 1984, p. 1144.

*repcionar, sentirse motivado, sentirse realizado, situacionismo, verticalidad, vivir... las academias, que hubieran podido desaconsejar el empleo de tales adefesios, no se animaron, quienes condescendían a esa jerga exaltaban públicamente el estilo de Borges.*¹⁵³

Con la mención de Groussac y Reyes añade otra marca biográfica y se reapropia de uno de sus más celebrados atributos, como una enseñanza del argentino y el mexicano. Aprovecha, además, para criticar a “las academias” y a quienes se expresaban mediante los “adefesios” gramaticales que enumera, a la par que exaltaban su estilo llano.

La entrada de la “Enciclopedia” apócrifa termina con la pregunta que dirige todo el ejercicio retórico del ironista: “¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: ‘La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben’”.¹⁵⁴ Discordia que el Borges lector de Borges afronta con ironía, conjurada desde un *ethos* melancólico e intelectual que ridiculiza su propia fama con la seguridad de quien se sabe realizado como autor. Al señalar su escepticismo respecto al libre albedrío, Borges se proyecta como un elegido, sin voz ni voto, para convertirse en el epítome del autor en Hispanoamérica que fue entonces y sigue siendo. Para ello, apela a un sentido trascendental, dictado por un ente superior, llámese *historia universal*, llámese *dios*, distinto al humano, que es quien decidiría sobre nosotros y nuestro destino.

2.1.2. *Reverso: Borges creador*

Así como el epílogo a sus *Obras completas* funciona como una réplica de Borges con respecto a su imagen de autor, los diferentes prólogos que acompañaron a sus libros de poesía posteriores constituyen un espacio para que el Borges creador elabore sobre la misma. En el prólogo a *La rosa profunda* (1975), el primero de ellos, después de un repaso paradójico de las poéticas

¹⁵³ Borges, 1984, p. 1144. Las cursivas son mías.

¹⁵⁴ Borges, 1984, p. 1145.

insignes del escritor clásico y del romántico, leemos: “En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. *Empiezo por divisar una forma*, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. *Veo el fin y veo el principio*, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios”.¹⁵⁵ Borges sustituye la Musa del clásico y la inteligencia del romántico (en clave de Poe) por una misteriosa “forma” que, en su carácter de revelación, se acerca más a la poética del primero. Con ello, la inteligencia que se le reconoce a Borges queda en un segundo plano. Continúa Borges:

Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor, admitió Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar en su moraleja. Debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta realidad.¹⁵⁶

La imagen del amanuense aparece con claridad. Borges menosprecia sus opiniones, es decir, su individualidad. Considera al “arte comprometido”, cuya sombra en la crítica lo persiguió desde sus inicios, como un problema de entendimiento. También, a través de Kipling, uno de sus autores “menores” predilectos, se afilia con la idea opuesta del artista que desconoce el mensaje de su obra y, de paso, con la idea más romántica (a la inglesa) de la imaginación como fuerza creadora, a la que el escritor debe fidelidad.

Finalmente, Borges señala desde la experiencia: “Al término de tantos —y demasiados— años de ejercicio de la literatura, no profeso una estética. ¿A qué agregar a los límites naturales que nos impone el hábito los de una teoría cualquiera? Las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos. Varían para cada escritor”.¹⁵⁷ En vez de proponer

¹⁵⁵ Borges, 2014b, p. 385. Las cursivas son mías. Todas las citas a libros de poesía desde *La rosa profunda*, poemas, prólogos y epílogos, se harán a partir de esta edición. En lo que sigue anotaré sólo el número de página en el cuerpo del texto, después de la cita textual.

¹⁵⁶ Borges, 2014b, p. 385

¹⁵⁷ Borges, 2014b, p. 386.

una estética, Borges tiene para sí una confianza absoluta en sus “límites naturales”, mismos que, por vía negativa, marcaría su caracterización como autor.

De igual forma, en el prólogo a *La moneda de hierro* de 1976 vuelve sobre dichos límites: “Bien cumplidos los setenta años que aconseja el Espíritu, un escritor, por torpe que sea, ya sabe ciertas cosas. La primera, sus límites. Sabe con razonable esperanza lo que puede intentar y —lo cual sin duda es más importante— lo que le está vedado”.¹⁵⁸ Con la marca temporal, e irónica, dado que proviene de un no creyente, Borges acentúa su imagen de anciano. Por vía negativa ya pautada, Borges prosigue sobre su libro y él mismo:

En cuanto a mí... Sé que este libro misceláneo que el azar fue dejándome a lo largo de 1976, en el yermo universitario de East Lansing y en mi recobrado país, no valdrá mucho más ni mucho menos que los anteriores volúmenes [...] Puedo consentirme algunos caprichos ya que *no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí*.¹⁵⁹

Borges figura como agente pasivo, por oposición al “azar”, instancia trascendental en turno, que le otorga el contenido de su libro. Desde East Lansing, donde Borges estuvo como profesor invitado en la Michigan State University durante el periodo de invierno de 1975, y luego en Argentina, “recobrado país”, refiriéndose probablemente al golpe de Estado por la Junta Militar de 1976. La obra, por su parte, se anuncia sin gran diferencia de valor respecto a las anteriores.

Los “caprichos” que el propio Borges denuncia, son índice de la conciencia del autor, no sólo de la “imagen indefinida... pero suficientemente precisa” que se tiene de él, también lo son de la importancia de su imagen en la recepción de su obra, misma que, en este caso y de manera explícita, cambia de fisionomía a raíz de la imagen. Con ello reafirmo la hipótesis de este trabajo, según la cual la producción de Borges a partir de 1974 está pensada no sólo para aumentar el volumen de sus *Obras completas*, también para incidir sobre su imagen de autor.

Después de enumerar algunos “caprichos”, que no son de mi interés para este trabajo, Borges concluye:

¹⁵⁸ Borges, 2014b, p. 433.

¹⁵⁹ Borges, 2014b, p. 433. Las cursivas son mías.

No en vano fui engendrado en 1899. Mis hábitos regresan a aquel siglo y al anterior y he procurado no olvidar mis remotas y ya desdibujadas humanidades. El prólogo tolera la confidencia: he sido un vacilante conversador y un buen auditor. No olvidaré los diálogos de mi padre, de Macedonio Fernández, de Alfonso Reyes y de Rafael Cansinos Assens. Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que *descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística*.¹⁶⁰

Así, tenemos que la escenografía autorial en Borges se caracteriza por la cultura erudita y anacrónica, que en este prólogo deviene “desdibujadas humanidades”, y que compromete al autor en términos de “hábitos”. Para justificarla, introduce una marca biográfica, el año de su nacimiento, así como también la mención de su padre y algunos maestros que vivieron, en mayor medida que él, durante el siglo XIX.

Tanto en el epílogo como en los prólogos analizados, Borges lleva a cabo un repaso vital de su obra. Para ello adopta las posturas del lector de sí mismo y del creador, respectivamente, y acude a una cultura erudita proveniente de un mundo que ya no existía en su presente histórico, mundo de sus lecturas de infancia, que forma parte de la paratopía del melancólico en Borges. Por otro lado, en ambos casos, el *ethos discursivo* es intelectual e irónico, además, en el epílogo, lo cual responde a una imagen de autor ya cifrada por esas dos huellas, que Borges intenta reapropiarse.

2.2. POEMAS Y PROSAS

Pasamos ahora a los discursos-obra de Borges. Por tratarse del eje central de su escritura, éstos contribuyen de manera particular en el desdoblamiento y reapropiación de su imagen de autor, por medio de las instancias de la voz poética y narrativa. Dichas instancias pueden o no identificarse, explícita o implícitamente, con la figura de Borges, no obstante, tienen un papel ineludible en la figuración de una imagen de autor desde el propio Borges, si no directamente, sí en términos de *ethos discursivo*. Aunado a ello, y a partir de su

¹⁶⁰ Borges, 2014b, p. 434. Las cursivas son mías.

especificidad discursiva, retomaré los discursos–obra en el planteamiento de la paratopía del melancólico desde Borges, iniciado en el apartado anterior.

Para comenzar con el análisis de los poemas anunciado, retomo a Christophe Larrue:

[En sus poemas] Borges crea un sujeto lírico llamado Borges, aunque a veces cambie de identidad [...]. Si legítimamente se puede pensar que las coincidencias autobiográficas corresponden al ‘oficio de la intimidad’ (según la expresión de Alazraki, quizá como salida de una necesidad narcisista no satisfecha en los cuentos), también cabe advertir que pueden formar parte de una estrategia global más ambiciosa. *Dar detalles autobiográficos más o menos verificables (o sea hechos ‘auténticos’) apunta probablemente a establecer al poeta como aquél que dice la verdad.*¹⁶¹

Entonces tenemos que, a partir de la voz poética que habla en sus poemas, Borges crea un sujeto lírico que remite a un *sí mismo* proyectado en sus versos, aunque a veces lo haga bajo una máscara o persona alterna, como veremos en el caso de los “monólogos dramáticos”.¹⁶² La diferencia a la que apunta Larrue entre cuentos y poemas es importante, porque permite situar a los poemas en un primer plano como los textos en donde Borges habla de sí mismo, o bien, satisface esa “necesidad narcisista”. Por otro lado, al interior de los poemas, las coincidencias biográficas que persisten entre ese sujeto lírico y el hombre llamado Borges tendrían como finalidad la instauración de una imagen única de poeta en que se aúnen, por efecto de la verificabilidad de los hechos biográficos, hombre y autor. Continúa Larrue:

La poesía es también la parte más intertextual y más metatextual [de la obra] que *dibuja la trilogía confesarse (como sujeto, aparentemente), citar y comentarse (co-*

¹⁶¹ Larrue, 2006, pp. 174–175. Las cursivas son mías.

¹⁶² Procedimiento característico de la poesía de Borges posterior a sus tentativas ultraísta y criollista. Véase: Zambra, 2005, pp. 547–554: “La crítica suele calificar como ‘monólogos dramáticos’ a todos los poemas donde es visible el fingimiento de un yo poético, vale decir, a todos los poemas donde el yo representado ‘siguiendo la línea experimental trazada por poetas como Tennyson y Robert Browning’ es intencionado como diverso del autor” (Zambra, 2005, p. 547).

mentar la obra). Hacer su retrato, en parte, con citas de otros textos y retratar a otros autores en su propia obra da un vértigo especular (o circular) en que se pasa de un texto a otro sin salir nunca de la literatura.¹⁶³

Para el crítico, la poesía es la parte de la obra de Borges que guarda un diálogo con más textos y, a la par, consigo misma, mediante la “trilogía” de confesarse (marca biográfica), citar (diálogo con otros textos) y comentarse (metatexto). Por ende, Larrue apunta a un repliegue de vida y obra en los obra poética de Borges, particularmente en la de madurez, que, como también señalaba, tiene el fin de instaurar la imagen del poeta como aquel que dice la verdad, por oposición al cuentista que la oculta bajo la trama y sus personajes, si bien con importantes excepciones, como veremos más adelante.

En su poema narrativo titulado “The unending rose” (referencia a Milton) de *La rosa profunda* (1975), Borges recrea el instante previo a la muerte de Fari Al Din o Farid ad Din, poeta y místico persa musulmán, mejor conocido en el poema como “Attar de Nishapur”.¹⁶⁴ Dice la voz poética, que enuncia en tercera persona: “...miró una rosa / y le *dijo con tácita palabra / como el que piensa, no como el que reza*”;¹⁶⁵ de esta forma, introduce el monólogo interior de su personaje:

Soy ciego y nada sé, pero preveo
que son más los caminos. Cada cosa
es infinitas cosas. Eres música,
firmamentos, palacios, ríos, ángeles,
rosa profunda, ilimitada, íntima,
que el Señor mostrará a mis ojos muertos (p. 428).

¹⁶³ Larrue, 2006, p. 181. Las cursivas son mías.

¹⁶⁴ Véase “Farid al-Din ‘Attar”, entrada para la *Enciclopedia del Institute of Ismaili Studies*. (Landolt, s/d). De acuerdo con la fuente, Fari Al Din murió durante el saqueo mongol a Nishapur en 1221, versión que concuerda con la marca textual del poema: “A los quinientos años de la Hégira”.

¹⁶⁵ Borges, 2014b, p. 428. Las cursivas son mías.

Único poema donde se alude al título del libro, “The unending rose”, ubicado al final de *La rosa profunda*, funciona como un anti-cierre del mismo, intertextualidad para nada gratuita, que profetiza una producción “ilimitada” e “íntima”, cuya realización final y en total libertad está después de Borges, como la rosa de Attar. Ahora bien, en el monólogo el personaje se figura a sí mismo como un sabio: “Soy ciego y nada sé”, arquetipo socrático, “pero preveo / que son más los caminos”, sabiduría como habilidad del pensamiento, “Cada cosa / es infinitas cosas”, adjetivación borgeana que supone la revelación. Finalmente, los “ojos muertos” aluden ya no a la ceguera sino a la muerte, presentida en el personaje, añorada en Borges. Al respecto del poema, comenta Luisa Block de Behar:

De la misma manera que la ceguera de sus ojos sin vida le anticipa [a Borges] la pre-visión de su vida sin tiempo, le devuelve paradójicamente el lenguaje de sus antepasados, un lenguaje de hierro que funde, a través de los idiomas y sus diferencias particulares, la ironía que multiplica los sentidos hasta colmar un mismo signo, donde empieza el infinito de la significación.¹⁶⁶

De esta forma, la rosa profunda es la rosa de un Borges ciego, anciano, que añora la muerte, “una vida sin tiempo”, propia de los arquetipos platónicos. Después de haber recurrido a la memoria: “[...] te sé más lejos que aquel niño / que te entrevió en las láminas de un sueño / o aquí en este jardín, una mañana”, la voz poética llega a la conclusión de que la ceguera es una potenciación del significado de esa rosa: “La blancura del sol puede ser tuya / o el oro de la luna o la bermeja / firmeza de la espada en la victoria” (p. 428), en donde podemos ver “el lenguaje de los antepasados” que menciona Block de Behar. La ceguera también es la previsión de la ironía, entendida como producto de esa potenciación del significado, que vuelve “música, firmamentos, palacios” y más, a la rosa después de la muerte.

Por su parte, Pablo Brescia señala: “[...] la rosa borgesiana no puede existir en ningún espacio o tiempo específicos; *debe ser* en la realidad de las Ideas. La rosa borgesiana es la arquetípica rosa platónica: no se marchita, es

¹⁶⁶ Block de Behar, 1999, pp. 124-125.

eternamente joven, no pertenece al vano mundo de las rosas imperfectas”.¹⁶⁷ Así como la rosa de Borges no tiene realidad en el mundo de “las rosas imperfectas”, Borges como autor, en la lógica de la paratopía del melancólico, apela a un plano trascendental en que “el Señor”, más allá del tiempo, podrá mostrarle aquella rosa, símbolo de la Poesía por antonomasia. De una poesía que no pertenece a este mundo.

Acerca de la paratopía del melancólico, José Luis Díaz advierte que “Tal paratopía presupone así una estructura cuádruple: la de la distancia, del paso en sentido espacial, del paso en sentido temporal (muerte) y finalmente de la pérdida (de un objeto querido)”.¹⁶⁸ El poema de Borges maneja precisamente una figura distanciada del mundo como protagonista, además de su ceguera, por ser un místico, que a su vez concibe su condición efímera o “de paso” y acepta la muerte. Por otro lado, la pérdida de un objeto querido, en este caso la rosa física, le permite al persa aceptar la muerte como la condición necesaria para recuperarlo, en su forma arquetípica, como hemos visto.

Así, Borges realiza toda la estructura cuádruple de la paratopía en un solo poema, que contribuye a su imagen de poeta melancólico ante la pérdida del objeto querido, vía persona o personaje alterno, que, por otro lado, implica una intimidad velada del poema, en pos de una distancia de Borges consigo mismo. Se trata de la intelectualización de la voz poética que abstrae y se abstrae del mundo en tanto subjetividad.

2.2.1. *Ético y suicida*

De regreso a Christophe Larrue, el crítico afirma: “Aunque la poesía de la madurez de Borges es, con mucho, la parte más autobiográfica de la obra, contiene a la vez varios textos que proclaman que el ejercicio de la literatura se cumple en sacrificio de la vida”.¹⁶⁹ Dichos textos o poemas de proclama suicida, como

¹⁶⁷ Brescia, 1998, p. 156. Las cursivas son mías.

¹⁶⁸ Díaz, 2013, p. 27. La traducción es mía. En original: “Une telle paratopie suppose donc une quadruple structure: celle de la distance, du passage au sens spatial, du passage au sens temporel (la mort) et enfin de la perte (d’un objet cher)”.

¹⁶⁹ Larrue, 2006, p. 180.

parte de los discursos-obra, representan una pieza clave en la intervención de Borges sobre su imagen de autor, de ahí que les dedique un apartado especial. A continuación analizaré algunos de ellos que, de igual forma, responden a la lógica de la paratopía del melancólico, como escritor suicida.

Larrue toma como ejemplo ilustrativo el poema “El remordimiento”, incluido en *La moneda de hierro*, que inicia: “He cometido el peor de los pecados / que un hombre puede cometer. No he sido / feliz. Que los glaciares del olvido / me arrastren y me pierdan, despiadados. / Mis padres me engendraron para el juego / arriesgado y hermoso de la vida, / para la tierra, el agua, el aire, el fuego. / Los defraudé. No fui feliz” (p. 455). Vemos que la voz poética se caracteriza como un hijo desdichado, que resiente el no haber sido feliz y, todavía más, no haber vivido realmente por dedicarse a la literatura. Sabemos que se trata de Borges, que de manera implícita asume la identidad de la voz poética mediante dicha caracterización, y en ausencia de una proyección sobre terceros.

Así, Borges se representa culpable de lo que podría llamarse un “suicidio simbólico”. Culpable del sacrificio de “la tierra, el agua, el aire, el fuego” o la vida en contacto con el mundo, en pos “del arte que entreteje naderías”, es decir, el oficio de la escritura. El suicida no se arrepiente, empero asume la culpa y su peso constante: “No me abandona. Siempre está a mi lado / la sombra de haber sido un desdichado” (p. 455), se figura como el culpable que quiere justicia, en este caso, un castigo para sí, lo cual matiza de un sentido ético a la imagen. Por otro lado, el castigo propio de “los glaciares del olvido” responde a la paratopía del melancólico, donde el escritor anula su existencia ante la pérdida de un objeto querido: la vida en contacto con el mundo.

Otro es el caso del poema “El suicida”, de *La rosa profunda*, ejemplo de monólogo dramático, en que la voz poética construye una persona alterna enunciada en el título, que le sirve a Borges de contrapunto, o bien, de reafirmación de una imagen de autor atribuida. Cito: “[...] Moriré y conmigo la suma / del intolerable universo. / [...] Borraré la acumulación del pasado. / Haré polvo la historia, polvo el polvo / [...] Lego la nada a nadie” (p. 395). Habla el “yo” trágico del suicida que, en tanto arquetipo, se reduce al acto de darse muerte. Borges emplea el arquetipo para expresar, más allá del deseo de morir, una identificación con aquel que decide morir, sin esperanza ni aun concesiones a terceros, otro matiz ético, en tanto el suicida de Borges no espera obtener ni otorgar nada como producto de su muerte.

A su vez, la voz poética identificada con Borges como una otredad respecto a su familia contrapone los destinos familiares, de una u otra forma superiores al suyo, de escritor, en cuya memoria, poblada principalmente de lecturas (la Biblia, Dante, el *Fedro*, Virgilio, Angelus Silesius, Shakespeare), persiste el sentimiento de no estar a la altura. Dice: “Soy su memoria, pero soy el otro / que estuvo, como Dante y como todos / los hombres, en el raro Paraíso / y en los muchos Infiernos necesarios”, con una plena identificación entre vida y literatura, ambas pobres y agotables: “Soy al cabo del día el resig-nado / que dispone de un modo algo distinto / las voces de la lengua castella-na / para narrar las fábulas que agotan / lo que se llama literatura” (p. 345).

No por nada Christophe Larrue asegura que la obra poética del último Borges es la parte más autobiográfica del total. La identificación entre vida y literatura es en demérito y salvamento de ambas. Prosigue la voz poética: “[soy] el que quiere salvar un orbe que huye / del fuego y de las aguas de la Ira / con un poco de Fedro y de Virgilio” (p. 345), con lo cual Borges deja entrever su anhelo de heroísmo, limitado a “un orbe” que puede corresponder al mundo de la vida “real”, o al de la literatura, ambos potenciales beneficiarios de “un poco de Fedro y de Virgilio”, un poco de amor o de épica. No obstante, luego contrapone, en “The Thing I Am”, de *Historia de la noche*: “El pasado me acosa con imágenes”, que provienen de igual forma de ese orbe ambiva-lente y fugaz: “Soy la brusca memoria de la esfera / de Magdeburgo o de dos letras rúnicas / o de un dístico de Angelus Silesius” (p. 509).

Ante esa pérdida constante, y esa frustración de no ser el que se quiere, de no ser los otros, la voz poética dice: “Soy el que no conoce otro consuelo / que recordar el tiempo de la dicha. / Soy a veces la dicha inmerecida” (p. 509), que desarma toda esperanza sin ufanarse, como solo los valientes pueden hacerlo. Es el lenguaje que es virtud. Vuelve la imagen discursiva de un Borges ético.

Por otro lado, la conciencia de ese “yo” que habla, orilla al deseo de muerte del poeta: “Soy el que sabe que no es más que un eco, / el que quiere morir enteramente”. Eco de los Borges, pero también de la vigilia: “Soy acaso el que eres en el sueño”, y, por ende, de nosotros, lectores. Finalmente, la voz poética vuelve al título del poema “The Thing that I Am”, para sintetizar la enumeración descrita en una imagen de autor idéntico a sí mismo, en tanto reminiscencia: “Soy la cosa que soy. Lo dijo Shakespeare. / Soy el que sobrevive a los cobardes y a los fatuos que ha sido” (p. 509), el que queda después de las máscaras, de las poses, de la crítica y de la vanidad de la representación.

Así, en el cuento “Agosto 25, 1983”, aparecido en 1980 en traducción al italiano,¹⁷⁰ leemos acerca de la noche del suicidio en que precisamente se encuentran la vigilia y el sueño de Borges:

—Cuando tu vigilia llegue a esta noche, habrás cumplido, ayer, ochenta y cuatro. Hoy estamos a 25 de agosto de 1983.

—Tantos años habrá que esperar —murmuré.¹⁷¹

La muerte última y definitiva, más allá del autor, será la que predomine en la poesía del argentino como deseo intransigente, el más poderoso de todos.

2.2.2. *Político y metafísico*

La muerte como fin, que tiene tantas formas anteriores al cadáver, no le será otorgada a Borges sino lentamente por una entidad metafísica a la que hace referencia con distintos nombres a lo largo de sus poemas. Ya vimos la aparición de “el Señor”, en voz de un místico del islam en “The unending rose”. Por su parte, en “Un mañana”, del mismo poemario, la voz opta por un “Quien” con mayúscula, nombre que enfatiza el desconocimiento, propio del agnóstico, respecto a la divinidad:

Loada sea la misericordia
de *Quien*, ya cumplidos mis setenta años
y sellados mis ojos,
me salva de la venerada vejez
y de las galerías de precisos espejos
de los días iguales

¹⁷⁰ El cuento aparece primero como “25 agosto 1983” traducido al italiano, dentro del volumen *Venticinque agosto 1983 e altri racconti inediti* (1980) en conmemoración de los ochenta años de Borges. Luego, aparece en *La Nación* el 27 de marzo de 1983 en su versión original. Fechado con la leyenda “Buenos Aires, 1977”, como informa la edición de *La memoria de Shakespeare* que publica Emecé en 2004.

¹⁷¹ Borges, 2014a, p. 516. Todas las citas al cuento se retomarán a partir de esta edición. En adelante me limito a anotar el número de página correspondiente a la cita.

y de los protocolos, marcos y cátedras
y de la firma de incansables planillas
para los archivos del polvo
y de los libros, que son simulacros de la memoria
y me prodiga *el animoso destierro*
que es *acaso la forma fundamental del destino argentino*
y el azar y la joven aventura
y la dignidad del peligro
según dictaminó Samuel Johnson (p. 408).

Por el título, el poema refiere a un tiempo futuro o, mejor, soñado, desde el cual habla la voz poética, identificada implícitamente con el Borges del presente, anciano, viejo y rutinario. Por ello, la voz proyecta hacia “un mañana” una suerte de alabanza a ese “Quién” metafísico, por la salvación que otorgaría entonces a través de un destierro, no sólo de la monotonía, también de su patria. Leemos: “Yo [...] olvidaré las letras que me dieron alguna fama, / seré hombre de Austin, de Edimburgo, de España, / y buscaré la aurora en mi Occidente. / En la ubicua memoria serás mía, / patria, no en la fracción de cada día” (p. 408).

La referencia en “Un mañana” a Samuel Johnson, así como el verso “y buscaré la aurora en mi Occidente” recuerda el cosmopolitismo atribuido a Borges, además de la mención de múltiples patrias. Por el tiempo en que escribe el poema, el hombre político, sinécdoque del autor, debió resentir el gobierno peronista anterior a 1976. En otro poema, “1972”, de *La rosa profunda*, es la patria y no el destierro lo que “los dioses”, variable de la entidad metafísica, otorgan:

Temí que el porvenir (que ya declina)
sería un profundo corredor de espejos
indistintos, ociosos y menguantes
una repetición de vanidades,
y en la penumbra que precede al sueño
rogué a mis dioses, cuyo nombre ignoro,
que enviaran algo o alguien a mis días.
Lo hicieron. Es la Patria. Mis mayores
la sirvieron con largas proscipciones,

con penurias, con hambre, con batallas,
aquí de nuevo está el hermoso riesgo (p. 415).

Ya el título refiere el tiempo de la composición del poema, un año antes de los comicios de gobierno en Argentina que devolverían el poder al Peronismo, después de siete años de dictadura militar. Los primeros versos bien pueden aludir al final de la llamada “Revolución argentina”, periodo de dictadura de 1966 a 1973, y al temor de Borges de que ésta se convirtiera en una “repetición de vanidades” o un proceso más de la historia política de su país. Por otro lado, se retoma una idea de divinidad bajo la forma plural y arcaica de “los dioses”, más propia de la invocación del rapsoda que de un moderno escritor comprometido. Es la divinidad la que le otorga al poeta la “Patria” (con mayúscula) o el “hermoso riesgo”, que una vuelta a la democracia implicó para un antiperonista.

Continúa el poema con marcas biográficas de Borges y sus mayores: “Estoy ciego. He cumplido los setenta; / no soy el oriental Francisco Borges / que murió con dos balas en el pecho, / entre las agonías de los hombres, / en el hedor de un hospital de sangre” (p. 415). La condición de la ceguera y la ancianidad recupera a su vez la imagen del sabio, por oposición a los hombres de acción que simboliza la figura del abuelo, Francisco Borges, a quien el poeta recuerda durante el episodio de su muerte, de calibre épico, que no será la suya.

Prosigue la oposición: “[...] pero la Patria, hoy profanada, quiere, / que con mi oscura pluma de gramático, / docta en las nimiedades académicas / y ajena a los trabajos de la espada / congregue el gran rumor de la epopeya / y exija mi lugar. *Lo estoy haciendo*” (p. 415. Las cursivas son mías). La Patria, instancia trascendental en este caso, actualiza el tópico del rapsoda, cuya función en la Antigüedad era cantar las hazañas de los héroes o el “gran rumor de la epopeya”. De esta forma, Borges se representa anacrónicamente, ficticiamente, como un rapsoda compelido a cantarle a la Patria, don de los dioses, desde la perspectiva de un conservador en época de transición para Argentina.

De manera latente, en ocasiones patente, el hombre político recorre la obra del autor y contradice el perfil escindido que parte de la crítica en Hispanoamérica, y en especial en Argentina, le había otorgado a Borges desde la década del cincuenta, además de que contradice el atributo de “apátrida” adquirido cuando se internacionalizó la obra e imagen de Borges por vía francesa en los años sesenta.

2.2.3. *Intelectual romántico*

Con respecto al atributo de intelectual, centro de la imagen de autor de Borges, el argentino reelabora de manera sentimental su relación con objetos y referencias literarias, como lo muestra su poema titulado “Mis libros”, de *La rosa profunda*:

Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienas grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.
No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales
que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre (p. 421).

Los libros escritos por otros, al mismo nivel de identidad que el rostro del hombre, son prueba de que la lectura constituye en Borges el centro del intelecto, y no la propia escritura. Borges confiesa su convicción de perdurar en el tiempo a través de dichos libros. Asimismo, es de destacarse el valor sentimental que les asigna. Podría atribuirse a una “frialdad” en el poeta, pero creo que se trata, más bien, de una reapropiación de su imagen de “intelectual” como alguien apegado a los libros y lo que ha leído en ellos.

Contrario a dicho tratamiento, es el que Borges asigna para su obra y, todavía más, para sí mismo. Dice la voz poética en “Yo”, de *La rosa profunda*: “La calavera, el corazón secreto, / los caminos de sangre que no veo, / los túneles del sueño, ese Proteo, / las vísceras, la nuca, el esqueleto. Soy esas cosas [...]” (p. 387), para referirse a la realidad fundamentalmente material de ese “Yo” al que alude el título, con la excepción a medias de “los túneles del sueño”. Un “yo” que se dibuja en su carácter genérico de hombre, es decir, de ser humano. El primer nivel que conforma a Borges.

Continúa la enumeración de la voz poética con formas más específicas, elementos trascendentales o metafísicos, propios de la memoria o el deseo:

“...Increíblemente / soy también la memoria de una espada / y la de un solitario sol poniente / que se dispersa en oro, en sombra, en nada. / Soy el que ve las proas desde el puerto; / soy los contados libros, los contados / grabados por el tiempo fatigados; / soy el que envidia a los que ya se han muerto” (p. 387). Segundo nivel de conformación del yo, caracterizado por medio de símbolos que recuerdan a Borges, como poeta y como hombre. Por un lado, “la memoria de una espada”, que marca la pauta de su pasado familiar épico, luego, “el solitario sol poniente”, “las proas”, símbolos predilectos del Borges ultraísta, más adelante, “los libros”, “el tiempo”, símbolos menos precoces que caracterizan al Borges anciano, junto con el reiterado deseo de muerte. Borges nos propone que, desde la memoria, es ambos, el joven poeta y el anciano erudito, sin menoscabo de uno ni otro.

En contraste con la idea anterior, están los cuentos en donde Borges se presenta desdoblado e incapaz de llegar a esa identidad. De vuelta a “Agosto 25, 1983”, de *La memoria de Shakespeare*, se repite el juego de los espejos al interior del cual el Borges narrador se encuentra con otro Borges, ubicado en un espacio y tiempo futuros, previo a concretar su suicidio: “—Qué raro —decía—, somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños” (p. 516). Con el diálogo:

—El soñador soy yo —repliqué con cierto desafío.

—No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan.

—Yo soy Borges, que vio tu nombre en el registro y subió.

—Borges soy yo, que estoy muriéndome en la calle Maipú.

Hubo un silencio, el otro me dijo:

—Vamos a hacer la prueba. ¿Cuál ha sido el momento más terrible de nuestra vida?

Me incliné sobre él y los dos hablamos a un tiempo. Sé que los dos mentimos. Una tenue sonrisa iluminó el rostro envejecido. Sentí que esa sonrisa reflejaba, de algún modo, la mía.

—Nos hemos mentido —me dijo—, porque *nos sentimos dos y no uno. La verdad es que somos dos y somos uno* (p. 517. Las cursivas son mías).

Mientras el Borges narrador no recuerda cómo llegó al sueño y se remite al pasado inmediato que narra, el otro usa una marca biográfica para

probarse correcto, el domicilio en que vivió el hombre civil a partir de 1944. Luego, ante la prueba fallida del Borges del futuro, éste reconoce que el error común de no sentirse uno, es decir, el hombre que se sueña a sí mismo. Salida alternativa a la imposible identidad que señalaba.

De regreso al poema “Yo”, la voz poética llega a la imagen de autor como escritor, en un tercer nivel del conjunto descriptivo: “Más raro es ser el hombre que entrelaza / palabras en un cuarto de una casa” (p. 387). Dicha imagen de autor pone énfasis en la dimensión técnica de toda escritura. Borges se retrata como un amanuense distante de su “corazón secreto”, ubicado en el primer nivel del conjunto que es el “yo” en el poema. Así, también reelabora la figura de “intelectual”, como aquel aislado del mundo, ya no por el pensamiento, sino por el acto de la escritura.

Volvemos al ethos discursivo, como el fondo escritural al que Borges llega a reducir su imagen de autor. A veces, dicho elemento discursivo puede resultar problemático en tanto opaca la visualización concreta de una imagen. A manera de ilustración, en “El juego”, de *Historia de la noche*, poema en versículos, la voz omnisciente construye un cuadro ritual, limitándose a describir:

No se miraban. En la penumbra compartida los dos estaban serios y silenciosos. Él había tomado la mano izquierda y le quitaba y le ponía el anillo de marfil y el anillo de plata.

Luego le tomó la mano derecha y le quitó y le puso los dos anillos de plata y el anillo de oro con piedras duras.

Ella tendía alternativamente las manos.

Eso duró algún tiempo. Fueron entrelazando los dedos y juntando las palmas.

Procedían con tanta delicadeza, como si temieran equivocarse.

No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región (p. 493).

El poema puede llevar a distintas interpretaciones. La escena es amorosa, sin duda, pero en un sentido muy amplio, difícil de determinar. Sus protagonistas, un “él” y un “ella”, niños tal vez, por tratarse de un juego, proceden desde el anonimato. Al cierre, la voz poética advierte la necesidad de ese rito para que algo ocurra en el porvenir, una “cosa” cuya indeterminación potencia el sentido del mismo acto ritual. Por otro lado, si bien Borges

no se retrata en este poema, el *ethos* que proyecta es notablemente pudoroso, como reflexivo al cierre, notas que podemos sintetizar en el intelectualismo atribuido al autor, ya matizado como una vía para expresar el sentimiento, no carente de pudor como miedo a la exposición.

Respecto a la importancia de dicha actitud, encontramos un posible camino de lectura en el retraso de la muerte añorada. Dice el Borges del futuro en “Agosto 25, 1983”:

—Los estoicos revelan que no debemos quejarnos de la vida: la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el libro VI de la *Eneida*. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio, y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño (pp. 519-20).

Aparecen los estoicos y la puerta, su símbolo, para razonar el suicidio que el Borges del futuro está a punto de completar. Éste advierte sus propios límites: “la pereza y la cobardía” como los motivos de su demora. Para algunos, señal de patetismo, para otros, un acto de nobleza en tanto es honesto. Luego, el Borges del futuro remite a un acontecimiento reciente que involucra el libro VI de la *Eneida*. Una revelación personal del “camino” que debía seguir, lo que lo lleva a tomar la decisión de quitarse la vida. Literatura y metafísica, aludidas en las referencias, se reúnen en la decisión de morir.

Por otra parte, si bien el Borges suicida no aclara el hexámetro al que alude, al referir un camino, me recuerda al pasaje final del Libro VI en que Anquises despide a Eneas y la Sibila por la puerta de marfil, misma por la que “Transitan del Averno / fábricas de ilusión, sombras inciertas”,¹⁷² de regreso al mundo de los vivos. El cuento, en realidad, es un sueño profético en torno a la muerte de Borges, que a su vez encierra la imposibilidad de morir, intelectualizada en la figura de un eterno retorno: el Borges narrador será el Borges

¹⁷² Virgilio, 2018, p. 342.

del futuro que volverá a soñarse en el lecho de muerte para llegar al mismo punto, hasta la muerte definitiva, más allá de la Literatura.

En 1977, Borges dio un ciclo de conferencias en el Teatro Coliseo en Buenos Aires, que aparecen primero en diarios y luego pasan a integrar el volumen *Siete noches* (1980), de la mano de Roy Bartholomé, quien recuerda en su epílogo: “Terminada la tarea y puesto el título, Borges me dijo: ‘No está mal; me parece que sobre temas que tanto me han obsesionado, este libro es mi testamento’”.¹⁷³ Los temas son: *La divina comedia*, la pesadilla, *Las mil y una noches*, el budismo, la poesía, la cábala y la ceguera. Recupero para mi análisis la última conferencia, pronunciada el 3 de agosto de 1977, que lleva por título “La ceguera”:

Para los propósitos de esta conferencia debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Por qué no fijar la fecha, tan digna de recordación, de 1955. No me refiero a las épicas lluvias de septiembre; me refiero a una circunstancia personal.

*He recibido en mi vida muchos inmerecidos honores, pero hay uno que me alegró más que ningún otro: la dirección de la Biblioteca Nacional. Por razones menos literarias que políticas, fui designado por el gobierno de la Revolución Libertadora.*¹⁷⁴

El propósito de su última conferencia no se limita exclusivamente a la exposición intelectual de un tema, Borges pretende conmover al público, mas no de un modo patético, sino con la dignidad de quien no se lamenta. Por otro lado, el año en que pierde virtualmente la vista, coincide con el de su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional, durante la “Revolución Libertadora”, por lo que, tal vez, intenta burlarse de sí, por las “razones menos literarias que políticas” que lo llevaron al puesto, o bien, se precie de una suerte de compensación con la cautela del humilde, “los honores no merecidos” que menciona, desde el contexto de una dictadura militar recién instaurada.

Continúa, más transparente, respecto a la ironía de ese “momento patético”, con el que comenzó:

¹⁷³ Bartholomé, 2001, p. 169.

¹⁷⁴ Borges, 2001, p. 145. Las cursivas son mías.

Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el ‘Poema de los dones’, que empieza: ‘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’. Esos dos dones que se contradicen: los muchos libros y la noche, la incapacidad de leerlos.¹⁷⁵

“La extraña ironía de los hechos” encuentra su matiz. No es una mofa del autor para consigo mismo, sino un extrañamiento ante la coincidencia de su pérdida de la vista con su nombramiento de director de la Biblioteca Nacional. La respuesta del argentino es escribir un poema, y de los más celebrados por el público y la crítica. Continúa:

Imaginé autor del poema a Groussac, porque Groussac fue también director de la Biblioteca y también ciego. Groussac fue más valiente que yo; guardó silencio. Pero pensé que, sin duda, había instantes en que nuestras vidas coincidían, ya que los dos habíamos llegado a la ceguera y los dos amábamos los libros. Él había honrado a la literatura con libros muy superiores a los míos. Pero, en fin, los dos éramos hombres de letras y recoríamos la Biblioteca de libros vedados. Casi podríamos decir, para nuestros ojos oscuros, de libros en blanco, de libros sin letras. Escribí sobre la ironía de Dios y al fin me pregunté cuál de los dos había escrito ese poema de un yo plural y de una sola sombra.¹⁷⁶

Borges establece un paralelismo con Paul Groussac por marca biográfica. Primero, señala que aquel fue “más valiente” por no hablar sobre su ceguera, equiparando la valentía y guardar silencio. En este caso, entiendo que Borges se retrata a sí mismo como un cobarde. Luego, acepta su condición de “hombre de letras”, categoría que Néstor Ibarra ya le había asignado, como aquel que no entiende de otras cosas fuera del ámbito. La ironía de “Dios”, instancia trascendental que elige

¹⁷⁵ Borges, 2001, p. 145.

¹⁷⁶ Borges, 2001, pp. 146-147.

sobre Borges, estaría en los dones que le otorga: los libros y la ceguera. Después, Borges trata sobre los beneficios que ha encontrado en su condición, y continúa:

*No permití que la ceguera me acobardara. Además mi editor me dio una excelente noticia: me dijo que si yo le entregaba treinta poemas por año, él podía publicar un libro. Treinta poemas significan una disciplina, sobre todo cuando uno tiene que dictar cada línea; pero, al mismo tiempo, la suficiente libertad, ya que es imposible que en un año no le ocurran a uno treinta ocasiones de poesía. La ceguera no ha sido para mí una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres.*¹⁷⁷

El autor que se llamó cobarde esclarece que la ceguera no es razón de cobardía. Si bien empezó la conferencia aludiendo a la pérdida de su vista como “un momento patético”, aquí Borges matiza. Lo que dijo en un inicio es un estado de la cuestión real, la gente tiende a ver con lástima la suerte de perder la vista, no obstante, para el autor no se trata de un patetismo. La ceguera que la crítica suma a la imagen de autor de Borges desde su internacionalización aparece como parte íntegra del estilo de vida del hombre.

Después de recordar a Homero, Milton, Prescott y otros casos ilustres de escritores ciegos, continúa Borges:

Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo. Por eso yo hablé en un poema del antiguo alimento de los héroes: la humillación, la desdicha, la discordia. Esas cosas nos fueron dadas para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida, cosas eternas o que aspiren a serlo.¹⁷⁸

De esta forma, para el argentino, un escritor como cualquier otro hombre tendría la obligación de convertir su circunstancia en objeto de provecho.

¹⁷⁷ Borges, 2001, pp. 151-52. Las cursivas son mías.

¹⁷⁸ Borges, 2001, pp. 159-160.

Su planteamiento recuerda la imagen del escritor romántico: un artista consagrado en vida a su obra, cuya materia prima es la tragedia personal, como también lo es para el héroe clásico “la humillación, la desdicha, la discordia”. La única diferencia del escritor respecto al resto, en la lógica de Borges, vendría a ser su camino, es decir, la escritura.

Por otra parte, dicho énfasis en la dimensión técnica, no está peleado con la vena romántica que recorre la obra de Borges, si seguimos en su definición de Romanticismo a Raimundo Lizo: “Por no ser el genuino romanticismo una escuela de arte, sino actitud psicológica y estética de sinceridad que enlaza, sin interferencias conceptuales ni prejuicios, al hombre, al artista y a su obra extraída directamente de la vida, en un ambiente favorable o adverso a la manifestación libre de los impulsos vitales”,¹⁷⁹ es decir, en Borges no hablaríamos de un romanticismo histórico, o de escuela, sino esencial, que Raimundo Lizo rastrea en una actitud o “temperamento” del autor, para oponerse a la idea de sentimentalismo que caracteriza al Romanticismo histórico. Más adelante:

Curioso y necesario es descubrir en Borges, *gran poeta literario, el impulso temperamental que concentra su labor poética en lo intelectual e intuitivo-imaginativo*, en la estructura de la obra más que en su contenido, en la búsqueda del signo más que en el objeto. En esto sí hay dedicación ardorosa y absorbente en Borges, especie de temperamento que limita el impulso vital al concentrar su lucidez intelectual, no en lo que se diga, sino en el modo cómo se diga, no en el concepto, sino en sus asociaciones remotas.¹⁸⁰

Raimundo Lizo incluye al argentino dentro de una categoría especial de autor romántico, o de lo romántico, en Hispanoamérica, más allá del movimiento de los siglos XVIII y XIX en Europa, la del “poeta literario”, diferenciada por un “impulso temperamental” que tiende hacia “lo intelectual e intuitivo-imaginativo”, porque los autores así catalogados se ciñen al aspecto formal de su obra. Por otro lado, el crítico observa: “[...] encontramos a Borges a muchas páginas —años luz— de las terrestres realidades y humanas emocio-

¹⁷⁹ Lazo, 2005, p. 151.

¹⁸⁰ Lazo, 2005, p. 237. Las cursivas son mías.

nes y fantasías”,¹⁸¹ entendiendo por humano “las notas comunes al conjunto de hombres”,¹⁸² de acuerdo con su contexto histórico. En Borges, el concepto *humano* se ve desplazado por el de *hombre*, que corresponde al individuo sin humanidad. Concluye Lizo:

Borges es, en suma, la paradoja viviente y creadora que Ernesto Sábato, en una estampa memorable —revista *Sur*, 94, julio de 1942— pinta por medio del ayuntamiento de decena y media de caracterizaciones estupendamente contradictorias entre sí: *arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, inmortal*.¹⁸³

Dicha paradoja, ya descrita por Sábato desde inicios de los 40s, sería el reemplazo de la humanidad que ni Lizo ni buena parte de la crítica advierte en Borges. Los adjetivos que propone Sábato, más otros tantos que podríamos agregar, se resumen en uno solo: Borges, o el autor idéntico a sí mismo.

En resumen, Borges representa un tipo de autor romántico o de lo romántico, que en términos de imagen de autor le permite reapropiarse del atributo o perfil de “intelectual”, como aquel que conduce la pasión a través del intelecto, o mejor, cuya pasión es intelectual. Con ello, se opone a la idea de un intelectual como aquel que no siente o es puro pensamiento. En este sentido, Borges se considera esencialmente un lector de intereses diversos, cuya experiencia llega a ser tan apasionante como la vida misma. A su vez, tanto en sus discursos—obra como en sus metadiscursos, Borges construye un *ethos discursivo*, a veces opaco, pudoroso, mas siempre refinado y reflexivo en la expresión, que limita el alcance de su tentativa por reapropiarse del atributo, pues coincide con la representación social que se tiene del intelectual, en tanto manera de hablar o de decir.

¹⁸¹ Lazo, 2005, p. 237.

¹⁸² Lazo, 2005, p. 236.

¹⁸³ Lazo, 2005, p. 238.

2.2.4. *Borges vocal*

En 1979 aparece el libro *Borges oral*, compendio de las conferencias de Borges en la Universidad de Belgrano (Buenos Aires) 1978. En la primera de ellas, titulada “El libro”, Borges admite: “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”,¹⁸⁴ postura que prioriza el plano discursivo de su imagen de autor. Por su parte, Maingueneau señala: “[...] la noción de *ethos* permite articular cuerpo y discurso: *la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso no se deja concebir únicamente como un estatuto, sino como una voz*, asociada a la representación de un ‘cuerpo enunciante’ históricamente especificado”.¹⁸⁵ Es mediante el *ethos discursivo*, principalmente, que Borges trabaja con su imagen de autor, para que esta no sea reducida a un “estatuto” por la crítica. Continúa en su conferencia:

Le debemos tanto a las letras. Yo he tratado más de releer que de leer, creo que releer es más importante que leer, salvo que para releer se necesita haber leído. Yo tengo ese culto del libro. *Puedo decirlo de un modo que puede parecer patético y no quiero que sea patético; quiero que sea como una confidencia que les realizo a cada uno de ustedes*; no a todos, pero sí a cada uno, porque todos es una abstracción y cada uno es verdadero.

Yo sigo jugando a no ser ciego, yo sigo comprando libros; yo sigo llenando mi casa de libros. Los otros días me regalaron una edición del año 1966 de la *Enciclopedia Brokhaus* [*sic*]. Yo sentí la presencia de ese libro en mi casa, la sentí como una suerte de felicidad.¹⁸⁶

Primero, el asunto de la confidencia, sensible por definición, se enuncia con un tono íntimo. El autor se muestra partidario de esa intimidad gratuita, y por ello conmovedora, con “cada uno” de los oyentes, o lectores, sólo por ser concretos, es decir, sin pedirnos nada a cambio. Segundo, el juego o manía de Borges de comprar libros después de quedar ciego, que reafirma el culto per-

¹⁸⁴ Borges, 2017a, p. 205.

¹⁸⁵ Maingueneau, 2016, p. 139. Las cursivas son mías.

¹⁸⁶ Borges, 2017a, p. 206.

sonal que les guarda (y que a Updike parecía descabellado) al considerarlos “presencias” que puede sentir de cerca y que le traen “una suerte de felicidad”. Vuelve la imagen del *autor intelectual* como lector.

En su segunda conferencia en Belgrano, que trata y lleva por nombre “La inmortalidad”, Borges dice: “[...] yo no quiero seguir siendo Jorge Luis Borges, yo quiero ser otra persona. Espero que mi muerte sea total, espero morir en cuerpo y alma”.¹⁸⁷ Luego, señala:

Tenemos muchos anhelos, entre ellos el de la vida, el de ser para siempre, pero también el de cesar, además del temor y su reverso: la esperanza. Todas esas cosas pueden cumplirse sin inmortalidad personal, no precisamos de ella. Yo, personalmente, no la deseo y la temo; para mí sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. *Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero liberarme de todo eso.*¹⁸⁸

Más distante que en la primera conferencia, si bien incluyéndose en el pronombre, Borges enumera los anhelos humanos, que ciertamente no corresponden al suyo de muerte, para enfatizar lo prescindible de la inmortalidad personal, a la que teme, pues esto supondría “seguir siendo Borges”. El empleo de tercera persona contrasta con el tono íntimo, que vuelve inmediatamente al cierre del fragmento, donde se confiesa en primera persona, harto de sí mismo, abatido por la fama.

Más adelante, dice: “Tenemos la idea de que la inmortalidad es el privilegio de algunos pocos, de los grandes. Pero cada uno se juzga grande, cada uno tiende a pensar que su inmortalidad es necesaria. Yo no creo en eso. Tenemos después otras inmortalidades que, creo, son las importantes”.¹⁸⁹ El tono es conjetural, pasa de la aseveración para el colectivo en que se incluye: “Tenemos la idea”, “cada uno se juzga grande”, a la tentativa de jerarquización personal, marcada por el *creo*, que no permite la aseveración de la voz en Borges. Cuando habla de un *nosotros* incluyéndose, puede ser categórico, mas no cuando se limita a sí mismo. Continúa:

¹⁸⁷ Borges, 2017a, p. 208.

¹⁸⁸ Borges, 2017a, pp. 212-213.

¹⁸⁹ Borges, 2017a, p. 213.

Nuestro yo es lo menos importante para nosotros. ¿Qué significa sentirnos yo? ¿En qué puede diferir el que yo me sienta Borges de que ustedes se sientan A, B o C? En nada, absolutamente. *Ese yo es lo que compartimos, es lo que está presente, de una forma u otra, en todas las criaturas.* Entonces podríamos decir que la inmortalidad es necesaria, no la personal pero sí esa otra inmortalidad.¹⁹⁰

Sorprende la afirmación de que el “yo” es lo menos importante, no sólo para el que enuncia, que así lo cree, sino para la generalidad. El tono es categórico, propio de una explicación de algo que se tiene por cierto. La idea de un “yo” compartido que nos une a pesar de que podamos sentirnos distintos, un “yo” inmortal que se opone a la inmortalidad individual, que requiere, incluso, de la muerte de los individuos, es la inmortalidad que Borges piensa “necesaria”, de ahí su actitud contra-ego.

Más adelante, dice: “El lenguaje es una creación, viene a ser una especie de inmortalidad. *Yo estoy usando la lengua castellana. ¿Cuántos muertos castellanos están viviendo en mí?* No importa mi opinión, ni mi juicio; no importan los nombres del pasado si continuamente estamos ayudando al porvenir del mundo, a la inmortalidad, a nuestra inmortalidad”.¹⁹¹ De manera que el lenguaje sería una manifestación de ese “yo” compartido e inmortal. Borges, lo mismo que cualquier autor, estaría consagrándonos en esa inmortalidad general, través de su obra, que contribuye al “porvenir del mundo”, más allá de sus juicios y opiniones. Finalmente, señala:

Para concluir, diré que creo en la inmortalidad: no en la inmortalidad personal, pero sí en la cósmica. Seguiremos siendo inmortales; más allá de nuestra muerte corporal queda nuestra memoria, y más allá de nuestra memoria quedan nuestros actos, nuestros hechos, nuestras actitudes, toda esa maravillosa parte de la historia universal, aunque no lo sepamos y es mejor que no lo sepamos.¹⁹²

La inmortalidad que Borges auspicia, además de general, tiene la amplitud del universo. Está convencido de que nuestros actos y actitudes serán

¹⁹⁰ Borges, 2017a, p. 216. Las cursivas son mías.

¹⁹¹ Borges, 2017a, p. 217. Las cursivas son mías.

¹⁹² Borges, 2017a, p. 218.

parte de esa inmortalidad, que ni siquiera requiere de la memoria, pues está encarnada más allá del autor y de la obra. Así lo señala un fragmento muy citado de “La supersticiosa ética del lector”: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cotejar su fin”.¹⁹³

En términos de imagen, paradójicamente junto a su actitud de contra-ego, Borges construye para sí la del epítome de autor: el hombre que quiere dejar de ser, para convertirse en lenguaje encarnado. Lenguaje que es virtud. Como veíamos páginas atrás, Díaz distingue la paratopía del melancólico “cuando el hijo, melancólico y suicida, dando la espalda a la vida, prefiere desaparecer sin dejar rastro en lugar de aceptar la inscripción en lo social”.¹⁹⁴ La desaparición en Borges se intelectualiza por un sentido cósmico, que suple a la inscripción en lo social. La voz armoniosa y efímera del arquetipo de poeta melancólico cede a la acción, terreno de la ética, en la inmortalidad que a Borges interesa y utiliza para representarse. Inmortalidad sin individuos, y, ciertamente, sin Borges.

Por otro lado, la imagen del ciego y el *ethos* intimista confluyen en dicha paratopía, que de ordinario prioriza la voz a la escritura. No obstante, Borges reafirma su escritura, en ausencia de una imagen concreta del mundo, al que no se entiende ni pertenece, mas se aferra. Borges, en tanto escritor ciego, recurre a la escritura no solo como oficio o pasatiempo, también como salida a la imposibilidad de estar en el mundo.

2.3. OTROS DISCURSOS

En sus múltiples intervenciones en radio, prensa, cine y televisión, Borges se dedicó bastante a elaborar sobre su imagen de autor. Por ello, he recuperado algunos ejemplos principales del género discursivo de la entrevista

¹⁹³ Borges, 2017b, p. 53.

¹⁹⁴ Díaz, 2013, p. 4. La traducción es mía. El original: “le romantisme «mélancolique», lorsque le fils mélancolique, suicidaire, tournant le dos à la vie, préfère disparaître sans laisser de trace au lieu d’accepter l’inscription dans le social”.

y entrevista-documental, transcritos directamente del video, disponibles en internet, o bien, en su edición impresa y posterior. Guardo como criterios la calidad del entrevistador o la pertinencia de algunas declaraciones de Borges para complementar su perspectiva como autor, sobre sí mismo y su obra a partir de 1976 y hasta 1980, previo a la publicación de *La cifra*.

Para el análisis del corpus seleccionado, utilizo como referente a Leonor Arfuch, teórica del género de la entrevista en el marco del “espacio biográfico”, entendiendo a éste del siguiente modo:

menos como un territorio estable y acotado que como un conjunto de ‘momentos’ autobiográficos [...] de variado carácter e intensidad, en los que asoman, llevados por la lógica de la personalización o el interés del entrevistador, destellos de la vida, recuerdos, aseveraciones, experiencias. Momentos que, para ser entendidos como tales, requerirán por supuesto de la complicitad interpretativa del lector.¹⁹⁵

A lo largo de mi análisis, dicho conjunto de momentos o marcas biográficas a las que recurra nuestro autor revelará constantes en sus intervenciones, que Arfuch reconoce como *motivos estereotípicos* o *biografemas*,¹⁹⁶ y que son de la lógica discursiva del género y, en particular, de la *entrevista de escritor*. Por otro lado, Arfuch advierte que lo más importante de la representación de la vida y obra del escritor no es la referencialidad o comprobabilidad de los hechos, sino: “las estrategias de instauración del yo, las modalidades de la autorreferencia, el sentido ‘propio’ otorgado a esos ‘hechos’ en el devenir de la narración”,¹⁹⁷ es decir, la manera en la que Borges asume ese “yo” que habla y es cuestionado, y cómo relabora el sentido de su vida y obra en tanto autor.

Respecto a la relación del momento autobiográfico y la imagen de autor, concluye Leonor Arfuch: “El ‘momento autobiográfico’ de la entrevista —como toda forma donde el autor se declara a sí mismo como objeto de conocimiento—, apuntará entonces a construir una imagen de sí, al tiempo que hará explí-

¹⁹⁵ Arfuch, 2007, p. 128.

¹⁹⁶ Arfuch, 2007, p. 123.

¹⁹⁷ Arfuch, 2007, p. 159.

cito el trabajo ontológico de la autoría, que tiene lugar, subrepticamente, cada vez que alguien se hace cargo con su nombre de un texto”.¹⁹⁸ En esta lógica serán leídas las declaraciones de Borges en el formato de la entrevista.

En 1976, Borges concede la primera de dos entrevistas a Joaquín Soler Serrano para su programa *A fondo*. Cito:

JS: A usted lo han acusado de ser un hombre frío, maestro.

B: No, eso es falso. Soy desagradablemente sentimental, soy un hombre muy sensible. Ahora, cuando escribo trato de tener cierto pudor y como escribo por medio de símbolos y nunca me confieso directamente, la gente supone que esa álgebra corresponde a una frialdad, pero no es así. Es lo contrario, esa álgebra es una forma del pudor y de la emoción desde luego.¹⁹⁹

Borges resignifica el carácter matemático de su escritura, que reconoce como el origen del comentario sobre la “frialdad”, atribuida a su imagen. Para un hombre “desagradablemente sentimental”, como Borges se denomina, una forma simbólica vendría a ser una presencia sensible, en vez de una ausencia o una forma meramente intelectual. Continúa el diálogo:

JS: ¿Qué distancia ve usted maestro, por ejemplo, hablando de estas cosas, de la evolución, de la transformación, entre el Borges de hace veinte años y el de hoy?

B: Yo creo que esencialmente somos el mismo, pero el de hoy ha aprendido algunas astucias, ha aprendido algunas destrezas y algunas modestias también, pero creo que, esencialmente, yo soy el que era cuando publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923.²⁰⁰

Como parte de la estrategia de figurar un Borges igual a sí mismo, que es uno solo, por oposición a la proliferación de perfiles escindidos desde la crítica, Borges asegura que, desde *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro, ya estaba contenido el autor en que se convertiría. Lo dice también en los prólo-

¹⁹⁸ Arfuch, 2007, p. 159.

¹⁹⁹ Soler, 1976, 2’16”-2’50”. Para las citas de entrevistas y entrevistas-documental, distingo la voz del entrevistador del entrevistado mediante sus iniciales.

²⁰⁰ Soler, 1976, 6’19”-6’46”.

gos que elabora a finales de los años sesenta para sus primeros libros, después de haberlos editado múltiples veces. Prosigue el diálogo:

JS: Esas cifras, esas claves, esos códigos secretos, ese hermetismo, ¿pretende usted que lo comparta alguien? ¿usted no escribe para sí mismo solo o escribe también para que otros entiendan y descifren y desentrañen?

B: No, porque una vez escrito algo ya está lejos de mí, cuando yo escribo, yo lo hago urgido por una necesidad íntima, pero yo no pienso en un público selecto o en un público de multitudes, no pienso en ninguna de esas dos cosas, *pienso en expresar lo que yo quiero decir y trato de hacerlo del modo más sencillo posible*.²⁰¹

Lo que Borges señala corresponde a la escena de la escritura,²⁰² motivo estereotípico en una entrevista de escritor, por ende biografema implicado en su dinámica. Borges señala que al escribir sólo se preocupa por expresar o decir lo que quiere del “modo más sencillo posible”, apreciación opuesta a buena parte de la crítica. Por otro lado, asegura que no le preocupa del lector, en tanto escribe “urgido por una necesidad íntima”, que moviliza el discurso hacia la confesión, sin llegar a ella. La distancia entre autor y obra se produce una vez que Borges ha satisfecho dicha necesidad, lo que explica que pueda subestimarla, a veces, de forma irónica, siempre lúdica.

Pregunta Joaquín Soler: “¿Dice usted siempre lo que piensa?”, Borges responde: “Bueno, trato de decirlo y por eso soy indiscreto muchas veces, pero hoy, por ejemplo, *puedo prometerles una sinceridad total*”.²⁰³ El tono es íntimo y se dirige hacia la confesión, que reafirma, por otro lado, “la ilusión de la presencia, la inmediatez del sujeto en su corporeidad —aun en la distancia de la palabra gráfica—, la vibración de una réplica marcada por la afectividad —la sorpresa, la ira, el entusiasmo—, el acceso a la vivencia aun cuando no

²⁰¹ Soler, 1976, 7'26"-8 '4".

²⁰² Al respecto, Leonor Arfuch señala: “La ‘escena de la escritura’, sin duda un motivo típico, condensará ambos registros [el de la inspiración y el del trabajo] en una obsesiva descripción, física, topográfica, ‘topo-anímica’: el cómo, el dónde (el recinto, la luz, el momento del día), el hábito, el gesto del artifice, los modos del cuerpo, los usos fetichísticos, el estado de ánimo, la angustia de la inspiración” (2007, p. 164).

²⁰³ Soler, 1976, 15'14".15'26".

se hable de la vida”,²⁰⁴ como señala Arfuch. De esta forma, entran en materia política, y pasan a la postura de Borges respecto a la democracia y la situación de su país, y de Chile.²⁰⁵

Un segundo biografema a tratar aquí: El hombre político, también propio de la entrevista de escritor, de singular relevancia en Borges, quien cierra el prólogo de *La moneda de hierro*, señalando su postura frente a la democracia en Argentina: “Por el momento me parece que lo único conveniente sería postergar las próximas elecciones unos trescientos o cuatrocientos años, pero fuera de eso no se me ocurre ninguna otra solución, y tener un gobierno fuerte y un gobierno justo también, un gobierno de señores y no un gobierno de ampones, eso es todo lo que puedo decir”.²⁰⁶ No se trata de una ironía, Borges está pensando por medio de símbolos, no de argumentos. Ese decir tan de literato, “abuso de la estadística”, que aparece en el prólogo mencionado y que tanto molestó en el público y la crítica, no tiene nada de íntimo. Es la *boutade* de un hombre al que le preocupa un gobierno peronista elegido democráticamente.

And yet... and yet, Borges reconoce lo indefendible de su postura política, que sostiene como un “obrar”²⁰⁷ íntimamente justo, aunque indefendible para los demás. Un año más tarde, Emir Rodríguez Monegal comentaba al respecto: “Sus amigos se han cansado de advertirle que no opine más de política, que se niegue a ser entrevistado sobre esos temas, que la mayor parte de los que le hacen preguntas políticas solo quieren tenderle trampas. Él lo sabe, asiente y se ríe”.²⁰⁸ El autor de *Ficciones* ostenta la postura del hombre que está más allá del bien y del mal, que se rige sencillamente por una voluntad de sentido, más aún, de estilo. Alexandru Oravi’an lo concluye: “[...] se veía a sí mismo como un escritor capaz de mantenerse por encima de gran parte del mundo, ‘en una torre de marfil de la literatura y del lenguaje’”.²⁰⁹

Por otro lado, en la segunda parte del fragmento, Borges apela a un imaginario común, en donde, naturalmente, su postura política respecto a la

²⁰⁴ Arfuch, 2007, p. 199.

²⁰⁵ Soler, 1976, 35’36”-37’56”.

²⁰⁶ Soler, 1976, 35’36”-37’56”.

²⁰⁷ Soler, 1976, 35’36”-37’56”.

²⁰⁸ Rodríguez Monegal, 1977, p. 269.

²⁰⁹ Oravi’an, 2014, p. 196.

dictadura en Chile se justifica: “B: [...] Me imagino que si tenemos que elegir entre... bueno, desde luego yo ahora, es natural que ocurra eso, ahora, a mi edad, es natural que yo mire más hacia la derecha que a la izquierda, ¿no? JS: ¿Por razones puramente biológicas?” Arfuch nombra el recurso como de “acervo común”,²¹⁰ por el que Borges pretende ser visto como un ordinario más de su edad (y clase), por la audiencia y el público lector, a través del diálogo con el entrevistador.

En conexión con el biografema del hombre político, en la entrevista que realiza Atilio Garrido a Borges, “Jorge Luis Borges en su voz”, en Radio Carve de Montevideo, en junio de 1978, leemos:

AG: ¿Borges es antiperonista y anticomunista?

B: Desde luego, sí. Y, sobre todo, antinacionalista.

AG: Antinacionalista. Quisiera que lo explicara un poquito más, ¿puede ser?

B: Bueno, todo esto lo explicaron ya los estoicos. En Grecia, según usted sabe, la gente se definía por la ciudad en que había nacido, ¿no? Heráclito, de Éfeso, Tales, de Mileto, etcétera. Los cosmopolitas lanzaron esa idea extraña de que el hombre era ciudadano del mundo. Esa palabra ha degenerado; ahora se usa en el sentido de turistas. Pero es la palabra ‘cosmopolita’: ‘polis’, ciudad, ‘cosmos’, el orden del mundo. [...] Y yo creo que debemos sentirnos ciudadanos del mundo y olvidar, como sin duda se olvidarán, los diversos colores que se marcan en los mapas. Y posiblemente merezcamos algún día no tener ningún gobierno, o un solo gobierno central que puede ser administrativo y policial y ninguna otra cosa, ¿no?.²¹¹

Al perfil político que propone Garrido, Borges añade su también consabido antinacionalismo. Recuerda el origen griego de la palabra *cosmopolita*, empleada para designar al ciudadano del mundo, más allá de sus fronteras. Así, el argentino se reafirma como un cosmopolita original, es decir, como quien mira más allá de su país, con una conciencia universal que, desde luego, lo incluye. A la par, se opone a la acepción contemporánea del término.

²¹⁰ Arfuch, 2007, p. 119.

²¹¹ Garrido, 1978. Esta entrevista fue recuperada en el diario *Perfil* en dos partes, publicadas por separado el 8 y el 15 de enero de 2017, respectivamente.

Respecto al atributo de ironista que también construye su imagen, y en relación con el mismo biografema, Borges tuvo una ocasión memorable para responder. Se trata de la entrevista del 19 de diciembre de 1978 con César Hildebrandt, publicada en *Caretas*. Leemos:

CH: Primera pregunta: *¿va a hacer usted conmigo lo que suele hacer con todos los periodistas?*

B: *¿Y qué hago?*

CH: *Tomarles el pelo sin ninguna misericordia.*

B: Jamás he hecho eso en mi vida. Sucede que yo siempre he contestado sinceramente. Y todo el mundo prefiere suponer que esas contestaciones mías son bromas o ironías. Yo soy una persona educada, no le tomo el pelo a nadie. Y espero que no me lo tomen, tampoco.

CH: *¿Sigue insistiendo en esa delicia de frase: la democracia es un espejismo de la estadística?*

B: *Es un abuso de la estadística. Eso es verdad, es evidente.*

CH: *¿Por qué evidente?*

B: Porque si se tratara de un problema matemático nadie supondría que la mayoría de la gente puede resolverlo. En política, sin embargo, sí se supone que la mayoría tiene la razón. Eso se vio en mi país, cuando el que sabemos obtuvo nueve millones de votos...²¹²

La increpación de Hildebrandt se entiende por la expectativa que despierta el perfil de ironista atribuido al autor. Es una medida de defensa personal, y profesional, ante una amenaza supuesta, de ser timado. Hildebrandt conoce las declaraciones recientes del hombre político y las interpreta, como tantos, como una *boutade* más, o bien, meras “delicias de frase”. Borges aclara que no es así. Si bien algunas piezas de su obra, cuentos principalmente, incluyen la ironía, el Borges público, el de las conferencias y las entrevistas, suele evitarlo. Tómese como ejemplo la famosa y, aunque humorística, no irónica declaración sobre la democracia. Borges aclara no haberlo dicho sólo porque sí. Lo confirma como una creencia y tiene que explicárselo a Hildebrandt para que entienda, lo que pudo molestarlo todavía más. Continúan:

²¹² Hildebrandt, 1978, s/p.

CH: Borges, usted ha cultivado una sorprendente modestia en torno a la estimación de su propia obra...

B: Bueno, es que yo quiero ser olvidado...

CH: *Pero usted sabe que es un gran escritor.*

B: *No creo. Yo no tengo obra. Mi obra es...*

CH: Una miscelánea...

B: Una miscelánea, una ilusión óptica lograda por la tipografía.

CH: *Me está tomando el pelo, Borges. Usted no puede pensar eso de su obra.*

B: *Claro que sí. Lo que me parece raro es que la gente sea tan indulgente conmigo. A mí no me gusta tanto lo que yo escribo. Claro que eso le pasa a todo escritor [...].*²¹³

Harto de las respuestas de Borges, Hildebrandt quiere otras que le parezcan sinceras, o al menos posibles. El entrevistador intenta negarle una respuesta: “Usted no puede pensar eso de su obra”, siendo que, para Borges, por otro lado, lo “común” sería que los escritores no aprueben del todo lo que escriben. Dicha posibilidad tampoco es extravagante. Un autor que vive para su obra nunca está satisfecho. Casi puedo escuchar a Borges reírse cuando le contesta a Hildebrandt que su obra es “una ilusión óptica lograda por la tipografía”, no porque no creyera en lo fantasmagórico de la misma, una serie de borradores al final de cuentas, sino porque sabe que, con su “delicia de frase”, irrita al entrevistador. Hildebrandt quiere sacar al ironista que hay en Borges, quien la niega aparentemente, pero la emplea cuando el entrevistador busca un estilo prosaico.

Nuevamente, se le concede la palabra al hombre político que no satisface a nadie, también como un reclamo de parte de Hildebrandt:

CH: ¿Nunca se ha sentido irresponsable cuando habla de política?

B: Yo tengo mi conciencia clara. Nadie puede tomarme por comunista, por fascista, por nacionalista...

CH: Usted fue condecorado por Pinochet...

B: Sí. Yo creo que Pinochet es un buen gobernante. Ese es el único Gobierno posible, así como el de Videla es el único Gobierno posible en Argentina. Es-

²¹³ Hildebrandt, 1978, s/p. Las cursivas son mías.

toy hablando de determinados países en determinadas épocas. ¿Pero por qué importan tanto mis opiniones políticas?». ²¹⁴

La insistencia en el posicionamiento político de Borges responde al carácter mediático de las entrevistas que dio a partir de su reconocimiento internacional. Así lo apunta Arfuch: “En el caso de la entrevista mediática, la interrogación es, por otra parte, constitutiva de la función social de la prensa: no solo se estará autorizado sino hasta obligado a preguntar”. ²¹⁵ Borges, por su parte, aprovecha la pregunta para matizar su apoyo a los dictadores señalados, como un hecho circunstancial. Su fastidio por la importancia que se le concede a sus opiniones políticas habla de un autor que nunca fue partícipe de la literatura comprometida, y que reconoce su ceguera deliberada en política. Luego, se retoma el asunto de la frialdad atribuida a Borges:

CH: [...] usted tiene una imagen, digamos pública, de escritor cerebral, casi glacial a veces.

B: No soy frío. Desgraciadamente, soy incapaz de pensamientos abstractos. He leído a los filósofos, pero me dejo llevar por la belleza de una frase. ‘Peregrina paloma imaginaria / que enardeces los últimos amores / alma de luz, de música y de flores / peregrina paloma imaginaria...’. Que no quiere decir absolutamente nada, pero que es muy linda [...]. ²¹⁶

De nueva cuenta, Borges resignifica la frialdad que se le atribuye, esta vez como una limitación de su pensamiento. Contrapone el haber leído a los filósofos, que supondría frialdad, con la belleza intrínseca de los versos de Jaimes Freyre y, de esta forma, abre otro biografema de la entrevista de escritor: *la escena de la lectura*, ²¹⁷ que resulta del desdoblamiento de un primer biografema, tácito en este fragmento, la escena de escritura.

Respecto a dicha escena de lectura, en la entrevista-documental *Los paseos con Borges* de 1977, el autor comenta:

²¹⁴ Hildebrandt, 1978, s/p.

²¹⁵ Arfuch, 2007, p. 124.

²¹⁶ Hildebrandt, 1978, s/p.

²¹⁷ Arfuch, 2007, p. 168.

En cuanto a mí, en cuanto a mi vida, ofrece escaso interés. *Me han tocado más los libros que los hechos que me han acontecido.* Ahora, eso no creo puede reprochársele a nadie, porque si un escritor es, además de ser un hombre que domina, digamos, el ejercicio de la literatura, es un hombre sensible, *¿por qué no suponer que, de igual modo que es más sensible que otros hombres, al amor o a una puesta de sol, a la llanura o al mar, también es más sensible a las lecturas?*²¹⁸

Vuelve la imagen del poeta sin mayor biografía que los libros que ha leído y amado, de ahí la importancia del biografema. Mediante la leyenda de “hombre sensible”, que complementa al escritor, Borges resignifica la frialdad que se le atribuye, sin importar si la sensibilidad en cuestión es mayormente estimulada por el intelecto que por los sentidos. En esencia, la cualidad estaría presente en el autor, que antes que nada es lector, pues implica una afectación del individuo ante la experiencia.

En 1980, y en ocasión de la reciente entrega del Premio Cervantes de Literatura a Borges junto a Gerardo Diego, Joaquín Soler le dedica a nuestro autor un segundo programa en *A fondo*, del cual también recupero algunos fragmentos. Comienza Borges en torno a la escena de lectura: “Yo diría que la biblioteca de mi padre ha sido el acontecimiento capital de mi vida, yo diría que, a diferencia de Alonso Quijano, que llegó a salir y tratar de ser y lograr a veces ser Don Quijote, yo no he salido nunca de esa biblioteca. Yo sigo en casa, releyendo los libros que leí entonces”.²¹⁹ Borges, analogía con Alonso Quijano, creador y personaje a la vez, juega con su representación de lector asiduo, todavía infante. La imagen de la biblioteca del padre, mito fundacional en Borges, cumple a su vez con la apertura de otro biografema, la infancia que, de acuerdo con Arfuch, “no solo busca el detalle peculiar, ilustrativo, sino que opera como una suerte de eterno retorno, la vuelta sobre un tiempo nunca insignificante, cuyo conocimiento es necesariamente iluminador”.²²⁰

Más adelante, el diálogo vira hacia la multiplicidad de Borges, tópico particular del argentino, con el perfil escindido de su imagen, y no sólo entre el hombre político y el autor. Cito:

²¹⁸ García Videla, 1977, s/p. Las cursivas son mías.

²¹⁹ Soler, 1980, 9:34-9:56.

²²⁰ Arfuch, 2007, p. 151.

JS: ¿Qué diferencias hay entre el Borges oral y el Borges escrito?

B: El Borges oral, como ustedes comprueban, es muy tartamudo, es muy imperfecto, en cambio, yo quisiera que el Borges escrito fuera, desde luego, menos gárrulo, menos palabrero, más sencillo.

JS: Pero es mucho más cálido el Borges oral, ¿no?

B: ¡Caramba! Ese es un fuerte argumento contra el Borges escrito [risas].²²¹

Borges responde con humor. Su tartamudez era constante, abundaba en informaciones y citas que se desviaban del tema, interrumpía frecuentemente a su entrevistador, urgido por tomar la palabra, en fin, Borges era un orador “muy imperfecto”. Sin embargo, Joaquín Soler destaca una mayor calidez en el Borges oral, por oposición al escrito y la frialdad que se le atribuye. Sin tomar en serio la dicotomía planteada, un juego retórico para él, Borges matiza el elemento irónico que caracterizaba su imagen, resignificándolo en el Borges oral, como simple y llano humor. Asimismo, con respecto a la multiplicidad de su imagen, comenta el autor en *Borges para millones* (1978), también entrevista-documental:

Uno es el Borges personal, yo creo que es el que en este momento está hablando con ustedes, el otro es el Borges público, un personaje que me desagrade mucho, al cual suelen hacerle reportajes, suele aparecer en el cinematógrafo, yo no tengo nada que ver con ese Borges, yo no tengo nada que ver con el Borges oficial, es decir, bueno, yo he sido director de la Biblioteca Nacional, pero eso le pertenece al Borges íntimo porque yo la quiero, a la Biblioteca donde están filmando ahora, pero otros, digamos, el ser miembro de la Academia Argentina de Letras, el hecho de pertenecer a tal o cual corporación, todo eso pertenece al Borges oficial, todo eso me toca muy poco, no tiene nada que ver conmigo, yo soy el Borges íntimo.²²²

La dicotomía es la misma que en “Borges y yo”. Por un lado, el Borges personal, íntimo, el que conversaba en la Biblioteca Nacional al momento de la entrevista con el equipo de producción del documental, y que no escu-

²²¹ Soler, 1980, 14'21"-14'55".

²²² Wullicher, 1978, 7'31"-8'25".

chamos. Por otro, y de manera inmediata, el Borges público, que aparece en el cinematógrafo una vez concluida la producción del filme, el que podemos apreciar de manera indirecta, desde otro espacio y tiempo, el del espectador o lector, el que llega hasta nosotros como una huella, equivalente al Borges de la imagen. Lo que me interesa es el radical desinterés, en apariencia, del autor frente a esa imagen, desinterés que se ha visto parcial y que luego tendrá oportunidad de matizar.

Entre agosto y septiembre de 1979, en homenaje con motivo de los 80 años de Borges, Antonio Carrizo le dedica un extenso programa de *La vida y el canto*, transmitido en diez partes por Radio Rivadavia en Argentina. Recupero un primer fragmento en que Borges vuelve sobre el tema de su propia multiplicidad, en conexión con su obra y el público:

AC: ¿Pero ¿quién inventó entonces ese Borges que usted acaba de decir, “me ha hecho mal”?

B: Yo no sé. Yo creo que yo lo he hecho en colaboración con la gente. Yo creo que la gente me ha ayudado mucho o me ha perjudicado mucho, yo creo que yo solo no hubiera logrado eso, *pero ahora hay una imagen de Borges que no se parece mucho a mí*. Por ejemplo, se piensa en Borges y se piensa en el tango, a mí no me interesa especialmente el tango; se piensa en Buenos Aires, yo quiero mucho a Buenos Aires pero tengo otras patrias [...] no sé por qué la gente me asocia a mí, bueno, al siglo pasado [...] la gente me asocia a esa época y a un pasado que yo no he vivido.²²³

A partir de una conciencia parcial de su imagen de autor, Borges hace un deslinde de algunos tópicos que corresponden al interés del autor y no del hombre, que no gustaba demasiado del tango, no vivió en el siglo XIX y, efectivamente, tuvo otras patrias además de Buenos Aires. No obstante, en seguida Borges se contradice:

AC: Usted nace en 1899, ¿se considera un hombre del siglo XIX?

B: Ah, desde luego. Trato de merecer ese siglo, tan superior al actual. Creo que es el XVIII, superior al XIX quizá, luego empezó a desmoronarse todo.

²²³ Wullicher, 1978, 7'31"-8'25".

AC: ¿También del xvii al xviii cree usted y así?

B: No, yo ya no sé. Yo diría el xviii, un siglo razonable, y ya. Sí, el xix tenemos ya la idea del éxito, divulgada por Napoleón, tenemos la idea de que es importante ser famoso, de que es importante ser rico, todo, bueno, existía sí, pero no en la conciencia de todos, y ahora vivimos en un mundo atroz de competencia, existe la vergonzosa palabra ‘promoción’, y yo mismo soy un poco cómplice de esas cosas, aunque trato de no serlo, pero vivo en un mundo así, de empujones.²²⁴

Que primero niegue estar relacionado con el siglo xix y luego se identifique con este, podemos atribuirlo a un desliz discursivo del autor, entendible en el marco de la oralidad en que se desarrolla la entrevista. Por otra parte, Borges considera al siglo xix inferior al xviii, que caracteriza apelando al acervo común, con la idea de que el pasado siempre es más virtuoso que el presente, antes que a una lectura crítica de la Europa pre-Napoleónica, aunque lo niegue. Asimismo, se reconoce cómplice en el mundo de la “promoción” en el que le tocó vivir. Suficiente prueba es la entrevista, entre tantas, que concede a Carrizo.

2.4. “BORGES” POR SÍ MISMO *VS.* “BORGES” POR TERCEROS

En síntesis, podemos decir que la interacción de Borges con su imagen de autor durante el periodo que abarca de 1974 hasta 1980 se compone de dos procesos. Por un lado, la desfiguración como ruptura con toda suerte de imagen autoral: el hombre ético, suicida y sin esperanza, que desea el olvido de sí y de la propia obra, que no se representa, en vez, se confiesa, en un lenguaje que es virtud. Por otro, la matización de los tres perfiles que conforman su imagen desde la crítica para 1974.

Respecto al “Borges de toda la vida”, el elemento intelectual es matizado como una de las formas posibles de la sensibilidad, propia de Borges. El elemento de antinacionalismo o cosmopolitismo es matizado como una postura intelectual de miras más amplias, no restrictivas al país de origen

²²⁴ Wullicher, 1978, 25°02”-26°02”.

que, por supuesto, lo incluyen en sus consideraciones. Respecto al elemento irónico, Borges niega la presuposición de que toda frase sorprendente o inusitada que enuncie tenga un sentido irónico, como vimos con su definición de democracia. Además, Borges destierra el atributo de frialdad que se le adjudicaba como producto de los elementos ya mencionados y busca perfilarse como un hombre sensible, vulnerable.

En cuanto al perfil escindido entre Borges autor y hombre político, sin importarle las consecuencias que esto implica en su valoración, Borges se proyecta como uno solo. No intenta hacer una apología de sus posturas políticas, ni les da mayor valor que el de una opinión personal. Esto plantea, desde mi perspectiva, el problema de una traición a su obra, que siempre va más allá de las circunstancias en que se produce, incluyendo el contexto político. Retoma, por otra parte, algunas duplicidades: el Borges público u oficial, frente al Borges íntimo o personal; el Borges oral frente al Borges escrito, sin embargo, esto no supone más que un juego retórico para acentuar la operación consciente, intencional, de dirigir su propia imagen y, en última instancia, su mito: el autor que es uno y es muchos a la vez.

Respecto a su perfil internacional, Borges contradice el atributo de “apátrida” con la idea de tener más de una, esparcidas por Europa y América. Resignifica el atributo de “ciego” como una suerte distinta, que no terrible, para el creador, y que no lo priva de involucrarse en su realidad política inmediata, aunque sea a nivel discursivo. Al atributo de “metafísico” opone el ser un simple lector de filosofía, que repite ciertas ideas a manera de estímulos para la creación y no para el desarrollo de un pensamiento propio. Borges no quiere ser visto como un pensador.

Por último, Borges adapta y desarrolla la paratopía del melancólico, a partir de su imagen de autor atribuida, principalmente, desde sus discursos-obra. Así, propone un Borges único, sin fisuras, como un reflejo de aquella, a la manera romántica, sobre el que interactúan la multiplicidad de Borges que la crítica y el público ha propuesto, con los que poco se identifica, pero admite y hasta retoma ocasionalmente, como vimos en las entrevistas y entrevistas-documental.

Para el momento de *La cifra* (1981), Borges busca reunir todos sus esfuerzos por modificar una imagen de autor atribuida, mediante un discurso-obra que, al mismo tiempo que aumenta y sintetiza una producción literaria de más de seis décadas, cristaliza una imagen de autor completamente dirigida e integrada bajo el mote de “poesía intelectual” y, por extensión, de “poeta intelectual”.

Capítulo 3

UNA CIFRA DE BORGES PARA LA POSTERIDAD

Según he anticipado, en este capítulo me propongo reconstruir el *ethos discursivo* propio en *La cifra* en la delimitación de una respuesta de Borges a su imagen de autor atribuida para 1974. Empezando por el título, el poemario constituye un enigma a la altura del mejor Borges. La palabra “cifra” proviene del remoto árabe clásico *sifr*, que significa “vacío”, mientras que una de sus acepciones más comunes en la actualidad es “suma y compendio, emblema”.²²⁵ Una posible conjunción de ambos conceptos resulta en una paradoja: la suma o el compendio del vacío, o el vacío de la suma y el compendio.

3.1. INSCRIPCIÓN: UN NOMBRE PRONUNCIADO; Y PRÓLOGO: ENTRE EL SUEÑO Y LA VIGILIA

Así como había hecho ya para *Historia de la noche* (1977) y volvería a hacer para *Los conjurados* (1985), Borges presenta su libro *La cifra*, con una inscripción con la que lo dedica a María Kodama, quien fuera compañera de estudios del autor desde los años cincuenta, de viajes por el extranjero a partir de los setenta y, previo a su muerte, finalmente esposa. Esta segunda inscripción, tan parca e intelectual como las otras, se acerca más, empero, al lirismo del mejor Borges poeta. Comienza en nota de perplejidad: “De la serie de hechos inexplicables que son el universo o el tiempo, la dedicatoria de un libro no

²²⁵ Real Academia Española (RAE), 2014, s/p.

es, por cierto, el menos arcano. Se la define como un don, un regalo.²²⁶ Hasta aquí, la inscripción parecería una divagación introductoria típicamente borgesiana que recupera sus símbolos predilectos: el universo, el tiempo y, por supuesto, el libro, que hacen notar quién habla: el autor igual a sí mismo.

No obstante, la reflexión no es gratuita: “Salvo en el caso de la indiferente moneda que la caridad cristiana deja caer en la palma del pobre, todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo”, abre de pronto una parábola, en su sentido espacial y literario, en la que se ubica, de trasfondo, su relación con María. Continúa: “Como todos los actos del universo, la dedicatoria de un libro es un acto mágico. También cabría definirla como el modo más grato y más sensible de pronunciar un nombre. *Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama*. Cuántas mañanas, cuántos mares, cuántos jardines del Oriente y del Occidente, cuánto Virgilio” (p. 521. Las cursivas son mías).

En la parábola que imagino, trazada por Borges, directriz inamovible, María es el punto singular, fuera de la parábola, que igualmente la determina al guardar relación de equidistancia respecto a todos sus puntos. En otras palabras, no hay alusión explícita al afecto entre ambos, pero el lenguaje: palabras, imágenes, tono, está dispuesto por Borges en torno a una presencia ausente, la de María. Lo que sí hay es un nombre pronunciado, junto a una serie de imágenes y referencias que aluden al sentimiento. Destaca la última de ellas, Virgilio, símbolo de amor y épica por excelencia, que llega a conducir a Borges, fuera del lenguaje, hasta su Beatriz.

Por otra parte, en el prólogo a *La cifra*, típicamente reflexivo y confesional, no es el primer Borges, desconocido fuera del “Ultra”, quien escribe, sino aquel que tiene, desde la década del sesenta, un lugar privilegiado en la literatura mundial. Leemos:

Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar *la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento*. Mi suerte es lo que suele llamarse ‘poesía intelectual’. La palabra es

²²⁶ Borges, 2014b, p. 521. Todas las citas al libro se harán a partir esta edición. En lo que sigue, anotaré el número de página en el cuerpo del texto, así como título y libro al que pertenece el poema.

casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño) por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos (p. 523).

Desde la experiencia, con 81 años de vida y más de sesenta de ensayos escriturales, Borges afirma comprender a los hados y concluye que su labor poética está limitada. No puede ensayar el encanto visual y rítmico de la poesía puramente verbal, ni la afectación explícita (“interjección”), evidente en la previa “Inscripción”; como tampoco el largo aliento, que constata toda su obra. En cambio, su poesía intelectual, mote por demás ambiguo que Borges no aclara más que en términos de sueño y vigilia, es el producto de esa limitación. Si bien la oposición “sueño-vigilia”, que Borges plantea como un “casi” oxímoron, no deja de ser clásica, la tentativa de entretejer ambos procesos es romántica.

Borges apunta luego: “Así lo hace Platón en sus diálogos; así lo hace también Francis Bacon en su enumeración de los ídolos de la tribu. El maestro del género es, en mi opinión, Emerson; también lo han ensayado, con diversa felicidad, Browning, Frost y Unamuno y, me aseguran, Paul Valéry” (p. 523). Tradición tan amplia como divergente la de entretejer sueño y vigilia, que parece más bien una “Academia de Poetas Intelectuales”,²²⁷ de raigambre múltiple. Una de ellas, sin duda, la romántica. Al respecto, Albert Béguin comenta: “[...] mientras el siglo XVIII veía el progreso en la dirección de un imperio cada vez mayor de la luz consciente, los románticos lo buscan en un *enlace de ambas influencias* [sueño y vigilia]”.²²⁸

A razón del lugar que ocupa en el escenario mundial de las letras, Borges, autor-autoritas, se permite saltar cualquier índice unívoco de tradición y escuela, contemporánea o antigua, y se sitúa dentro de un repertorio de nombres dispares cuyo principal enlace es el lector que los reúne. No sólo se tipifica como poeta, también lo hace como lector. Es el lector osado, por una parte, que juega a barajar argumentos a medias y reunir nombres contrastantes, pero también es el lector genio, que “lee” el sueño y la vigilia y puede entre-

²²⁷ Yudin, 1999, p. 266.

²²⁸ Béguin, 1994, p. 112. Las cursivas son mías. En original: “L’âme romantique et le rêve, essai sur le Romantisme allemand et la poésie française” (1939).

tejerlos para su poesía. Comenta Henrik Steffens, en cita de Albert Béguin: “El genio existe en los momentos en que la omnipotencia de la naturaleza inconsciente y las profundidades nocturnas e inaccesibles de la existencia dejan caer sus velos y se revelan en el estado de vigilia. La inspiración une la plenitud de la noche y la claridad del día, el misterio de lo inconsciente y la regla de la conciencia”,²²⁹ es decir, el misterio del sueño y la regla de la vigilia, para usar los términos de Borges.

Termina el prólogo con dos ejemplos y una declaración final que enfatiza lo primordial de la impureza en la “poesía intelectual” de Borges.

Admirable ejemplo de una poesía puramente verbal es la siguiente estrofa de Jaimes Freyre.

Peregrina paloma imaginaria
Que enardecas los últimos amores;
Alma de luz, de música y de flores,
Peregrina paloma imaginaria
No quiere decir nada y a la manera de la música lo dice todo (p. 523).

En principio, el adverbio *puramente* es empleado por Borges para contrastar su propia propuesta que, ya vemos, busca una vía doble o impura. La sentencia final, por otra parte, es un juicio totalmente parcial sobre el ejemplo, que no salva la comparación con “la manera de la música”. Esto le sirve a Borges para contrastar su lectura de la estrofa, antes que la estrofa misma, con una poesía más afín a la suya, pero en nota implícita de pureza:

Ejemplo de poesía intelectual es aquella silva de Luis de León, que Poe sabía de memoria:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al Cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,

²²⁹ Henrik Steffens cit. en Béguin, 1994, p. 110.

de odio, de esperanza, de recelo.

No hay una sola imagen. No hay una sola hermosa palabra, con la excepción dudosa de *testigo*, que no sea una abstracción (p. 523).

De nuevo, la deformación del énfasis en el análisis de Borges resulta problemática si se le toma como una crítica del autor y no como un posicionamiento de su propia poesía. No es el Borges crítico quien habla, agudo como pocos, sino el lector de sí mismo que veíamos en el epílogo a sus *Obras completas*, disimulado mediante las citas. Concluye Borges: “Estas páginas buscan, no sin incertidumbre, una vía media” (p. 523), es decir, así como Borges no pretende una poesía puramente verbal, tampoco una poesía puramente intelectual, ubicada en el otro extremo del espectro sueño-vigilia.

3.2. POEMAS

3.2.1. *Preludio*

Para el análisis del *ethos discursivo* de *La cifra*, considero únicamente los poemas que me parecen más representativos del total de cuarenta y cinco piezas que forman el conjunto. Mi perspectiva retoma algunas de las consideraciones de Dominique Maingueneau en “El *ethos*: un articulador”, donde advierte que, incluso ciñéndonos al *ethos discursivo* o mostrado:²³⁰ “En la elaboración del *ethos* interactúan tipologías de hechos muy diversos. Los indicios sobre los cuales se apoya el intérprete de un texto escrito van desde la topografía a la cubierta del libro, desde la elección del registro lingüístico y de las palabras a la planificación textual, pasando por el ritmo y la cadencia”.²³¹ Por lo cual, en su reconstrucción se contemplarán aspectos textuales y contextuales, pero se ex-

²³⁰ Maingueneau diferencia del *ethos discursivo* o mostrado, que sustraemos por análisis, al *ethos dicho* o “los fragmentos del texto en que el enunciadador evoca su propia enunciación”, no obstante, advierte que “la distinción entre *ethos dicho* y *mostrado* se inscribe en los extremos de una línea continua, porque es imposible definir una frontera clara entre lo ‘dicho’ sugerido y lo ‘mostrado’” (2016, p. 139).

²³¹ Maingueneau, 2016, p. 138.

cluirá el factor emocional o afectivo, es decir, se apuesta por reducir el papel del intérprete en pos del texto y el contexto de *La cifra*. De esta forma, podremos obtener el *ethos pretendido* por Borges en *La cifra*, en el marco de su intervención sobre su imagen de autor, antes que el *ethos efectivo* que el lector promedio obtiene de dicha obra. Concluye Maingueneau: “El ethos se elabora así a través de una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete, que extrae sus informaciones del material lingüístico y del contexto”.²³²

Asimismo, el crítico postula como variables fundamentales para nuestro análisis:

- a) La configuración histórica. La relación entre los textos y las prácticas verbales de la sociedad a la que pertenecen es muy variable [...]
- b) La diversidad de géneros de discurso [...]
- c) Los posicionamientos estéticos [...] la noción de posicionamiento debe ser modulada en función de las épocas: difícilmente podemos considerar que el *ethos* irónico volteriano o el *ethos* galante depende de un posicionamiento estrictamente estético; tienen un alcance social más amplio.²³³

Respecto al primer punto, bástenos con el principio de la autonomía del Arte,²³⁴ desde el que Borges, así como buena parte de la literatura hispanoamericana del siglo xx, escribe su obra. Del segundo punto, se advierte que el género de *La cifra* es poesía (o lírica si seguimos la lógica de los clásicos), primer nivel condicionante, a partir del cual empleo categorías más específicas según el poema en cuestión, en tanto fondo y forma. No obstante, y de acuerdo con el posicionamiento estético de Borges en el prólogo ya estudiado, podemos calificar todas las piezas como “poesía intelectual”, mote cuyas implicaciones devendrán en el desarrollo de dicho posicionamiento, apenas esquematizado en el prólogo, a partir de los poemas del libro y de mi análisis.

²³² Maingueneau, 2016, p. 138.

²³³ Maingueneau, 2016, pp. 152-153.

²³⁴ El Romanticismo del siglo xix así lo postula (con mayúscula), en relación con las normas de la vida social (usos y costumbres, modos de habla), juzgada profana. En el siglo xx, los artistas y escritores identificados por el lema del “arte por el arte” lo reafirman frente al “arte comprometido”.

De manera complementaria, también utilizaré “Le recours à l’ethos dans l’analyse du discours littéraire”, artículo de Maingueneau donde distingue tres dimensiones básicas implicadas en el análisis del *ethos* desde su concepción encarnada como un articulador entre el discurso y la cultura. La primera de ellas es la dimensión categorial, es decir, de categorías que:

Pueden ser roles relacionados con el ejercicio del habla, aprehendidos en varias facetas: por ejemplo, narrador, novelista, escritor, poeta, profeta... También pueden ser categorías sociales muy diversas (cortesano, campesino, jurista, padre, esposa...), étnicas (francés, anglosajón, japonés, arverno...), etc. Estas categorías múltiples se refieren a la problemática del *ethos* porque están asociadas estereotípicamente con las formas de hablar.²³⁵

Para el caso de *La cifra*, las categorías que se presentan de manera inmediata para el análisis son, por supuesto, la del *poeta* como rol del habla aprehendido por Borges (y aprendido), desarrollado en el *ethos* del libro; y *el autor*, categoría social en la que se depositan expectativas cristalizadas en estereotipos, tanto generales, que el autor puede o no modificar, como particulares, para el autor que es Borges. Continúa Maingueneau: “La segunda dimensión del *ethos*, la dimensión ideológica, está vinculada al posicionamiento de los hablantes en un campo de valores conflictivo (político, estético, religioso, filosófico...)”,²³⁶ que, decía previamente, se limitará al posicionamiento estético del autor respecto a su obra como “poesía intelectual”, aunque, como bien señala Maingueneau, no está exento de implicaciones de orden social, sobre las que no elaboraré en esta ocasión.

²³⁵ Maingueneau, 2014, s/p. La traducción es mía. En original: “Il peut s’agir de rôles liés à l’exercice du discours, appréhendé sous diverses facettes: par exemple conteur, romancier, écrivain, poète, prophète... Il peut s’agir aussi de catégories sociales très diverses (courtisan, paysan, juriste, père, femme), ethniques (Français, Anglo-saxon, Japonais, Auvergnat), etc. Ces multiples catégories intéressent la problématique de l’ethos parce qu’elles sont associées stéréotypiquement à des manières de parler”.

²³⁶ Maingueneau, 2014, s/p. La traducción es mía. En original: “La seconde dimension de l’ethos, la dimension idéologique, est liée aux positionnements des locuteurs dans un champ conflictuel de valeurs —politique, esthétique, religieux, philosophique—”.

Finalmente, el crítico distingue una “dimensión experiencial” del *ethos* en el discurso literario. Advierte que “los textos, incluso los escritos, poseen un tono específico que permite relacionarlos con una caracterización psico-social del enunciador (y no, por supuesto, del hablante extradiscursivo) construido por el receptor, a un garante que, a través de su manera de hablar, autentifica lo que dice”.²³⁷ Como vemos, el lector, en tanto receptor de *La cifra*, es condicionante de la caracterización del garante, figura que recupera la noción de *imagen de autor* bajo la perspectiva del *ethos*. Su rol es problemático por ser eminentemente subjetivo, todavía más en literatura, que no se agota en categorías sociales,²³⁸ por ello, para mi análisis, busco limitar los aspectos no-racionales que puede mover el discurso en el lector, particularmente el discurso poético.

Para concluir, es preciso señalar con Maingueneau: “La incorporación del lector, más allá de un garante, implica un mundo ético del cual este garante participa y al que da acceso. Este ‘mundo ético’ activado por interpretación subsume una serie de situaciones estereotipadas asociadas con comportamientos verbales y no verbales”.²³⁹ Dado que sigo siendo sólo un lector, tendré que hacer lo más explícita esa incorporación propia para justificar mi análisis, a partir de ese mundo ético del que todos participamos, por lo general más inconsciente que conscientemente, al tomar postura a cada momento respecto al otro y su estar en el mundo.

²³⁷ Maingueneau, 2014, s/p. La traducción es mía. En original: “[...] les textes, même écrits, possèdent un ton spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psychosociale de l'énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un garant qui à travers sa manière de parler authentifie ce qu'il dit”.

²³⁸ Maingueneau señala: “[...] el *ethos* de una obra literaria no puede ser reducido a la proyección de categorías sociolingüísticas. La literatura pone en juego sus categorías en función de su propia economía; se apoya en ellas para excederlas” (2016, p. 145).

²³⁹ Maingueneau, 2014, s/p. La traducción es mía. En original: “L'incorporation du lecteur, au-delà d'un garant, implique un monde éthique dont ce garant participe et auquel il donne accès. Ce 'monde éthique' activé par l'interprétation subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements verbaux et non-verbaux”.

3.2.2. *Ante el horror de ser y seguir siendo Borges*

Los poemas que integran *La cifra* fueron escritos entre 1978 y 1981. Algunos aparecieron en periódicos nacionales o extranjeros previo a la publicación del libro, como es el caso de “Ronda”, publicado en el *Clarín* el 2 de octubre de 1980:

El Islam, que fue espadas
que desolaron el poniente y la aurora
y estrépito de ejércitos en la tierra
y una revelación y una disciplina
y la aniquilación de los ídolos
y la conversión de todas las cosas
en un terrible Dios, que está solo,
y la rosa y el vino del sufi
y la rimada prosa alcoránica
y ríos que repiten alminares
y el idioma infinito de la arena
y ese otro idioma, el álgebra
y ese largo jardín, las Mil y Una Noches,
y hombres que comentaron a Aristóteles
y dinastías que son ahora nombres del polvo
y Tamerlán y Omar, que destruyeron [...] (p. 525).

El tema oriental y, para Borges, de signo fantástico, recuerda su vena cosmopolita, a la par que establece una distancia retórica respecto a su contexto cultural inmediato, no obstante, va de acuerdo con el contexto de su biografía. Borges, en reciente visita a España para recibir el Premio Cervantes, había visitado la ciudad de Ronda. A nivel formal, el poema es una elegía en verso libre, que permite el fluir indiscriminado de los símbolos en torno al islam. Los símbolos son los de siempre, con algunas variaciones aptas para el tema como “la prosa alcoránica”, o “Tamerlán y Omar”, de la dinastía de los timúridas.

Por otra parte, mediante la adjetivación y la elección de los verbos, la voz poética adquiere un tono enfático, que remarca la fuerza pasada del islam en tanto movimiento civilizatorio, por contraste a lo que Borges, ciego y lejano en tiempo, aunque no en espacio, puede percibir del mismo desde la escena de la enunciación: “es aquí [el islam], en Ronda, / en la delicada penumbra de

la ceguera, / un cóncavo silencio de patios, / un ocio de jazmín / y un tenue rumor de agua, que conjuraba / memorias de desiertos” (p. 525). La ceguera del poeta se impone en el cuadro, al que resta el elemento aromático y auditivo, así como lo que propiciaron en su memoria.

Para este poema, así como para el conjunto del libro, el *ethos* parte de una escena de enunciación fundamentalmente retórica, “donde la palabra no se dirige a un destinatario inmediato, sino a una suerte de ‘sobredestinatarior’ detentor de los valores de la comunidad”,²⁴⁰ como diría Maingueneau en su ejemplo de José María de Heredia, con quien Borges comparte el principio de la autonomía del Arte. Por ello “su enunciación no se apoya en prácticas conversacionales sino sobre situaciones de habla inscritas en un vasto intertexto”,²⁴¹ que en nuestro caso no sólo implican una familiaridad con el tema, sino también con la cultura universal y, no menos importante, con la propia poesía de Borges.

En este sentido, mediante el empleo libresco de referencias, el poeta denota una amplia cultura, reconocida por demás en el argentino, y el *ethos* se caracteriza como intelectual, por un lado, y melancólico, en tanto reconstruye el recuerdo grandilocuente de lo que el poeta no pudo conocer sino a través de libros. Pasado brutal del que sólo restan las heces en el “aquí” de su vigilia a su paso por Ronda. A su vez, dado que la mayor parte del poema es un recuerdo leído, podríamos decir soñado, el *ethos* es memorioso y, por otra parte, impersonal hasta previo el cierre, cuando el poeta llega al presente de su escena de enunciación: entonces se vuelve personal en tanto refiere a su condición de ciego.

A su vez, la impersonalidad del recuerdo, cuyo origen está en la lectura, guarda un posicionamiento estético importante. Borges, que siempre denostó de sí mismo, creía en un ejercicio poético transpersonal, a la manera de la estética clásica, en el que su éxito estaba determinado por las posibilidades técnicas, no por la subjetividad. No obstante, su salida no es el programa mallarmeano de eliminar toda vocalidad o referencia a una fuente enunciativa, sino intelectualizar la voz en grado superlativo. De esta forma, el *ethos* borgeano se incorpora como una mente que piensa, y al hacerlo recuerda, recrea, poetiza; en una palabra, abstrae y se abstrae del mundo en tanto subjetividad.

²⁴⁰ Maingueneau, 2016, p. 152.

²⁴¹ Maingueneau, 2016, p. 152.

Por otra parte, la enumeración caótica que vimos en “Ronda” se replica en tanto proceso para buena parte de las piezas de *La cifra*; un ejemplo es el poema “Descartes”:

Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni hombre.
Acaso un dios me engaña.
Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.
Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna.
He soñado la tarde y la mañana del primer día.
He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.
He soñado a Lucano.
He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.
He soñado la geometría.
He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen.
He soñado el amarillo, el azul y el rojo.
He soñado mi enfermiza niñez.
He soñado los mapas y los reinos y aquel duelo en el alba.
He soñado el inconcebible dolor [...] (p. 527).

En tanto monólogo dramático, categoría retórica, el nombre “Descartes” designa al sujeto que habla, protagonista del sueño, que desplaza al poeta a un segundo nivel de enunciación. El tema, de tradición universal y planteamiento globalizante, es el sueño. La forma es el versículo, que distingo del verso libre, más allá de la extensión, en tanto cada línea está conformada por una oración independiente. El género, desde la perspectiva del contenido, corresponde a una meditación poética, el más propio de lo que Borges llama *poesía intelectual*, donde lo que importa es el entretejido de la poesía pura y el intelecto, o bien, el sueño y la vigilia. Por otra parte, los símbolos del poema provienen de todas las ramas del conocimiento que, en tanto sueño, suponen literatura, es decir, creación.

En la enumeración está el contraste de lo intelectual, que no se percibe sino mediante la abstracción que organiza y separa “el punto, la línea, el plano y el volumen”, frente a lo sensorial de percepción simple: “el amarillo, el azul y el rojo”. Termina el poema: “Acaso sueño haber soñado. Siento un poco de frío, un poco de miedo. / Sobre el Danubio está la noche. / Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres” (p. 527). El “siento” contrasta con la enumeración

soñada, y brinda cierta certeza que permite decir en el penúltimo verso “Sobre el Danubio está la noche”, única afirmación de la que no duda la voz poética.

Como ya señalaba, la escena de enunciación se encuentra dividida en dos niveles. En el nivel inferior, el del género, se encuentra “Descartes”, que, en tanto símbolo construido y adaptado al tema a través del poema de Borges, posee un *ethos intertextual*, es decir, no corresponde a un mundo ético socialmente identificable, a diferencia del filósofo francés, y cuyo análisis supera el tema de mi tesis. En un nivel superior, el del poema, desde donde el poeta habla a través de Descartes y se dirige a un sobredestinatario, que lo reconoce a su vez por su manera de decir, el *ethos* deriva solamente del posicionamiento estético en el campo literario, con sus respectivas implicaciones sociales.

Revisemos. La figura que Borges elige recuperar para su poema es la del padre de la geometría analítica y la filosofía moderna, autor de las *Meditaciones metafísicas* (1641), además del *Discurso del método* (1637), de donde se obtiene, por análisis del planteamiento filosófico, el lema “pienso, luego existo”. No refiere explícitamente ninguna obra, los símbolos que enumera, no obstante, entablan un diálogo con la misma: “Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni hombre / acaso un dios me engaña”, donde recupera su famoso entimema y la idea de un dios engañador de las *Meditaciones*, o, más evidente: “He soñado la geometría. / He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen”. Por otra parte, incluye episodios de la biografía: “He soñado mi enfermiza niñez / [...] / He soñado mi espada / He soñado a Elizabeth de Bohemia”, que recuperan la infancia del filósofo, su incursión militar y su amistad con Elizabeth Stuart de Bohemia. Al respecto, comenta Manuel José Botero Camacho:

La única certeza, a la cual yo puedo llegar, siguiendo en rigor la duda metódica, es al conocimiento de mi propia existencia, haciendo caso del entimema cartesiano ‘Pienso, luego existo’. Nunca podré tener certeza de que otros existan, entonces no queda otra alternativa que creerme el único hombre. Tampoco puedo afirmar que exista un afuera (tierra), ni un cuerpo que contenga mi pensamiento. Lo único de lo que puedo tener certeza es de que pienso, y que por lo tanto existo, pero ese existo no supone la existencia de mi cuerpo, sino de «algo» que contiene mi pensamiento: *la res pensante*.²⁴²

²⁴² Botero, 2005, p. 184.

Por eso el Descartes de Borges sueña sus ojos, la Historia, los otros. De lo único que está seguro es de que piensa, por lo tanto, no hay error en la percepción de la luna o en el sueño de las cosas. El error está en añadir un correlato a ese sueño en el mundo externo. Su Descartes es una “res (cosa) pensante” o *res cognitae*, como escribe el filósofo en sus *Meditaciones*, “una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente”,²⁴³ en una palabra, que *sueña*, sin saber si existe o no la *res extensa*, o sustancia con extensión y realidad en el mundo. Continúa Botero Camacho:

El ‘siento’, es una posición privilegiada de conocimiento, por lo tanto es lo único que el narrador deja quieto, es lo único que el narrador no le atribuye al efecto engañoso del sueño, o del dios. Lo que está proponiendo es que de seguir hasta el final el camino de la duda, solo podría llegarse al conocimiento (aquello claro y evidente, cierto e indudable) de que ‘Soy el único hombre’, que ‘Yo pienso’ y de que ‘Yo siento’.²⁴⁴

Discrepo sobre el último punto si lo llevamos a la dinámica del poema borgeano. Considero que el “Yo” es otra realidad que el poeta pone en duda, cuando en el primer verso opone a la idea anterior: “y acaso no haya tierra ni hombre”. El pensar y el sentir, como formas de soñar, no requerirían ni siquiera de la realidad del soñador, que podría a su vez ser un sueño de alguien más, o de sí mismo como el poeta confirma: “Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres”. Ante la imposibilidad del conocimiento, el *ethos* del poema se caracteriza como melancólico.

De esta forma, Borges puede soñar a quien sea, desde la cercanía del Danubio o su apartamento en Buenos Aires, “El que duerme es todos los hombres”, dice en su poema “La dicha”, incluido también en *La cifra*, todos los hombres en tanto sustancia pensante e indiferenciada, que no puede saber que es Borges o Descartes o alguien más. De nueva cuenta, el *ethos* es intelectual, lo que ya supone un distanciamiento con el lector, que se acentúa por la posición discursiva que ocupa el poeta en este género, a un segundo nivel. Lo que varía, como intenta mostrar el análisis, es el camino a dicha caracterización.

²⁴³ Descartes, 1977, p. 14.

²⁴⁴ Botero, 2005, p. 186.

Por otra parte, así como el rasgo intelectual, la melancolía es otra constante en el *ethos* de *La cifra*, que en el poema “Descartes” se presenta velada en un primer nivel de enunciación, el del personaje, pero en otros, por ejemplo “Aquél”, se vuelve más directa:

Oh días consagrados al inútil
empeño de olvidar la biografía
de un poeta menor del hemisferio
austral, a quien los hados o los astros
dieron un cuerpo que no deja un hijo
y la ceguera, que es penumbra y cárcel,
y la vejez aurora de la muerte,
y la fama, que no merece nadie,
y el hábito de urdir endecasílabos [...]
y la luna, que siempre nos sorprende,
y esa mala costumbre, Buenos Aires,
el sabor de las uvas y del agua
y del cacao, dulzura mexicana, [...]
y que una tarde, igual a tantas otras,
se resigna a estos versos (p. 531).

Desde la interjección impostada en ausencia de signos de exclamación, que confirma de paso lo que Borges decía en el prólogo sobre sus imposibilidades, hasta la enumeración de los símbolos biográficos de siempre en el “poeta menor” anciano: el cuerpo, la ceguera, la vejez, la fama; en términos de tono y léxico, confirman el rasgo melancólico del *ethos*. Aparecen “los hados o los astros” que dotan al poeta de su destino o biografía asignada, no escogida. Vida y obra son lamentaciones acalladas que, en un primer grupo de la enumeración, se ciñen por completo a la figura de Borges. El segundo grupo lo conforman símbolos del mundo, se trata de dones positivos, todos concretos o materiales, desde la luna, hasta el cacao, “dulzura mexicana”, para dar pie al cierre del poema, donde la melancolía se transforma efectivamente en resignación.

Claramente, se trata de una meditación poética, la forma es el verso endecasílabo, con un heptasílabo de cierre, que juega con la rima asonante e irregular. El tema es el poeta y, por ende, la propia imagen de autor, en su desarrollo de la paratopía del melancólico. En este sentido, el poema “Aquél”

funciona como una puesta en discurso de la escenografía autoral. En ella se destacan dos grupos de símbolos: el primero dibuja los rasgos más universalizados del poeta intelectual, ciego, cosmopolita, venerable anciano de desgarrada intimidad: “un cuerpo que no deja un hijo”; el segundo se compone de elementos independientes a esa imagen, en tanto dones para muchos. El poeta afirma su condición de subordinado de una entidad sobrehumana, así como lo inútil de su empresa: el olvido, al que, no obstante, se consagra. De esta forma, puede crear una distancia consigo mismo, que deviene “Aquél”, digno de su resignación.

A su vez, en ‘El hacedor’, donde el tema también es el poeta, leemos:

Somos el río que invocaste, Heráclito.
Somos el tiempo. Su intangible curso
acarrea leones y montañas,
llorado amor, ceniza del deleite,
insidiosa esperanza interminable,
vastos nombres de imperios que son polvo,
hexámetros del griego y del romano,
lóbrego un mar bajo el poder del alba,
el sueño, ese pregusto de la muerte,
las armas y el guerrero, monumentos,
las dos caras de Jano que se ignoran,
los laberintos de marfil que urden
las piezas de ajedrez en el tablero,
la roja mano de Macbeth que puede
ensangrentar los mares, la secreta
labor de los relojes en la sombra,
un incesante espejo que se mira
en otro espejo y nadie para verlos,
láminas en acero, letra gótica,
una barra de azufre en un armario,
pesadas campanadas del insomnio,
auroras y ponientes y crepúsculos
ecos, resaca, arena, líquen, sueños.
Otra cosa no soy que esas imágenes
que baraja el azar y nombra el tedio,

con ellas, aunque ciego y quebrantado,
he de labrar el verso incorruptible
y (es de mi deber) salvarme (p. 544).

El título del poema recuerda su libro *El hacedor*, en cuyo epílogo escribe Borges: “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”²⁴⁵, la idea es la misma, el poeta como hacedor o artífice de sí mismo, a través de su obra. Para el caso del poema, el tiempo es la imagen globalizante cuya metáfora es el río de Heráclito. La voz poética nos define en términos de tiempo, mediante la primera persona del plural, donde cabemos todos. Luego pasa a la enumeración de imágenes pertenecientes al tiempo, donde caben abstracciones y paisajes concretos, referencias literarias: “hexámetros del griego o del romano”, “las dos caras de Jano que se ignoran”, “la roja mano de Macbeth que puede”, e imágenes que podemos asociar con el poeta Borges: “los laberintos de marfil que urden / las piezas de ajedrez en el tablero”, o “un incesante espejo que se mira / en otro espejo y nadie para verlos”. Su curso es “intangible” como los elementos nombrados, en tanto son sólo nombres de un pasado remoto que no perdura más que en la memoria del poeta que nombra.

Finalmente, la voz cambia a la primera persona del singular, y el poeta sale a relucir en la segunda estrofa: “Otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio”, cierto es que no hay una necesidad explícita en las mismas, se trata de un grupo heterogéneo de símbolos que reúne la memoria del poeta, entre los muchos más de que dispone. Por otra parte, caracteriza la escena de enunciación como tediosa, además de gratuita, que termina por influir en la incorporación del garante, dependiendo de la postura que tome el lector al respecto. El *ethos* es intelectual, memorioso, pero también heroico al cierre: “aunque ciego y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible / y (es de mi deber) salvarme”, en tanto cumple su destino, o deber, a pesar de las circunstancias.

Respecto a la paratopía del melancólico, el poema reafirma el sentido de pérdida en Borges, mediante la metáfora del río de Heráclito, que nunca es el mismo cuando el poeta baja, o recuerda, en tanto ni siquiera él lo es, ba-

²⁴⁵ Borges, 1984, p. 854.

rajeado por el azar, en el devenir inevitable. La paratopía del melancólico se revisa también en otros poemas, claramente en “Elegía”:

Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,
ha llorado unas lágrimas humanas.
No puede sospechar que conmemoran
todas las cosas que merecen lágrimas:
la hermosura de Helena, que no ha visto,
el río irreparable de los años,
la mano de Jesús en el madero
de Roma, la ceniza de Cartago,
el ruiseñor del húngaro y del persa,
la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,
las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.
Del otro lado de la puerta un hombre
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas (p. 542).

El título advierte el género del poema, su forma repite el verso endecasílabo, con un remate pentasílabo, y el tema son los símbolos de la enumeración, propios de la literatura y, en menor medida, del paisaje. La voz poética refiere el llanto de un tercero, y así divide la escena de enunciación nuevamente. Rasgo retórico que contribuye a la caracterización de la paratopía del melancólico, en la cual el poeta habla desde la distancia, retórica en este caso, pero también espacial si consideramos que figura al “otro lado de la puerta”. Así, tenemos que el poeta enuncia los motivos del llanto de otro, que es él mismo, pero desde una posición privilegiada de conocimiento. Sabe, a diferencia del hombre, que sus lágrimas “[...] conmemoran / todas las cosas que merecen lágrimas”.

Desde dicha posición “otra”, el poeta recuerda sus lecturas más apreciadas, antepuestas y reunidas en la enumeración al ámbito de lo celeste: las nubes, el ocaso y la mañana. Además, el nombre de “Buenos Aires”, que ubica en una

geografía específica al sujeto del llanto, sin duda, Borges “hecho de soledad, de amor, de tiempo”, cuyo pudor no le permite afrontar el llanto en primera persona. Así, el *ethos* global del poema, primer y segundo nivel, se caracteriza, además de intelectual y melancólico, por el pudor. Su garante es el poeta desdoblado en objeto y sujeto de la enunciación, que cierra el ámbito del mundo, en tanto literatura y paisaje, a lo personal. Garante de poeta intelectual por vía romántica.

A su vez, en “Correr o ser”, la presencia de arquetipos platónicos determina el índice de melancolía moderna como incapacidad para conocer:

¿Fluye en el cielo el Rhin? ¿Hay una forma
universal del Rhin, un arquetipo,
que invulnerable a ese otro Rhin, el tiempo,
dura y perdura en un eterno Ahora
y es raíz de aquel Rhin, que en Alemania
sigue su curso mientras dicto el verso?
Así lo conjeturan los platónicos;
así no lo aprobó Guillermo de Occam.
Dijo que *Rhin* (cuya etimología
es *rinan* o «correr») no es otra cosa
que un arbitrario apodo que los hombres
dan a la fuga secular del agua
desde los hielos a la arena última.
Bien puede ser. Que lo decidan otros.
¿Seré apenas, repito, aquella serie
de blancos días y de negras noches
que amaron, que cantaron, que leyeron
y padecieron miedo y esperanza
o también habrá otro, el yo secreto
cuya ilusoria imagen, hoy borrada,
he interrogado en el ansioso espejo?
quizá del otro lado de la muerte
sabré si he sido una palabra o alguien (p. 542).

Al planteamiento de los arquetipos, la voz poética opone el de Guillermo de Occam, para quien éstos eran inverificables y, por ende, falsos. Ante la respuesta de nominalistas y materialistas, el poeta se queda con la pregunta

inicial por la realidad y nuestra capacidad de conocerla, misma realidad de la que forma parte, por lo que no puede saber si él mismo es una palabra que designa sus “blancos días” y “negras noches”, como el Rhin puede ser sólo su etimología, o bien, alguien que es más allá del nombre, el “yo secreto”. La presencia del espejo que el poeta interroga constantemente en busca de una “ilusoria imagen, hoy borrada”, recuerda a la imagen de autor que Borges intenta reapropiarse, cuestionando en este caso su estatuto de identidad. Si es o no, sólo aquella imagen.

La muerte aparece como la única posibilidad real de conocer para el poeta, que se figura desde la paratopía del melancólico. Por otro lado, contribuye a esa lógica cuando dice “mientras dicto el verso”, pues prioriza el origen vocal de su poesía, así como también cuando dice “Bien puede ser. Que lo decidan otros”, es decir, haciéndose a un lado en tanto voluntad de conocimiento, para que otros, que tampoco pueden conocer, “decidan”. Pienso en esa última palabra como la escritura definitiva, que contrasta con el verso dictado, y anotado por alguien más, de Borges, en tanto hombre ciego.

El tema de la incapacidad humana de conocer, que desarrolla la paratopía del melancólico, se repite de forma similar, matizado en el énfasis, en “Beppo”, donde el pretexto para la meditación es el gato de Borges: “¿De qué Adán anterior al Paraíso, / de qué divinidad indescifrable / somos los hombres un espejo roto?” (p. 529), o bien, en “Blake”, que retoma el motivo de la rosa arquetípica: “La rosa verdadera está muy lejos. / Puede ser un pilar o una batalla / o un firmamento de ángeles o un mundo / infinito, secreto y necesario, / o el júbilo de un dios que no veremos / o un planeta de plata en otro cielo / o un terrible arquetipo que no tiene / la forma de la rosa” (p. 543). Se advierte en ambos el verso endecasílabo, que en este último ejemplo cierra con un heptasílabo, así como también la enumeración como procedimiento retórico. El *ethos* resulta intelectual, melancólico y el garante se repite, acentuando su carácter de poeta intelectual en todos los ejemplos.

Hasta aquí, el *ethos* de poeta intelectual en *La cifra* se sostiene en recursos puramente intertextuales, no obstante, el imaginario social en torno a la figura del escritor también aparece en algunos poemas, como el mismo “Beppo”, que recupera el estereotipo del gato de escritor, no necesariamente de poeta intelectual, o “El bastón de laca”, que también parte de la iconografía del Borges anciano y ciego que se valía de uno para caminar por Buenos Aires y en sus retratos de autor. Ambos símbolos responden al *ethos pre-discursivo*

asociado a Borges, o bien, a su imagen de autor en tanto ícono de las letras a nivel global. A continuación, cito un fragmento de “El bastón de laca”:

María Kodama lo descubrió. Pese a su autoridad y a su firmeza, es curiosamente liviano.

Quienes lo ven lo advierten; quienes lo advierten lo recuerdan.

Lo miro. Siento que es una parte de aquel imperio, infinito en el tiempo, que erigió su muralla para construir un recinto mágico.

Lo miro. Pienso en aquel Chuang Tzu que soñó que era una mariposa y que no podía saber al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Lo miro. Pienso en el artesano que trabajó el bambú y lo dobló para que mi mano derecha pudiera calzar bien en el puño [...] (p. 566).

La presencia de María Kodama, sujeto provisto de cuerpo en este caso, también podría considerarse como un estereotipo particular en Borges, que recupera el otro más general de esposa de escritor, de nuevo, no exclusivo del poeta intelectual, bajo la forma de compañera de viajes. Por otra parte, es evidente que el bastón se convierte en otro pretexto para la meditación del poeta que, en este caso, así como en “El tercer hombre”, tiene como tema “los secretos vínculos que unen a todos los seres del mundo” (p. 566), en palabras de Borges.

A su vez, al interior de la paratopía del melancólico encontramos estereotipos de orden, si bien retórico, enlazados a representaciones sociales del poeta. Por ejemplo, el género elegíaco, en el que se ubican varios poemas de *La cifra*, como es el caso de “Epílogo”:

Ya cumplida la cifra de los pasos
que te fue dado andar sobre la tierra,
digo que has muerto. Yo también he muerto.
Yo, que recuerdo la precisa noche
del ignorado adiós, hoy me pregunto:
¿Qué habrá sido de aquellos dos muchachos
que hacia mil novecientos veintitantos
buscaban con ingenua fe platónica
por las largas aceras de la noche
del Sur o en la guitarra de Paredes

o en fábulas de esquina y de cuchillo
o en el alba, que no ha tocado nadie,
la secreta ciudad de Buenos Aires?
Hermano en los metales de Quevedo
y en el amor del numeroso hexámetro,
descubridor (todos entonces lo éramos)
de ese antiguo instrumento, la metáfora,
Francisco Luis, del estudioso libro
ojalá compartieras esta vana
tarde conmigo, inexplicablemente,
y me ayudarás a limar el verso (p. 536).

El tema es la muerte de su amigo de juventud, el poeta Francisco Luis Bermúdez, fallecido en 1978. La identificación de la voz del poeta que enuncia con el poeta muerto hace referencia al Borges ultraísta, de los años de aprendizaje, muerto en el sentido de que el poeta octogenario es otro. Así, la voz poética recuerda a “dos muchachos”, Francisco Luis y el Borges muerto, cómplices como autores vanguardistas en Buenos Aires, que buscaban la ciudad secreta, geografía más imaginaria que social. Los símbolos enumerados reconstruyen una escenografía autoral compartida, que la voz poética recuerda no sin melancolía, por el devenir de su propia escena de enunciación, en la que está solo, sin otra compañía más que el verso.

Un ejemplo más del género, que le sigue por orden de aparición en *La cifra*, es el poema titulado “Buenos Aires”:

He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires.
Recuerdo el ruido de los hierros de la puerta cancel.
Recuerdo los jazmines y el aljibe, cosas de la nostalgia.
Recuerdo una divisa rosada que había sido punzó.
Recuerdo la resolana y la siesta.
Recuerdo dos espadas cruzadas que habían servido en el desierto.
Recuerdo los faroles de gas y el hombre con el palo.
Recuerdo el tiempo generoso, la gente que llegaba sin anunciarse.
Recuerdo un bastón con estoque.
Recuerdo lo que he visto y lo que me contaron mis padres.
Recuerdo a Macedonio, en un rincón de una confitería del Once.

Recuerdo las carretas de tierra adentro en el polvo del Once.
Recuerdo el Almacén de la Figura en la calle de Tucumán.
(A la vuelta murió Estanislao del Campo.)
Recuerdo un tercer patio, que no alcancé, que era el patio de los esclavos.
Guardo memoria del pistoletazo de Alem en un coche cerrado.
En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño.
Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos.
Alguien casi idéntico a mí, alguien que no habrá leído esta página,
lamentará las torres de cemento y el talado obelisco (p. 537).

En relación estrecha con “Epílogo”, el poema recupera el Buenos Aires donde vivió el joven poeta ultraísta, más allá de la escenografía autoral idealizada. El recuerdo, materia intelectual, puebla la escena de enunciación, donde las “torres de cemento y el talado obelisco” dan cuenta del Buenos Aires moderno. A éste, el poeta opone la “otra ciudad” donde nació, mediante la enumeración de imágenes. La forma prosaica del versículo le confiere un tono más solemne o laudatorio que sentimental. No obstante, el uso reiterado del “recuerdo” denota un apego del poeta a las imágenes que enumera, más claras a los sentidos que en otros poemas. Juntas configuran un paraíso personal, donde caben geografías sociales y privadas, la ternura y la violencia.

Nuevamente, el *ethos* es intelectual, melancólico y pudoroso, caracterizado por el recuerdo de la ciudad y la intimidad fragmentada del poema. Asimismo, la doble distancia en que se ubica el poeta respecto a su paraíso perdido, espacial y temporal, favorece la incorporación del garante como un solitario, poeta alado que canta o, en este caso, dicta su recuerdo.

En cuanto a tema se refiere, la muerte es otro estereotipo fundado en la retórica de la paratopía del melancólico, que ya se ha tratado de manera implícita en las elegías, y se encuentra presente como significado metafórico o tema secundario en poemas como “Dos formas del insomnio”:

¿Qué es el insomnio?

La pregunta es retórica; sé demasiado bien la respuesta.

[...] es un estado parecido a la fiebre y que ciertamente no es la vigilia, es pronunciar fragmentos de párrafos leídos hace ya muchos años, es saberse culpable de velar cuando los otros duermen, es querer hundirse en el sueño y no poder hundirse en el sueño, es el horror de ser y de seguir siendo, es el alba dudosa.

¿Qué es la longevidad?

Es el horror de ser en un cuerpo humano cuyas facultades declinan, es un insomnio que se mide por décadas y no con agujas de acero, es el peso de mares y de pirámides, de antiguas bibliotecas y dinastías, de las auroras que vio Adán, es no ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una rutina de recuerdos, al castellano, que no sé manejar, a la nostalgia del latín, que no sé, a querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo (p. 533).

El título alude a la analogía entre sueño y muerte, que permea en otras piezas del libro, y en éste deriva en dos formas del insomnio, mediante el paralelismo de la estructura pregunta-respuesta. Dan cuenta de ello el uso de las perífrasis verbales “querer hundirse”, “no poder hundirse” en el sueño y “querer hundirme”, “no poder hundirme” en la muerte, con el cambio de la forma impersonal a la primera persona del singular a mitad de la segunda respuesta, que explicita el carácter empírico de ambas, por oposición a las preguntas de orden retórico. Por supuesto, se trata de una meditación poética. Borges, a sus 81 años, relaciona ambas experiencias en su deseo, también análogo, del sueño y de la muerte.

Al respecto, Albert Béguin señala: “Esta comparación entre el sueño y la muerte no data del romanticismo; se sabe que ya Homero los llamaba hermanos. Pero se pueden dar a esa analogía muchos sentidos distintos”,²⁴⁶ en el caso del poema, el sentido es relativo a un tiempo prolongado para la infelicidad del poeta, que experimenta “el horror de ser y de seguir siendo”, ante lo cual parece que queda sólo la posibilidad de la escritura y la memoria, como mecanismos de resistencia. Por el contrario, en poemas como “El ángel”, se dibuja otra posibilidad para el poeta:

Que el hombre no sea indigno del Ángel
cuya espada lo guarda
desde que lo engendró aquel Amor
que mueve el sol y las estrellas
hasta el Último Día en que retumbe

²⁴⁶ Béguin, 1994, p. 113.

el trueno en la trompeta.
Que no lo arrastre a rojos lupanares
ni a palacios que erigió la soberbia
ni a las tabernas insensatas.
Que no se rebaje a la súplica
ni al oprobio del llanto
ni a la fabulosa esperanza
ni a las pequeñas magias del miedo
ni al simulacro del histrión;
el Otro lo mira
que recuerde que nunca estará solo.
En el público día o en la sombra
el incesante espejo lo atestigüa;
que no macule su cristal una lágrima.
Señor, que al cabo de mis días en la Tierra
yo no deshonre al Ángel (p. 556).

Desde una perspectiva espiritual, se configura el ámbito del deber del hombre en relación con el Ángel (en mayúscula en tanto arquetipo), y se entra en el terreno ideológico del *ethos*. En un primer nivel de enunciación, el poeta pide al dios cristiano o “Señor” que el hombre, en tanto humanidad, sea digno del Ángel, motivo retomado del texto bíblico, en la alusión al juicio final: “hasta el Último día en que retumbe / el trueno en la trompeta”, y de la *Divina comedia*: “aquel Amor / que mueve el sol y las estrellas”.²⁴⁷ El destino del hombre como tema le sirve a Borges para reafirmar un compromiso ético como una tercera posibilidad de estar en el mundo, alternativa a la escritura y la memoria.

De acuerdo con el poema, el destino del hombre reside en sus propias manos, al ser libre para honrar o no al Ángel, que contrasta con el descreimiento de Borges en el libre albedrío, como vimos en el epílogo de las *Obras completas*. Aquí, el poeta emplea construcciones desiderativas que, en un segundo nivel de enunciación, tienen como destinatario al propio hombre, en tanto cuerpo actuante en el mundo, y no sólo un abstracto sobredestinatario,

²⁴⁷ Véase: canto XXXIII de *Divina comedia*, de Dante Alighieri.

como en otros poemas. De esta forma, se incorpora el mundo ético que poeta y lector comparten, aunque sus posicionamientos dentro del mismo sean contrastantes. Para el caso del poeta y en relación con el poema que analizo, Gloria Videla de Rivero comenta:

Con gran capacidad de síntesis se sugieren los pecados de la carne (lupanares, tabernas) y los pecados del espíritu (la soberbia) [...] Me refería antes a modalidades de la ética borgeana. Las expresiones: ‘el oprobio del llanto’ o ‘que no macule su cristal una lágrima’ nos recuerdan al ‘Nadie rebaje a lágrima o reproche’ del ‘Poema de los dones’, motivo que se reitera en poemas que atestiguan actitudes estoicas de antepasados y familiares frente al dolor, la enfermedad o la muerte.²⁴⁸

Tanto el lupanar, que interesó al joven ultraísta,²⁴⁹ como la taberna son espacios marginales estereotípicamente asociados a la corrupción moral de los individuos, es decir, símbolos del mal al interior de la ética borgeana, de naturaleza estoica, donde la carne, o el cuerpo en su sentido más animal, representa un constante peligro para el alma. A su vez, la dignidad del hombre respecto al Ángel se mide conforme aquel guarde su honor de necesitar al otro (súplica), de la cobardía, la debilidad ante lo adverso (llanto), la ingenuidad (esperanza), la mentira (histrión) o simplemente de ser vulnerable, en la lógica del estoico.

El compromiso ético de Borges como parte de una desfiguración autorral, que desarrollé en el capítulo anterior en conexión con el estoicismo que ya señalaba Updike, más allá de la voz suplicante, es lo que caracteriza al *ethos* del poema, segundo nivel de enunciación, como estoico y, a partir del cambio al final en el asunto de la plegaria, que pasa de ser “el hombre” genérico al “yo” del poeta, también se caracteriza como pudoroso, por graduar la intimidad del poeta.

En contraste con la plegaria de “El Ángel” y en relación con la ética borgeana, se encuentra el poema titulado temáticamente “Los justos”:

²⁴⁸ Videla de Rivero, 1999, p. 221.

²⁴⁹ Véase: Borges, 1921, p. 2; Borges, 1984, p. 31.

El hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.
El que agradece que en la tierra haya música.
El que descubre con placer una etimología.
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
El ceramista que premedita un color y una forma.
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
El que acaricia a un animal dormido.
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
El que prefiere que los otros tengan razón.
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo (p. 562).

La voz del poeta se caracteriza por el empleo de referencias literarias (Voltaire y Stevenson), como también por un tono y un estilo propios del autor, y se reafirma como tal con la referencia metaliteraria inmediata: “esta página”. El tono es solemne, casi heroico, acorde con el retrato de los justos como aquéllos que “están salvando el mundo”. Al no buscar convencer a nadie explícitamente, la voz del poeta carece del didactismo del predicador. Se limita a expresar un sentido de justicia, es decir, una ética personal a través del retrato de terceros, transfiguraciones del poeta como en el caso de los monólogos dramáticos.

Los justos del poema parecen compartir un actuar agradecido, razonable o discretamente resignado a algo, por ejemplo: “El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada”, donde Borges dispone su poema como una ocasión para la justicia de otro. Seres inofensivos que evitan la violencia o la corrupción enumerada en el poema anterior. Por otra parte, tanto el hombre ético y el poeta intelectual y melancólico se reúnen en la figura del poeta, como vemos en “El cómplice” que, por cierto, sigue a “Los justos” en el orden del libro:

Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.
Me engañan y yo debo ser la mentira.
Me incendian y yo debo ser el infierno.
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.

Mi alimento es todas las cosas.
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o mi desventura.
Soy el poeta (p. 563).

Como vemos, el empleo del versículo es una constante para los poemas que se inscriben en la línea del Borges ético. Los primeros cuatro versículos están formados por el mismo “yo” del poeta como sujeto paciente y agente, al que violentan, mientras él responde con la otra mejilla, de manera estoica. Hay referencias, por supuesto, a Sócrates y Jesucristo en el momento de su muerte. Luego, varían las opciones del oprobio: la mentira, el incendio, y del deber correlativo: “alabar y agradecer cada instante del tiempo”.

Todo el poema representa una sentencia de muerte del poeta por complicidad reiterada. Es el poeta quien se condena, en su calidad de tal, que lo hace deber alimentarse con “el peso preciso del universo, la humillación, el júbilo”, es decir, hablamos de un sujeto paciente, cuya única respuesta ante el oprobio es la reafirmación de su condición en el mundo, trágica, en tanto lo conduce a la muerte, por depender de los hados y la voluntad ajena. De esta forma, el *ethos* del poema es estoico. Su garante se incorpora como un mártir, que reúne al hombre ético, por el ámbito del deber, y al poeta intelectual y melancólico, por las referencias expuestas y el carácter suicida de su disposición en el mundo.

El compromiso ético, no obstante, no es salvación en vida para el poeta, que sufre el hastío de la rutina, ante la sentencia de ser Borges, como vemos en el poema “Eclesiastés I, 9”:

Si me paso la mano por la frente,
si acaricio los lomos de los libros,
si reconozco el Libro de las Noches,
si hago girar la terca cerradura,
si me demoro en el umbral incierto,
si el dolor increíble me anonada,
si recuerdo la Máquina del Tiempo,
si recuerdo el tapiz del unicornio
si cambio de postura mientras duermo,
si la memoria me devuelve un verso,

repito lo cumplido innumerables
veces en mi camino señalado.
[...]
No puedo ejecutar un acto nuevo
[...]
Soy la fatiga de un espejo inmóvil
o el polvo de un museo.
Solo una cosa no gustada espero,
una dádiva, un oro de la sombra,
esa virgen, la muerte. (El castellano
permite esta metáfora) (p. 532).

Las oraciones condicionantes que integran los endecasílabos funcionan como un repaso de las posibilidades del poeta, ciego y anciano, que se limitan a un espacio integrado por su propio cuerpo, sus libros, su memoria que repite, ante la imposibilidad de hacer algo nuevo. La referencia al pasaje bíblico indica el origen de la idea, que también es una realidad para el poeta: “¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará; y nada hay nuevo debajo del sol”.²⁵⁰ Otras referencias incluyen *Las mil y una noches*, H. G. Wells (*La máquina del tiempo*) y *The Cloisters* (donde figura el tapiz de *La captura mística del unicornio*), museo que además tiene un poema homónimo en el libro de Borges, sellado “New York, 29 de oct. 1980”,²⁵¹ acorde con la reciente visita de Borges, de gira por Estados Unidos.

Por otra parte, el poema “Eclesiastés I, 9” enumera algunos temas de *La cifra*, el cuerpo envejecido, el insomnio y la ceguera, que adquieren un peso mayor en el acotamiento de la rutina del poeta. De esta forma, el *ethos* angustioso se caracteriza por una suma de límites y el garante se incorpora como un prisionero que lleva su prisión inmóvil consigo: “Soy la fatiga de un espejo inmóvil”. Los últimos cuatro versos, a manera de cola o remate, reafirman la

²⁵⁰ Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

²⁵¹ Para revisar la cronología de publicaciones periódicas de algunas piezas que luego formarían parte de *La cifra*, de 1978 a 1981, véase el archivo del *Borges center* de la Universidad de Pittsburgh (en línea <https://www.borges.pitt.edu/bibliography/1980-1>).

paratopía del melancólico, en la cual el poeta encuentra en la muerte el único lugar posible para la libertad.

De igual forma, es significativo el paréntesis final, donde la voz, intelectual a fin de cuentas, explicita la conciencia de su instrumento, y completa el retrato que determina la identidad del autor, en tanto sujeto que escribe. No es una voz anónima que enuncia de lejos, sino Borges que, en su inmediatez y a diferencia del escritor romántico melancólico del siglo XIX, arquetipo propuesto por Díaz, reafirma su escritura como la principal alternativa a ser y seguir siendo Borges, en las postrimerías de su vida y de su obra.

Finalmente, llegamos al poema homónimo de *La cifra*, dispuesto al último en el orden del libro, donde se sintetiza la caracterización del *ethos* y la incorporación del garante que he desarrollado en los otros poemas:

La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio) te acompaña
desde aquella perdida hoy en el tiempo
noche o atardecer en que tus vagos
ojos la descifraron para siempre
en un jardín o un patio que son polvo.
¿Para siempre? Yo sé que alguien, un día,
podrá decirte verdaderamente:
No volverás a ver la clara luna.
Has agotado ya la inalterable
suma de veces que da el destino.
Inútil abrir todas las ventanas
del mundo. Es tarde. No darás con ella.
Vivimos descubriendo y olvidando
esa dulce costumbre de la noche.
Hay que mirarla bien. Puede ser la última (p. 576).

El título direcciona hacia el ámbito intelectual-meditativo de la voz poética, el primer verso es una reelaboración de la hipálage original del latino, que el poeta evidencia en el segundo. Su sujeto es la luna, tema que Borges trató reiteradamente a lo largo de su poesía, de manera particular en “La luna” de *El hacedor*, donde aparece una luna no cifrada aún por el sujeto del

poema,²⁵² a diferencia de “La cifra”, donde la voz alude a un tiempo en que “tus vagos / ojos la descifraron para siempre”. El símbolo aparece metamorfoseado como una cifra, imagen velada en el presente del tú del poema. Dicha cifra corresponde a “la inalterable / suma de veces que te da el destino”, para verla. Se trata de una presencia que se sabe por vía intelectual, aunque no se vea. Otras imágenes del poema aparecen desintegradas: “un jardín o un patio que son polvo”, lo que enfatiza el sentido de pérdida en el mismo.

Por otra parte, a la pregunta por quién habla en los distintos enunciados del poema, José M. Cuesta Abad comenta:

No hay otra respuesta que la de afirmar, obvia y precavidamente, un YO. De donde se sigue la posibilidad formal de que el Yo que cita mal a Virgilio, el Tú al que acompaña la amistad silenciosa de la luna, el Yo que interroga ‘¿Para siempre?’ y el misterioso Yo citado que revela ‘No volverás a ver la clara luna’ sean uno y el mismo. Este último enunciado insinúa la aparición de una otredad enunciativa absoluta a través de afirmaciones intempestivas o anacrónicas, traídas de un futuro que se reafirma como presencia replegada en sí. La alteridad radical de ese enunciado (subrayado, como ‘otro tipo’, por la letra del texto) consiste en que el futuro, como espacio-tiempo de afirmación o negación, como sentido profético o visión de lo invisible, supone la expresión de un lenguaje inhumano, sobrehumano o sacral. En la medida en que se abre el espacio de referencia futuro clausurando el del presente, el enunciado clarividente trae consigo la alteridad siniestra de una voz anónima pero completamente singular y única. Por lo demás, la primera persona plural o universal que declara en el antepenúltimo verso ‘Vivimos descubriendo y olvidando’ podría fundamentar esta hipótesis al constituirse en la expresión de una amalgama.²⁵³

²⁵² Dicen las tres primeras estrofas del poema: “Cuenta la historia que en aquel pasado / tiempo en que sucedieron tantas cosas / reales, imaginarias y dudosas, / un hombre concibió el desmesurado / proyecto de cifrar el universo / en un libro y con ímpetu infinito / erigió el alto y arduo manuscrito / y limó y declamó el último verso / Gracias iba a rendir a la fortuna / cuando al alzar los ojos vio un bruñido / disco en el aire y comprendió, aturdido, / que se había olvidado de la luna”.

²⁵³ Cuesta Abad, 1999, p. 251.

La posibilidad formal que señala el crítico, dada por hecho en mi análisis, supone un desdoblamiento de la voz del poeta que asume diversas personas gramaticales, incluida el “yo” del futuro. La alteridad enunciativa de ese “yo” futuro es radical porque implica un cambio de escena de enunciación abrupto, y un cambio de lenguaje a nivel retórico y tipográfico (aparece en cursivas). El poeta habla desde una posición superior a la que ocupa en el presente de la enunciación, utiliza un lenguaje profético, de un “decir verdaderamente” y un tono más enfático que atestigua el cambio. Más allá de toda intelección, es decir, de la capacidad humana de ver la luna a partir del recuerdo, el poeta contempla el agotamiento de “La cifra” desde un futuro siniestro que sugiere la muerte. Agotamiento que no puede enunciarse sino a través de “alguien” más, cuyo lenguaje supera las posibilidades de lo humano.

La paratopía del melancólico también se caracteriza por la fidelidad a un lenguaje divino o sobrehumano, al que aspira el poeta si bien reconoce la imposibilidad en vida de emplearlo. La negación de su escritura, y su sustitución por el canto en el arquetipo, es remplazada en Borges por una reafirmación de los límites de la escritura, y un desdoblamiento de la voz que prefigura la muerte como tiempo futuro en que ésta pueda fundirse con ese lenguaje.

Como también señala Cuesta Abad, al cierre del poema, la voz del poeta pasa a un yo plural, que nos exhorta a todos: “Hay que mirarla bien. Puede ser la última”, a no ignorar la inminencia de la muerte y el deber correlativo de agotar hasta el ulterior dígito nuestra cifra.

3.2.3. Incorporación del garante frente a la imagen de autor

Borges se posiciona en el campo de la cultura universal, con su parte de teología, historia y literatura, pero también en su cotidianidad de ciego de gira por el mundo. Es un autor comprometido con su literatura y nada más. El posicionamiento estético de su obra poética como “poesía intelectual”, que realiza en el prólogo de *La cifra*, se corrobora a lo largo del libro.

Cada poema analizado lo perfila en tanto poeta impuro, que entrelaza el sueño y la vigilia, la poesía pura y el intelecto, elementos que corresponden a su imagen de autor atribuida, particularmente a su perfil internacional, de autor apátrida, ciego, de tendencias metafísicas. A su vez, Borges incluye en

La cifra algunas piezas que recuperan su desfiguración como hombre ético, elaborado como una respuesta del autor a dicha imagen atribuída para 1974.

Por otra parte, desarrolla una paratopía del melancólico propia, que comparte con el arquetipo de Díaz la figuración de la muerte como el bien máximo, que libra al poeta de la rutina y el “horror de ser y seguir siendo”, así como también algunos estereotipos de orden retórico, particularmente la predilección por el género de las meditaciones poéticas, inaugurado por Lamartine. Se distingue del arquetipo en que, en Borges, la paratopía reafirma los límites de la escritura en vez de negarla, como una de las posibilidades restantes en vida para el poeta que ya no quiere ser él mismo. En consecuencia, el discurso escritural se bifurca, multiplica sus niveles de enunciación, se repliega ante el mundo y se proyecta al futuro como en el poema “La cifra”.

Respecto a la tensión entre hombre político y autor, Borges modula el contraste y resuelve dejar al hombre político en un plano latente, sin incorporar piezas en *La cifra* con connotaciones políticas, comentarios del orden, o símbolos politizados como en otros libros. De igual forma, el Borges irónico se pierde entre la sobriedad y el tono solemne de las piezas analizadas aquí, en detrimento del Borges intelectual que, mediante la enumeración, las preguntas de orden retórico, las disertaciones metafísicas que toman como pretexto casi cualquier cosa, se enfatiza.

A partir de su posicionamiento ideológico en el terreno ético y estético, Borges incorpora el mundo o plano ético que comparte con su lector, mismo que deberá tomar una postura frente a la postura del autor, típicamente estoica, que prioriza el alma al cuerpo, para incorporar al garante de *La cifra*. Desde mi perspectiva, el garante de la *La cifra* es, en fin, un autor anciano, ciego, ético a su manera, más noble de lo que su imagen de autor le atribuye, igual a su rutina, limitada por la memoria, la escritura y el mismo compromiso ético. Igual a dichas posibilidades, antes que a sí mismo, ante la imposibilidad humana del conocimiento, que tanto le fascina y a la que se resigna en espera de la muerte.

CONCLUSIONES

El estudio de la imagen de autor de Borges permite constatar lo que Annick Louis en su artículo “Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor?” señala: la transformación del monumento literario en un objeto inestable. Cada estudio que se realice contribuirá a su inestabilidad. En este sentido, mi investigación es una retrospectiva del proceso crítico en torno a su imagen, que busca abrir el panorama, aunque sea parcialmente, para nuevos estudios en torno a la figura de Borges.

Desde la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges se convierte en objeto de escrutinio tanto o más que su obra. La razón se debe a que el lector necesita de una figura que acompañe al discurso, necesidad que resuelve, en primera instancia, mediante la pesquisa biográfica, y el perfil documentado del autor que toma la obra como un reflejo del hombre y viceversa. Como se demostró, la crítica ha jugado el papel principal en la construcción de la imagen de autor atribuida al argentino, no obstante, las múltiples intervenciones de Borges sobre la misma, a partir de su consagración como autor-autoritas, reafirman la autoridad del escritor en la materia.

La vida y personalidad del argentino se ven sustituidas por la misma esfera de literatura en donde Borges se abre camino en pos de la construcción de un mito, como lo menciona Julio Premat, donde cabe el escritor ausente, el mesías y el escritor imaginario. El que inicia ese cambio es el propio Borges desde su obra, que nunca fue un reflejo de su vida, cuya relación con su experiencia vital es más bien intrínseca. De esta forma, Borges apunta a un desprendimiento de la biografía en miras de la escritura, que en el autor de *El hacedor* (1960) tiene vida propia y crea a su creador.

Un primer Borges o el Borges de toda la vida: intelectual, cosmopolita, irónico y frívolo, completo desde 1935, será el fondo sobre el que el argentino habrá de matizar a partir de que tiene la autoridad para hacerlo, o de su consagración como autor-autoritas en la década del sesenta. Ante las fluctuaciones históricas que marcaron tendencias en la crítica, particularmente en torno a su imagen, Borges opone la figuración de un autor idéntico a sí mismo, que a la par es muchos. El presente trabajo no los abarca todos, su división podría ser infinita, pero da constancia de su realidad en el corpus discursivo que presenta del autor.

Por otra parte, dado el seguimiento de la crítica en la primera parte del capítulo 1, pude percatarme de la importancia de textos periféricos, tales como comentarios aforísticos o presentaciones de autor, para la configuración de la imagen de autor de Borges para 1974 y que todavía hoy pesa en la crítica. Por ello, considero al segundo capítulo un complemento necesario, pues incluye la respuesta del autor ante el monumento en que obra y crítica lo han transformado. Borges emplea sus discursos-obra, como también paratextos y metadiscursos en entrevistas y entrevistas-documental para constituir el carácter inestable e irreductible de su imagen.

El presente trabajo no buscó estabilizarla, por el contrario, rastrear el origen de esa inestabilidad primigenia que da cuenta de la muerte del Autor. Las tres caras o aristas propuestas: el Borges de toda la vida, el Borges escindido entre el autor y el hombre político, y el Borges internacional por vía francesa, dan cuenta de la complejidad del proceso que articula la relación del autor con su propia imagen. Un corpus distinto conduciría también a perfiles distintos, no obstante, la descripción de los mismos se plantea en términos de generalidades, que hacen posible su rastreo en otros perfiles. Describir la imagen de un Borges como intelectual, cosmopolita, irónico, es posible en un perfil distinto al que he llamado “el Borges de toda la vida”, por ejemplo, el Borges de “El Aleph” o el de los cuentos, o el Borges político.

Al ser interdependientes entre sí, los perfiles propuestos dan cuenta de la unidad última de su enunciador, la crítica, así como también de su evolución atravesada por tendencias y renovaciones diversas, que postulan una relación entre la literatura y la realidad nacional, por ejemplo, o bien, la relación del sujeto creador con su obra. De esta forma, la generación de los parricidas, encabezada por Adolfo Prieto, valorará la obra e imagen de Borges con estándares muy distintos a los empleados por los posestructuralistas franceses a partir de los años sesenta.

A partir de esta última generación, que ve en la obra de Borges una escritura descontextualizada, filosófica, vacante para “proyectar ansiedades estéticas y teóricas”, como advierte Suskind, es que se inicia el proceso de consagración de Borges como autor-autoritas, y la consecuente proyección de una imagen parcial a nivel internacional. El perfil del autor metafísico, ciego, apátrida, que los franceses se apropian para Europa y el resto del mundo, consolida un mito que Borges aprovecha para matizar primordialmente los primeros dos perfiles que integran su imagen.

La conciencia de Borges sobre su imagen queda expresa en algunas declaraciones hechas en entrevistas, entrevistas-documental, o bien desde los discursos en torno a su obra. Sabe que el público tiene una imagen indefinida, “aunque suficientemente precisa” de él, y desea intervenir sobre ella. En este trabajo presenté cómo desde la publicación de sus *Obras completas* en 1974 Borges reelabora en distintas direcciones o sentidos los atributos tanto de un primer perfil como del originado por la escisión entre el hombre político y el autor, por lo que considero que el proyecto del autor queda visible.

Por un lado, su carácter intelectual es atribuido a la lectura, el cosmopolitismo es seña de miras universales, la ironía no es una constante y busca desterrar el atributo de frialdad. Por otro, el hombre político se reincorpora en la obra, con poemas que guardan clara referencia al contexto histórico de Argentina. En sus prólogos, así como también en entrevistas, Borges responde con naturalidad a los cuestionamientos en materia de, si bien no acepta que sus opiniones tengan mayor valor que el de una opinión personal.

En síntesis, podemos decir que la respuesta de Borges a una imagen de autor atribuida para 1974 y a partir de sus *Obras completas*, se compone de dos procesos, como ya señalaba al final del capítulo segundo. Por un lado, la desfiguración como ruptura con toda suerte de imagen autoral, es decir, de autofiguración premeditada del autor en su obra y los alrededores. Movimiento que pone en juego la autoridad de Borges, como autor-autoritas, para reapropiarse de su propia imagen, instaurada desde la crítica. Para ello, sustituye la noción de *autor*, por la de *escritor*, un hombre que simplemente escribe, sin consideraciones más allá de las técnicas. Así, propuse la imagen de un Borges ético. Además, introduce el tema del suicidio de manera recurrente en sus discursos-obra, así como también en diversas declaraciones donde el argentino expresa su deseo de muerte, no simbólica sino real, del cuerpo y la conciencia que lo habita, desde una vejez prolongada a su pesar. De igual forma, expresaría un

deseo de olvidarse, a sí y a su obra, que no le trae ninguna felicidad personal más allá del éxito y la fama que desprecia.

Este primer movimiento de desfiguración apunta a una apuesta imposible del autor por deshacerse de su imagen, tan múltiple como necesaria para el lector. Paradójicamente, Borges intentará matizar su imagen de autor atribuida. Respecto al “Borges de toda la vida”, el elemento intelectual se resignifica como una de las posibles formas de la sensibilidad, propia de Borges. Sensibilidad estimulada por la lectura, es decir, vía intelecto, que la caracteriza. Borges se reconoce como lector, no como un pensador en sí, para el que las ideas provenientes de la literatura, historia, ciencia y filosofía, son estímulos para la creación.

A su vez, invierte el signo de su cosmopolitismo en Argentina. A la noción de traidor de la patria asociada al término, Borges opone el concepto griego original de *cosmopolita* como ciudadano del mundo. El rasgo se resignifica como una virtud, no sólo en la entrevista con Atilio Garrido que presenté en el capítulo segundo, también al interior de su obra durante el periodo analizado, en la que Borges incorpora de manera frecuente temas tan amplios como lejanos a su contexto inmediato: El islam, la cábala, las versiones de oriente, la historia de Inglaterra, el álgebra, los idiomas de Europa, los filósofos, etcétera. Respecto al componente irónico, que tanto peso tiene hoy todavía en la crítica, Borges se muestra como un enunciador que no necesita de desvíos, especialmente cuando buscan su lado irónico. Como ya mencioné, niega la presuposición de que toda frase sorprendente o inusitada que enuncia tiene un sentido irónico. Cabe recordar que el origen de la caracterización está en sus primeras narraciones, y se refuerza con el prestigio internacional de su obra cuentística. El Borges de las entrevistas no la ejerce con la frecuencia esperada, por el contrario, contribuye más a la desfiguración del rasgo.

Para cerrar con el primer perfil de su imagen, Borges resignifica la frialdad que se le atribuye, como el producto de un pudor y un estilo algebraico. Nuevamente, invierte el signo negativo original del atributo, que en la lógica del autor se traduce como una emoción disimulada al interior de su obra.

Por otra parte, respecto a un segundo perfil, Borges contradice la separación entre el hombre político indefendible a partir de los años cincuenta y el creador mundialmente reconocido. En entrevistas, Borges habla a la par de su apoyo a dictaduras y de su obra. En su poesía, hay fragmentos donde deja claro la interdependencia de sus posturas políticas y su literatura, de esta

forma, nuevamente desestabiliza su imagen de autor, en parte fundada en la separación del hombre político. Por el contrario, retoma otras dicotomías: el Borges público u oficial, frente al Borges íntimo o personal; el Borges oral frente al Borges escrito, lo que supone una participación deliberada en el juego retórico de su figuración. Así como también da cuenta del proyecto del autor de dirigir su propia imagen y, en última instancia, su mito: el autor que es uno y es muchos a la vez.

Para concluir con la estrategia del autor, Borges propone la idea de tener muchas patrias, no sólo Buenos Aires, es decir, no es un apátrida como propone su perfil internacional. A su vez, la ceguera pasa a ser un atributo de signo neutro, que no limita al autor de involucrarse en su realidad política inmediata, y que, incluso, constituye un estímulo para la creación. Al atributo de “metafísico” le opone la idea de ser un simple lector de filosofía, como señalaba en conexión con su perfil de intelectual.

Considero que mi trabajo muestra la caracterización compleja que requiere la imagen de autor, desde el planteamiento de Ruth Amossy, para lo cual, por otro lado, se vale de herramientas discursivas y de análisis literario específicas, me refiero al *ethos discursivo* desde Maingueneau, y a la paratopía del melancólico desde José Luis Díaz.

Acerca de la primera de ellas, que incluyo en el análisis de un par de poemas a lo largo del periodo de 1974 a 1981, así como también en *La cifra*, pude constatar la importancia del principio de la autonomía del Arte en Borges, así como también la priorización del ámbito intertextual en el entramado discursivo de las piezas. El *ethos* caracterizado resulta intelectual en el que, no obstante, la emoción y una intimidad velada a primera vista se dan cabida, como demuestro en mi análisis. Precisamente, también se caracteriza por el pudor de la voz poética que opta por la alusión y la sugerencia afectiva, en vez de la confesión directa. Ello a tal grado que la escena de enunciación es dividida por Borges entre el poeta y un personaje o tercero, caso de los monólogos dramáticos y la autofiguración en tercera persona, recurso mediante el cual le es posible a la voz hablar desde una intimidad asegurada.

En mi trabajo, la paratopía del melancólico rastrea en Borges el desarrollo y adaptación del concepto propuesto por José Luis Díaz para la tradición francesa, particularmente de su dimensión de imagen o del escritor imaginario, a partir de algunos discursos-obra al interior del periodo en el marco del periodo de estudio y en *La cifra*. Para ello, considero la naturaleza

de la melancolía en el contexto del siglo xx como de origen intelectual y, a partir de Daniel Teobala y Alexandru Oravi'an, delimito la melancolía en Borges como una imposibilidad para el conocimiento, una percepción de la esencia de las cosas que impide el arraigo en la dimensión temporal de la vida y sus formas.

En este sentido, al interior de su poesía, Borges presenta figuras y temas característicos de la lógica paratópica, como el suicida en conexión con el escritor que rechaza la inscripción en lo social, la ensoñación como anticipo de la muerte, el insomnio como su negación (de la muerte), el desprecio al oficio de la escritura que, no obstante, y a diferencia del modelo de Díaz, Borges reafirma; los arquetipos platónicos, símbolos de la imposibilidad del conocimiento que sólo se consigue con la muerte, la memoria y el lenguaje que puebla sus días velando la pérdida, tanto de objetos amados como de la vida misma, que declina.

Para el momento de *La cifra*, que abordo en el capítulo tercero, me concentro en el *ethos discursivo* y la paratopía del melancólico para contrastar finalmente con la imagen de autor ya desarrollada. De esta forma trato de manera intensiva un volumen de discursos-obra donde Borges suma sus esfuerzos para intervenir en su imagen de autor, primero, y de manera fundamental, con un *ethos discursivo* intelectual, pudoroso, a veces impersonal, memorioso; segundo, mediante el desarrollo de la paratopía del melancólico a lo largo del corpus de poemas seleccionado.

A su vez, recupero el concepto de *poesía intelectual* presentado por Borges en el prólogo, ampliado a lo largo del análisis de los poemas, donde, por ejemplo, se observa el entretendido del sueño y la vigilia en la serie de imágenes y abstracciones enumeradas por la voz poética, que apelan a los sentidos y el intelecto respectivamente. Como señalé en el análisis, la voz poética enumera desde la memoria, vívida, de los paraísos perdidos, entre ellos, Buenos Aires, el tiempo de la juventud, tal o cual obra de arte, pero también la propia identidad del poeta “ante el horror de ser y seguir siendo”. En este sentido, *La cifra* es un intento por sumar lo perdido en el poeta, que permanece en su memoria, en el oficio del verso y, por supuesto, en la imagen, tanto como la vida se lo permite, en espera de la muerte.

A diferencia del arquetipo que propone José Luis Díaz, Borges reafirma su escritura como un lugar de permanencia, aunque vano, el único posible, para la identidad del poeta, que no es Borges, hombre harto de sí mismo,

ciego desde 1955, que dicta el verso de memoria, sino el creador de una literatura, creado a su vez por ésta. El poeta se resigna a los días que le quedan de ser Borges, en espera de la muerte.

Ante el panorama de dicha espera, Borges presenta una posibilidad ética, que incluye el ejercicio del verso, los paraísos de la memoria, pero también un estar en el mundo compartido con los otros, en una relación que puede caracterizarse como estoica, en donde el poeta agradece “cada instante del tiempo”, oprobio y júbilo, por consistir en su propio alimento. De esta forma, Borges nos habla de una condición existencial del poeta, que le impide negarse o responder de igual forma ante el peligro constante, y el daño frecuente, que nos hacemos unos a otros. Así, dota a la imagen del poeta de un sentido heroico.

Con sus intentos por deshacerse de sí mismo, Borges juega con las cartas que la crítica le ha dado en términos de imagen de autor, y a sabiendas de que se espera una toma de postura de su parte. Paradójicamente, como lo advertía Adolfo Prieto recordando a Ortega, postula la existencia de un mundo donde Borges es necesario. De ahí que simbolice el epítome del autor, y la autorialidad, en Hispanoamérica. A su muerte, que finalmente acaece en junio de 1986, nos queda la imagen de Borges para la posteridad. El tema es inabarcable, sin embargo, considero que mi trabajo es un recordatorio de ello, pero también una revitalización en las posturas críticas ante la construcción de la imagen, desde mi contexto, o un horizonte de expectativas distinto que quiere desempolvar al Borges más olvidado, el de los últimos libros de poesía, y particularmente al Borges que nos deja *La cifra*, para una nueva generación de lectores en la que me incluyo.

ANEXO

El corpus seleccionado de la obra y discursos de Jorge Luis Borges, que me sirve para el propósito de esta investigación, está conformado por:

PARATEXTOS:

Epílogo de *Obras completas* (1974).
Prólogo de *La rosa profunda* (1975).
Prólogo de *La moneda de hierro* (1976).
Prólogo de *La cifra* (1981).
Inscripción de *La cifra* (1981).

POEMAS Y PROSAS:

De *La rosa profunda* (1975): “The unending rose”, “El suicida”, “Una mañana”, “Mis libros”, “1972” y “Yo”.
De *La moneda de hierro* (1976): “El remordimiento”.
De *Historia de la noche* (1977): “El juego” y “The Thing I Am”.
De *La memoria del Shakespeare* (1983): “Agosto 25, 1983” (1977).²⁵⁴

²⁵⁴ Fechado con la leyenda “Buenos Aires, 1977”, como informa la edición de *La memoria de Shakespeare* que publica Emecé en 2004, la cual reúne los últimos cuatro cuentos de Borges. No obstante, la información que proporciona es incompleta. El cuento aparece primero como “25

- De *Borges oral* (1979): “El libro” y “La inmortalidad”.
- De *Siete noches* (1980): “La ceguera”.
- De *La cifra* (1981): “Ronda”, “Descartes”, “Aquél”, “El hacedor”, “Elegía”, “Correr o ser”, “Beppo”, “El bastón de laca”, “Epílogo”, “Buenos Aires”, “Dos formas del insomnio”, “El Ángel”, “Los justos”, “El cómplice”, “Eclesiastés I, 9” y “La cifra”.

ENTREVISTAS Y ENTREVISTAS-DOCUMENTALES:

- CARRIZO, Antonio (1979). “Jorge Luis Borges: sus 80 años”, entrevista para el programa de televisión *La vida y el canto*, Radio Rivadavia, Argentina, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dUZJGhPqspQ>
- GARCÍA VIDELA, Adolfo (1977). *Los paseos con Borges*.
- GARRIDO, Atilo (1978). Entrevista para Radio Carve de Montevideo.
- HILDEBRANDT, César (1978). Entrevista para la revista *Mercado*.
- HILDEBRANDT, César (1978). Entrevista para la revista *Caretas*, 19 de diciembre, núm. 551. Recuperado de <https://borgestodoelanio.blogspot.com/search?q=C%C3%A9sar+Hildebrandt>
- SOLER SERRANO, Joaquín (1976). “Jorge Luis Borges”, primera entrevista para *A fondo*, España, transmitida el 12 de septiembre para Radio y Televisión. Española. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=2gu9L_TqS8I
- SOLER SERRANO, Joaquín (1980). “Jorge Luis Borges”, segunda entrevista para *A fondo*, España, transmitida el 26 de mayo para Radio y Televisión. Española. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=U-Gl-QZujLqw> 1 de 4
- Wullicher, Ricardo (1978). *Borges para millones*, entrevista-documental, Juan Carlos Victorica y Milton Fontaina, Argentina, 1978. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EzUa1II4qmU>

agosto 1983” en traducción al italiano, en un homenaje por sus ochenta años dentro del volumen *Venticinque agosto 1983 e altri racconti inediti* (1980). En su original castellano es publicado en *La Nación*, el 27 de marzo de 1983.

REFERENCIAS

- ACEVEDO VALENZUELA, Alejandro (1988). *El idealismo, el sueño, el tiempo y la muerte en La cifra de Jorge Luis Borges*. Tesis para obtener el grado de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México: México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pmig2017/0092306/Index.html>.
- ADRIANSEN, Brigitte y Lies Wijnterp (2013). “Borges leído a través de sus cubiertas”, en *Variaciones Borges*, noviembre, núm. 36, pp. 4-24.
- AIZENBERG, Edna (2015). “Borges no puede imaginar en castellano’, polémicas y recepciones desconocidas de los años hitlerianos” (pp. 243-55), en Rafael Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*. México: El Colegio de México.
- ALAZRAKI, Jaime (1976). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- ALONSO, Amado (1935). “Borges narrador”, en *Sur*, noviembre, núm. 14, p. 105-15. Recuperado de https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/4DMUTKFM1C7JEFHEAYBKCTB9F231QT.pdf
- AMOSSY, Ruth (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor” (pp. 67-84). En Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- ANDERSON Imbert, Enrique (1942). “Desagravio a Borges”, en *Sur*, julio, núm. 94, pp. 24-25. Recuperado de <http://rialta-ed.com/sur-ano-12-no-94-1942-desagravio-a-borges/>
- ANDERSON Imbert, Enrique y Gelman Viñas Sebreli (1933). “Encuesta de la revista *Megáfono*” (publicada en *Megáfono*, agosto de 1933, núm. 11).
- ARFUCH, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHOLOMEW, Roy (2001). “Epílogo” (pp. 161-169). En Jorge Luis Borges, *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica (segunda edición).
- BÉGUIN, Albert (1994). *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteporote Toledo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Biblia (1960). “Eclesiastés, I, 9”. Sociedades Bíblicas en América Latina, Reina-Valera (edición). Recuperado de <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Eclesiast%C3%A9s+1&version=RVR1960>
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1999). “Miradas de ciego” (pp. 124-5). En *Borges. La pasión de una cita sin fin*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- BORGES, Jorge Luis y Norman Thomas di Giovanni (1999). *Autobiografía: 1899-1970*, trad. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo (original: “Autobiographical Notes”, *The New Yorker*, 19 de septiembre, Nueva York, 1970).
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (2002). “Letras y amistad”. En *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé (original: “Lettres et Amitié”, L’Herne, París, 1964).
- BORGES, Jorge Luis (1921). “Casa Elena. Hacia una estética del lupanar en España”, en *Ultra*, 30 de octubre, núm. 17, p. 2, Madrid. Recuperado de <https://borgesto-doelania.blogspot.com/2016/01/jorge-luis-borges-casa-elena-hacia-una.html>
- BORGES, Jorge Luis (1925). “Ramón y Pombo”, en *Martín Fierro*, 24 de enero, núm. 14-15, p. 93. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/14-15/>
- BORGES, Jorge Luis (1931). “Nuestras imposibilidades”, en *Sur*, primavera 1931, núm. 4, p. 134.
- BORGES, Jorge Luis (1938). “Leopoldo Lugones”, en *Sur*, núm. 41, 1938, pp. 57-58.
- BORGES, Jorge Luis (1939). “L’approche du cache” (pp. 115-22). En *Mesures*, trad. Néstor Ibarra. París.
- BORGES, Jorge Luis y Enrique Fernández Latour (1952). “Macedonio Fernández, 1874-1952”, en *Sur*, marzo-abril, núm. 209-10, pp. 145-7. Recuperado de https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/MDR-GGSXCIPQQ7782HDL34G72AIT1TT.pdf.
- BORGES, Jorge Luis (1956). Declaración para *La Acción*, Montevideo, 4 de junio de 1956, citado en Fernando Alfón (2005), “Ezequiel Martínez Estrada, el arte de la etiología” (pp. 11-30), en *¿Qué es esto? Catilinaria*, prólogo de Ezequiel Martínez Estrada. Buenos Aires: Colihue.
- BORGES, Jorge Luis (1956). “Una efusión de Martínez Estrada”, en *Sur*, septiembre-octubre, núm. 242, pp. 52-3.
- BORGES, Jorge Luis (1984). De *El hacedor* (1952): “Borges y yo” (p. 808) y “Epílogo” (p. 854); De *El oro de los tigres*: “Al idioma alemán” (p. 1116); y “Epílogo” final (p. 1143-45). En *Obras completas: 1923-1972* (1974), Buenos Aires: Emecé (decimocuarta edición).
- BORGES, Jorge Luis (2001). “La ceguera” (pp. 141-60). En *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica (segunda edición).
- BORGES, Jorge Luis (2015). “La obra y el destino de Walt Whitman” (1958) (pp. 41-45). En *Textos recobrados III (1956-1986)*. México: Debolsillo.

- BORGES, Jorge Luis (2014a). “Agosto 25, 1983” (pp. 516-520), *La memoria de Shakespeare* (1983), en *Cuentos completos*. México: Debolsillo.
- BORGES, Jorge Luis (2014b). De *La rosa profunda* (1975): “The Unending Rose” (p. 428), “El suicida” (p. 395), “Una mañana” (p. 408), “Mis libros” (p. 421), “1972” (p. 415) y “Yo” (p. 387); de *La moneda de hierro* (1976): “El remordimiento” (p. 455); de *Historia de la noche* (1977): “El juego” (p. 493) y “The Thing I Am” (p. 508); de *La cifra* (1981): “Ronda” (p. 525), “Descartes” (p. 527), “Aquél” (p. 531), “El hacedor” (p. 544), “Elegía” (p. 542), “Correr o ser” (p. 533), “Beppo” (p. 529), “El bastón de laca” (p. 566), “Epílogo” (p. 536), “Buenos Aires” (p. 537), “Dos formas del insomnio” (p. 533), “El Ángel” (p. 556), “Los justos” (p. 562), “El cómplice” (p. 563), “Eclesiastés I, 9” (p. 532), “La cifra” (p. 576) y “Unas notas” (p. 577). En *Poesía completa*. México: Debolsillo.
- BORGES, Jorge Luis (2017a). *Borges oral* (1979), conferencias: “El libro” (pp. 199-207) y “La inmortalidad” (pp. 205-17). En *Miscelánea I*, México: Debolsillo.
- BORGES, Jorge Luis (2017b). “La supersticiosa ética del lector” (1930) (pp. 49-53). En *Discusión* (1932). México: Debolsillo.
- BOTERO CAMACHO, Manuel José (2005). “Sueño luego existo”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, Universidad Complutense de Madrid, pp. 179-195. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI0505110179A/21910>
- BRESCIA, Pablo A. J. (1998). “Raíces filosóficas en las rosas de Sor Juana y Borges” (pp. 153-9). En *Memorias del Congreso Internacional Sor Juana y su Mundo: una Mirada Actual*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Claustro de Sor Juana / UNESCO.
- CABALLERO, María (1999). *El nacimiento de un clásico. Borges y la crítica*, Madrid: Editorial Complutense.
- CAJERO, Antonio (1029). “Jorge Luis Borges, Borges esencial”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1, pp. 257-263. Recuperado de <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/3477/pdf>
- CASALE O’RYAN, Mariana (2010). *The making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*. Tesis para obtener el grado de doctor. University of Manchester. Recuperado de https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54596981/FULL_TEXT.PDF

- CORTÍNEZ, Carlos (1983). “La cifra: Jorge Luis Borges”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 23, pp. 161-162. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41325/42874>
- CULIANU, Ioan Petru (1999). *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela.
- CUESTA ABAD, José M. (1999). *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro.
- DE TORRE, Guillermo (1925). “Carta abierta a Evar Méndez”, en *Martín Fierro*, 26 de junio, núm. 18, p. 120. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/18/>
- DESCARTES, René (1977). *Meditaciones poéticas* (1641), trad. Vidal Peña. Madrid: Alfaguara. Recuperado de <http://juango.es/files/Meditaciones-Metafisicas.pdf>
- DÍAZ, José Luis (2013). “Paratopies Romantiques”, en *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, núm. 13, 21 pp. Recuperado el 14 de noviembre de 2019, de <https://journals.openedition.org/contextes/5786>
- DÍAZ, José Luis (2016). “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’” (pp. 155-186). En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (comp.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- DOLL, Ramón (1999). “Discusiones con Borges”. En Martin Lafforgue (comp.), *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara.
- DOMÍNGUEZ, Marta S. y María Ayelen Sánchez (2011). “La ironía en Borges: a propósito de *El informe de Brodie*” (pp. 205-10), en *Actas de las IV Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Laura Laiseca*. Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Buenos Aires. Recuperado de <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2706/1/Dom%C3%ADnguez%2C%20M.%20S%C3%A1nchez%2C%20M.%20A.%20La%20iron%C3%ADa%20en%20Borges....pdf>
- FERRO, Roberto (2917). “El arte de canonizar. De celebraciones, parentescos y márgenes”, en *Revista Valenciana*, núm. 20, pp. 269-296. Recuperado de <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/328/598>
- FOUCAULT, Michel (1968). “Prefacio” (pp. 1-10). En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores (original: *Les mots et le choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966).
- FUENTES, Carlos (1999). “Jorge Luis Borges. La herida de Babel” (pp. 293-312), en Rafael Olea Franco, *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México.

- GARCÍA VIDELA, Adolfo. *Los paseos con Borges*, Cándor, Buenos Aires, 1977. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=yI10otkZq_E
- GÓMEZ MONTOYA, John Jairo (2011). “Sobre Borges”, en *Mutatis Mutandis*, núm. 1, pp. 91-92. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012694.pdf>
- Irby, James (1962). “Encuentro con Borges”, en *Revista de la Universidad de México*, junio, núm. 10, pp. 4 - 10. Recuperado de http://www.revistade-launiversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/8010
- “La nueva revista *Proa*”, en *Martín Fierro*, 6 de septiembre de 1924, núm. 8-9, p. 63 [nota sin firma]. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/08-09/>
- LAFFORGUE, Martín (comp) (1999). *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara.
- LAMARTINE, Alphonse (1860). “Le poète mourant”, *Nouvelles Méditations poétiques* (1823), trad. Rafael Pombo, en *El Mosaico*, 4 de julio de 1860, núm. 26, p. 202. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3h5>
- LANDOLT, Hermann (s/a). “Farid al-Din ‘Attar”, entrada para la *Enciclopedia del Institute of Ismaili Studies*. Recuperado el 14 de noviembre de 2019, de <https://iis.ac.uk/farid-al-din-attar>
- LANGE, Norah (1927). “Jorge Luis Borges pensando en algo que no alcanza a ser poema”, en *Martín Fierro*, 28 de abril, núm. 40, p. 332. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/40/>
- LARBAUD, Valéry. (2011). “Sobre Borges”, en *Mutatis Mutandis*, núm. 1, pp. 91-92. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012694.pdf>
- LARRUE, Christophe (2006). “Apuntes para el concepto de autor en los poemarios de Borges”, en *Cahiers de LI.RI.CO*, núm. 1, pp. 171-182. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/808>
- LAZO, Raimundo (2005). *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana del siglo XVI a 1970*. México: Porrúa (segunda edición).
- LETTIERI, Alberto (2014). *La batalla cultural y la mirada de la historia*. Buenos Aires: Bauprés (segunda edición).
- LOUIS, Annick (2013). “Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor?”, en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 77, pp. 237-247. Recuperado de <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/27>
- MAINGUENEAU, Dominique (2016). “El *ethos*: un articulador” (pp. 131-154). En Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (comp., ed. y biblio.), en *Los*

- papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria.* Madrid: Arco Libros-La Muralla.
- MAINGUENEAU, Dominique (s/a). “Le recours à l’ethos dans l’analyse du discours littéraire”, *Fabula / Les colloques, Posture d’auteurs: du Moyen Âge à la modernité*. Recuperado el 14 de noviembre de 2019, de <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>
- MALLEA, Eduardo (1942). “Desagravio a Borges”, *Sur*, julio, núm. 94, pp. 7-8. Recuperado de https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/CG4HLSHK47Q6A71ASDDIKSL9RHRLR5V.pdf
- MALLEA, Eduardo (1935). “El escritor de hoy frente a su tiempo”, en *Sur*, septiembre, núm. 12, p. 12.
- MARECHAL, Leopoldo (1925). “Luna de enfrente, por Jorge Luis Borges”, en *Martín Fierro*, 29 de diciembre, núm. 26, p. 190. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/26/>
- MATEOS, Zulma (1998). *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Argentina: Biblos.
- MAUROIS, André (1962). “A note on Jorge Luis Borges”, en *The Paris Review*, verano-otoño, núm. 28. Recuperado el 14 de noviembre de 2019, de <https://www.theparisreview.org/letters-essays/5559/a-note-on-jorge-luis-borges-andre-maurois>
- NÉSTOR, Ibarra (1944). “Jorge Luis Borges”, en *Lettres Françaises*, octubre, núm. 14, p. 9.
- OCAMPO, Victoria (1999). “Cómo valoraron su obra los intelectuales del mundo entero”, en *La Nación*, 24 de agosto de 1999, con motivo del centenario del nacimiento de Borges. Recuperado <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/como-valoraron-su-obra-los-intelectuales-del-mundo-entero-nid150753>
- ORAVI’AN, Alexandru (2014). “Una lectura de la melancolía en los textos de Jorge Luis Borges”, en *Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central*, núm. 5, pp. 195-204. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5249379.pdf>
- ORGAMBIDE, Pedro (1978). *Borges y su pensamiento político*. México: Casa Argentina.
- PEZZONI, Enrique (1952). “Aproximación al último libro de Borges”, en *Sur*, noviembre-diciembre, núm. 217-218, pp. 101-23. Recuperado de https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/4F1HQIXQ2L9NF81MU4JY52E3A2BHIY.pdf

- PIÑERO, Sergio (1925). “Inquisiciones, por Jorge Luis Borges”, en *Martín Fierro*, 26 de junio de 1925, núm. 18, p. 122. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/18/>
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- REAL Academia Española (RAE) (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid: Espasa. Recuperado de <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=cifra>
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1977). “Borges y la política”, en *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, núm. 100-101, pp. 269-292. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3543/3718>
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1977). *Hacia una interpretación*. Madrid: Guadarrama.
- ROUGEMOUNT, Denis (1941). “¿Para qué sirven los escritores?”, en *Sur*, noviembre, núm. 86, p. 34.
- SARLO, Beatriz (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1999). “Jorge Luis Borges”. En Martín Lafforgue (comp.), *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara.
- SHAW, Donald L (1996). “*Manomètre* (1922-28) and Borges first publications in France”, en *Romance Notes*, invierno, núm. 1, p. 30. Recuperado de <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Shaw%20Manometre%20r.pdf>
- SISKIND, Mariano (2007). “El cosmopolitismo como problema político”, en *Variaciones Borges*, octubre 2007, núm. 24, pp. 75-92. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Siskind.pdf>
- “Sociedad editorial Proa” [anuncio], en *Martín Fierro*, 5 de mayo de 1925, núm. 16, p. 109. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/16/>; y 17 de mayo de 1925, núm. 17, p. 118. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/17/>
- Sucre, Guillermo. “La cifra de Jorge Luis Borges”, *Vuelta*, 1982, núm. 65, pp. 38-40. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/vuelta/la-cifra-jorge-luis-borges-0>
- SUCRE, Guillermo (1964). “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en *Hispania*, núm. 3, pp. 457-63.
- Teobaldi, Daniel (2008). “Borges: entre la memoria y la melancolía, el olvido”, en *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 2, pp. 230-41.

- Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/download/12851/13070>
- VACCARO, Alejandro (2006). *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-caida-de-peperon-nid813181>
- VARGAS LLOSA, Mario (1999). “Borges, político”, en *Letras Libres*, 30 de noviembre, núm. 11. Recuperado el 14 de noviembre de 2019, de <https://www.letraslibres.com/mexico/borges-politico>
- VV. AA. (1999). “Cómo valoraron su obra los intelectuales del mundo entero”, *La Nación*, 24 de agosto, con motivo del centenario del nacimiento de Borges. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/como-valoraron-su-obra-los-intelectuales-del-mundo-entero-nid150753>
- “Videla, Borges y Sábato. Un polémico almuerzo”, *Semana*, 23 de marzo de 2013 [nota sin firma]. Recuperado de <https://www.semana.com/mundo/articulo/videla-borges-sabato-polemico-almuerzo/344161-3>
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (1999). “Los ángeles de Borges” (pp. 205-225), en *Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jorge-luis-borges--0/html/ffbd3264-82b1-11df-acc7-002185ce6064_37.html#I_25%20_
- VIRGILIO (2018). *Eneida*, tomo I, trad. Miguel Antonio Caro. México: Universidad de Guanajuato.
- YUDIN L., Florence (1999). “‘Somos el río’: Borges y Heráclito”, en *Variaciones Borges*, núm. 7, 1999, pp. 258-71. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0712.pdf>
- ZAMBRA INFANTAS, Alejandro (2005). “Sobre el ‘monólogo dramático’ (Ilustración en el *Poema conjetural* de Borges)”, en *Revista de Literatura* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), LXVI, núm. 134, pp. 547-554. Recuperado de <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/107/117>
- ZAPATA, Juan (comp.) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.

La otra herencia de Borges: imagen de autor y ethos discursivo para el periodo 1974-1981 se terminó de editar y digitalizar en septiembre de 2020, en el Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete.

OTRO TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN TESIS

Letras Hispánicas

*Los extremos de la subjetividad
en investigaciones literarias:
el disfraz de la escritura*

Alejandro N. Ramírez López

*Crimen y violencia:
el pulso de la muerte en 2666,
de Roberto Bolaño*

Lucía Noriega Hernández



www.dcs.h.ugto.mx

La otra herencia de Borges: imagen de autor y ethos discursivo para el periodo 1974-1981 es una lectura apasionada del poeta argentino donde se logra mostrar las aristas que terminan por conformar su problemática efigie, de la que participa no sólo la relación entre el hombre y la obra, sino la interacción de ésta con el campo cultural, donde se fragua el discurso de lo dicho y lo mostrado, de lo real y lo imaginado, de lo propio y lo ajeno, de lo asumido y lo atribuido. Es una revisión muy documentada de la imagen de Borges puesta en juego en un periodo bien determinado, es decir, en su etapa de madurez, cuando ésta estaba plenamente constituida, para revelar el modo como el mismo Borges interactuó con ella en sus últimos años. Se trata de un valioso estudio por la nutrida información que presenta a los lectores.

