

## Borges y el arte del duelo\*

Thomas Ogden\*\*

### RESUMEN

*En este texto explora “el arte de duelar” a través de dos poemas en prosa de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1941) y “Borges y yo” (1957), ambos escritos poco después de sufrir importantes pérdidas emocionales. Sugiere que un duelo exitoso implica centralmente un trabajo que hacemos sobre nosotros mismos para crear algo —ya sea un recuerdo, un sueño, una historia, un poema, una respuesta a un poema— que comienza a encontrar, a equiparar, la entera complejidad de nuestra relación con lo que se ha perdido y la experiencia de la pérdida en sí misma. Paradójicamente, en este proceso, estamos animados por la experiencia de la pérdida y la muerte, incluso cuando lo que se nos da o se nos quita es un aspecto de nosotros mismos.*

### ABSTRACT

*In this paper, I explore “the art of mourning” in the course of discussing two Borges prose poems, “Pierre Menard, Author of the Quixote” (1941) and “Borges and I” (1957), both of which were written soon after Borges suffered enormous emotional losses. I suggest that successful mourning centrally involves a demand that we make on ourselves to create something —whether it be a memory, a dream, a story, a poem, a response to a poem— that begins to meet, to be equal to, the full complexity of our relationship to what has been lost and to the experience of loss itself. Paradoxically, in this process, we are enlivened by the experience of loss and death, even when what is given up or is taken from us is an aspect of ourselves.*

\* Este artículo se publicó por primera vez en *Psychoanalytic Dialogues* (Vol. 10, pp. 65-88, 2000). Traducido por María Alejandra García Tejera. Se han equiparado las referencias y números de página de las obras de Borges utilizadas por el autor a las traducciones en castellano citadas en las referencias bibliográficas.

\*\* Thomas H. Ogden, M.D. es codirector del Centro para el Estudio Avanzado de las Psicosis de San Francisco; Analista de formación y supervisor del Instituto Psicoanalítico del Norte de California; y de la Facultad del Instituto Psicoanalítico de San Francisco. Ofrece este documento como parte de su continuo esfuerzo por contribuir al desarrollo del uso del lenguaje adecuado para hablar “con”, y hablar “de”, la amplia gama y profunda experiencia humana que encontramos en nosotros mismos y en nuestros pacientes en el contexto analítico.

**DESCRIPTORES:** DUELO - CREACIÓN - POESÍA - FICCIÓN - PÉRDIDA.

**KEYWORDS:** MOURNING – CREATION – POETRY - FICTION - LOSS.

## *Borges y el arte del duelo*

*Cada poema, a tiempo, se transforma en una elegía*

J. L. Borges “Posesiones del ayer”, 1982.

En el curso de la última década me ha ido pareciendo cada vez más que una de las principales tareas que enfrenta el Psicoanálisis contemporáneo es el desarrollo de nuestras capacidades como analistas para escuchar y utilizar el lenguaje de tal forma que se adecúe a la sutileza y complejidad de la experiencia humana en la que intentamos intervenir y desde la cual hablamos en el diálogo analítico.

Mis propios esfuerzos en los últimos años se han enfocado plenamente al desarrollo de una escucha a lo que está sucediendo tanto en el lenguaje empleado por poetas y escritores de ficción como en el lenguaje que nosotros, como analistas, escuchamos y empleamos en el setting analítico.

He intentado observar de cerca la forma en la que los sentimientos y pensamientos son expresados, no sólo simplemente con palabras y oraciones sino que, en gran medida, son creados, traídos a la vida, en el proceso de ser hablado o escrito (Véase Ogden, 1997a, b, c, e, e, 1998, 1999).

En este trabajo, discuto aspectos de la experiencia del duelo tal como fueron creados por Jorge Luis Borges en su escritura. En particular, exploro la idea de que el duelo no es simplemente una forma de trabajo psicológico; sino que es un proceso central que involucra la experiencia de ir haciendo algo, creando algo adecuado a la experiencia de pérdida. Lo que se “hace”, y la experiencia de ir haciendo algo, que juntos pueden ser pensados como “el arte de duelar”, representan el esfuerzo individual por encontrar, equiparar y hacer justicia a la amplitud y complejidad de la relación que se ha perdido, y a la experiencia de pérdida en sí misma.

La creatividad involucrada en el arte de duelar no requiere de un gran desarrollo creativo al estilo de un artista talentoso. La noción de creatividad, tal como yo la concibo aquí, se aplica a la “creatividad ordinaria”, es decir a la creatividad de la vida diaria. Lo que “uno hace” en el proceso de duelo –sea un pensamiento, un sentimiento, un gesto, una percepción, un poema o una

respuesta— es mucho menos importante que la experiencia de ir haciéndolo.

Hablaré de dos escritos de Borges: “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1941), y “Borges y yo” (1957). El significado particular de estos trabajos en relación a la experiencia de duelo derivan en parte de una serie de circunstancias externas e internas en la vida de Borges que rodean la escritura de estas ficciones / poemas en prosa. Las dos piezas fueron escritas en momentos coyunturales, críticos de la vida de Borges, involucrando, cada una, experiencias de pérdida enormes. Como es de esperar, el músico duela haciendo música, el pintor duela en el acto de pintar, el analista duela comprometiéndose en una relación analítica, o quizá escribiendo acerca de, y desde su experiencia analítica. Borges dueló en el acto de escribir poemas. Es esta experiencia de duelo que cobró vida en estos dos poemas en prosa lo que constituirá el principal contenido de este capítulo.

La estructura de este capítulo es, intencionalmente, bastante suelta. Tiene tres secciones (un esquema biográfico, y la consideración de las dos poesías en prosa); cada una resulta interesante en sí misma independientemente de su conexión con la experiencia de duelo. No hay vida ni poema que remita en sí mismo a una faceta específica de la experiencia humana: Cada aspecto de la propia vida, cada estado emocional generado en la experiencia vivida o en una escritura exitosa, está íntegramente conectado con cada uno de los otros aspectos de la vida y todos los otros estados emocionales.

En el breve esquema biográfico que se encuentra al inicio del capítulo trataré los eventos que sucedieron en la vida de Borges, no como un modo de explicar sus escritos desde una perspectiva psicoanalítica, sino como un cúmulo de experiencias que están en conversación con sus escritos. En gran medida, la vida de un escritor, se encontrará en la escritura del autor: la experiencia de escribir es el lugar donde el escritor está más vivo, es el lugar donde vive. Voy a dejar que el lector escuche y que resuene entre la vida del hombre y la vida del escritor. De este modo, nosotros como lectores no sólo somos escucha, sino también participantes “en la conversación” entre el trabajo y la vida.

En la segunda parte del capítulo voy a discutir la ficción de Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1941), en un esfuerzo por escuchar los modos en que Borges utiliza el lenguaje dentro de la estructura del género literario que él inventó tempranamente, en un período de profundo duelo. Esa forma literaria, tal como Borges la desarrolló a través del tiempo, ha influido significativamente el desarrollo no sólo de la literatura Latinoamericana y Española del siglo veinte, sino también de la literatura de Occidente.

En la sección final, comentaré acerca del poema en prosa, “Borges y yo” (1956), que también fue escrito cerca del inicio de un período de gran pérdida para Borges, cuyas repercusiones colorearían poderosamente las últimas tres décadas de su vida. El sonido y la estructura del duelo en “Borges y yo”, y en “Pierre Menard”, son bien diferentes. Así como lo había hecho 15 años antes en “Pierre Menard”, Borges, en “Borges y yo”, crea una forma literaria con la que dar vida (y llevar a la muerte) una experiencia particular de duelo.

## **Borges: Un hombre de letras**

Desde su nacimiento en 1899, y tal vez aún antes, las circunstancias conspiraron para traer a Borges a una familia cuya vida emocional parecía estar estructurada en gran parte por un cisma en relación al idioma. Los padres de Borges, como muchas parejas jóvenes de ese tiempo en Buenos Aires, vivían con su abuela paterna (su abuelo había muerto unos años antes). Este tema banal acerca de las costumbres sociales, que estaba sostenido por conveniencias económicas, fue el escenario para una fatídica división familiar. La abuela paterna de Borges, nacida y criada en Staffordshire, Inglaterra, se casó con un argentino y vivió el resto de su vida en Buenos Aires. Su hijo, el padre de Borges, creció y habló inglés con su madre, cuyo fuerte temperamento anglosajón hizo que hiciera moderados esfuerzos por hablar castellano fluidamente. Desde muy temprano, la abuela le leía a Borges historias en inglés. Mientras crecía, Borges leía profusamente los libros que se encontraban casi exclusivamente en inglés en la extensa biblioteca de su padre: “Si yo tuviera que nombrar el evento más importante de mi vida, diría que fue la biblioteca de mi padre. De hecho, a veces pienso que nunca me he extraviado de esa biblioteca”. (Borges, 1970, p. 209).

La madre de Borges descendía de una familia Argentina con una larga y distinguida historia militar. La casa donde él creció tenía el aire de un “un museo militar” (Rodríguez Monegal, 1978, p. 6), donde las fotografías, los uniformes, las espadas y otros objetos militares eran desplegados atestiguando el valor, el coraje y la dignidad de los antepasados maternos de Borges. Cerca de estos hombres silenciosos leales y de acción, las mujeres devotas tenían poco interés en la literatura.

No sorprende que en esta constelación familiar Borges aprendiera a leer en inglés antes que en Castellano. De hecho, Borges era ampliamente bilingüe tanto que durante un tiempo en el transcurso de su infancia no se daba cuenta

que hablaba dos idiomas diferentes. Él sentía que hablaba un solo idioma que tomaba diferentes formas de acuerdo a las circunstancias (Guibert 1973, p. 81).<sup>1</sup> El inglés, era el idioma que Borges hablaba con su padre y su abuela paterna, el idioma de las historias y las ideas, el idioma de los libros en la biblioteca de su padre. El Español era el tipo de idioma que utilizaba cuando hablaba en eventos de la vida cotidiana –el idioma que él hablaba con su madre y su padre así como con los empleados de la casa. Borges (1970) cuenta que cuando leyó *Don Quijote* por primera vez lo hizo en inglés, “cuando más tarde leí *Don Quijote* en su idioma original, me sonó como una traducción mal hecha” (p. 209).<sup>2</sup>

Es imposible sobreestimar la profundidad, el amor y la admiración de Borges por su padre: “Mi padre era muy inteligente, y como todo hombre inteligente, muy amable [...] fue él quien me reveló el poder de la poesía –el hecho que las palabras no sólo sirven para comunicarse, sino que son símbolos mágicos y música” (Borges, 1970, pp. 206-7).

El padre de Borges aspiraba a ser un escritor, y se las ingenió para completar una novela junto con otros varios libros y una serie de poemas, ninguno de los cuales fue jamás publicado. “Desde que era un niño, cuando la ceguera llegó a él (al padre de Borges), era tácitamente sabido que yo iba a cumplir el destino literario que las circunstancias negaron a mi padre. Se trataba de algo que era dado por sentado (este tipo de cosas eran mucho más importantes que aquellas que eran simplemente dichas)” (Borges, 1970, p. 211). Característico en Borges, este paréntesis final, dejado un poco de lado, entregado con indiferencia, es

<sup>1</sup> Se debe recordar que los recuerdos de Borges son historias relatadas por uno de los mayores contadores de historias del siglo veinte, un hombre que escribió reseñas de libros inexistentes de autores imaginarios.

<sup>2</sup> El inglés que Borges escuchaba en las historias que su abuela le leía y que encontraba en los libros de la biblioteca de su padre era el inglés literario del siglo diecinueve. Las traducciones recientes de Borges del castellano al inglés (por ejemplo la traducción que Hurley hizo de las ficciones de Borges (1988) intentaron crear un estilo del inglés que se corresponde con el castellano del siglo veinte de Buenos Aires, que Borges usó en su poesía y sus ficciones. Estos traductores creen que las traducciones tempranas de los trabajos de Borges al inglés (por ejemplo, las traducciones de di Giovanni, de la cual Borges fue un activo colaborador), utilizaban un estilo formal, un estilo de inglés antiguo (Rodríguez Monegal, 1978) que no logra capturar el estilo y la voz de la escritura de Borges en español. En mi opinión, así es como debería ser; el inglés de Borges era el inglés literario del siglo diecinueve, no el inglés hablado del siglo veinte. Este era el inglés que Borges hablaba cuando daba conferencias (como en la serie de conferencias que dio en Harvard *This craft of verse* (1967-1968), recientemente lanzado en CD). Por lo tanto, para mis discusiones de la literatura de Borges elegí usar como texto una traducción más temprana de Borges hecha por Donald Yates y James Irby (1962).

lo más vívido de lo que de otro modo es un relato bastante común acerca de los deseos de un hijo por intentar cumplir con el sueño de su padre.

A pesar de que la familia Borges tenía empleados, pertenecía a la clase media que vivía en Buenos Aires en el barrio de Palermo, que en aquel momento era una zona pobre en las afueras de la ciudad. Era un barrio en que las familias de clase media y de la clase trabajadora vivían (con un moderado sentido de peligro), cerca de matones y prostitutas. Más allá de las horas que pasaba en la biblioteca de su padre, Borges pasó casi toda su infancia en el jardín en la parte trasera de su casa, donde él y su hermana menor, Nora, inventaban juegos. No había otros niños en la infancia de Borges, en parte porque su padre y su abuela insistieron en que él debía ser educado en su casa hasta que estuviera plenamente formado (que resultó ser a los nueve años).

Al igual que su padre y su abuela y tres generaciones antes que ella, Borges nació con una malformación congénita en los ojos, que resultó en una visión dañada desde su nacimiento, y que lo llevó progresivamente al deterioro de su vista hasta padecer ceguera total al llegar a la mitad de su vida (el padre de Borges perdió su vista por completo alrededor de los 40 años).

Su constitución frágil, junto con la visión dañada, resultaron absolutamente inadecuadas para una vida militar.

Como mucha de mi gente habían sido soldados –incluso el hermano de mi padre había sido un oficial naval– y yo sabía que nunca lo sería, me sentí tempranamente bastante avergonzado, era una persona de los libros y no una persona de acción [...] Yo sentía que no merecía ningún cariño especial, y recuerdo que mis cumpleaños me avergonzaban, porque todos me daban regalos y yo pensaba que no había hecho nada especial para merecerlos –y que era una especie de falsedad. Alrededor de los treinta años, superé ese sentimiento (Borges, 1970, pp. 208-209).

La descripción de Borges acerca de sí mismo como joven, tiene un tono inesperado de humor negro en la frase final, al deslizar el hecho de que aquello que sonaba como un sentimiento restringido a la infancia, era en realidad, un sentido de sí mismo que requirió no sólo meses o años, sino décadas, para ser superado. En honor a la verdad, él nunca superó completamente esos sentimientos, que en la vida adulta le generaron repugnancia por su cuerpo (Rodríguez Monegal, 1978, pp. 348-349). Borges sin dudas se incluyó a sí mismo cuando escribió irónicamente acerca de un escritor argentino de principios del siglo diecinueve, “Como todo hombre, tuvo momentos difíciles en los que le tocó vivir” (1946, p. 218).

Borges era algo así como un niño prodigio. Cuando tenía nueve años publicó en Buenos Aires, en una prestigiosa revista literaria, una traducción al español de una historia de Oscar Wilde. “Como estaba firmada simplemente ‘Jorge Borges’, la gente naturalmente asumía que la traducción había sido hecha por mi padre (Jorge Guillermo Borges, abogado y maestro de psicología e inglés)” (Borges, 1970, p. 211). Desde muy temprano en su infancia, el sentido de valía de Borges era inseparable del sentido de sí como lector, escritor y pensador.

A pesar de que para los 30 años Borges ya había publicado tres volúmenes de poesía así como una larga cantidad de ensayos acerca de temas de literatura y filosofía, él era un poeta relativamente desconocido en Buenos Aires. Borges pagó por la publicación de trescientas copias de su primer volumen de poesías, que repartió entre sus amigos y que deslizó en los bolsillos de los sobretodos del guardarropa de la mayor editorial de revistas de Buenos Aires. Acerca de ese volumen de poesía, *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges más tarde en su vida comentó con su usual mezcla de burla y sinceridad: “Siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro” (1970, p. 225).

Incapaz de ganarse la vida como contribuyente de artículos para diarios y revistas literarias, Borges, quien aún vivía en la casa de sus padres a los 36 años, se empleó como asistente en una biblioteca de barrio de la municipalidad. Los nueve años que estuvo allí fueron de gran soledad y extrema infelicidad, junto con una profunda sensación de futilidad. Como no había trabajo para los empleados de la biblioteca, Borges se pasaba el día escondido entre las pilas de libros que no estaban catalogadas, escribiendo poesía y ensayos.

En febrero de 1938, el padre de Borges murió. Se lo ve a Borges inusualmente silencioso en las entrevistas. En su ensayo autobiográfico (1970), dijo que tuvo una sensación de alivio asociada a la muerte de su padre, ya que puso punto final a un sufrimiento físico que se había extendido por demasiado tiempo. Tal vez el comentario más revelador con respecto a la muerte de su padre es aquel en que liga dos eventos del mismo año: “Era la Navidad de 1938 –el mismo año que la muerte de mi padre– cuando tuve un severo accidente” (Borges, 1970, p. 242). Esa Navidad, Borges había arreglado para presentarle a su madre una joven mujer que le gustaba mucho. Esa mañana, bajando rápidamente las escaleras de la biblioteca donde trabajaba, se cortó accidentalmente la cabeza con una ventana que había sido recientemente pintada, y que había quedado abierta. La lastimadura se infectó y se transformó en septicemia, tuvo unas líneas de fiebre, alucinaciones, y perdió la capacidad de hablar. Por alrededor de dos semanas fue incierto si sobreviviría o no.

Al recuperarse de su enfermedad, Borges tenía terror de haber quedado inhabilitado para leer o escribir o pensar imaginativamente. Para demostrarse a sí mismo que esas capacidades no se habían deteriorado ni perdido, se propuso la tarea de escribir “algo que nunca hubiera hecho [...] decidí que trataría de escribir una historia. El resultado fue «Pierre Menard, autor del *Quijote*»” (Borges, 1970, p. 243).

Como es característico de Borges, hay exageración y subestimación en su relato de ese momento crítico y coyuntural de su vida. De hecho, él había publicado una historia de ficción cinco años antes, “El hombre de la esquina” (1933), de la que más adelante dijo que le parecía tan mala que le daba vergüenza. También había publicado, en una revista literaria reconocida, reseñas de libros inexistentes acerca de autores inexistentes. Al principio eran farsas exitosas, pero con el tiempo se transformaron simplemente en un modo en el que a Borges le gustaba escribir. Por lo tanto, la escritura de ficción no era enteramente nueva para Borges en 1938. El elemento exagerado en el relato de Borges, se ve empujado por la subestimación que desliza al decir se trataba de “algo que nunca había hecho anteriormente”, estaba de hecho probando hacer algo que en realidad nadie había hecho antes. Se había impuesto a sí mismo la tarea de crear un nuevo género literario —que llevaría su firma única.

Es difícil definir las cualidades esenciales del género literario creado por Borges. Sus *ficciones*, (“Ficciones”) como él las llamaba, eran piezas breves, generalmente de entre cuatro y ocho páginas de longitud, tenían en común con la poesía el ser extremadamente compactas y poseer una autosuficiencia en el lenguaje, así como también una sensibilidad altamente refinada en relación al sonido y ritmo de las palabras y oraciones. Cuando tuvieron éxito, se ganaron el nombre de “poemas en prosa”<sup>3</sup>. Su lenguaje es tan conciso que una simple palabra o frase puesta entre paréntesis al costado puede transmitir lo que, para lograrlo, a otros escritores les lleva un capítulo o un párrafo mucho más largo.

<sup>3</sup> En el prefacio a una recopilación de sus poemas (incluidos algunos poemas en prosa), Borges (1971) escribió, “Yo sospecho que la poesía difiere de la prosa, no como muchos han dicho, por sus disímiles patrones de palabras, sino por el hecho de que cada una se lee de modo diferente. Un pasaje leído si fuera dirigido a la razón es prosa; leído como si fuera dirigido a la imaginación, puede ser poesía. Yo no podría decir si mi trabajo es poesía o no; sólo puedo decir que mi interés es hacia la imaginación” (p.xv). Algunos años después, añadió, “La buena prosa debe ser poesía” (1984, pp. 52-53). Por estas razones, yo utilizo el término “poesía” para referirme a las ficciones de Borges (cuando la escritura es buena). Viking recientemente publicó una selección de los poemas de Borges (1999), y una colección de sus ficciones (1988); muchas de las piezas incluidas en la colección de ficciones aparecen también entre los poemas seleccionados.

Las ficciones de Borges siempre involucran un descubrimiento o un encuentro con alguien o algo “fantástico”, esto es: algo que genera una ruptura respecto de la vida ordinaria, como si la vida de ensueño se hubiera insinuado sutilmente, sin ser intrusiva, en una esquina de la vida despierta (o viceversa). Tal como la poesía lírica, las ficciones de Borges no tienen, virtualmente, una trama, y se desarrollan sin personajes excepto por la voz del orador<sup>4</sup>. El orador es tanto el autor, Borges (la persona real escribiendo ficción), como el personaje en la ficción. Es aquí donde las ficciones de Borges son de lo más enigmática, paradójica, y energéticamente vitales y se muestran sostenidamente en juego: el personaje/ el orador es una invención del autor, quien, al mismo tiempo, es traído a la vida (creado), en la escritura a través del orador y el personaje. La narración, no la historia o el simbolismo, es el verdadero evento literario en estas ficciones.

La intrincada estructura de la escritura en las ficciones de Borges es tal vez lo más llamativo y lo más distintivo de ellas: tienen la estructura de un laberinto sin fin, que no tiene centro ni salida; el laberinto y el universo son indistinguibles uno de otro, tanto como el soñar y la vida despierta, la imaginación y la realidad, los personajes y el escritor.

A pesar de su vista defectuosa, los manuscritos de Borges, eran escritos invariablemente con trazos pequeños y meticulosos, que parecían reflejar la estructura delicada de su escritura. Los manuscritos, con sus tachaduras aparentemente interminables de palabras y oraciones, atestiguan la innumerable cantidad de revisiones que tuvo cada ficción, en las que él sacaba cada palabra innecesaria en un intento de alcanzar esencias irreductibles.

## **Borges, Autor de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”**

En los años que siguieron a la muerte del padre y al “accidente”, Borges entró en un período de enorme creatividad, en donde desarrolló y refinó el género que denominó “ficciones”. Sus ficciones fueron recopiladas en dos volúmenes, *Ficciones*, publicado en 1944, y *El Aleph*, publicado en 1949, y son consideradas por la crítica literaria, y por Borges mismo como sus “dos trabajos principales” (Borges, 1970, p. 244). Los años que siguieron a la muerte de su padre fueron no sólo un período de logros literarios sino de intensa soledad. En un trabajo

---

<sup>4</sup> Lo que Borges dijo acerca de los personajes en el Infierno de Dante es igualmente cierto con respecto a los de sus ficciones: “Ellos viven en una palabra, en un gesto; ellos no necesitan hacer nada más” (Borges 1984, p. 15).

escrito en 1940, pero que recién fue publicado en 1973, Borges presentó un reporte de su propio suicidio. (No había ninguna evidencia que sugiriese que Borges fuese un suicida durante ese período).

Fue en este contexto emocional (1941) en el que Borges compuso la primera de sus ficciones, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Este trabajo se mueve a un ritmo vertiginoso: en el espacio de las dos oraciones iniciales, la historia establece su forma como un ensayo falso, escrito para rectificar una catalogación falaz y reductora del trabajo del recientemente fallecido novelista ficcional Pierre Menard. El orador/Borges, habiendo examinado los archivos personales de Menard, en un esfuerzo febril por corregir su indignidad, provee una lista meticulosa (rotulada de la “a” a la “s”) donde “la obra visible de Menard es fácilmente enumerable” (p. 20). Entre los diecinueve escritos que figuran en la lista (ninguno de los cuales es una novela) se encuentra el ítem “e”: “Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación” (p. 20). Otras entradas incluyen: “Un examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa, ilustrado con ejemplos de Saint-Simon (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, octubre de 1909)” (p. 21); y “Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación” (p. 21).

Hay una cualidad cómicamente triste en el catálogo “rectificado”. La lista muestra cierta tensión en esta astucia consciente, y genera una impresión de chatura respecto de “los restos” del autor fallecido. Tiene algo de la sobria sensibilidad de un empresario de pompas fúnebres al entregar “los efectos de los difuntos” a la familia duelante.

Luego de describir el trabajo completo, con cronología meticulosa, y absolutamente absurda, Pierre Menard hace un giro sorprendente. El giro, no es sólo un giro en la trama (debido a que no hay ninguna trama), la transformación es lograda en gran medida por un cambio en la voz: desde la pasión casi maníaca de la primera parte del ensayo al atemorizado tono reverencial en la segunda parte. A pesar que resulta asombroso, la voz que habla nunca lo hace sin un tono irónico. Hay “otra obra” a ser introducida, y *esta* es “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” (p. 21) obra de Menard.

A través de una serie de cartas que Menard le ha escrito a él, Borges conoce el intento de este autor de realizar una hazaña tan desalentadora, que resulta dudoso que alguien jamás hubiera concebido llevarla a cabo. Menard se había propuesto la tarea de escribir *El Quijote*. No un manual de transcripción sin sentido del *Quijote* de Cervantes, o capítulos adicionales al *Quijote*, o incluso una

versión moderna de *Don Quijote*. Él se había propuesto escribir *El Quijote*. “El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil” (p. 22). Su escritura tiene aquí toda la velocidad, la densidad y luminosidad de la poesía de Dante o Blake, pero nunca sería confundida con su trabajo debido a la tristeza, al ángulo irónico que socava el tono sentimental de cada frase, sea este humorístico, encantador o de bravata. Cómo podría uno lograr, en una forma que no fuera la ideada por Borges, los efectos creados por la lista de tareas preliminares imposibles que terminan con una inesperada desestimación en la que barre con dos palabras el plan para transformarse en Cervantes diciendo que es “así de fácil”.

Borges sigue con un apartado (una modalidad favorita suya, en la que parece salirse de la ficción hacia “la realidad” -que tiende a ser sólo otra ficción). En este apartado, Borges se dirige a la respuesta inevitable del lector frente a la descarada declaración de Menard acerca de que transformarse en Cervantes era demasiado fácil como método para escribir *El Quijote*. “¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante” (p. 22). Estas palabras son dichas con un sentido donde la lógica subyacente a la declaración es irresistible, inevitable: si uno va a hacer todo el esfuerzo para lograr lo imposible, por supuesto uno puede adoptar el más interesante (aún siendo el más difícil), de todos los métodos imposibles que uno pudiera imaginar. Ser Cervantes y llegar al *Quijote* a través de él sería inútil, aún si uno lo lograra: esa hazaña ya ha sido consumada por Cervantes. ¿Por qué hacerlo nuevamente? La gran dificultad y el gran significado del intento de Menard de escribir *El Quijote* se basa en el hecho que él pueda lograrlo a través de su experiencia como un hombre del siglo veinte. Hay al mismo tiempo “cierta melancolía” (pidiendo prestadas palabras de Borges en el párrafo de apertura de su ficción), asociada a la idea de Borges/Menard (los dos gradualmente se transforman en uno) entregando el mayor esfuerzo de su vida literaria a encontrar el modo de crear un texto ya escrito.

Menard y Borges vacilan en cuanto a si la tarea de Menard, que él mismo se había impuesto, era imposible o simplemente “casi imposible” (p. 22). Menard admite, “Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (p. 22); pero una página más adelante razona que su tarea de escribir el *Quijote* no fue más difícil que la

que enfrentó Cervantes antes de escribirlo. “Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.” (p. 23)

La ficción parece estar preparándose y preparando al lector para un momento de descentramiento, que ocurre cuando Borges yuxtapone un pasaje del *Quijote* de Cervantes al mismo pasaje del *Quijote* de Menard:

Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. (p. 24)

El lector no puede resistirse a ir y venir entre los dos pasajes sólo para descubrir que los dos son idénticos, palabra por palabra, coma por coma. Al hacerlo, el lector encuentra que se ha transformado en un personaje en la historia, siendo testigo del hecho de que Menard, en efecto, tuvo éxito en escribir una porción del *Quijote*. Más importante aún, el lector debe atestiguar que el *Quijote* de Menard brinda una experiencia de lectura diferente, y mucho más interesante, que la del *Quijote* de Cervantes –más ambigua, dirían sus detractores–, pero la ambigüedad es riqueza” (p. 24). La experiencia de leer el pasaje escrito de Cervantes es una experiencia para maravillarse ante la belleza del sonido de las palabras y la gracia con que las frases e ideas son volcadas una tras otra, creando en el lenguaje el sentimiento de sonidos e ideas llegando a ser, cada una dándole nacimiento a la siguiente.

La versión de Menard crea un efecto bastante distinto y genera un conjunto de sentidos radicalmente diferente: “La historia, «madre» de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.” (p. 24).

Menard, un “novelista” del siglo veinte, inviste al narrador del *Quijote* del siglo diecisiete con una sensatez pragmática del siglo veinte y expresa ideas del siglo veinte en el lenguaje del siglo diecisiete. Lo que es asombroso acerca de la versión de Menard es que el movimiento de este fluido metafórico de ideas y frases no es sólo un movimiento hacia adelante desde el pasado hacia el presente y el futuro. Es al mismo tiempo un movimiento hacia atrás en contra de sí mismo en la medida que el pasado es creado por el presente. La invasión del siglo veinte al siglo diecisiete, y viceversa no es un simple anacronismo, sino más bien crea su propia experiencia idiosincrática del tiempo. Borges conocía, desde su propia experiencia infantil, las posibilidades imaginativas, así como los enredos imposibles, que se crean cuando se entremezclan el idioma, la literatura y el espíritu del siglo veinte español y del siglo diecinueve inglés “(acaso sin quererlo)” (p. 24).

Lo que es más vital acerca de esta ficción no es sólo la magia de la empresa fantástica y el parcial (pero extraordinario) logro de Pierre Menard al escribir el *Quijote*; para Borges está en cuestión algo mucho más importante. Empezamos a sentir subliminalmente, que las dos versiones del *Quijote* se yuxtaponen, que la escritura de Menard del *Quijote* es una maravillosa metáfora, no de la escritura sino de la lectura: una metáfora de la “buena lectura”, un tipo de lectura que inventa la escritura, que inventa el *Quijote*, que inventa el siglo diecisiete, y que inventa la ficción que estamos leyendo.

Borges está interesado (más precisamente, obsesionado) por cómo una generación de escritores (y lectores) influye/crea otra:

Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: «las ninfas de los ríos y el doloroso y húmedo Eco». Esa conjunción eficaz de un adjetivo espiritual (doloroso) y otro físico (húmedo) me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

Where a malignant and a turbaned Turk... (p. 22)

En este pasaje Borges está sugiriendo sutilmente que el sonido de la escritura de Menard puede escucharse en el estilo y la voz de Cervantes y que las voces de Menard y Cervantes (y Borges) pueden ser escuchadas en el estilo y la voz de Shakespeare (y la voz de Shakespeare en la de ellos).

“Pierre Menard” es una experiencia extraordinaria en “entrenamiento de la escucha” (Pritchard, 1994), que logra ser, como ninguna otra pequeña pieza escrita, una lección de lectura no consciente de sí. La ficción se las arregla para

transmitir una conciencia visceral acerca de que el idioma tiene vida propia. El lenguaje de Menard, el de Shakespeare, el de Cervantes y el de Borges (cuatro lenguas diferentes, abarcando cuatro centurias), es sin embargo una lengua que no es posesión de nadie –ellos (y nosotros)–, cado uno, la pide prestada, y la usa, y es usado por ella, por un tiempo.

Inmediatamente después de yuxtaponer maravillosamente un pasaje del *Quijote* de Menard y de Cervantes, algo discordante sucede en la escritura de Borges. Comenzando con la frase “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil.” (Borges, 1942, p. 24), la identidad del orador deviene ambigua. En este sentido, el lenguaje continúa fusionando a Menard, el personaje, a Borges, el personaje y a Borges el escritor. Esta oración y aquellas que la siguen tienen un nihilismo agudo que se encuentra bastante ausente en el tono juguetón de las primeras dos “secciones” de esta ficción –la parodia de los académicos recolectando los huesos de un autor recientemente fallecido y el reporte del esfuerzo de Menard maníaco/heroico (quijotesco)– esforzándose para escribir el *Quijote*. Estos matices dan lugar en los párrafos finales a un conocimiento resignado que pone en igualdad a Menard, a Borges orador, y a Borges autor:

... “acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas.” (pp. 24)

En una nota al pie (una pedante estructura autoparodiada) adjuntada al final de estas frases, Borges recuerda los “cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto.” También recuerda las caminatas solitarias de Menard “En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata.” (p. 24 n.1).

Es imposible leer estas líneas sin recordar que para Borges, escribir en castellano era escribir en un idioma literario secundario. Secundario respecto del idioma inglés de las historias que le leía su abuela y secundario respecto del inglés de los libros de la biblioteca de su padre, del que sentía que nunca se había desviado (Borges, 1970, p. 209). Aún más, el libro ya existente que Menard/Borges aspiraban a escribir no puede ser separado en la mente del lector del deseo, necesidad de Borges de escribir los libros ya existentes en las aspiraciones literarias incumplidas de su padre. Hay un gran patetismo en esta nota al pie, que crea en la ficción, por primera vez, imágenes y un lenguaje para expresar

la soledad y el profundo sentido de futilidad de Menard/Borges. Nos recuerda las revisiones interminables en letra diminuta de los escritos del propio Borges, que en estas oraciones se califican de inhumanas y más aún bizarras y repelentes, similares a insectos.

Inmediatamente después de la nota al pie, Borges añade: “No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.” (1941, p. 24). En ningún otro punto en esta ficción se ve tan crudamente confrontado lo definitivo de la muerte. Hay un final absoluto en el escribir –y un final en una vida que tampoco Borges (el personaje, el escritor, el hombre) y sus concepciones de tiempo circular puede deshacer ni “reconstruir” (p. 24).

El texto continúa: “Pensar, analizar, inventar –me escribió también– no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia.” (p. 24). Como era su costumbre, Borges está escribiendo acerca de la experiencia de escribir y leer: pensar, inventar, leer, y escribir imaginativamente son eventos ordinarios, muy humanos, altamente esenciales la “respiración normal” de nuestros pensamientos sentimientos e imaginación, incluyendo las formas en las que vamos duelando aquello que no podemos lograr para nosotros mismos y para los otros y aquello que hemos perdido y no podemos “reconstruir” (p. 24).

El párrafo final del texto comienza así: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.” (p. 25). Borges está describiendo (bastante llanamente) el género literario que está inventando en el momento mismo en que estamos leyendo estas líneas. El sonido de esta oración, no es el sonido del reconocimiento de un logro enorme (¡El logro de lo imposible!). Es una declaración modesta, bastante elegante acerca del logro de una buena lectura (y secundariamente de una buena escritura). Lo hace con una frase simple y bella –“el arte detenido y rudimentario de la lectura”– esta frase expresa el sentir de Borges escribiendo con una genuina humildad su propio epitafio (y el de su padre y abuela). No es un epitafio para aquellos que han enriquecido el arte de la escritura, que tiene vida en sí mismo, sino el arte de la lectura.

## **Borges y “Borges y yo”**

En 1938, el año de la muerte del padre de Borges y del “accidente”, los ensayos, y la poesía de Borges eran populares en los círculos literarios de Buenos Aires, pero eran desconocidos aún fuera de la ciudad. Las ficciones que Borges

escribió en los siguientes quince años fueron muy bien recibidas y gradualmente establecieron la reputación literaria de Borges, no sólo entre los lectores de las revistas literarias de Buenos Aires, sino también, entre los lectores a lo largo de la Argentina<sup>5</sup>. A medida que su reputación como escritor iba creciendo, su visión se iba deteriorando. Los médicos de Borges le advirtieron al final de 1940 que, si continuaba leyendo o escribiendo, la pérdida de la visión se iba a acelerar. (Por supuesto, que ignoró estas advertencias. ¿Qué otra cosa podría haber hecho?). Allá por 1955, su ceguera alcanzó un punto donde ya no podía leer más ni escribir.

Aproximadamente en el mismo período en que fueron publicadas las ficciones de Borges (1939 hasta 1955), él se encontró para su sorpresa con que se había transformado en un símbolo de la oposición al régimen de Perón en la Argentina. Esto sucedió, en parte, como consecuencia de la publicación de los poemas alegóricos y los ensayos celebrando la resistencia de las tempranas dictaduras en la Argentina. Con el derrocamiento del gobierno de Perón en 1955, Borges fue elegido como director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que en ese momento contenía más de 800.000 volúmenes. En su “Poema de los dones” (1960a), Borges escribió acerca de un Dios “que con tan magnífica ironía, me dio a la vez los libros y la noche.” (p. 64).

Después de 1955, Borges se encontró con que ya no podía escribir sus ficciones desde sus frases muy refinadas y delicadas estructuras que incluían innumerables reescrituras, “pasajes tachados... en su letra manuscrita de insecto”, requería que fuera capaz de ver las palabras y las oraciones en la página. Podía componer sólo dictando, a cualquiera que estuviera deseoso de ser su escribiente. Su escritura estaba limitada a poemas en prosa más cortos con una estructura de tejido mucho menos denso que las ficciones previas, y con una métrica de verso (en oposición a sus versos libres escritos anteriormente). Borges encontró que era más capaz de retener en su memoria esta forma literaria mientras componía.

“Borges y yo”, publicado originalmente en el año 1957, es una poesía en prosa –citada aquí enteramente– que Borges compuso no mucho después de perder su capacidad para leer o escribir:

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.

<sup>5</sup> Fue recién en 1961, cuando compartió con Samuel Beckett el primer Premio Fomentor, que Borges alcanzó un reconocimiento Internacional.

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, 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. 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. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. 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. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

La frase inicial del poema es sentida como una invitación al lector a entrar en un laberinto; el espacio abierto que hay atrás es aún visible si lo observamos, pero no miramos hacia atrás porque hay algo irresistible, casi hipnótico, en el movimiento hacia adelante del lenguaje, engañosamente simple: “El otro, el que se llama Borges, es al que le suceden las situaciones”.

Hay un triste sonido en estas palabras, generado en parte por una serie de concesiones que realiza el lenguaje. A “El otro” le es dado el lugar de honor ya que está solo en la frase de apertura del poema. “El otro” no es sólo visto, sino que “es llamado” en un juego de palabras en el sentido de ser buscado (llamado después) y teniendo una vocación, una fuerza que le ofrece dirección y sentido. “El otro” es llamado “Borges”, un nombre que comparte con el autor, pero aparentemente no con el orador (sólo unas pocas palabras luego de la frase inicial toman lugar divisiones de divisiones del self, como una elaboración sin fin de senderos que se bifurcan).

Que “el otro” comparta un nombre con el autor crea, en el lenguaje, un escritor como personaje, junto (¿o acaso es dentro de? ¿o idéntico a?) al autor como una persona de “carne y hueso” que vive en un lugar “que no se encuentra en los versos” (Borges, 1960b, p. 131). El lector está en este momento comple-

tamente dentro del poema, como un laberinto donde las palabras sirven como una guía “que sólo tiene como fin que uno se pierda” (Frost, 1947, p. 341).

La frase final de la oración inicial nombra a “el otro” como “aquel a quien le ocurren las cosas”. ¿Qué significa que a alguien no le ocurran cosas? ¿Será que eso significa dejar de ser, o no ser nadie, o no ser?

La voz de la oración de inicio presenta una tristeza transmitida por la continua negación de quien habla —el que no es nombrado, no es llamado, no tiene nombre (ni siquiera el pronombre yo), el que carece de sustancia suficiente para ser tanto un objeto como un self (“yo”), el que se puede transformar en “visible” como consecuencia de las cosas que le suceden a uno mismo. Y hay aún algo más que sucede al mismo tiempo, en esta simple, elegante y compacta oración; algo tan delicado y sutil que es apenas perceptible. A pesar de las varias capas de negación del orador, es el orador y no “Borges”, quien tiene voz y en consecuencia la posibilidad de darse a conocer en este poema, a través del uso del lenguaje. “El otro, el otro llamado Borges” es mudo, desconectado del acto de hablar:

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”. (p. 62)

El “yo” de esta segunda oración es un “yo” débil, que camina sin rumbo por las calles de Buenos Aires y se detiene “tal vez mecánicamente ahora”. Una dimensión importante del lenguaje, tanto aquí como a lo largo del poema, es la continua tensión entre la negación del “yo” (aquí un yo sin rumbo y por momentos mecánico), y la urgencia de la voz hablando no sólo en tiempo presente, sino en el momento presente —“ahora”. El orador que habla no parece estar dirigiéndose ni al lector ni a sí mismo de un modo meditativo; más bien, hay un sentimiento que el orador ha pasado muchas veces por este terreno, tanto en el sentido literal de haber caminando infinitas veces por las calles de Buenos Aires como en un sentido metafórico, rumiando repetidamente estos pensamientos con la sola expectativa de lograr un sentimiento o idea fresca.

Así como en el caso de la frase inicial, y como es verdadero prácticamente en cada una de las otras frases del poema, esta segunda oración es una oración dividida. En la segunda parte, el orador explica que aquello que él sabe de “aquel llamado Borges” lo sabe a través de las palabras escritas: su nombre en las cartas recibidas por correo, en la lista de profesores, y en una entrada del diccionario biográfico. Mientras el orador vive en el presente —el tiempo verbal presente del

“Yo sé” y “[Yo] veo” – “Borges” es una parte del pasado. Las cartas que le fueron dirigidas, la lista de profesores, la entrada en el diccionario biográfico son todos escritos que han sido hechos en un momento previo.

La voz del orador se transforma en algo mucho más personal en la medida que enumera las cosas que “le gustan”: “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.” (p. 62).

Casi veinte años después de “Pierre Menard”, la lista con toda su intensidad, con la tensión entre la secuencia y la simultaneidad, con la miriada de vínculos sentidos, pero no declarados entre sus elementos, es aún una estructura favorita de Borges. La lista de cosas que “me gustan” (“me gustan” es un verbo que presume poco) presenta completud e integridad sólo en relación con la persona que la hace –y en un sentido esa persona está, constituida en el proceso de “hacer” la lista. La “lista” parece reunir, en menos de quince palabras, la esencia del orador. Los relojes de arena hacen que el tiempo sea visible para quien puede ver, y audible y palpable para quien no puede. Son la encarnación de la consecuencia natural del tiempo: cada grano se apila arriba de otro que lo precede como cadáveres caídos en una fosa común. Pero en una vuelta de tuerca, el tiempo deviene circular –los cadáveres de un momento se transforman en recién nacidos en el siguiente, codeándose entre ellos lenta y suavemente en su lucha por entrar en el mundo desde dentro del cuerpo del tiempo.<sup>6</sup>

En “la lista”, después de los relojes de arena están los mapas. Los mapas hacen con el espacio lo que los relojes de arena hacen con el tiempo: las calles, las ciudades, los países, los planetas, las galaxias son transformados en marcas en el papel que puede ser sostenido y sentido entre las manos de uno y vistos, si uno puede ver, con una simple mirada. Así, en el espacio de dos palabras, todo el tiempo y el espacio “son capturados” –no en la arena ni el vidrio, no en el papel ni la tinta, sino en las palabras usadas metafóricamente. Las palabras ciertamente comprendidas en esta lista son “no sólo objeto de comunicación sino también símbolos y música mágicos” (Borges, 1970, pp. 206-207). En un sentido, los elementos que componen la lista y la lista que da forma al orador (y al escritor) son fundamentalmente metáforas de la creación imaginativa de las

<sup>6</sup> Desde muy temprano, Borges debe haber estado dolorosamente al tanto (de modo inconsciente si no consciente), de la implacable progresión del tiempo, medido por la progresiva pérdida de su visión. Es difícil imaginar que él no se haya visto a sí mismo en el futuro en el descenso implacable e irreversible hacia la ceguera de la cual era testigo en su padre y en su abuela.

metáforas mismas y del acto de traerse a uno mismo a la existencia a través del uso imaginativo del lenguaje.

El sentimiento en la voz del poema cambia en el espacio que existe entre las dos mitades de la oración. Las cosas que le gustan, se caen unas sobre otras en la lista que comprende la primera parte de la oración, reveladas en el sonido de una voz que no se ha escuchado frecuentemente en los trabajos de Borges. Es una voz que se siente desnuda, despojada de ironía e ingenio. La yuxtaposición de las dos mitades de esta oración crea un sentido de dar y quitar. Las serenas y bellas palabras de la primera parte de la oración, cada una cuidadosamente seleccionada –“reloj de arena, mapas, tipografías del siglo dieciocho, el gusto a café y la prosa de Stevenson”– son abrasadas por la aridez y la esterilidad del lenguaje de la segunda parte: “él comparte estas preferencias, pero de una manera vana que las transforma en los atributos de un actor”. Estas son palabras abstractas, sin textura (“vanas” y “los atributos de un actor”) que se sienten más escupidas que dichas. Las palabras simples, suaves: “me gusta” se transforman, en la segunda mitad de la oración, en una cláusula rígida y formal: “él comparte estas preferencias”.

El tono de la poesía como un todo sufre un poderoso giro en la cesura establecida en la mitad de la oración. Hay una sensación de que las cosas se están deshaciendo, en espiral hacia abajo, en lo que sigue: “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.” Las palabras y cláusulas de esta oración tienen el sonido y la cadencia de golpes al cuerpo entregados sólida e implacablemente. Esto es logrado a través de la pesadez del cúmulo de frases como “Yo vivo”, “Me permito seguir viviendo” “para que Borges pueda idear su literatura”, y “esta literatura me justifica” (la palabra “justifica”: legalista, rígida y moralista imprime un frío escalofriante).

“Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.”

La idea que el lenguaje “no le pertenece a nadie” juega un rol, en uno u otro sentido, en casi todos los ensayos, ficciones o poemas de Borges. La idea no es original de Borges, por supuesto, pero es traída a la vida de un modo fresco cada vez que él hace uso de ella (cuando su escritura es buena). Por ejemplo, la excitación de “descubrir” esta idea, como si fuera la primera vez, en “Pierre Menard”, está en contraste con su uso en “Borges y yo”, donde se transforma en un garrote con el que disminuir las ilusiones de Borges de ser original.

La amargura y la combatividad del orador (que por momentos se muestra como imparcial), se transforman en algo sutilmente nuevo en la frase que sigue:

“Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro.”

Hay una tristeza y resignación que no se pueden esconder. El orador, que estuvo anteriormente hablando en y por el presente (“ahora”), es una voz transformándose en el pasado (no relacionado con la vida, sino con la vida después de la muerte –la supervivencia del escritor en su literatura incluso después de su muerte). Sobrevivir en “Borges”, en “el otro”, no es sobrevivir como una persona viviendo en el presente. “Borges” es un monumento impasible que “sobrevive”, no en el sentido de vivir, cambiar y devenir, sino en el sentido de conmemorar el escritor que era y la escritura que producía.

Mientras el orador continúa hablando acerca de la noción de Spinoza que “todas las cosas anhelan persistir en su ser, la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre”, el lector puede escuchar la cláusula final de este pensamiento que no ha sido dicha: “Y el escritor anhela persistir en ser escritor”. Desde este punto en adelante (y yendo hacia atrás a el principio), el poema se sumerge más y más profundamente en la experiencia del orador/y el autor peleando (por momentos sin éxito) para persistir en su ser como escritor.

“Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra.”

Ninguna división simple entre “Borges”, la figura pública, y Borges el privado, el hombre común, es adecuada respecto de lo que va sucediendo en el poema. “Borges” no es simplemente una construcción del mundo literario, tampoco es una construcción (una máscara, una persona) inventada por Borges, el hombre. Más bien, “Borges” es Borges, quien ya no es Borges: ya no es el escritor que se reconoce a sí mismo en la escritura que le ha hecho ganar algo de fama.

Si el orador ha de devenir alguien, si Borges ha de devenir Borges, deberá lograrlo en su escritura, en la escritura de este poema, “ahora”, en el tiempo presente de esta poesía, que siempre insiste, casi burlándose. Si es que él ha de ser alguien, no será recreando la escritura de Borges, el autor de *Ficciones*, porque ese Borges se ha ido, conmemorado en diccionarios biográficos y en la memoria del orador (y en la del lector). La pérdida de Borges es casi aniquilante, casi incomprensible, casi más allá del dolor. La lucha alojada en el sonido de las pa-

labras y en la estructura desgarradora de las frases de este poema es la lucha por encontrar un modo de llorar cuando ya no hay más nada de uno mismo que pueda llorar (cuando uno sinceramente no sabe “si es cierto que es alguien”). En este sentido, “Borges y yo” es en esencia, una elegía que surge no de la experiencia de dolor sino del esfuerzo de llegar a ser como un escritor llegando al sentimiento de dolor a través de la experiencia de la escritura. El poema es una elegía para Borges (que es “Borges”), el escritor imaginativo que alguna vez encontró el placer al jugar con la estructura del lenguaje en la escritura de sus ficciones.

En “Borges y yo”, en la última línea del poema, el lector puede sentir que el trabajo de duelo se ha logrado o al menos ha comenzado:

“No sé cuál de los dos escribe esta página”.

Este no es un mero truco literario, aparece como una genuina sorpresa, una sorpresa que se actualiza para mí de un modo fresco cada vez que leo el poema. Hasta la oración final la poesía está estructurada como una serie de entonaciones declarativas de “yo”: “Yo camino”, “Yo sé”, “A mí me gusta”, “Yo vivo”, “Yo estoy destinado”, “Yo me rindo”, “Yo estoy bastante consciente”, “Yo permaneceré”, “Yo reconozco”, “Yo trato”, “Yo debo tener que imaginarme”, “Yo pierdo”. Y luego, finalmente, como una pirámide que se balancea en su pináculo, el edificio de la poesía se concentra en un segundo párrafo de menos de una línea, que comienza con las palabras “No sé”.

La línea final sorprende tanto porque la voz que habla, el “yo” de la oración, es un nuevo y notable evento. Es un evento que no podría haber tenido lugar hasta este momento, un sonido que no podría haber sido emitido en ausencia del trabajo y el arte de duelo que lo precedió. La última línea habla con la voz de un “Yo” que puede hablar por “nosotros” –por Borges y “Yo”– por primera vez. Hay algo que es al mismo tiempo triunfante y de triste aceptación en esta declaración final de no saber. El triunfo de ese verso y el éxito de la poesía como un todo reside en la paradoja que crea: Para que un escritor pueda abordar la experiencia de ya no ser capaz de escribir del modo en que pudo hacerlo alguna vez, debe escribir una elegía que logre de manera imaginativa, enigmática y musical en su lenguaje algo adecuado a todo lo que perdió. Una elegía, esta elegía, no comienza con el duelo, es un esfuerzo por lograr el duelo en la experiencia de la escritura. Una elegía, a diferencia de un elogio, debe tomar y ser igual a (lo que no significa ser idéntico a) la completa complejidad de la vida que se ha perdido. El lenguaje del poema que es una elegía debe ser animado por la

pérdida o la muerte de la persona o del aspecto de uno mismo que yo no es más.

En otras palabras, una elegía, si ha de ser lograda, como “Borges y yo” lo fue, no debe capturar en sí misma la voz que se ha perdido, sino la voz que cobra vida en la experiencia de esa pérdida —una voz animada por la experiencia del duelo. La nueva voz no puede reemplazar a las viejas y no debe intentar hacerlo, no hay voz, ni persona, ni aspecto de la vida de uno mismo que pueda reemplazar a otra. Pero sí puede sentirse que la nueva voz ha estado de algún modo ahí todo el tiempo en las viejas voces —como un niño es de algún modo una inmanencia de sus ancestros y es traído a la vida tanto a través de sus vidas como de sus muertes.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, J. L. (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Privately printed. Excerpts in English in Jorge L.
- *Borges: Selected Poems*, ed. A. Coleman. New York: Viking, 1999, pp. 1-32. (1933).
- The street comer man. In *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, ed. and trans. N. T. di Giovanni in collaboration with J. L. Borges. New York: Dutton, 1970, pp. 33-44. (1941).
- Pierre Menard, author of the Quixote. In *Labyrinths; Selected Stories and Other Writings*, ed. D. Yates and J. Irby. New York: New Directions, 1962, pp. 36-44. (1944).
- *Ficciones [Fictions]*. Buenos Aires: Sud. (1946).
- A new refutation of time. In *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. D. Yates and J. Irby. New York: New Directions, 1962, pp. 217-236. (1949).
- *El Aleph*. Buenos Aires: Losada. (1957).
- *El Hacedor*. Buenos Aires: Biblioteca La Nación. 1996.
- Borges and I. In *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. D. Yates and J. Irby. New York: New Directions, 1962, pp. 246-247. (1960a).
- Poem of the gifts. In *Jorge Luis Borges, Selected Poems, 1923-1967*, trans. and ed. N. T. di Giovanni. New York: Delta, 1972, pp. 117-119. (1960b).

- The other tiger. In Jorge Luis Borges: Selected Poems, 1923-1967, trans, and ed. N. T. di Giovanni. New York: Delta, 1968, pp. 129-131. (1962).
- Labyrinths: Selected Stories and Other Writings, ed. D. Yates and J. Irby. New York: New Directions. (1967-1968).
- This Craft of Verse. Cambridge: Harvard University Press, 2000. (1970).
- An autobiographical essay. In The Aleph and Other Stories, 1933-1969, ed. and trans. N. T. di Giovanni in collaboration with J. L. Borges. New York: Button, 1970, pp. 203- 262. (1971).
- Foreword. In Jorge Luis Borges: Selected Poems, 1923-1967, trans, and ed. N. T. di Giovanni. New York: Delta, 1972, pp. xv-xvi. (1981).
- Poetry. In Twenty-Four Conversations with Borges (Including a Selection of Poems). Interviews by Roberto Alifano 1981-1983, trans. N. S. Arauz, W. Barnstone, and N. Escandell. Housatonic, MA: Lascaux Publishers, 1984, pp. 3741. (1982).
- Possession of yesterday. In Twenty-Four Conversations with Borges (Including a Selection of Poems). Interviews by Roberto Alifano 1981-1983, trans. N. S. Arauz, W. Barnstone, and N. Escandell. Housatonic, MA: Lascaux Publishers, 1984, p. 157. (1984).
- Seven Nights, trans. E. Weinberger. New York: New Directions.
- (1998). Jorge Luis Borges: Collected Fictions, trans. A. Hurley. New York: Viking.
- (1999) Jorge Luis Borges: Selected Poems, ed. A. Coleman. New York: Viking.