

BORGES Y LA ESCRITURA

a Margarita, siempre

Enrique López Aguilar

1. Cuando Hispanoamérica descubrió, poco después de 1960, que poseía un escritor llamado Jorge Luis Borges y cuya obra era monda de unos cuantos y que ese conocimiento tuvo que producirse a través del Premio Formentor, un reconocimiento europeo, se inició una larga discusión en torno a su trabajo literario, a veces desde la gratitud de los colegas (Cortázar, Arreola, Monterroso, Pacheco, Paz), hasta la curiosidad de los críticos (Barrenechea, Genette, Jurado, Rodríguez Monegal), y, desde luego, a través de la simple opinión de sus lectores: que si es un escritor para escritores, que si es muy bueno pero es fascista, que si es buen narrador pero mal poeta o que si *Ficciones* es su único libro meritorio. Ya en la vena de la facilidad, no faltaron los escritores que, escudándose en simplificaciones ideológicas, decidieron descalificar a Borges mediante patéticas discusiones (Collazos, Benedetti). Lo que esta breve muestra ofrece es la imagen de un autor desconocido

que, repentinamente, salta a la publicidad y al lugar común, al estado de referencia obligada para redefinir el artepurismo, el arte comprometido o la deshumanización del arte. Después de 1960 se hizo más fácil que en Hispanoamérica no sólo hubiera quienes enfermaran "de ruina y David Hume",¹ sino también quienes fatigaran las páginas y condescendieran a la estupidez o a la felicidad de altos senos.

No pretendo demostrar la importancia de Borges a través de su influencia en las generaciones posteriores, ni defender la calidad de su obra poética, ni justificar sus declaraciones sobre política. Me propongo, más modestamente, perseguir el concepto que Borges fue elaborando sobre las relaciones entre el es-

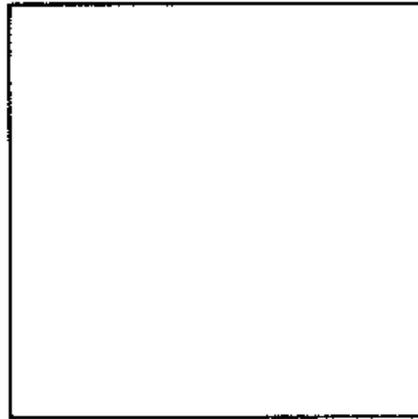
critor y el acto de escribir, entre el texto y la realidad, porque creo que la nueva posición que él asume frente a la escritura es tan relevante que se coloca detrás, por negación o afirmación, de muchas de las direcciones de la literatura hispanoamericana contemporánea, y a veces más allá, hasta el punto de que el grupo *Tel-Quel* afirmó que los relatos borgeanos habían sustentado la teoría narrativa del *nouveau roman*, lo que no dejó de consternar a Borges: —no me desaliente, le respondió a Butor, no bien éste le declaró esas influencias.

Para aclarar las ideas de Borges sobre el acto de escribir recurriré a sus propios textos, lo que significa partir de una tautología que, en realidad, niega la apariencia de oscuridad que tanto aterra a muchos de sus presuntos lectores: Borges se explica siempre a sí mismo, su obra es autorreferente a fuerza de la cantidad de entrecruzamientos que la llenan, de tal manera que la erudición de un poema se explica en un ensayo, o la propuesta de un ensayo se

desarrolla en un cuento, o el cuento supone la idea de un poema. Así, por ejemplo, a un lector de Borges no debería sorprenderle que el octogésimo verso del "Otro poema de los dones": *Por la tortuga de Zenón y el mapa de Royce*,² se explique en "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga", en "Avatares de la tortuga", indirectamente en "Kafka y sus precursores" y, sorprendentemente, porque declara qué es el mapa de Royce, en "Magias parciales del Quijote": Borges nos dice que se trata de dos simétricas paradojas: una sobre el tiempo y otra sobre el espacio. Lo vertiginoso ocurre cuando presentimos que "Magias parciales del Quijote" augura la explicación de poemas como "Ni siquiera soy polvo", cuyos versos finales aluden a la confusión entre realidad textual y realidad objetiva discernidas por Borges en el ensayo:

Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
Que entreteje en el sueño y la vigilia
Mi hermano y padre, el capitán
Cervantes,
Que militó en los mares de Lepanto
Y supo unos latines y algo de
árabe...
Para que yo pueda soñar al otro
Cuya verde memoria será parte
De los días del hombre, te suplico:
Mi Dios, mi soñador, sigue
soñándose.³

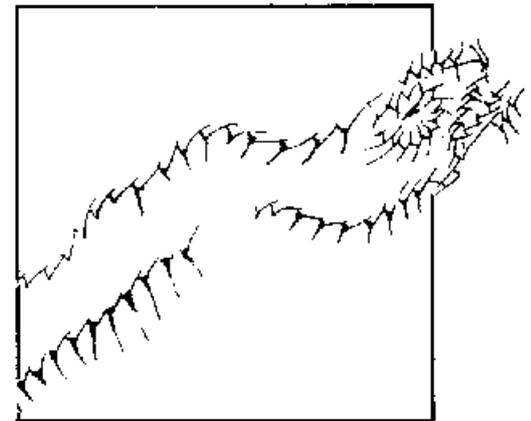
Si toda la obra borgeana es un complejo entramado, también supone la demolición de las fronteras entre los géneros literarios, aceptar que cualquier zona del universo puede ser declarada en cuento o poema o ensayo. Desmontar los compartimentos de la retórica permite que un cuento se escriba con la apariencia del ensayo o la reseña ("El acercamiento a Almotásim"), que en un poema se narre o se discuta ("Poema conjetural"), que un proceso ensayístico se vuelva narración ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"), o que, como decía el propio Borges, sea mejor reducir el argumento de una no-



vela a unas cuantas líneas apretadas para suponerla, y pasar a otra cosa (también "El acercamiento a Almotásim").

Proponer la oscilación de los géneros, su práctica contaminación, vale como creer que no hay formas fijas para expresar las cosas, que los géneros son, en todo caso, variantes de énfasis y de tono y de estructura para hablar de casi los mismos problemas. Proponer la cancelación de la novela para privilegiar el cuento, supone una relación complementaria con la idea anterior: el escritor contemporáneo debería tener la aguda conciencia de que ya no se puede constreñir la realidad a los límites de una novela, de que la aspiración totalizadora que produjo novelas, sinfonías y sistemas filosóficos es meritoria, pero ingenua. Al escritor contemporáneo sólo le queda la posibilidad de asomarse al mundo y explicarlo fragmentariamente o, mejor, dudarlo totalmente, ya que el artista no ofrece explicaciones sino preguntas. Con esos fragmentos lo que se puede intentar es una aproximación, también por eso Borges recomendaba entrar a saco en toda la historia de la cultura como patrimonio del intelectual hispanoamericano: ante la falta de una tradición, crearse una que las sume a todas: el mestizaje y el eclecticismo como alternativa.

Ante un ser roto y dividido, ante un universo que se deja conocer por sus fragmentos, el escritor que propone Borges ya no tiene nada que ver con el mago romántico, ni con el ser singular. Y para que la nueva imagen del artista sea coherentemente explicada dentro de un universo que se presenta absurdo, Borges elige: no sólo el cuento, el ensayo y el poema (formas que enfatizan el carácter fragmentario de la mirada, de la insuficiencia de la objeti-



vidad, de lo parcelado en el mundo), sino también los juegos con la filosofía. Esta actitud ya corrobora la idea de entrar a saco en todo, porque la filosofía y la teología se vuelven verdaderas reservas de estructuras fantásticas, soportes para mirar lo relativo.

2. En "El hacedor", Homero se va quedando ciego y siente que el universo lo abandona.

Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las hurtosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño.⁴

Al término de la lectura de este breve relato, el lector puede arribar a algunas certezas: que el destino de un hombre se parece al de todos los hombres, que existen ciertos actos que vuelven a un hombre la serie de hombres que lo han precedido y lo seguirán en ese acto o, para decirlo como Borges en "Milonga de dos hermanos":

Así de manera fiel
Conté la historia hasta el fin;
Es la historia de Caín.
Que sigue matando a Abel.⁵

Cuando alguien mata a otro, de manera misteriosa reproduce el arquetipo de Caín y Abel; así, cuando un poeta, en su ceguera, descubre la inminencia de la vocación artística, lo que hace es reproducir la serie arquetípica que se corresponde con la idea del artista. Homero, poeta ciego, preside la secuencia formada por Milton, Mármol, Groussac, Borges. Pero es probable que "El hacedor" no sugiera el caso específico de los poetas ciegos, sino que erija una imagen general del artista: a todos les ocurriría ese abandono del mundo, la necesidad de rastrear en la memoria para transformar estéticamente una experiencia particular en algo general (como ocurre en este relato con "una mujer, la primera que le depararon los dioses [y que] lo había esperado en la sombra de un hipogeo",⁶ que prefigura a Helena), la posible condición onírica de la revelación estética, el vínculo con una tradición. Pero más que estas notas accidentales, Borges sugiere, a través de las sucesivas imágenes del arquetipo, la nula personalidad del escritor. No importa el nombre, Homero o Borges, porque cada uno ha tenido que confrontar las tareas de la escritura, la permanencia y el emborronamiento, esa manera de olvidar a la persona detrás del texto para quedarse con el texto. Vista así, la literatura es una larga cadena de tentativas que escri-

ben una sola obra; el poeta es uno solo diversificado a través del tiempo.

Esta posición de Borges cancela la búsqueda de originalidad y la excesiva atención a la personalidad del escritor: la verdadera tarea del poeta es reescribir con variaciones, porque todo ha sido dicho por la tradición (por el arquetipo preliminar del que forma parte). La vuelta a la tradición y el conocimiento de lo que ya quedó escrito hace de la historia de la literatura una suma de borradores, una confusión de la que los géneros también participan. Por lo tanto, el poeta también debe ser un lector del universo, alguien que pudiera decir

[...] ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! [...] Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.⁷

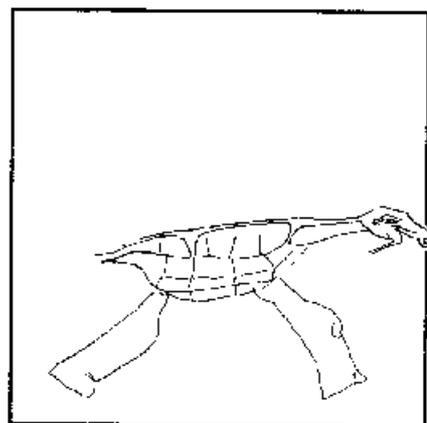
como Tzinacán, el protagonista de "La escritura del dios", pero que también se atreviera a no proferir la fórmula verbal conocida y reflexionara

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él.⁸

Cuando Tzinacán prefiere guardarse el secreto que lo volvería libre, de alguna manera está privilegiando el acto de la lectura sobre el de la escritura, que en él equivaldría al de pronunciar la "fórmula de catorce palabras casuales". La renuncia sugiere que es mejor el conocimiento otorgado por el deseo de penetrar el universo a través de su lectura que por el de la escrituración del mismo. En este punto se manifiesta una ruptura en el pensamiento borgeano: los méritos superiores de la lectura contra la obstinación por la escri-

ta, aunque Borges siempre atina a proponer síntesis conciliatorias.

3. En el fondo, la contradicción se disuelve porque Borges cree que leer y escribir equivalen a un solo acto. Si son lo mismo, ¿para qué escribir?, o más aún, ¿por qué es mejor no escribir? Tal vez una célebre frase de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" dé las primeras claves para saberlo: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el



número de los hombres".⁹ La idea de que el espejo multiplica la imagen del hombre, imagen fatalmente parecida pero deteriorada porque es sólo una proyección de la realidad sobre algo que produce una apariencia, debe relacionarse con las exposiciones que ha hecho Borges en otros textos sobre ciertas ideas agnósticas o cabalísticas, como "Una vindicación del falso Basílides". En este ensayo, Borges propone la idea herética de que existe un dios primordial, *pater innatus*, de cuya quietud proceden siete divinidades subalternas que generan un primer cielo; de esta "corona demiúrgica" procede una segunda, que genera un segundo cielo y así hasta el número 365, con el desventurado acontecimiento de que cada nueva generación demiúrgica (con sus cortes angélicas y potestades respectivas) supone una disminución, una

pérdida respecto a la precedente. El dios 365 se encuentra deteriorado trescientas sesenta y cinco veces respecto al *pater innatus* y es, desde luego, el Dios de las Escrituras. Al margen de otros divertimentos hebreos que Borges añade complacido, como el de que un Redentor, hijo del *pater innatus*, no podría seriamente morir por una humanidad imperfectísimamente creada por un dios tan menoscabado, lo que prevalece es el concepto platónico de

nocimiento y en otro la demostración de ese conocimiento. Esta idea, sostenida diversamente por Francis Bacon, Sir Thomas Browne, Carlyle y León Bloy, también soporta los postulados de la cábala, por lo menos tal como se propone en "Una vindicación de la cábala": Dios es el redactor de los textos bíblicos, o más exactamente, su Espíritu. De aceptar la idea platónica de que toda creación (toda redacción) supone, aunque disminuidamente, a su

raíso, sino el silencio de Tzinacán. ¿Para qué enunciar el Nombre o la fórmula de catorce palabras casuales si el conocimiento del universo que supondría haber llegado a eso nos declara la inutilidad del acto?

Visto así, escribir es una vanidad equiparable a la que produce las preguntas del rabino en Praga:

*¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la
vana
Madeja que en lo eterno se devana,
Di otra causa, otro efecto y otra
cuñita?¹⁰*

Esto, sumado a las ideas de que la escritura es como un ejercicio especular que duplica inútilmente al universo y, por lo tanto, lo deteriora al tiempo que le añade algo, casi hasta el borde de la malignidad, como en "El espejo de tinta":

[...] Le sujeté la diestra temblorosa con la mía que estaba firme y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto.¹¹

confirma el carácter superfluo del trabajo literario, sospechoso de mentira por artificioso, sombrío, afantasmado y multiplicador.

Desde luego, no todas las imágenes que propone Borges del esfuerzo literario son negativas. Es cierto que el arte añade algo que no había antes, pero también puede lograr alcances iluminadores y reconstructivos, aunque no menos artificiales, por tratarse, en última instancia, de objetos creados con palabras. Pero la reconstrucción es abismal si, como en el caso de "Una rosa y Milton", no sólo se induce el proceso que inventa a la última rosa que el ciego Milton tuvo frente a sus ojos, sin verla, sino que es el contacto a través del arquetipo de dos poetas ciegos:



las creaciones derivadas del mundo de las Ideas: un mundo perfecto se proyecta sobre un mundo de apariencias; si en este mundo (que es el nuestro) se genera el arte, éste se convierte en la proyección de una proyección, en un juego de sombras que sólo puede confundir los sentidos, ya que si preexiste, por ejemplo, un paradigma de mujer en el mundo de las Ideas, su descenso al mundo la vuelve sombra, no importa qué bella sea; pero si un pintor le hace un retrato, lo que acaba de provocar es el deterioro de la sombra a través del artificio: no importa qué buen retrato si es algo todavía menos que la mujer quien, a su vez, es menos que su paradigma.

De alguna manera metafísica esto se conecta con la idea expresada en "Del culto de los libros": hay dos libros escritos por Dios: las Escrituras y el universo, en uno está su co-

hacedor, y de que lo deteriorado refleja burdamente a quien lo fabricó, tal como el hombre y la mujer, a pesar de su imagen y semejanza con Dios son imperfectos, o como el gólem refleja precariamente al rabino Judá León de Praga, el único recurso del hombre es volverse lector de los dos textos divinos, del Autor por antonomasia (hasta para Calderón de la Barca). Todo acto de escritura humana se vuelve, desde esta perspectiva, un mero comentario del verdadero texto, y justificaría las búsquedas enloquecidas de los cabalistas: rastrear el nombre de Dios a lo largo de Su libro para igualarse a Él, para generar humanamente un texto comparable. De lograr el encuentro con el nombre secreto de Dios, con su adecuada enunciación, Borges ya ha previsto el posible desenlace: no crear de la nada la merienda de la noche ni restituir el Pa-

pérdida respecto a la precedente. El dios 365 se encuentra deteriorado trescientas sesenta y cinco veces respecto al *pater innatus* y es, desde luego, el Dios de las Escrituras. Al margen de otros divertimentos hereses que Borges añade complacido, como el de que un Redentor, hijo del *pater innatus*, no podría seriamente morir por una humanidad imperfectísimamente creada por un dios tan menoscabado, lo que prevalece es el concepto platónico de

nocimiento y en otro la demostración de ese conocimiento. Esta idea, sostenida diversamente por Francis Bacon, Sir Thomas Browne, Carlyle y León Bloy, también soporta los postulados de la cábala, por lo menos tal como se propone en "Una vindicación de la cábala": Dios es el redactor de los textos bíblicos, o más exactamente, su Espíritu. De aceptar la idea platónica de que toda creación (toda redacción) supone, aunque disminuidamente, a su

raíso, sino el silencio de Tzinacán. ¿Para qué enunciar el Nombre o la fórmula de catorce palabras casuales si el conocimiento del universo que supondría haber llegado a eso nos declara la inutilidad del acto?

Visto así, escribir es una vanidad equiparable a la que produce las preguntas del rabino en Praga:

*¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la
vana
Madeja que en lo eterno se devana,
Di otra causa, otro efecto y otra
causa?¹³*

Esto, sumado a las ideas de que la escritura es como un ejercicio especular que duplica inútilmente al universo y, por lo tanto, lo deteriora al tiempo que le añade algo, casi hasta el borde de la malignidad, como en "El espejo de tinta":

[...] Le sujeté la diestra temblorosa con la mía que estaba firme y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto.¹⁴

confirma el carácter superfluo del trabajo literario, sospechoso de mentira por artificioso, sombrío, afantasmado y multiplicador.

Desde luego, no todas las imágenes que propone Borges del esfuerzo literario son negativas. Es cierto que el arte añade algo que no había antes, pero también puede lograr alcances iluminadores y reconstructivos, aunque no menos artificiales, por tratarse, en última instancia, de objetos creados con palabras. Pero la reconstrucción es abismal si, como en el caso de "Una rosa y Milton", no sólo se induce el proceso que inventa a la última rosa que el ciego Milton tuvo frente a sus ojos, sin verla, sino que es el contacto a través del arquetipo de dos poetas ciegos:



las creaciones derivadas del mundo de las Ideas: un mundo perfecto se proyecta sobre un mundo de apariencias; si en este mundo (que es el nuestro) se genera el arte, éste se convierte en la proyección de una proyección, en un juego de sombras que sólo puede confundir los sentidos, ya que si preexiste, por ejemplo, un paradigma de mujer en el mundo de las Ideas, su descenso al mundo la vuelve sombra, no importa qué bella sea; pero si un pintor le hace un retrato, lo que acaba de provocar es el deterioro de la sombra a través del artificio: no importa qué buen retrato si es algo todavía menos que la mujer quien, a su vez, es menos que su paradigma.

De alguna manera metafísica esto se conecta con la idea expresada en "Del culto de los libros": hay dos libros escritos por Dios: las Escrituras y el universo, en uno está su co-

hacedor, y de que lo deteriorado refleja burdamente a quien lo fabricó, tal como el hombre y la mujer, a pesar de su imagen y semejanza con Dios son imperfectos, o como el gólem refleja precariamente al rabino Judá León de Praga, el único recurso del hombre es volverse lector de los dos textos divinos, del Autor por antonomasia (hasta para Calderón de la Barca). Todo acto de escritura humana se vuelve, desde esta perspectiva, un mero comentario del verdadero texto, y justificaría las búsquedas enloquecidas de los cabalistas: rastrear el nombre de Dios a lo largo de Su libro para igualarse a Él, para generar humanamente un texto comparable. De lograr el encuentro con el nombre secreto de Dios, con su adecuada enunciación, Borges ya ha previsto el posible desenlace: no crear de la nada la memoria de la noche ni restituir el Pa-

De las generaciones de las rosas
Que en el fondo del tiempo se han
perdido

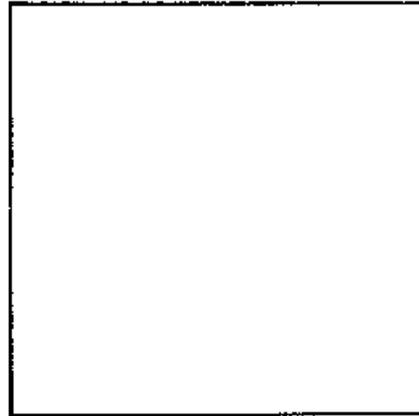
Quiero que una se salve del olvido,
Una sin marca o signo entre las cosas
Que fueron. El destino me depara
Ese don de nombrar por vez primera
Esa flor silenciosa, la postrera
Rosa que Milton acercó a su cara,
Sin verla. Oh tú bermeja o amarilla
O blanca rosa de un jardín borrado,
Deja mágicamente tu pasado
Inmemorial y en este verso brilla,
Oro, sangre o marfil o tenebrosa
Como en sus manos, invisible rosa.¹²



Y por el arquetipo de los escritores, el de la rosa. No importa la categoría de la flor mortal que Milton tuvo entre sus manos, pues Borges está rescatando a la flor mediante su nombre, y no sólo a la rosa, sino también al arquetipo de Milton. Este poema significa la intención de apoderarse y de crear verbalmente a un escritor y a un emblema, por el puro hecho de nombrar:

Si (como el griego afirma en el
Cratilo):
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de *rosa* está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.¹³

Los castillos metafísicos no son más que una manera de insistir en lo vano del proceso literario: nombrar es agregar algo al universo, pero con deterioro. El carácter mágico y privado de los sistemas nominalistas enfatiza también su transitoriedad y



su eficacia se vuelve simbólica, como se sugiere en "La rosa de Paracelso": un aprendiz quiere comprar los conocimientos cabalísticos de Paracelso y lo pone a prueba: quema una rosa para que con alguna fórmula mágica la reconstruya. Después de discutir, Paracelso confiesa su incapacidad para lograr lo solicitado por el advenedizo y éste se marcha.

Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, voló el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.¹⁴

Sin embargo, Borges es consciente de que esa rosa resurgida es puramente textual, es un gólem, si valiera decirlo, porque sólo se parece a las rosas reales. Frente a este esfuerzo inútil que no puede crear, se eleva, útil, el del lector.

4. Vale la pena recordar que, para Borges, el lector debía ser hedonista y debía leer libros por la emoción estética deparada,¹⁵ de la misma manera que él expresó en varias ocasiones que prefería ser recordado como lector más que como escritor. En todo caso, dentro de los parámetros expuestos, el acto de lectura supone un intento cognoscitivo, descifrador, mientras que el de escritura equivale a un atrevimiento, a una repetición transgresora.

Volverse escritor equivaldría a una resignada voluntad de amanuense de Dios, el escritor por excelencia. En todo caso, quienes se obstinan en el ejercicio de la literatura han tenido que pasar, obligadamente, por el estado de lectores para integrarse a una tradición y a un paradigma o para salir de ellos.

Sin embargo, tal vez más importante que el impulso hedonista del lector, o de la suposición de que todo escritor implica a un lector que ha realizado un aprendizaje en otros escritores, o de que el conocimiento ofrecido por la lectura es superior al de la escritura, como ocurre en "La escritura del dios", sea la hipótesis borgeana de que, por sí misma, la lectura siempre se cumple como acto de reescritura, más rico y vertiginoso que el de la creación literaria. En este sentido se entiende la idea de que el libro es un "objeto sagrado", no por el escritor sino para el lector. Desde una perspectiva más amplia, el acto de la lectura coloca al hombre en su verdadera dimensión de realidad, sobre todo si se considera que el mundo es el libro divino que los hombres descifran, o como quería Carlyle, donde escribimos y se nos escribe. Entendernos desenajadamente como hombres nos obliga a leer y a vivir el universo, puesto que así lo recreamos permanentemente. Escribir no es recrear sino añadir, superponer, degradar; leer es disfrutar, descifrar, conocer.

El repaso de los ojos sobre el texto vuelve al lector un escritor, sobre todo si se considera que un libro cerrado no habla para nadie, está yacente, muerto, y sólo puede tomar la palabra cuando alguien lo abre y se dispone a leerlo. En ese momento, de ser un objeto, una pura cosa, recupera su ser de libro. El lector convierte en libro al libro, aunque viva en conversación con los difuntos y escuche con sus ojos a los muertos.¹⁶ De retomar las re-

ticencias platónicas contra la palabra escrita, el texto tiene la desventaja de que está fijado y no puede responder preguntas ni elegir a su lector; en cambio el lector siempre se vincula creativamente con el libro, no sólo porque lo reactiva, sino porque le añade la totalidad de lo que es (biografía, circunstancias, contextos, proyectos, etc.) y lo enriquece, escribiendo cada palabra conforme la lee. Borges supera la noción marxista del ojo histórico, que acumula todas las lecturas previas y la información literaria para acercarse a un libro de manera cada vez más rica e histórica, porque además de eso añade la noción de que cada lector reescribe, como ocurre ejemplarmente en "Pierre Menard, autor del *Quijote*".

Para una poética de la lectura, Borges imagina que un escritor francés contemporáneo decide volver a escribir, sin copiarlo, el *Quijote*:

[...] El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes.¹⁷

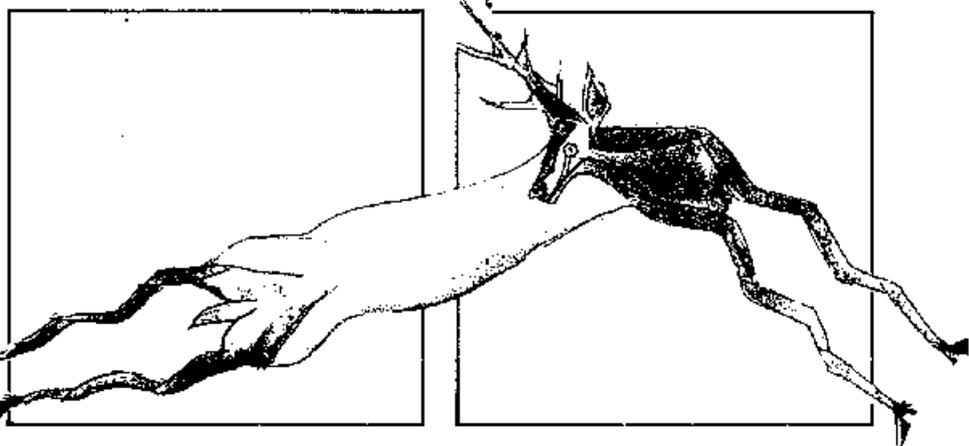
Borges obtiene esa mayor riqueza de sentidos en la superposición de dos textos cuya identidad establece, en todo caso, la simetría que hay entre el texto del libro y el texto del lector; la riqueza está, desde luego, en el *Quijote* de Menard, quien no sólo debe reconstruir la novela cervantina, sino superar los arcaísmos castellanos, los conceptos del siglo XVII y los mecanismos estilísticos de Cervantes que eran familiares en su época. En un aparente proceso enloquecido, el esfuerzo de Menard se plantea como usual en todo lector: las tribulaciones metafísicas del escritor francés son las de toda persona que se acerca al *Quijote*. Por lo tanto, los méritos de recodificación de la novela, que son intentos

de lectura y adición de experiencias, vuelven más rica la experiencia de leer, y más aún, porque se confirma la idea de que un texto no lo es sino hasta leerlo, de que no preexiste sino que es experiencia *de facto* cuando el lector lo toma:

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. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la

obra: ficciones que suponen referencias filosóficas, acercamientos a escritores que le eran afines, poemas intertextualizados y, por supuesto, su labor como traductor de Virginia Woolf, Faulkner, Kafka, Whitman, actividad que muestra a un lector haciendo de guía para otros lectores.

Por este camino pareciera acercarse el vislumbramiento de la síntesis borgeana. ¿Para qué escribir? Para mostrar señales de lectura (y



Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puede de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce *la Imitación de Cristo* (no es una suficiente renovación de esos temas avisos espirituales?)¹⁸

Leer es, así, estar en el mundo y transgredirlo en un acto más perfecto que en el de la escritura. En ésta, las citas engañosas, tan caras a Borges, acentúan su desprecio por la originalidad y acumulan la posibilidad de un vacío respaldado por la autoridad inventiva de filósofos, científicos y escritores apócrifos; pero la propuesta de lectura supone la contaminación, el juego y el redescubrimiento de viejas obras o la lectura novedosa de textos aparentemente en desuso.

Como lector, también Borges ha construido la mayor parte de su

por ahí el lugar común de que es un escritor para escritores). Por lo menos, pareciera haber una cierta asimilación entre los dos procesos si se piensa que la escritura puede considerarse como una forma permanente de reescritura. Si la originalidad no es posible, al escritor sólo le queda el resignado papel de lector que guía la lectura de otros. La posibilidad de escribir sin público, sin para qué (o para Dios) podría confirmar lo precedente. En "El milagro secreto", a Jaromir Hladik le es concedido un año que rompe la lógica del tiempo para concluir su obra: escribe sin hacerlo porque sólo le es dado pensar la obra inconclusa, memorizarla y corregirla. Casi no supepone nada al universo pues todo ha ocurrido en un tránsito secreto entre él y Dios, en un acto que parece sugerir que para escribir no es importante la escritura: también

están la memoria, la conversación y la realidad como conjunto de signos. Leer y escribir son, por tanto, actos que se repiten y suceden constantemente, a pesar de los hombres. De aceptar esta asimilación de las dos cosas, todavía queda por explicar qué es el poeta y por qué escribe.

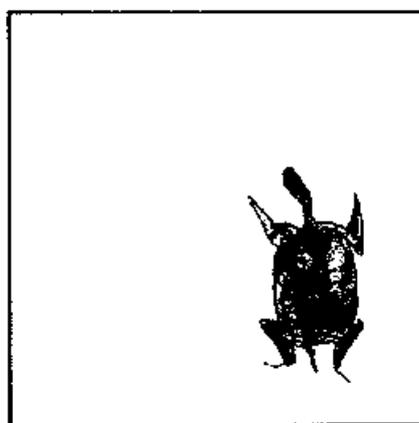
5. El escritor, en los cuentos de Borges (no el descifrador, como Tzianacán), suele hallarse confrontado con modalidades adversas de la realidad: Borges personaje descubre, apenado, que el aleph es posesión del acabadamente mediocre Carlos Argentino Daneri y, por lo tanto, que un objeto mágico que permitiría un conocimiento totalizador del universo está irremisiblemente condenado a perderse en un inmenso y verborreico poema llamado *La Tierra*; el propio Jaromir Hladík debe realizar su obra silenciosamente, frente al pelotón que lo fusilará apenas haya concluido su drama en verso. Lentamente, lo enemistoso de las situaciones del escritor parece empujar, no a la idea romántica del enfrentamiento entre autor y realidad, sino a la de que escribir es un destino, una identidad, una vocación revelada, por lo tanto, un hecho inexorable que no es posible soslayar:

[...] el arte de leer en voz baja [...] conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.)¹⁹

O, para referirse a él mismo: "Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario".²⁰ Nuevamente se plantea el libro como objeto sagrado, como fin de una vida, hasta los excesos de la página perfecta (¿no debe serlo to-

da la que quiera validez literaria?) de Flaubert o la idea mallarmiana de vivir el mundo para reducirlo a un libro. Pero si leer y escribir son actos complementarios y hasta leer es mejor que escribir, ¿por qué volverse poeta?

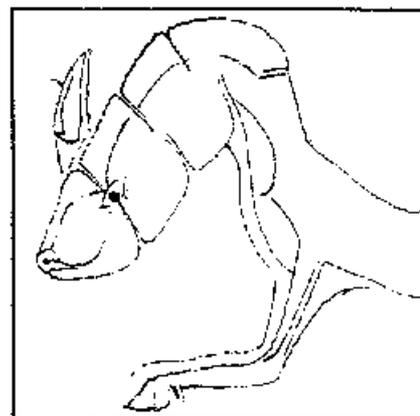
El propio Borges responde en tres poemas: "Poema de los dones", "Otro poema de los dones" y "Mateo, XXV, 30". El primero de ellos, melopéicamente, explica la condición de los dones:



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.²¹

En los libros, como Borges expone en otra estrofa, se encuentra todo el conocimiento. No importa si la lectura de ese saber se vuelva laberíntico y complejo, como en "La biblioteca de Babel", sino la pura posibilidad de acceder al mismo, desde el amor por las enciclopedias, que compartía con Cortázar y Sartre, hasta la certeza de que, en muchas ocasiones, el mundo libresco es más tangible y apoderable que el otro, el de afuera. Me parece que esa percepción borgeana se resuelve y se explica en la siguiente evocación de Sartre:

[...] para mí la Enciclopedia Larousse era todo. Cogía un tomo al azar, detrás de la mesa, en el penúltimo estante, A-Bello, Bellloc-Ch o Ci-D, Mefe-Po o Pr-Z (estas



asociaciones de sílabas se habían vuelto nombres propios que designan a los sectores del saber universal: estaba la región Ci-D, la región Pr-Z, con su fauna y su flora, sus ciudades, sus grandes hombres y sus batallas), yo lo ponía con mucho esfuerzo en la carpeta de mi abuelo, lo abría, descubría a los verdaderos pájaros, cazaba verdaderas mariposas posadas en flores verdaderas. Estaban allí, *personalmente*, hombres y animales: los grabados eran sus cuerpos, el texto era su alma, su esencia singular; fuera de las paredes se encontraban vagos esbozos que se acercaban más o menos a los arquetipos sin alcanzar su perfección; en el Jardín de Aclimatación, los monos eran menos monos; en el Jardín del Luxemburgo, los hombres eran menos hombres. Piafónico por estado, iba del saber a su objeto; encontraba más realidad en la idea que en la cosa, porque se daba a mí antes y porque se daba como una cosa. Encontré el universo en los libros asimilado, enriquecido, pensado, aún temible [...].²²

El universo en forma de libro es el primer don enumerado por Borges, pero el segundo es la ceguera, colocado patadójicamente contra el primero. Habría que señalar el tono antidramático elegido para exponer los dones: no las lágrimas, no el reproche. Sin embargo, se trata de dos dones que se excluyen. La memoria no está en el poema como don, pero sí el vislumbriamiento del arquetipo:

Otro ya recibió en otras borrosas
Tardes los muchos libros y la sombra.²³

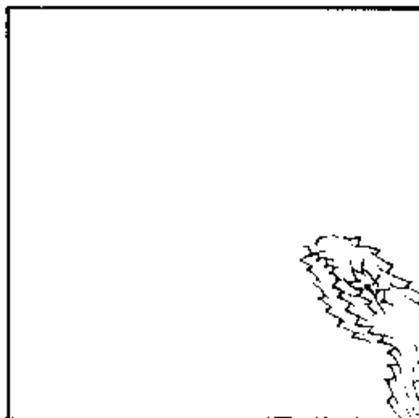
que se cumple una estrofa después:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?²⁴

Hasta ahora la selección de dones (palabras que, con toda evidencia, aluden a la parábola evangélica de los talentos descrita por Mateo en XXV, 14-30, y a la que Borges alude en el poema homónimo) ha sintetizado libros, ceguera y arquetipo, pero el "Otro poema de los dones" tiene la virtud de romper con lo puramente libresco para abrir más el concepto de don: lo libresco, lo especulativo, lo cotidiano y la experiencia personal se añaden a los tres dones mencionados por el primer poema, con la también significativa diferencia de que ya no es Dios el que con ironía otorga los dones, sino el "divino laberinto de los efectos y las causas", donde "divino" se ha vuelto adjetivo, en lugar de sustantivo. Dentro de esta búsqueda, una de las zonas medulares es la siguiente, porque sugiere el vislumbriamiento de que los dones permiten el trabajo literario, con lo que la preconciencia de saberse escritor se suma a la de cosas que se otorgan para serlo:

Por Whitman y Francisco de Asís, que
ya escribieron el poema,
Por el hecho de que el poema es
inagotable
Y se confunde con la suma de las
criaturas
Y no llegará jamás al último verso
Y varía según los hombres [...]²⁵

Whitman y Francisco de Asís aparecen como modelos de poetas que ya escribieron, no un poema, sino *el* poema. La enumeración posterior confirma que el autor del poema es uno solo y, otra vez, la convicción de que la historia de la literatura es la de un solo poema que no concluye. Habría que añadir, casi entre paréntesis, que esta idea fundamenta la aparente reiteración temática en la obra de Borges: la originalidad no importa, el texto es uno e indiviso, y lo mejor que puede hacer el escri-



tor es añadir, en cada nueva versión (palabra tan entrañable para José Emilio Pacheco) un nuevo acrecimiento, una nueva perspectiva a lo que ya se dijo.

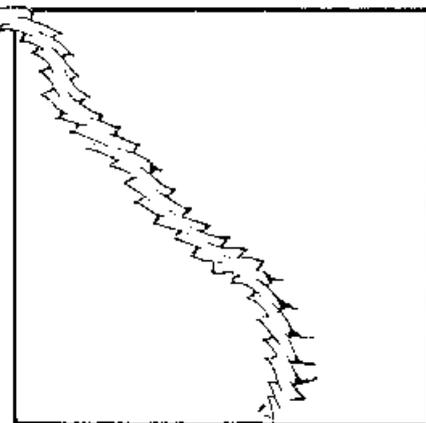
La gratitud por tantos dones deja en el lector la sospecha de que el universo, libresco o no, es el don personal para el poeta, aunque lo de "libresco o no" puede ser interrogado de nuevo, ya que Borges entiende que el único universo posible es aquel que ha sido comprendido, pesado y asimilado por el lenguaje. Si los dones son, pues, los libros, la ceguera, el arquetipo y el universo, "Mateo, XXV, 30" retoma la enumeración de cosas que se dan a una persona, pero ahora más íntimas y personales, como:

Un cuerpo humano para andar por la
tierra,
Lijas que crecen en la noche, en la
muerte [...]²⁶

salvo que la conciencia de lo otorgado se presenta como una imagen fulgurante, "de golpe el Juicio Universal", y como en toda enumeración borgeana, los versos finales explican retrospectivamente no sólo el sentido del poema, sino el de la propia serie de dones:

En vano te hemos prodigado el océano
En vano el sol, que vieron los
maravillados ojos de Whitman,
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema.²⁷

Es decir, el sentido de las cosas mencionadas por la voz infinita y plural que se dirige a Borges no es la felicidad, ni el amor, sino escribir *el* poema. El ya ha asegurado que un escritor se pasa la vida escribiendo para producir un solo cuento, un solo poema o una sola novela, y las demás son tentativas para aspirar a ese momento feliz. Al final, más optimistamente, lo dijo así:



Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados.²⁸

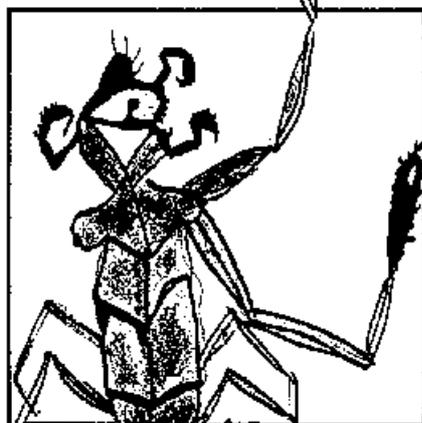
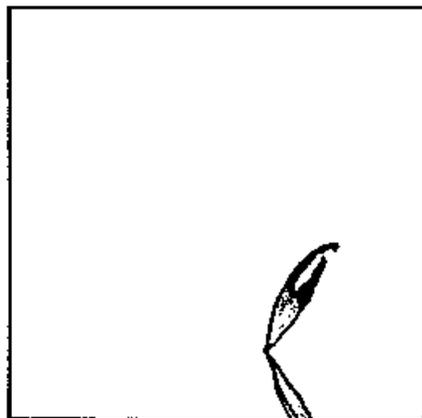
El esfuerzo parecería una desmesura de no ser porque también Dios, el escritor por excelencia, ha perfeccionado una obra imperfecta. El escritor es un hombre que lee y que decide, pese a la carga que implica, escribir para incorporar algo al mundo. Es, por lo mismo, un demiurgo rebelde que, frente al silencio obligado por el conocimiento, decide volverse contra Dios e ignorarlo para crear artificialmente cosas nuevas, es el demonio que "corrige o enmienda el plan de la creación".²⁹ Escribir es escribirse dentro de un universo absurdo en el que las salidas posibles se vuelven metafísicas.

6. ¿Como conciliar las ideas de Dios con un autor agnóstico?, ¿cómo valorar la euforia metafísica en los relatos fantásticos de un autor que no es, para nada, escapista? Habría que entender las alusiones divinas como posibilidades de juego y de alegorización (a Borges le molestaría la palabra "metaforización") respecto a un mundo gris que debe ser modificado y ornamentado.

La relación entre arquetipo, ceguera y poesía es una nueva manera de expresar la necesidad de escribir; ponderar el valor de la lectura es, también, acentuar el trabajo de escritura como acto de leer. Como Borges no cree en la fama ni en la personalidad glamorosa del escritor, lo único que queda es el texto, y en este universo, tan indigno de ser tomado en serio, una de sus mejores salidas es el juego (el que compromete al *homo ludens*, como después bien lo vio Julio Cortázar): el libro, objeto lúdico, justifica la sustitución que el escritor hace de un Dios que ha olvidado que está muerto.

Estas imágenes confirman la recurrencia borgeana hacia las sutilezas metafísicas, idealistas, teológicas y fantásticas como una forma de divertir el mundo y diversificarlo. Más que Dios, le preocupó el tiempo; tanto como la especulación filosófica, el amor; antes que escribir, leer.

No sé si es mejor transformar el mundo científicamente, con las armas en la mano o con proyectos políticos utópicos, o si es mejor escribir literatura realista y comprometida. Sé que las ideas de Borges sobre escritura y realidad, más su propia praxis poética, han sido esenciales para la salud de los lectores y de la literatura hispanoamericana. Borges ya fundó una literatura y, tal vez, ya escribió *el* poema después de hacernos leer los de otros; tal vez no estaría mal que la crítica retomara sus ideas para iniciar los cimientos de una poética de la lectura.



NOTAS

1. Julio Cortázar. "The smiler with the knife under the cloak", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, 7a. ed., Siglo XXI, México, 1986, p. 41.

2. Jorge Luis Borges. "Otro poema de los dones", en *Obras completas*, EMECE, Buenos Aires, 1974, p. 937.

3. *Id.* "Ni siquiera soy polvo", en *Obra poética*, EMECE, Buenos Aires, 1981, p. 522.

4. *Id.* "El hacedor", en *Obras completas*, p. 781.

5. "Milonga de dos hermanos", en *Ibid.*, p. 956.

6. "El hacedor", en *Ibid.*, p. 782.

7. "La escritura del dios", en *Ibid.*, p. 599.

8. *Loc. cit.*

9. "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ibid.*, p. 431.

10. "El golem", en *Ibid.*, p. 887.

11. "El espejo de tinta", en *Ibid.*, p. 343.

12. "Una rosa y Milton", en *Ibid.*, p. 891.

13. "El golem", en *Ibid.*, p. 885.

14. *Id.* "La rosa de Paracelso", en *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, 2a. ed., Siruela, Madrid, 1984, pp. 24-25. (La Biblioteca de Babel, 2).

15. Cf. *Id.* "La divina comedia", en *Siete noches*, FCE, México, 1980, p. 11.

16. Francisco de Quevedo. "Desde la Torre", en *Antología poética*, AE, Madrid, 1982, p. 24. (El libro de bolsillo, 873).

17. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Obras completas*, p. 449.

18. *Ibid.*, p. 450.

19. "Del culto de los libros", en *Ibid.*, p. 714.

20. 4a. de forros, en *Ibid.*

21. "Poema de los dones", en *Ibid.*, p. 809.

22. Jean-Paul Sartre. *Las palabras*, 12a. ed., Losada, Buenos Aires, 1977, p. 34 (Biblioteca clásica y contemporánea, 306).

23. Borges, *loc. cit.*

24. *Ibid.*, p. 810.

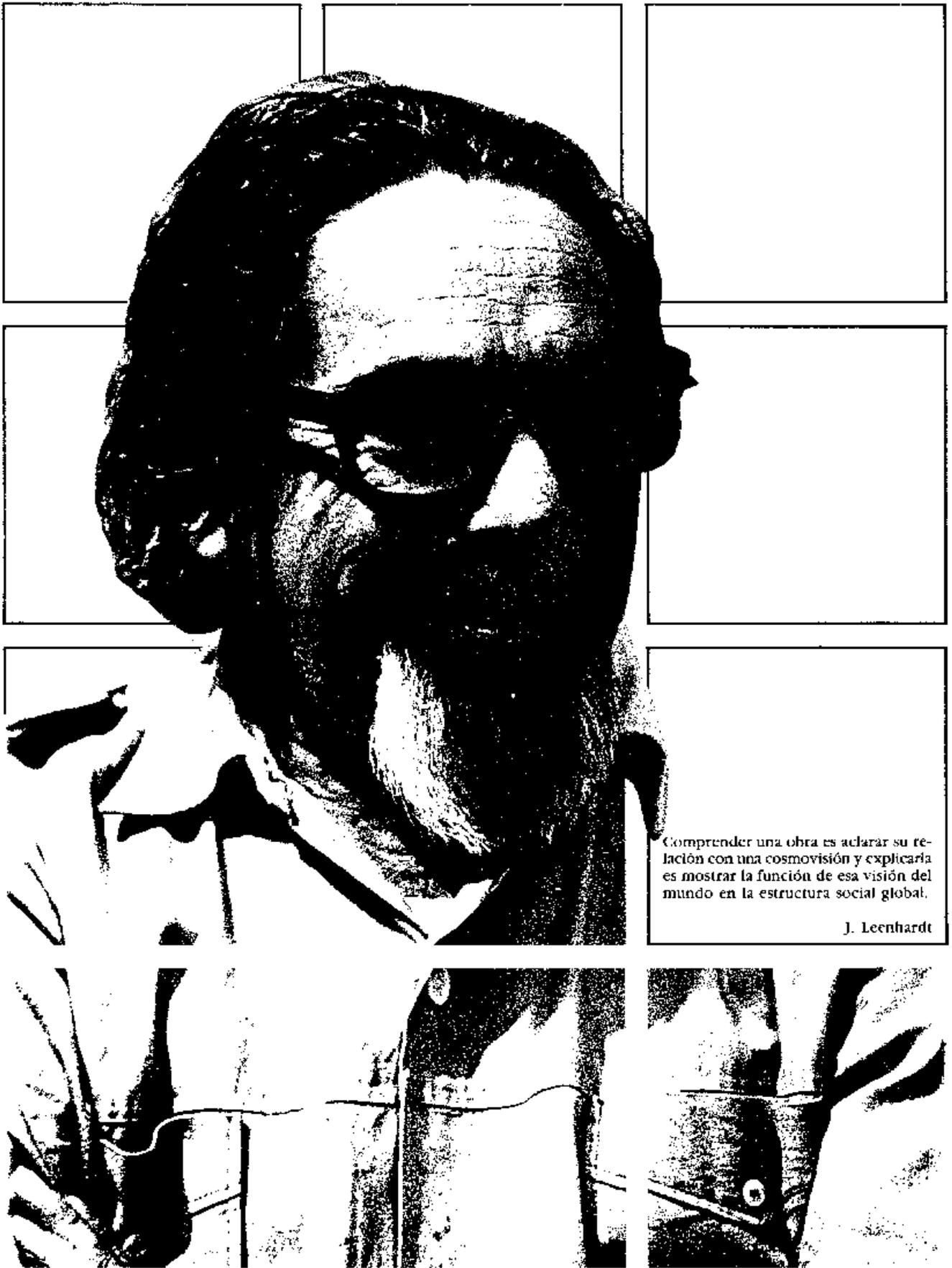
25. "Otro poema de los dones", en *Ibid.*, p. 937.

26. "Mateo, XXV, 30", en *Ibid.*, p. 874.

27. *Loc. cit.*

28. *Id.* "Prólogo", en *Los conjurados*, 3a. ed., AE, Madrid, 1985, p. 13. (Alianza Tres, 159).

29. Juan José Arreola. *Confrontaciones*. UAM A, México, 1987, p. 8 (Laberinto, 9).



Comprender una obra es aclarar su relación con una cosmovisión y explicarla es mostrar la función de esa visión del mundo en la estructura social global.

J. Leenhardt