

Jorge Luis Borges (In Memoriam)JORGE LUIS BORGES, CONFABULADOR *
(1899-1986)

POR

SYLVIA MOLLOY
*Yale University**¿Y el muerto, el increíble?*

Evocarlo, apenas desaparecido, es un ejercicio improbable. Nos quedan de él fragmentos: lecturas, palabras que alguna vez dijo o escribió, rastros que el tiempo se encargará de agrupar, caprichosamente, para devolvérselo tal como una vez pensamos (o inventamos) que era. De todos los escritores hispanoamericanos quizá fuera el más imponente, por su obra, sin duda, pero también por esa ceguera que lo mantenía aparte, distanciado de su circunstancia y disponible para el mito: «monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides» (F, 127). Imponente, también, porque se lo sentía tremendamente cercano: actual.

NOTA: Las citas corresponden a los siguientes textos, cuyos títulos abrevio:

A: *Atlas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984); C: *La cifra* (Buenos Aires: Emecé, 1981); D: *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 3.^a ed., 1964); EC: *Evaristo Carriego* (Buenos Aires: Emecé, 2.^a ed., 1963); F: *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 4.^a ed., 1963); H: *El hacedor* (Buenos Aires: Emecé, 1960); HUI: *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé, 6.^a ed., 1966); LB: *El lenguaje de Buenos Aires* (Buenos Aires: Emecé, 3.^a ed., 1968); OI: *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 2.^a ed., 1964); OP: *Obra poética* (Madrid: Alianza/Emecé, 1972); OT: *El oro de los tigres* (Buenos Aires: Emecé, 1972); P: *Poemas (1925-1953)* (Buenos Aires: Emecé, 1954); RP: *La rosa profunda* (Buenos Aires: Emecé, 1975); SN: *Siete noches* (México: Fondo de Cultura Económica, 3.^a ed., 1982).

* Jorge Luis Borges falleció en Ginebra el 14 de junio del corriente año. El IIII le dedicó, en vida, el núm. 100-101 de la *Revista Iberoamericana*. Para continuar nuestro homenaje de admiración al gran escritor, hemos solicitado a Sylvia Molloy, autora de un libro fundamental sobre Borges y narradora privilegiada ella misma, este ensayo *confabulador*, que lo re-vive. (N. del D.)

Su obra entera se inscribe al revés, o mejor dicho, *en* el revés de convenciones ya existentes, ya imaginadas. Practicó la subversión literaria y sacudió certidumbres con una seguridad que prescindía del énfasis y el derroche: su palabra —acaso la que más ha marcado el curso de nuestras letras en los últimos tiempos— tenía esa calidad que el inglés describe tan bien y el español ignora tanto en su léxico como en su práctica: era *understated*. Por ello, tanto más persuasiva, tanto más insinuante, tanto más perversa, finalmente, en su manera de afectarnos. No practicaba una estética de clausura —«el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio» (D, 106)—, sino de ruptura: su uso de la inquisición, de la paradoja, del anacronismo fuerzan, agrietan, la engañosa superficie del hábito. «La realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder» (F, 33): de los muchos fragmentos de Borges que durante años me he repetido, a manera de talismán, acaso sea éste el que recurre, misteriosamente, con mayor frecuencia. Borges, perturbador de una realidad que esperaba ser perturbada con un gesto mínimo, modesto, y total.

A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos y dije en voz baja: *Estoy modificando el Sahara*. El hecho era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas y pensé que había sido necesaria toda mi vida para que yo pudiera decirlas. La memoria de aquel momento es una de las más significativas de mi estadía en Egipto (A, 82).

Desde un comienzo, la obra de Borges se inscribió en ese lugar imprevisible que apenas se alude con palabras como *revés*, *orilla*, *margen*. El flamante ultraísta casi no lo fue: su primera poesía fue innovadora precisamente porque no innovó como lo hacían sus compañeros. Cuando Borges regresó a Buenos Aires ya había cumplido su etapa ultraísta. De ella conservaba rastros —algún amaneramiento, alguna novelería poco feliz, la insolencia—, pero su novedad, su verdadera novedad, fue mirar al pasado y no, como los otros vanguardistas, ávidos de electricidad, de máquinas y de choque, al futuro. Recordar y leer (más que inventar y escribir) fueron sus primeros gestos. Recordó un Buenos Aires desaparecido que le habían contado sus mayores —los escritores del ochenta, Carriego, su madre— y con ese relato fragmentario, desparramado por la memoria como por las orillas de la ciudad, armó un Buenos Aires anacrónico, «real como un verso olvidado y recuperado» (OP, 18), que reemplazara al otro, el que miraba sin reconocer. Desde un principio Borges supo, e hizo saber al lector, que estaba «en literatura»: que la escritura no es recupera-

dora de realidades, sino de relatos. Leer es convocar un «objeto verbal», siempre el mismo, siempre diferente; leer es recordar, pero nunca, como Funes, con fidelidad abrumadora; leer —es decir, escribir— es recordar saltando, desviando: «sigo leyendo en la memoria, leyendo y transformando» (OP, 370).

Repetición de la memoria y desvío de la escritura marcan toda la obra de Borges, fundamentan su tenue autoridad. Borges, el texto Borges, es por excelencia un lugar de tránsito, una conversación y una conversión de relatos. Al relato familiar, suerte de novela de orígenes, subyacente en la primera poesía, siguieron otros relatos, pre-textos todos de la obra borgeana. No en vano suelen privilegiar sus ficciones (y desde luego sus ensayos) las situaciones de relevo narrativo. «Hombre de la esquina rosada» —un posible comienzo de su ficción— significativamente pone de manifiesto, de modo emblemático, la entrega del relato: narración desasida, concluye no sólo cuando se cumple la hazaña, sino, más importantemente, cuando encuentra (identifica) a un receptor que no por azar se llama Borges. Los narradores borgeanos, como aquellos *confabulatores nocturni* —«hombres de la noche que refieren cuentos, hombres cuya profesión es contar cuentos durante la noche» (SN, 65)—, heredan relatos que recrean al contar. Piénsese en *Historia universal de la infamia*, ese «irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias» (HUI, 10). Piénsese en «La forma de la espada», en «Historia del guerrero y de la cautiva», en «El inmortal», todos relatos heredados. Piénsese en tantos comienzos: «En Junín o en Tapalqué refieren la historia» (H, 18), o «Un vecino de Morón me refirió el caso» (OT, 125). El texto borgeano *refiere*, en el doble sentido del término: referir/expressar en palabras, pero también referir/dirigir en un determinado sentido, remitir hacia representaciones nuevas. Trabajo de referencia, trabajo de cita continuos: *the unending gift*.

Herederero de relatos, Borges (para parafrasear a Barthes) escribía su lectura. Mejor aún: la vivía. Con la obstinación y la temeridad de que sólo es capaz un tímido despreció el personalismo, descreyó de la continuidad de la primera persona y acabó, este desdeñoso, como Plotino, del retrato fijo, en retratarse cabalmente en su texto. No hablo de sus últimos poemas, más pródigos en el uso directo del yo, más atentos al detalle autobiográfico, aunque no por ello confesionales, sino de los rasgos que dejó dispersos a lo largo de su obra y que componían, bien lo sabía él, su rostro.

Quien lo haya conocido acaso recuerde su primer contacto con él, la brusquedad con que el hombre Borges —quizá por cortedad, quizá para

afirmarse— inmediatamente sumergía a su interlocutor (sobre todo si era nuevo) en lo literario. Un apellido irlandés provocaba una oblicua referencia a Yeats, la mención de un río la inesperada recitación del poema de Heredia. Borges —comprobaba el interlocutor azorado— *traducía*, trasladaba lo nuevo, los nimios datos de una presentación o de un primer contacto superficial, a su lenguaje conocido, la literatura. Su realidad era literaria, pero también, a poco que lo pensemos, es la nuestra. Conocemos el pasado por lo que de él hemos leído o nos han contado, el presente por las palabras con que lo nombramos, el futuro por las fantasías o los sueños, oscuros relatos que nos forjamos sobre él. Borges aceptaba esa obligatoria mediación de la literatura, no como deficiencia de la realidad, sino como fuente de inagotable riqueza.

Mis libros (que no saben que yo existo)
 Son tan parte de mí como este rostro
 De sienas grises y de grises ojos
 Que vanamente busco en los cristales
 Y que recorro con la mano cóncava.
 No sin alguna lógica amargura
 Pienso que las palabras esenciales
 Que me expresan están en esas hojas
 Que no saben quién soy, no en las que he escrito.
 Mejor así. Las voces de los muertos
 Me dirán para siempre (RP, 131).

Creó a sus precursores y se dejó crear por ellos. El *only connect* de Forster (autor nunca mencionado y acaso no leído por Borges) hubiera podido ser su lema literario. Con la seguridad que dicta el placer —placer del texto, goce casi físico de la lectura del que poco se ha hablado— establecía sus simpatías y sus diferencias, postulaba una fraternidad a través de la cita y la alusión. No sorprende que en sus ficciones abunden las sociedades secretas, las sectas, los congresos, que su último libro se titulara *Los conjurados*. También sus ensayos convocan a los miembros de una borrosa cofradía, igualmente fuerte, igualmente evanescente, la de las letras. Se recurre a esos «oscuros amigos» (OP, 133) no por ostentación ni por pereza: «recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez y nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será» (F, 56). Se recurre a ellos para volver a oírlos, para ponerlos en contacto y hacerles decir, con las mismas palabras, lo que aún no habían dicho.

Desde un comienzo, los ensayos de Borges tuvieron esa indudable (y

sorprendente) calidad de intercambio provechoso y festivo, de banquete intelectual. Si los renegados tanteos de sus primeros libros, con derroche de entusiasmo y no poca pedantería, proponían encuentros oximorónicos —los «buenos clasicones» Milton y Schopenhauer con (o contra) Max Nordau, Pedro Leandro Ipuche y Lucrecio, y así, en desfile macarrónico—, el estilo del coloquio se fue afinando en escritos posteriores. Los encuentros que provoca Borges en sus textos tienen por fin las virtudes que nunca logró para sí la imagen ultraísta: el acercamiento, poética y emocionalmente eficaz, de dos realidades lejanas cuyas secretas afinidades adivina certeramente el poeta: Kafka y Browning (más afines que Kafka y el primer Kafka); Giordano Bruno y Pascal, unidos por la «diversa entonación» de una misma metáfora; Jehová, Swift y un personaje de Shakespeare, cuyas palabras se entretajan provechosamente en «Historia de los ecos de un nombre». *Bricoleur* de textos, provocador de citas, Borges nos recuerda el último escrito de Ben Jonson: «empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros» (OI, 23).

Borges, *flâneur* literario: al paseo por la ciudad, cuyo carácter literario es evidente, se sucede el paseo por la literatura, la deriva textual. Se pasa sin esfuerzo de texto en texto, de autor en autor, en actitud de disponibilidad: «No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar» (OI, 245). Como en las caminatas por la ciudad, en que se practica el placer de la mirada, la codicia de almas, el paseante textual traduce su voyeurismo en fecunda proyección. A los desvíos del recuerdo y de la lectura se añade el goce, el vértigo diríase, de la conjetura, «materia indecisa» tan provisoria y fecunda como la irrealidad de las orillas de Carriego.

Borges, temeroso de los simulacros —«ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad» (H, 15)—, eligió la oblicuidad: no afirmar *ídola*, sino conjeturarlos. En la segunda etapa de su poesía abundan los retratos: suerte de galería habitada por sus oscuros cofrades, no museo ideal, como el de Julián del Casal, sino museo literario. Cervantes, Quevedo, Heine, Poe, Emerson, Whitman, Blake, Shakespeare: la lista es larga, la evocación conjetural a veces hermética (López Merino, sólo aludido por la fecha de su suicidio), a veces directamente anónima: «Hoy no eres otra cosa que mi voz / Cuando revive tus palabras de hierro» (OP, 219).

La conjetura borgeana es un gesto piadoso: intenta rescatar un momento único, corregir olvidos. Postula al borroso poeta que una tarde oyó cantar al ruiseñor. Imagina al ingenuo novador que arbitrariamente compuso, sin saber lo que hacía, el primer soneto y, a siglos de distancia, le brinda su apoyo. Adivina a un poeta menor que, en 1899 —no por azar año de su nacimiento—, procuró cifrar la tarde en un verso para consolar a lectores futuros:

No sé si lo lograste siquiera,
Vago hermano mayor, si has existido,
Pero estoy solo y quiero que el olvido
Restituya a los días tu ligera
Sombra [...] (OP, 210).

Pequeños grandes momentos reunidos en esta suerte de devocionario secreto y conjetural salvan, siquiera fugazmente, la pérdida memoria de un poeta.

La conjetura borgeana es un gesto implacable: rescata, sí, pero no sólo los pequeños triunfos de la literatura, sino también sus miserias. De los olvidados rescata gestos no atendidos, de los famosos, en cambio, su vejez, su tristeza, su desencanto. Escribir —recordar que otros han escrito— da vida. Pero escribir también destruye, o desgasta: la obra literaria, como el hijo, se nutre de disminuciones vitales. Así los numerosos poemas conjeturales que recrean el momento crepuscular en la vida de un poeta, recalcando, con más ironía que compasión, la insignificancia del individuo. Emerson comprueba la gloria de su obra, pero también comprueba, irremediablemente gastado, que a ella le ha sacrificado la vida. Whitman, viejo y acabado, declara su nadería individual en relación a su obra: «Casi no soy, pero mis versos ritman / La vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman» (OP, 226). El postrado Heine, en vísperas de su muerte, comparte la misma, melancólica, revelación. El conjetural desencanto de estos grises hermanos, entonado diversamente para cada uno, pero en esencia el mismo, encuentra eco en la resignación de «Borges y yo»: «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 y la tradición» (H, 50). Las figuras del museo textual de Borges exponen, con triste dignidad —por eso conmueven—, la lección más ardua y a la vez más rica de esta obra, su promesa infinita: el individuo se anula en la letra, pero en ella deja su secretísima marca para que futuros *confabulatores nocturni* —horribles trabajadores, diría Rimbaud— la reconozcan y lo (se) recuerden. La literatura, como Tlön, es promesa de un «vértigo asombrado».

En un establo que está casi a la sombra de la nueva iglesia de piedra, un hombre de ojos grises y barba gris, tendido entre el olor de los animales, humildemente busca la muerte como quien busca el sueño. El día, fiel a vastas leyes secretas, va desplazando y confundiendo las sombras en el pobre recinto; afuera están las tierras aradas y un zanjón cegado por hojas muertas y algún rastro de lobo en el barro negro donde empiezan los bosques. El hombre duerme y sueña, olvidado. El toque de oración lo despierta. En los reinos de Inglaterra el son de campanas ya es uno de los hábitos de la tarde, pero el hombre, de niño, ha visto la cara de Woden, el horror divino y la exultación, el torpe ídolo de madera recargado de monedas romanas y de vestiduras pesadas, el sacrificio de caballos, perros y prisioneros. Antes del alba morirá y con él morirán, y no volverán, las últimas imágenes inmediatas de los ritos paganos; el mundo será un poco más pobre cuando este sajón haya muerto.

Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba? (H, 33).

Muerto, Borges comienza a borrarse de su texto. El hombre que, porque lo sabíamos vivo y le habíamos conferido poder, *autorizaba* una obra diversa e ilusoriamente la refrendaba con su presencia única, ya no es. Se interrumpe un relato y empieza otro: «Tenemos una imagen muy precisa, una imagen a veces desgarrada de lo que hemos perdido, pero ignoramos qué lo puede reemplazar, o suceder» (SN, 148). La muerte del autor —el texto trunco en una de sus modalidades, el texto que el propio Borges nunca releerá— nos enfrenta a una pérdida, nos desarma. Nombrar esa pérdida es imposible porque no la conocemos; y paradójicamente, es sólo ahora, en pleno desconcierto, antes de que nos trabaje el olvido —antes de olvidar que fuimos, un día, contemporáneos de Borges, antes de que seamos nosotros mismos olvido—, cuando podemos torpemente aludir a ella.

Acaso la impresión dominante, en este momento en que el recuerdo biográfico tiñe inevitablemente la percepción, es que el texto de Borges se ha quedado sin voz. Pocas obras tan escritas —no sobreescritas— como la suya han prestado tanta atención a la voz, a la entonación, han acudido

a ellas para complementar la letra. Voces oídas, voces leídas: atesora Borges esa felicidad que encuentra en el *Martín Fierro* y que encontramos (la paradoja no es sino aparente) en su propia, resueltamente literaria, escritura: «el hombre que se muestra al contar» (D, 37). Hay pocos escritores tan parcos, inicialmente, con su voz física —recuérdese su timidez, sus difíciles comienzos como conferenciante, su dicción entrecortada, anhelante, fuente de perplejidad para su interlocutor—, de quien, sin embargo, pueda decirse, como él de sus mayores: «el tono de su escritura fue el de su voz» (LB, 29). Hoy esa voz, que quienes lo conocieron perciben todavía en sus textos como en negativo —los «caramba, caramba», los «¿no?» con que puntuaba su prosa dubitativa, la ironía, a menudo sobradora, de algunas de sus acotaciones parentéticas, su don de parodista, su risa—, ha dejado, sí, de hablar, pero no se ha callado. A medida que se vuelve tenue, queda para cada lector la tarea de recrearla. «Un libro es más que una estructura verbal o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito» (OI, 217). En una de las infinitas instancias de ese diálogo escuchamos, hoy, la voz del texto borgeano y asumimos su relevo. Confabulamos con Borges para no olvidarlo.