



La fórmula de Borges. Aproximaciones



Diego Mauricio Suarez Vivas
Maria Elena Rivera Salazar
Fabian Andres Cuellar Velez

Diego Mauricio Suárez Vivas, (Santa Rosa de Cabal, Risaralda, Colombia, 1976).

Candidato a Doctor en Ciencias de la Educación Universidad Tecnológica de Pereira.

Abogado Universidad Libre. Becario de Colciencias 2015-2019 en el programa de Doctorado en Ciencias de la Educación UTP.

Ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.

Grupo de investigación en Filosofía Posmetafísica.
diegosuarezv@utp.edu.co

María Elena Rivera Salazar, (Pereira, Risaralda, Colombia, 1962).

Magister en Educación y Desarrollo Humano, Universidad de Manizales. Médico y Cirujano UTP.

Candidata a Doctora en Ciencias de la Educación (UTP).

Profesor asociado de la UTP. Facultad Ciencias de la Salud.

Ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.

Grupo de investigación en Medicina Interna y Grupo de investigación en Filosofía Posmetafísica.
merivera@utp.edu.co

Fabián Andrés Cuéllar Vélez, (Cali, Valle del Cauca, Colombia, 1978).

Magister en Literatura (UTP). Licenciado en Español y Comunicación Audiovisual (UTP). Becario Colciencias.

Candidato a Doctor en Ciencias de la Educación (UTP).

Profesor catedrático (asistente).

Ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.

Grupo de investigación Filosofía Posmetafísica y Grupo de investigación Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura.

fak24@utp.edu.co

La Editorial de la Universidad Tecnológica de Pereira tiene como política la divulgación del saber científico, técnico y humanístico para fomentar la cultura escrita a través de libros y revistas científicas especializadas.

Las colecciones de este proyecto son:
Trabajos de Investigación, Ensayos,
Textos Académicos y Tesis Laureadas.

Este libro pertenece a la Colección
Trabajos de Investigación.

La fórmula de Borges. Aproximaciones

Diego Mauricio Suarez Vivas
Maria Elena Rivera Salazar
Fabian Andres Cuellar Velez



Colección Trabajos de Investigación
Facultad Ciencias de la Educación
2019

Suarez Vivas, Diego Mauricio
La fórmula de Borges. Aproximaciones / Diego Mauricio Suarez Vivas, María Elena Rivera Salazar y Fabian Andres Cuellar Velez. -- Pereira : Universidad Tecnológica de Pereira, 2019.
74 páginas. – (Colección Trabajos de investigación).

ISBN: 978-958-722-374-3
e-ISBN: 978-958-722-669-0

1. Filosofía y literatura 2. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 3. Borges, Jose Luis – Lenguaje literario
4. Pensamiento filosófico

CDD. 861.6

©Diego Mauricio Suarez Vivas, 2019

©María Elena Rivera Salazar, 2019

©Fabian Andres Cuellar Velez, 2019

©Universidad Tecnológica de Pereira

Proyecto de investigación:

"Filosofía y literatura. La fórmula de Borges" con código 1-17-1.

Universidad Tecnológica de Pereira

Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión

Editorial Universidad Tecnológica de Pereira

Pereira, Colombia

Coordinador editorial:

Luis Miguel Vargas Valencia

luismvargas@utp.edu.co

Teléfono 313 7381

Edificio 9, Biblioteca Central "Jorge Roa Martínez"

Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia

www.utp.edu.co

Montaje y producción:

David Restrepo Suárez

Universidad Tecnológica de Pereira

Pereira

CONTENIDO

Introducción	4
CAPÍTULO UNO.....	7
BORGES, EL PIRATA. <i>Diego Mauricio Suarez Vivas</i>	8
Bitacora	8
Primer cofre: <i>menos, es mas</i>	15
Segundo cofre: <i>litterator sui generis</i>	19
Tercer cofre: <i>la quilla filosofal de las cuadernas literarias</i>	24
Ballestilla	27
CAPÍTULO DOS	29
BORGES EDITADO POR LA MÚSICA. <i>Maria Elena Rivera Salazar</i>	30
Preludio	30
Primer Acto. <i>Los ejes tematicos</i>	34
2.1 <i>Aria Nro.1</i>	35
2.1.1. <i>Religion y milicia</i>	35
2.1.2. <i>Soy nosotros, soy los otros</i>	36
Interludio: <i>La muerte tiene un sabor especial</i>	37
Segundo Acto. <i>Las grandes objeciones</i>	38
4.1. <i>Aria Nro. 2</i>	39
4.1.1. <i>El tiempo, el instante</i>	39
4.1.2. <i>Olvido y memoria</i>	40
Postludio	41
CAPÍTULO TRES	43
BORGES, DEL AMOR AL MUERE. <i>Fabian Andres Cuellar Velez</i>	44
Obertura.....	44
2.1. <i>Fervor de Buenos Aires (1923)</i>	45
2.2. <i>Luna de enfrente (1925)</i>	45
2.3. <i>Cuaderno de San Martin (1929)</i>	45
2.4. <i>El hacedor (1960)</i>	45
2.5. <i>El otro, el mismo (1964)</i>	46
2.6. <i>Para las seis cuerdas (1965)</i>	46
2.7. <i>Elogio de la sombra (1969)</i>	46
2.8. <i>El oro de los tigres (1972)</i>	46
2.9. <i>La rosa profunda (1975)</i>	47
2.10. <i>La moneda de hierro (1976)</i>	47
Primer movimiento. <i>Tras una poetica esquiva</i>	48
Segundo movimiento. <i>Amor in decrescendo</i>	52
Segundo movimiento. <i>Amor in decrescendo</i>	57
Coda.....	61
TELÓN	63
BIBLIOGRAFIA.....	65

Introducción

Borges es, por supuesto, el autor latinoamericano más referenciado y a quien se ha abordado desde diversas disciplinas, es decir, no solo por los literatos sino, además, por diversos especialistas en áreas tan diversas como la filosofía, la matemática, la lingüística o la historia. La lectura de Borges no solo es un reto sino, también, una experiencia, pues no se le lee impunemente. Borges, en su singularidad, se mueve entre las simbiosis de muchas cosas y quizá por esto la incompletud de nuestro lenguaje no nos permite enmarcarlo categóricamente como poeta, cuentista, filósofo, etc., porque si bien es cierto que podría estar en estas, no es menos cierto que está allende de aquellas. De allí, por todos es conocido que son casi interminables los estudios y publicaciones que se han realizado alrededor de su obra, y se ocupan de diferentes temas, nociones y procedimientos relacionados con este gran autor. Pareciera que nada hay ya por rastrear o plantear. Sin embargo, los autores de este libro se proponen indagar sobre algunos aspectos poco estudiados y desde perspectivas un tanto particulares. Estas tienen en cuenta las apuestas investigativas del Grupo de Investigación en Filosofía Posmetafísica, las cuales buscan:

- * Ahondar en las sendas abiertas por el lenguaje literario para dar cuenta de la complejidad inaudita de la existencia.
- * Repensar la antropología que nos compete.
- * Asumir la experiencia de la escritura como didáctica de la provocación en consideración al blindaje emocional de los sesgos cognitivos.
- * Profundizar en las implicaciones filosóficas de las heterodoxias científicas.

En este sentido, el presente libro se da como resultado de un proyecto de investigación cuyo objetivo general apuntó a explorar y, eventualmente, dar cuenta de la fórmula de Borges en el ejercicio escritural, en lo que podríamos denominar una filosofía literaria, de la cual se deslindan como objetivos específicos:

- * El rastreo en la obra de Borges de aquellas particularidades de lo que hemos denominado precisamente «La Fórmula de Borges».
- * La exploración de la idea de filosofía detrás de las letras borgesianas, en donde abundan la utilización de los recursos literarios.
- * Vislumbrar algunos aportes del escritor en lo relativo a los puntos de encuentro entre el musicalizar, el poetizar y el pensar.
- * Explorar la ontología detrás de los géneros literarios, no para hacer literatura con el concurso de la filosofía, sino para hacer filosofía acudiendo a los recursos literarios.

Para tal efecto, se realizaron una serie de reuniones periódicas en donde poco a poco, a partir de los intereses investigativos y la proximidad a la obra de Borges de cada uno de los autores, se fueron perfilando tanto el eje central (la fórmula de Borges) como cada una de las perspectivas (filosóficas, musicales, poéticas) y los textos mismos (narrativos, poéticos llevados a la música y poéticos en general). Luego, durante el proceso de lectura (interpretación) y escritura, los avances textuales fueron revisados y comentados entre los investigadores (como pares) y retroalimentados por el director del grupo de investigación, con el fin de generar los enlaces y correspondencias a que hubiere lugar. De este modo, se logró una visión de conjunto. Así, los autores se han aproximado a un Borges, en un arriesgado afán por atizar su pensamiento y embeberse en su sentimiento.

Del anterior proceso surge este texto, el cual se plantea desde el título la idea de ir tras la fórmula de Borges e intenta dar pistas a los lectores para ir a su encuentro a través de tres propuestas, cada una escrita por un autor diferente. Dichas propuestas, si bien tratan a su manera -desde las respectivas sensibilidades como lectores y sus correspondientes estilos-, de responder a la cuestión de la fórmula -si es que hubiese algo que se pueda denominar de esa forma-, dejan entrever, a partir de las apuestas escriturales borgesianas, que más allá de categorías y discusiones literarias o filosóficas, existen elementos los cuales se entremezclan en una suerte de alquimia de la palabra que hacen de la lectura de Borges una suerte de provocación, una invitación que nos lleva, en definitiva, a pensar el pensamiento, a apalabrar la palabra y a sorprendernos en la razón emocionada.

De esta manera, en la primera aproximación, Diego Mauricio Suárez Vivas propone una versión piratesca de Borges, una metáfora corsaria del autor que va de puerto en puerto (literario y/o filosófico) sin atracar en ninguno de ellos. Navega por la pluma del autor argentino, por los mares de las palabras que van dejando

el rastro de su fórmula, a través de la economía del lenguaje, la imposibilidad de categorizar sus escritos en género literario alguno, y la innombrable simbiosis entre filosofía y literatura. Para esto, se fijan algunas coordenadas a manera de ejemplo y se deja al lector la posibilidad de vislumbrar otros horizontes, los cuales susciten el descubrimiento de nuevos elementos que aporten a la fórmula propuesta.

Posteriormente, María Elena Rivera Salazar resalta algunos oxímoros en la musicalidad inconclusa del escritor argentino quien, de la misma manera como habló, pensó y escribió de Dios -sin ser Dios, pero creyendo que no creía en él-; también compartió y plasmó en letras pentagramadas una interesante variedad de poemas. Estos posibilitaron, al ser musicalizados, eternizar aún más la creación artística de aquel quien, ufanándose de no saber nada de música, opinaba como el más sabio en el campo.

Finalmente, Fabián Andrés Cuéllar Vélez en «Borges del amor al muere», al ocuparse de la producción poética del escritor argentino, hace una invocación de los poemarios que le servirán de escenario para desarrollar tres movimientos. Inicialmente, estos irán tras una poética esquiva; luego, darán cuenta de un amor *in decrescendo* -el cual deriva en una fuga, como la vida-; y por último, en la coda, permitirán avizorar unas casi imperceptibles referencias a la poesía del pensamiento.

1

**CAPÍTULO
UNO**

BORGES, EL PIRATA¹.

Diego Mauricio Suarez Vivas

Aprendiz de pirata, el filosofo asalta todos los puertos,
pero no fija su residencia en ninguno.
(Serna, 2017, p. 39)

Bitacora

Antes de hacernos a la mar, a bordo de este barco pirata, hemos de ubicar la bitácora que, para esta primera parte del escrito -más allá de servirnos como esa suerte de armario fijo a la cubierta e inmediato al timón-, nos proveerá con la brújula y el cuaderno en que se apunta el rumbo, velocidad, maniobras y demás accidentes de la navegación; permitiéndonos, en este primer puerto, trazar rumbos y mapear territorios, mares e islas en los cuales Borges, como aprendiz de pirata, atraca intermitentemente entre la literatura y la filosofía, entre coordenadas de la palabra y puertos del pensamiento.

Borges (1976d), quien inaugura los albores del siglo xx, es un escritor que pensaba imaginando abstracciones, conjunción en la que él mismo oscila, como bien puede apreciarse en «Nathaniel Hawthorne» al leer: «Hay escritor que piensa por imágenes (Shakespeare o Donne o Víctor Hugo, digamos) y escritor que piensa por abstracciones (Benda o Bertrand Russell)» (p. 61).

No obstante, intentar catalogar la obra de Borges o al mismo Borges en campos como el filosófico, sería caer en la inopia pretenciosa de encajarlo aquí o allá, como muchos han tratado inútilmente de hacer al tratar de extender tal pretensión al campo literario. Borges (1976d) pareciera describirse a sí mismo a través de «Quevedo» cuando afirma: «La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo [...] es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido» (p. 47), o también: «Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras» (Borges, 1976e, p. 47).

1. Autoría de Diego Mauricio Suárez Vivas en el marco del proyecto de investigación «La fórmula de Borges» perteneciente al Grupo de Investigación en Filosofía Posmetafísica. Doctorado en Ciencias de la Educación, Universidad Tecnológica de Pereira, julio de 2018.



Pero quizás a partir de él mismo o de su obra, de su escritura encriptada, podemos ir encontrando derrotas para ir descifrando una suerte de fórmula, de esa *stellæ maris* a través de la cual singla su voz, surcan sus ideas, y cuyos tesoros se van reestimando con el paso del tiempo. La pluma de Borges va soltando anclajes y explorando derroteros en el piélago de su legado, sextantes de mundos, del mito, del ser, de la memoria, del olvido, de la realidad y de la ficción, entre otros asuntos, sin duda, perennes del pensamiento filosófico.

Podría figurarse, en parte desde otras formas de concebir, de replantear, de abrir el mundo, que Borges pareciera abordar desinteresadamente asuntos del ser humano. En especial, aquellos que señalan nortes de la moral o reflexiones alrededor de los problemas que nos aquejan como humanidad. Uno de ellos lo encontramos en su ensayo «Pascal», en una referencia cargada hacia el tema religioso donde el protagonista, acongojado por el accionar algofillico de la religión, es visto por Borges como «uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa» (Borges, 1976e, p. 99).

También con Donne, clérigo de la Iglesia de Inglaterra en el siglo xvii, Borges (1976d) se aproxima al tema del suicidio en «El Biathanatos». Allí no solo se infiere, por la tesis del autor, el suicidio de Dios (Borges, 1976e) sino que, además, al citar a Philipp Batz, este autor se solapa entre los gnósticos y Schopenhauer cuando imagina: «[S]omos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de no ser» (Borges, 1976e, p. 97). En su cuento «Veinticinco de agosto 1983», Borges (1988) se encuentra consigo mismo por segunda vez. Como sucediera ya en «El otro», se reitera no solo su fijación especular, sino también el suicidio o, a lo sumo, su tentativa. Más allá, la muerte.

Por mencionar a Pascal, su pensamiento, relaciones e implicaciones; sería insuficiente solo afirmar que en Borges se asoma, con tal motivo, su bagaje filosófico, el cual no es parvo. Sin más, Borges navega entre Parménides y Leibniz, y calibra con toda holgura la saeta de sus generosas citas literarias, desde el teólogo persa Al-Ghazali, hasta el autor de *Los Miserables*. En «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw», pone bajo la quilla metafísica lo propuesto por pensadores como Heidegger y Jaspers al referir:

[E]stas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales. (Borges, 1976e, p. 154)

Como si no fuera suficiente, se vale de una de sus tantas ficciones para apuntalar con su espada letrada al autor de *Ser y tiempo*. En «Guayaquil», Borges (1976c) le imputa delatar a un historiador judío, loar al Führer y la autoría de «un dialecto del alemán, pero nada más» (Carrizo, 1982, p. 78).

En Borges, está el mundo plural, la refutación de lo material, lo instantáneo de las ideas palpables, lo holográfico de lo pasajero, las probabilidades del eterno retorno. Borges recrea, a través de una suerte de centones, originarias preocupaciones metafísicas. De allí, el atosigante tesoro de sus ensayos y ficciones, ya que, como él mismo parafrasea: «Lo que suele ser un lugar común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo» (Carrizo, 1982, p. 223). Quizá también a consecuencia de «el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer» (Borges, 1976e, p. 72) pero además, «de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica» (Borges, 1976e, p. 166).

En «Otro poema de los dones», Borges (1976b) no solo agradece «al divino laberinto de los efectos y las causas» (p. 362), sino que también nos sirve de ejemplo para vislumbrar la profusión con que el autor enumera algunas de las referencias literarias, filosóficas y universales que abordó en sus lecturas; entre muchos otros Elena, Ulises, el Álgebra, Schopenhauer, Sócrates, Swedenborg, Andrés Fernández de Andrada, la tortuga de Zenón, el mapa de Royce, etc.; pero también, con sus propias palabras: «De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, León Bloy, forman el censo heterogéneo de los autores que continuamente releo» (Borges, 1996c, p. 581), junto con su «afición incrédula y persistente por las dificultades teológicas» (Borges, 1996a, p. 205). En *Borges el memorioso* (Carrizo, 1982), el autor argentino confiesa:

Yo he escrito un poema, en el cual hablo de conocer esas ilustres incertidumbres que son la metafísica, sí. Y me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a releer ciertos autores. Y esos autores son Berkeley, Hume y Schopenhauer. Y he descuidado los demás. Por ejemplo, he sido siempre derrotado por Kant. [...] Yo soy un lector, simplemente. A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas. Yo soy incapaz del pensamiento filosófico. (p. 142)

No obstante, diversas suscitaciones filosóficas brotan del espíritu de sus relatos, cuentos o ensayos. En la escritura de Borges coexisten una idea y, enseguida, su antagonista. Allí, poco más que lo leído, pesa el ímpetu de esa oleada estética que nos arrastra a un ciclón lexical, emocional y de pensamiento. La filosofía, prodigiosa y notoriamente presente en las letras borgesianas, existe como medio, no como fin. De nuevo, en *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos* (1988), él mismo reitera:



[N]o profeso ningún sistema filosófico, salvo, aquí podría coincidir con Chesterton, el sistema de la perplejidad. [...] yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como yo he usado los diversos sistemas metafísicos y teológicos para fines literarios, los lectores han creído que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más. Ahora, si yo tuviera que definirme, me definiría como un agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible. O, en todo caso, como se ha dicho muchas veces, no hay ninguna razón para que el universo sea comprensible por un hombre educado del siglo XX o de cualquier otro siglo [...]. (p. 75)

Ahora, si ancoramos en uno de tantos puertos literarios, como simulan los taxónomos de turno, la escritura narrativa de Borges se muestra premeditadamente inacabada y zigzagueante, apostando por una frugalidad del lenguaje que no solo recalibra las rutas del pensar, sino que también va descubriendo territorios inexplorados de un constante y sorprendente emocionar y *lexicar*. Ante esto, Borges (1996b) se explica a sí mismo en el prólogo de «El jardín de senderos que se bifurcan» cuando atraca con ímpetu el «desvarío laborioso y empobrecedor de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos» (p. 511). Por lo demás, nos deja buen ejemplo de lo opuesto (de que *menos es más*), como uno de los cofres que hacen parte de su fórmula atesorada y, entre tantas joyas, sus «Tres versiones de Judas».

Sin bastar lo recién expuesto, el autor de *Ficciones* intenta explicar una suerte de divergencia entre novela y cuento en su ensayo «Nathaniel Hawthorne», en donde sostiene que el escritor de novelas parte desde los personajes imaginados y el escritor de cuentos lo hace desde la imaginación situacional. Lo anterior, como camino escritural:

[P]uede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo [sic] es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan. (Borges, 1976e, p. 64)

Asimismo, en el «Ruisenior de Keats», a partir de una distinción de Coleridge entre los hombres platónicos y aristotélicos, pone a caminar por el tablón a aquella forma novelada y da cuenta del tránsito que él mismo titula "De las alegorías a las novelas". Respecto a este tránsito, asevera:

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquél [sic] día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio E con gli occulti ferri i tradimenti (Y con hierros ocultos las traiciones), y lo repitió de este modo: The smyler with the knyf únder the cloke (El que sonrío, con el cuchillo bajo la capa). (Borges, 1976e, p. 150)

De allí que Borges apueste por sus breves relatos y, además –como un alquimista *litterator*–, se ocupe de «[m]ezclar filosofía y literatura, pensamiento lógico y pensamiento analógico, en una misma obra» (Serna, 1990, p. 28). No obstante, aquellos ávidos lectores que fungen de historiadores de la filosofía siempre estarán declarando su sentencia de *marooning*² en contra del autor argentino, apelando a islotes filosóficos, mientras Borges deriva su escape a babor y estribor.

Con todo, Borges el pirata nos troca en lectores bucaneros y eventualmente corsarios, cuando a través de sus letras nos da la patente de corso para no caer en el *statu quo* filosófico o literario, para pirarse de ese Estado metafísico de las esencias, las taxonomías y las categorías; y más bien, nos invita a habitar y experimentar en pensamiento, palabra, obra y emoción aquellos escritos que hacen parte del tesoro encontrado en algunas Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ) de alguna utopía pirata, como aquellas vindicadas por Hakim Bey (2014), las cuales están en condición de permitirnos:

[U]na revuelta que no se engancha con el Estado, una operación guerrillera que libera un área –de tierra, de tiempo, de imaginación– y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla. (p. 19)

Otras TAZ borgesianas nos ubican en la provisionalidad de sus letras resueltamente arrabaleras, rústicas, locales como el «Hombre de la esquina rosada» e «Historia de Rosendo Juárez», entre otras; o consumadamente fantásticas como «El Zahir». Entre tanto, desde la cofa podemos seguir oteando otras tierras, otras radas que nos inspiran carices lexicales, eso sí, con la disposición de deshacernos de

2. Castigo basado en abandonar a un tripulante en una isla deshabitada, partiendo de esta base las opciones en torno a su puesta en práctica son bastante variadas. En algunos casos se le entregaba al abandonado una botella de agua y una pistola con una única bala, en caso de que quisiera suicidarse. En otras ocasiones lo que se hacía era abandonar al sentenciado en una lengua de arena durante la marea baja, de este modo el sufrimiento psicológico se acrecentaría a cada hora que pasaba ya que el terreno iría cediendo paso al mar hasta que cubriera toda la superficie transitable.

aquel parche ocular que nos sesga desde una lectura filosófica de la obra de Borges; la cual, por congruente o profunda que sea, no podría suplantarse a aquella *aletheia*, aquella lección experiencial inolvidable que acontece justo después de poner la proa en la carabela de Borges, en el boato de su fórmula *sentipensante*³ y en todo el ímpetu de su caudal imaginativo, a través del cual no bogamos impunemente.

Para ir, más allá o más acá de los mapas, al territorio de la lectura *aletheia* sin deformar el texto borgesiano, es decir, sin pasar por la quilla de los canónicos literarios y filosóficos; en «El capitán Burton», bien nos advierte el autor: «Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen» (Borges, 1996d, p. 477). Así pues, no sería viable despeñarse en los reduccionismos y esquemas filosóficos o literarios pues, al igual que *El Quijote*, el autor de «Los traductores de las Mil y una Noches» es mucho más que eso, mucho más que alguna interpretación que de él se procure.

Borges mismo nos advierte sobre las engañosas de las definiciones, de los movimientos artísticos, de las amarras categoriales y de los encuadres de género. Un ejemplo de esto nos lo presenta en «Flaubert y su destino ejemplar» en donde coteja las incongruentes caracterizaciones de «romántico» y «clásico» de cara al mundo moderno, incluso al clásico, donde el rapsoda fue un loco *poiético* (Borges, 1996a).

Por lo demás, Borges (1996d) no escatima en usar su arcabuz, cargado con perdigones lexicales, cuando en el prólogo de la edición de 1954 a *Historia universal de la infamia*, se refiere al barroco como «aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura» (p. 343). En otro prólogo a «El otro, el mismo», cae en la cuenta de la «curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (Borges, 1976d, p. 276).

En síntesis, para Borges, todo autor es susceptible de convertirse en gran escritor a través de un proceso por el cual va dejando afuera la demasia lingüística que cansa y aletarga al lector, y frente a aquello, se vale de la simplicidad lexical sin sacrificar la profundidad del pensar para producir efectos literarios en la emocionalidad de quien lo lee.

3. Hago referencia aquí a la reflexión de Fals Borda (2009) para quien «el hombre sentipensante [...] combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía [...]» (p. 9).

Borges (1976d) nos provee de varios ejemplos, entre tantos, este extraído de «Un poeta menor», en donde el autor anuncia: «La meta es el olvido. Yo he llegado antes» (p. 537). El olvido, un lugar común a donde parece que todos vamos a parar, es donde el poeta menor llega de primero para ser desdeñado por su misma condición minúscula; es, por supuesto, donde llegan antes las cosas que pudieron ser y no fueron -las cosas eternas si se quiere-, como nuestra paradójica obsesión por perpetuarnos o eternizar algo de sí mismos, de suerte que pudiéramos existir *a posteriori* una vez dejemos este mundo.

Hasta aquí, la rosa de los vientos nos ha permitido vislumbrar algunos puntos cardinales singlados por un Borges pirático. Pasemos entonces a la aguja de marear y comencemos a ubicar en los mapas, dársenas y señales en tierra firme, aquellas fórmulas ocultas en los cofres del tesoro borgesiano; los cuales, con patente de corso, nos permitirán hacernos al botín de sus joyas, perlas y doblones.

Primer cofre: *menos, es mas*

En este primer cofre del tesoro borgesiano, podremos apreciar algunas de sus perlas hechas de economía de lenguaje y profundidad de pensamiento:

* En «Le regret d'Héraclite», Borges (1976b) lamenta frustrado: «Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach» (p. 270). Así, como hay alegrías que nos dan para todo un día o para toda una vida, hay tristezas que emponzoñan los segundos, las horas, los años, la existencia. Un episodio único, particular, especial, puede ser mucho más que fugaz, como aquellas cosas buenas que se multiplican a través de lo que hacemos y quedan en nosotros o en los demás.

* Asimismo, este autor anuncia anticipadamente el *dataísmo* reciente de Harari (Harari, 2016), en donde el *Big data*, la inteligencia artificial y el internet de las cosas son venerados como el nuevo panteón del siglo XXI: «Cuando los astronautas pisaron la Luna yo me emocioné mucho, derramé lágrimas, creí realmente, inocentemente, haber sido contemporáneo de un hecho trascendente desde el punto de vista espiritual, pero tal como ha sucedido con las computadoras, ese hecho se ha convertido en uno de tantos que sólo sirve para denigrar al hombre» (Giani, 2017a).

* «Las grandes ciudades son un error» (Bravo & Paoletti, 1999, p. 52): Al parecer, Borges siempre sintió un especial entusiasmo, respeto, y afecto por las ciudades o los países pequeños como Suiza, en donde vivió algún tiempo. Según él, debiéramos tomarlos como ejemplo por ser cultos, educados y sin ansias de potencia o de poder desmedidos; por el contrario, estas localidades se proponen «formar comunidades de hombres relativamente felices, fatalmente humanas» (Giani, 2017a).

* En conversación con Rodolfo Braceli, Borges atestigua: «El amor es eterno mientras dura» (Bravo & Paoletti, 1999, p. 55). El amor, como metáfora de aquella paradoja en donde la eternidad no es eterna, en donde no deja de ser eternidad en potencia mientras baste una sola palabra para amar; mientras persista aquel abrazo, esa mirada centelleada, esa cálida humedad de unos labios y unos cuerpos espiralados, los cuales se dilatan y se contraen en las relatividades de dos amantes, como el tiempo y el espacio.

* Como se cita en *Borges verbal* (Bravo & Paoletti, 1999), el escritor argentino contraría toda una tradición del pensamiento Occidental, cuando asevera: «[S]iempre que uno obra mal, sabe que está obrando mal» (p. 61). En especial, se opone a razonamientos de Sócrates y Platón, quienes afirmaban que el hombre hace el mal por ignorancia y, en proporción, cuando sabe, hace el bien. Defensores de lo último no faltan. Como si bastara con ser ilustrados para ser buenos o asistir a las clases de ética, en donde se cree que es suficiente que el hombre sepa qué está mal para no hacerlo, cuando la experiencia nos enseña que aun sabiendo aquello, muchos no se contienen ante la maldad oportunista.

* Quizás, Borges concebía al ser humano como resultado de las interacciones causa-efecto y su condicionamiento a estas; pero también, admitía la imposibilidad de darnos cuenta, en nuestra situación de humanidad y en un mundo que «no es caótico sino laberíntico» (Bravo & Paoletti, 1999, p. 179), de aquello que nos determina entre las incontables causas de la existencia. Ante esta postura, Borges en conversación con el público de Eseade sostiene sin más que «[...] el libre albedrío es una ilusión necesaria» (Salinas, 2015, p. 208).

* En su primer seminario sobre ficción, ante un auditorio de la Universidad de Columbia (EE. UU.), Borges responde a la experiencia bíblica de no ser un profeta en su tierra y exterioriza: «Creo que la gente es generosa conmigo en este país, primero porque son fácilmente indulgentes, pero también porque me ven como un extranjero, y un extranjero difícilmente pueda ser un rival» (Giani, 2017b).

* En la película argentina *Borges para millones* como uno de sus protagonistas, el autor afirma: «Todas las personas con quienes hablamos son fantasmas efímeros, por tanto, debemos ser buenos con ellos» (Wullicher, 1978). Lo anterior, va muy en línea con la idea de la física contemporánea para entendernos como fluctuaciones del vacío cuántico, amplitudes probabilísticas, espectros matemáticos.

* En 1978 en el diario *La razón*, Borges delata su animadversión hacia otra religión, al respecto, establece el siguiente símil: «El fútbol es popular, porque la estupidez es popular» (Bravo & Paoletti, 1999, p. 90). Este era reforzado con una frase célebre de la tragedia del *Rey Lear*, escrita por Shakespeare, donde el Conde de Kent increpa a Osvaldo ante el rey Lear llamándolo «you base football player» (Hylton, 1993). Referencias que, junto con Kipling, fueron quizás las primeras críticas a un deporte visto como uno de los mayores crímenes de Inglaterra.



* A propósito de religiones como el *dataísmo* y el fútbol, Borges nos provoca al ratificar lo siguiente: «Profesar una religión o adherirse a un partido o a una doctrina es un magnífico pretexto para no pensar» (Bravo & Paoletti, 1999). Pareciera ser que cuando creemos que ya sabemos lo que sabemos, que ya hemos asumido alguna posición, pero además estamos seguros de aquello, ya no pensamos; de contera que tal vez cuando ignoramos, es cuando en realidad lo hacemos.

* Borges hace parte de un legado de pensadores en clave posmetafísica cuando declara: «La América Latina no existe» (Moleon, 1976); donde los universales, las sustancias y las esencias ya no caben. En este sentido, aquello que existe es la palabra como sustantivo para referirse a todo un territorio y hacerlo parecer único, igual e uniforme; cuando en realidad Latinoamérica es plural, diversa y multicolor. Esto, particularmente, sucede con nosotros mismos, quienes a pesar de tener un nombre somos un congreso de «yos» provisionales que actúan de acuerdo con el contexto, las circunstancias y el interlocutor.

* Para Borges, «[e]l deber que uno tiene, sobre todo con los padres, es el de ser feliz» (Carrizo, 1982, p. 306), lo que se confirma con el versículo 51 de «Fragmentos de un Evangelio Apócrifo» cuando asevera: «Felices los felices» (Borges, 1976a, p. 445). Es diferente aquello que pensamos a aquello que sentimos. Existen dos realidades: aquella en la cual podemos pensar en cosas en las que no creemos y otra en la cual no podemos sentir lo que no sentimos; ergo, cuando sentimos que estamos felices, es eso y no otra cosa.

* «[Y]o digo que yo vivo en Buenos Aires, pero realmente yo vivo en la compañía de cinco o seis personas a quienes quiero mucho. Lo demás no me toca» (Carrizo, 1982, p. 22). Para el memorioso, no todos habitamos los mismos lugares de la misma manera o vivimos la misma ciudad del modo en el que la viven los demás. Más genuino sería afirmar que habitamos o vivimos realmente en aquellos sitios que frecuentamos, con aquellas personas con las que interactuamos.

* El psicoanálisis «[e]s una ciencia basada en la vanidad de la gente. A todo el mundo le agrada hablar de sí mismo, pero no obedecer» (Mateo, 1997). Entre tantas otras alusiones, la anterior da cuenta de que Borges, a lo largo de toda su vida, manifestó cierto desdén por Freud y su teoría. Como nos lo confirma Jorgelina Corbatta en su ensayo *Una lectura de Borges desde el psicoanálisis: Didier Anzieu* (2011).

* Borges en conversación con Alfonso Reyes pregunta «por qué publicamos lo que escribimos» (Salinas, 2015, p. 222), a lo cual Reyes responde: «Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores» (Salinas, 2015). Esto nos lo sugiere de muchas otras maneras como en «Las versiones homéricas», donde puntualiza lo siguiente: «El *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio» (Borges, 1996a, p. 280).

* A diferencia de las ideas y de tantas cosas materiales, los sentimientos se pueden compartir sin desgastar. El entusiasmo, la pasión y la motivación se multiplican, pero nunca debiesen ser dados fraccionariamente. En este sentido, Borges nos llama la atención en este tiempo y asegura: «Tenemos la idea de que es importante ser famoso, que es importante ser rico. Desde entonces vivimos en un mundo así, de empujones» (Bravo & Paoletti, 1999, p. 167).

* Un último doblón para el inventario pirata lo constituye la siguiente aseveración, a saber: «La vida es soportable porque ocurre a tajadas» (Giani, 2015), como si cierto demiurgo nos la diera misericordiosamente, por migajas, no por entrega inmediata, ni exenta de sorpresas; pero, con pasmada esperanza, vivencias fugaces y experiencias cifradas.

Hasta aquí, algunas de las perlas del cofre de Borges el pirata, que nos dejan entrever que menos, es más.

Segundo cofre: *litterator sui generis*

Borges rompe con las taxonomías, en particular, con la idea de los géneros literarios: poesía, relato, novela, ensayo, aforismo, entre otros. Pero también, como parte de su tesoro, de su fórmula, encontramos un cofre colmado con el abordaje de diversos campos del conocimiento de manera interdisciplinar: la literatura, la física, la matemática, la lingüística, la teología, entre otros. Podemos encontrar en este cofre, algunas perlas sueltas que dan cuenta de aquello. Un poema titulado «Para una versión del I King» de su libro *La moneda de hierro*:

El porvenir es tan irrevocable como el rígido ayer. No hay una cosa que no sea una letra silenciosa de la eterna escritura indescifrable cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida es la senda futura y recorrida. Nada nos dice adiós. Nada nos deja. (Borges, 1996f, p. 179)

Borges quizá asume una postura fatalista, determinista, destinista, providencialista; como si el tiempo fuera un libro en donde todo lo que fue y lo que será está escrito. Así, quien hace algo ya lo ha hecho; pues eso que se está haciendo en un presente acontece simultáneamente en un pasado y un futuro superpuestos.

Podría pensarse que este es un simple ejercicio literario de Borges. Sin embargo, pudiéramos afirmar que el autor da cuenta de una concepción del tiempo anticipada o coincidente con los recientes hallazgos de la física contemporánea. Si el tiempo es una suerte de libro en donde el pasado y el futuro están aquí y ahora, *lo que habría* sería un eterno presente. Conforme a lo anterior, el pasado y el futuro no son tales, ambos están en un eterno presente que lo contiene todo como en un bloque de tiempo.

Ya lo advertía Einstein (1994) en 1955, en una carta enviada a la viuda de su recién fallecido amigo Michelle Besso:

He aquí que ahora nuevamente me ha precedido un poco al abandonar este mundo extraño. Esto nada significa. Para nosotros, físicos creyentes, esta separación entre pasado, presente y porvenir, no tiene más que el valor de una ilusión, por persistente que ésta sea. (p. 455)

En parte, este escrito nos permite develar las ideas de Einstein en su teoría de la relatividad especial. Allí sostiene que la luz viaja sobre el espacio vacío a una velocidad insuperable de 300 mil kilómetros por segundo, y que el espacio y el tiempo no son absolutos, asunto que nos lleva a una percepción relativa como observadores. Es el caso ejemplar de una persona que viaja a una velocidad cercana a la luz, quien tendría una percepción distorsionada del espacio y el tiempo, distinta a la de aquella que se encuentra en estado de reposo. En este orden de ideas, Einstein encuentra que en un sistema de referencia lo que es presente, puede en un sistema u otro ser pasado o futuro y, por ende, no es posible concebir una idea de tiempo lineal. De aquí, una idea de bloque de tiempo como aquella planteada por Borges, en consonancia con la posición eternalista sostenida por algunos físicos y filósofos.

Que no tengamos que preocuparnos por el futuro eterno sino por el pasado eterno, iría muy en línea con la recomendación que nos hiciera Nietzsche (1990): "*vivir de tal manera que queramos vivir una vez más y ¡queramos vivir así por toda la eternidad!*". (p. 288)

Carlo Rovelli, un físico italiano que se ocupa de la teoría de la gravedad cuántica, intenta conciliar dos de los problemas actuales, suscitados entre los físicos de nuestro tiempo: la mecánica y la relatividad cuánticas. Rovelli entiende el espacio-tiempo configurado granularmente, contrario a las teorías que lo conciben de forma lineal. Además, sostiene que el tiempo tal y como lo percibimos a nivel macroscópico, no existe a nivel subatómico. Esta afirmación refuerza el entendimiento del tiempo como la ignorancia en nuestra condición de «seres de nivel intermedio», tal y como acota el físico y filósofo ruso Alexei Grinbaum.

De este modo, a través de las sendas sinuosas y contraintuitivas de la física contemporánea en su poema «Para una versión del I King», Borges nos lleva hacia una negación del tiempo lineal: pasado-presente-futuro. En «El jardín de senderos que se bifurcan», nos insinúa Borges un mundo de posibilidades emergentes entre diferentes realidades de un multiverso probable:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En



la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. (Borges, 1996c, p. 574)

Borges en un párrafo, ya daba cuenta de estas intuiciones de la física, proponiendo un multiverso, esa multiplicidad iterativa de la mecánica cuántica. A propósito, Stephen Hawking afirma: «Las teorías cuánticas pueden ser formuladas de muchas maneras diferentes, pero la descripción probablemente más intuitiva fue elaborada por Richard (Dick) Feynman (1918-1988). [...]. Según Feynman, un sistema no tiene una sola historia, sino todas las historias posibles» (Hawking, 2018).

Así pues, entre la tinta de sus letras y los espacios entre estas, este párrafo borgesiano nos desencripa el mundo subatómico en donde no habiendo espacio-tiempo, tampoco existen trayectorias y, por ende, tampoco la causalidad. Existe una nube de probabilidades superpuestas mientras no haya átomos seducidos en la interacción. En últimas, no hay cosas, abstracciones, no hay realidad, lo real es la interacción. Borges traduce esto último al reiterar: «El arte sucede cada vez que leemos un poema» (Borges, 2000a, p. 11).

Pudiéramos afirmar -de manera general y osada- que algunos textos de Borges son esencialmente literarios. No obstante, también existen muchos otros los cuales son mucho más que eso. Como ejemplos encontramos «La lotería de Babilonia». En este cuento, Borges contraría esa tendencia apolínea de nuestra cultura occidental a través de la cual rendimos un culto al orden que raya con lo neurótico, la tramitomanía, y en tener todo definido. No obstante, Borges nos enseña que tal cultura del orden es un asunto idiosincrático, también existen culturas en las cuales, el desorden, la aventura y el atreverse a tener experiencias nuevas constituyen aquello que les da sentido a sus vidas; inventan una lotería como una suerte de juego que los obliga a cambiar de rol cada sesenta noches, en donde todos terminan siendo y haciendo todo al cabo de un buen tiempo.

Lo anterior, ha sido confirmado por antropólogos como Desmond Morris en su ensayo *El mono desnudo* (2003). Este autor afirma que de alguna manera los humanos tenemos una doble tendencia antropológica: la neofobia y la neofilia. Paradójicamente queremos lo nuevo pero, al mismo tiempo, le huimos a aquello, y dependiendo de nuestra tendencia estaremos ubicados en alguna de las categorías nietzscheanas de *lo apolíneo* (orden, equilibrio) o *lo dionisiaco* (desorden, aventura).

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Borges nos lleva por esa dualidad de la realidad-ficción, la cual se subvierte; en última instancia, la ficción termina no solo por invadirnos sino también por reconfigurarnos. En parte, somos resultado de aquellas ficciones que nos han invadido exitosamente: un meme, una serie de televisión, una película, el discurso de un político, las *fake news*, un trino en las redes sociales, las palabras de un libro o de una canción.

Lo anterior, demuestra en buena parte el poder de la literatura y, en especial, de los recursos de la palabra para provocar cambios en el mundo; como lo hiciera la obra «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en sí misma; como lo hicieran, en nuestro mundo, otras obras como la Biblia, *El Capital* de Marx o *La República* de Platón.

En otra de sus obras, «El inmortal», pareciera ser que Borges asume a ratos la literatura como una suerte de laboratorio filosófico, tratando de poner a prueba uno de los tantos problemas que han ocupado las mentes de muchos filósofos por milenios, aquello que pareciera muchos queremos llegar a tener, a saber: la inmortalidad. Borges concibe una historia en donde los personajes de alguna manera descubren tal inmortalidad, aquello les permite tener todo el tiempo del mundo para hacer todo, infinitas veces con sus insospechadas implicaciones.

En este punto, podríamos preguntarnos si la distinción filosofía-literatura es una distinción válida, anómala o quizás discutible en aras de tener algunos elementos de juicio para pensar en tal taxonomía. Podríamos comenzar por la etimología de la palabra «literatura», como aquella actividad que realiza un *litterator*, aquel maestro de escuela que bien enseña a leer y a escribir, pero que también escribe con maestría.

Lo anterior, no implica exclusivamente a aquellos que escriben en el género de la ficción, también existen escritores que, sin hacer ficción, bien escriben. Prueba de esto, está en ganadores del Premio Nobel de Literatura como el historiador Theodor Mommsen (1902), de filósofos como Rudolf Eucken (1908) y Henri Bergson (1927), el matemático Bertrand Russell (1950), y políticos como Winston Churchill (1953). Esto da cuenta eventualmente de la no equivalencia entre literatura y ficción, o por lo menos de ponerlo en discusión si de dilucidar la fórmula de Borges se trata.

En cuanto a la palabra «filosofía», hemos de entenderla como un neologismo innecesario, construido al acuñar las palabras φιλος- (philos-), que en griego significa «amor», «amigo de» o «amante de»; y -σοφία (-sophía) entendida como «sabiduría» o «conocimiento». Ya bastaba con la preexistencia de la palabra «sabiduría» contenida ya en aquella, lo que nos ahorraría la inferencia discutible en donde filosofía es igual a sabiduría.



Sin embargo, podría afirmarse que la filosofía no es un saber. En buena parte porque muchos se han ocupado de los pensadores del pasado, es decir, de la historia de la filosofía. Desacuerdos no sobran. Entonces, si no es un saber, ¿qué es o en dónde está? Provisionalmente podríamos insinuar que esta se encuentra en una dinámica con el saber, en un profundizar, en un poner en cuestión; como una suerte de guardián del umbral, la cual le hace aduana a los fenómenos que acontecen en el mundo. No estaría de más el debate de turno.

Además, no es un saber por carecer de objeto propio de estudio, lo que, en consecuencia y consonancia con Borges, hace que comparta su linaje pirata atracando en todos los puertos sin anclarse a ninguno. Pese a esto, lo que sí tienen en común los filósofos es que son pensadores que profundizan hasta el coto de sus propias deficiencias. Por contera, que un literato sea quien escriba bien y un filósofo sea quien piense bien; no es condición o garantía para que lo uno acontezca con lo otro y viceversa, como tampoco podrían coincidir ambas en otros autores, salvo que, virtuosa y sinérgicamente, se mariden en algunos autores y, en especial, quien nos ocupa en esta oportunidad: Jorge Luis Borges.

Esto nos lleva a que planteemos un problema de relatividad lingüística: si bien es cierto que tenemos palabras para ubicar a autores del lado de los literatos o de los filósofos, no es menos cierto que no tenemos ninguna para ubicar a aquellos que se hallan surfeando el limen de ambas orillas, como el caso de Borges. El padecer de la inopia lingüística y el condicionamiento lexical que nos suele caracterizar nos lleva a la imposibilidad de pensar en aquella palabra que nos falta para nombrar la fórmula que solo Borges sabe religar.

Nos restaría continuar en los atisbos incalculados del horizonte y la rosa náutica de un arte pirático que no agota las letras, ni la sabiduría y mucho menos el *sentipensar*.

Tercer cofre: la quilla filosofal de las cuadernas literarias

En una embarcación, la quilla es una suerte de columna vertebral, una pieza robusta ubicada en el centro inferior de esta, la cual va de proa a popa sirviendo de base a las cuadernas de la misma. Borges, en diálogo con María Esther Vázquez, afirma: «No soy filósofo ni metafísico; lo que he hecho es explotar, o explorar -es una palabra más noble-, las posibilidades literarias de la filosofía» (Vázquez, 1977, p. 107). Borges quizá utiliza la filosofía como un medio y la literatura como un fin, idea secundada por otros autores cuando el memorioso afirma -con cierto tono modesto pero irónico-: «Yo he usado la filosofía, la metafísica como instrumento literario, no soy un pensador, creo que soy incapaz de pensamientos propios» (Savater, 2009).

No obstante, encontramos otras afirmaciones de Borges que aproximan de alguna manera la literatura y la filosofía; y que, dependiendo de lo que se entienda por esta última, se estaría más cercano o distante a la primera. Si la idea de filosofía es encontrar la verdad, la norma, el principio, el silogismo, el Método, la historia universal; eso no es lo que hace la literatura. Si, por el contrario, entendemos filosofía como el dinamizar del pensar y el sentir, el proponer horizontes de futuro y de sentido, esto sí las hermana.

A propósito, dice Borges citando a Royce en «Magias parciales del Quijote» (1976e): «[L]as invenciones de la filosofía, no son menos fantásticas que las del arte» (p. 56). Esta es la idea expuesta en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde «la metafísica es una rama de la literatura fantástica» (Borges, 1996c, p. 520), como si los filósofos fueran literatos vergonzantes al escribir ficciones que no reconocen como tales.

Ante la tumba de Macedonio Fernández, Borges, su amigo, lo despide con genuino aticismo al aseverar: «Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández» (Borges, 1952, p. 26). Aquí, llama la atención esta aparente taxonomía en donde se separa filosofía de literatura y poeta de novelista; paradójicamente, a pesar de todas las taxonomías que se han hecho en la historia, estas son útiles, aunque relativamente falsas; incluidas aquellas que conjuntan poesía y novela dentro de la literatura. Tal vez, son una ironía si pensamos en la inexistencia del filósofo tal como debiese ser. En realidad, lo que existe es una pluralidad de filósofos; lo mismo podríamos pensar de un poeta o un novelista.



Frente a lo anterior, Borges (1999) hace una distinción entre Macedonio y lo que acontece en términos generales respecto a estas categorías cuando asegura: «[F]ilósofo es entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas» (p. 305). En cuanto al poeta, afirma Borges: «[E]s el hombre que ha aprendido las reglas de la métrica (o que las infringe, ostentosamente) y que sabe, también, que puede versificar su melancolía, pero no su envidia o su gula, aunque tales pasiones sean fundamentales en él» (Borges, 1999, p. 305). Y finalmente en tono irónico proferirá: «[N]ovelistas es el artesano que nos propone cuatro o cinco personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas» (Borges, 1999, p. 306).

En contraste con Macedonio «como a los hindúes, las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero si la filosofía. Fue filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quién es el universo» (Borges, 1999, p. 306). Esto va muy en clave con las profundas reflexiones filosóficas hechas por físicos como Heisenberg, Einstein, Rovelli o Hawking, quienes no necesariamente estudiaron a Platón, Aristóteles o Kant. Según Borges (1999), Macedonio entonces «[f]ue poeta, porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad» (p. 306); además, utiliza todos los recursos del lenguaje como los demás literatos, anejando la música.

En último lugar, Macedonio «[f]ue novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo es cada rostro» (Borges, 1999, p. 306). Bastaría leer su obra titulada *Museo de la Novela Eterna*, la cual es extraña al concepto de realidad beatificado por los cánones literarios. Esta se ubica en el cuestionamiento a la certeza de las experiencias mentales, liadas en el texto como una peregrinación de lucubraciones en torno al lector como único personaje. Bien pareciera que, con todo lo anterior, Borges admite la posibilidad de una filosofía que no está hecha por académicos de la filosofía. Por otro lado, en un artículo titulado «¿En qué creía Borges?», Juan Jacinto Muñoz Rengel (1999) manifiesta:

Los problemas filosóficos son los pequeños núcleos de los que brota cada relato o ensayo, pero en una misma página Borges es capaz de sostener una idea y luego su contraria, lo de menos es lo que se dice, lo que importa es suscitar conmoción estética al decirlo. (p. 113)

Esta cita coincide con las primeras tesis de Borges que se han venido exponiendo a lo largo de este escrito: la literatura es un fin, una conmoción estética; y la filosofía, un medio. Arturo Echavarría (1980) en su artículo «Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje» apunta: «Todo lector atento de Borges -y la literatura crítica

lo comprueba- es consciente de una serie de preocupaciones recurrentes en sus textos. Partiendo de lo que podríamos calificar de un escepticismo radical» (p. 399). Si lo que deseaba Borges era valerse simplemente de la filosofía para provocar conmoción estética entonces, indistintamente, se apoya en la filosofía.

Al llegar aquí, la obra borgesiana, respecto a la filosofía, no es nada isotrópica. En ella, concurren una serie diversa de constantes y preocupaciones; por ejemplo, la defensa del individuo, la crítica a los dualismos, su atención al nominalismo, entre otras. Fernando Báez (2003), en su artículo «¿Borges, filósofo?», propone lo siguiente: «[L]a originalidad de Borges como escritor consistió en que logró percibir la relación fructífera entre el pensamiento y las letras como ningún escritor había podido hacerlo antes» (p. 4). Esta afirmación confirma la singularidad de Borges la cual consiste en haber descubierto acertadamente que al conjuntar un buen escritor con un buen pensador, fruto de la simbiosis entre literatura y filosofía, se pueden lograr grandes obras como la suya. En pocas palabras -según Báez-: «Borges hizo literatura al filosofar y filosofó al hacer literatura» (Báez, 2003, p. 7).

Por su parte, Manuel Jesús Muñoz se aventura a señalar: «Borges sí que pretendió ser un filósofo a su manera, ya que, si no hemos desdibujado demasiado su idea de la literatura, la filosofía debió parecerle algo demasiado importante como para dejarla en manos de los filósofos» (Muñoz Merchán, 2009). Borges comprende que mientras el lenguaje está hecho básicamente de nombres comunes, el mundo -el del hombre-, está hecho de experiencias particulares; las mismas que pone de relieve al aprovechar todos los recursos disponibles del lenguaje literario para profundizar en aquellos temas de prosapia filosófica.

Concedido todo esto, aún sigue latente el vacío en nuestro lenguaje al no encontrar aquella palabra que nos permita atrapar la sinergia filosofía-literatura que opera en el puño, letra y obra del escritor argentino. Como si se tratara de un ardid pirático, nos distrae con el mapa de un territorio y un mar que tienen tanto de extenso como de profundo. Mapa hecho de espejismos y *laberintos que se bifurcan*.

Ballestilla

En medio de este océano pirático precisamos tanto de la bitácora como de una ballestilla. Asimismo, quizás se precise un batiscafo para las profundidades de los tropos, del pensar, del provocar, del sentir. No obstante, en los astros y sobre el horizonte, es la ballestilla la que tal vez nos permita aproximarnos al encuentro de la fórmula de Borges.

Desde el barlovento del siglo xx, este autor se empeñó en elaborar su escritura, su fórmula, a partir de realidades literarias inclasificables en género alguno; aun las más presuntamente filosóficas, como ya se ha expuesto. De este modo, da cuenta de su ejemplaridad literata de buen escritor -valga la redundancia-, de *apalabrador* de la realidad, de escritor entre escritores; fruto de haber sido legatario de los libros de muchas bibliotecas y, más allá, de la cultura de Occidente. Sin esta, la proa de su creación hallaría otros rumbos, tal como lo atestigua el ejercicio de muchos taxónomos y categorólogos que insistieron estérilmente en el «orientalismo» borgesiano; debido al interés del autor en algunos aspectos del budismo, como lo evidenciaría el opúsculo incluido en *Siete noches*, donde podríamos sospechar de la embriaguez producida por el pensamiento orientalizado del occidental Schopenhauer.

Por otra parte, cabe señalar que toda categorización respecto a la obra de Borges es un acta de defunción de su potencia narrativa, una momificación de sus letras, un esfuerzo cartesiano por reducir su creatividad a racionalidad razonada. De allí que la fórmula de Borges está en el sotavento de un literato *intaxonomizable*, cuya *téchne* de la palabra y de los tropos equilibra diversos asuntos interdisciplinares, múltiples campos de conocimiento, en especial, aquellos filosóficos sintéticos y yertos, para transmutarlos en caleidoscópicos relatos fraguados de su puño, letra y tinta.

De esta índole, el principio de *menos, es más* se evidencia en la templanza de su léxico y el calado de su pensamiento. Este no solo se encuentra en sus cuentos, ensayos, poesía y relatos, sino también en el pretexto para ser editado por *otros* a través de la música, el amor y la muerte.

Llegados a este puerto, se bajan las velas, se suelta el ancla y, sin tocar tierra, el espectro atemporal del pirata Borges se dirige a su «Biblioteca de Babel» resguardada en su cámara a bordo; extrae un catalejo del primer cajón a su derecha y se dirige a la popa con su caminar egipcio de paso lento y de medio lado.

Sospecho que pareciera ya haber leído todo lo escrito hasta aquí. Borges (1996b), desde las *ruinas del tiempo circular*, nos atalaya ante estas pretensiones, ante «[e]sa supersticiosa y vana costumbre equiparable a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano» (p. 560). Cíclicamente, nos sentencia con su espada un reproche: «Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?» (Borges, 1996c, p. 565).

2

**CAPÍTULO
DOS**

BORGES EDITADO POR LA MÚSICA⁴.

Maria Elena Rivera Salazar

"Callan las cuerdas. La música sabía lo que yo siento"
Jorge Luis Borges

Preludio

Hemos de escudriñar la fórmula de Borges en aquellos temas de *él mismo* que fueron cantados por *otros*. Difícilmente encontramos manuscritos o entrevistas los cuales justifiquen la elección de uno u otro poema, o texto de alguno de sus libros que mereciera ser cantado. En el prólogo de *Para las seis cuerdas*, Borges (2010) advierte lo siguiente: «[L]a mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes» (p. 577) y en el prólogo de *La rosa profunda* (1975) insiste: «[L]a palabra habría sido en el principio un símbolo mágico que la usura del tiempo desgastaría» (Borges, 2011, p. 119); dos firmes argumentos para llevar a otra dimensión sus letras. En su ensayo «La muralla y los libros» de *Otras inquisiciones* (1952), comenta:

[Y]a Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (Borges, 2010, p. 14)

Sin embargo, en su conferencia «Pensamiento y poesía», pronunciada en la Universidad de Harvard en el curso 1967-1968, se declara lego en materia de música y afirma que, en ese campo, la forma y el contenido son inseparables. Menciona que la melodía de cualquier pieza musical es una estructura de sonidos y pausas, la cual se desarrolla en el tiempo; una estructura que, a su parecer, no puede fraccionarse. Dice que la melodía es la estructura y, a la vez, las emociones de las que surgió y las emociones que suscita (Borges, 2001).

4. Por María Elena Rivera Salazar

Todos los que hemos cantado sabemos de primera mano que es mucho más fácil y agradable memorizar una canción que un poema; la melodía y la armonía se convierten en un punto clave para que la memoria a largo plazo tenga la posibilidad de recordar la codificada letra de la canción. Por ese motivo Héctor Abad Faciolince afirma:

[E]s posible que la poesía, quizá el arte verbal más antiguo, antes de la invención de la escritura, fuera prevalentemente no solo oral, sino también musicalizada, cantada. Cantar la poesía (cantos homéricos, cantares de gesta, trovadores, juglares) era una manera de transmitirla y preservarla bien en la memoria colectiva de un pueblo. Lo mismo ocurre en la cultura popular (generalmente iletrada): cantar una copla es una manera de preservar la letra. (Abad Faciolince, 2016)

La música tiene el poder de elevar nuestro pensamiento y hacernos soñar despiertos, posee la licencia de mostrarnos la realidad de un modo más sutil que la palabra hablada o solamente escrita. Componer un fondo musical que soporte la narración de todos los poemas de Borges es viable; de hecho, encontramos muchísimos temas borgesianos recitados sobre un fondo melódico. No obstante, cantar los poemas o textos de Borges es más complejo si se trata de adaptar unas notas, las cuales permitan que los sonetos y demás textos hablen, conservando la esencia del erudito escritor argentino.

En 1965 hubo un primer intento de cantar a Borges con el quinteto Nuevo Tango, una orquesta formada *ad honorem* por Astor Piazzolla, con Edmundo Rivero como cantante y Luis Medina Castro como recitante. Este grupo grabó el disco *El Tango* (1965), musicalizado por Astor Piazzolla con la insatisfacción de Borges. Este escritor reprobaba la música del compositor y estaba convencido de que el tango había entrado en decadencia; en tanto, Piazzolla consideraba que, en materia de música, «Borges era sordo». Sin embargo apreciaba profundamente sus escritos (Piazzolla & Borges, 1990). Con amplias diferencias, tanto el músico como el escritor merecieron ser llamados «enemigos íntimos» (Andrés, 2006). Los textos tomados en su mayoría del libro *El otro, el mismo* (1964) y de *Para las seis cuerdas* (1965) fueron respetados. Si hubo cambios mínimos, fueron autorizados por Borges de quien se dice que en ocasiones llamaba al músico en la noche para sugerir la respectiva mutación de algunos versos (Mondino, 2009).

De esta manera, en 1976 Piazzolla decide componer sobre el mismo tema, plasmado once años antes: «El hombre de la esquina rosada». Una nueva suite para doce instrumentos y canto, esta vez con la participación de Daniel Binelli, Lito Cruz y Jairo, cantante argentino de renombre en ese momento. Diez años

más tarde, en el año del fallecimiento de Borges, Sebastián Piana musicaliza la «Milonga del infiel» a juzgar por la partitura que aparece desde 1986.

Miguel Ángel Mevillano, importante crítico musical, tuvo la idea en 1975 de hacer un disco con textos de algunos poemarios de Borges como *Fervor de Buenos Aires* (1923), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965) y *El oro de los tigres* (1972); musicalizados por Gustavo «Cuchi» Leguizamón, Daniel Piazzolla (hijo de Astor), Eladia Blázquez, Facundo Cabral, Horacio Malvicino, Julián Plaza, Rodolfo Mederos, Alberto Cortez y Eduardo Falú. De este modo, Mevillano logró con Jairo hipnotizar a un Borges inicialmente aterrorizado por la idea, y enamorarlos de poemas propios, despreciados por él mismo, como «Buenos Aires». En palabras borgesianas: «Usted sabe que a mí había dejado de gustarme ese poema, con la música hasta me parece hermoso» (Pereda, 1977).

En este trabajo, grabado en España, poemas como «¿Dónde se habrán ido?», «Al Hijo», «La Rosa», «Milonga de los morenos», «La lluvia», «El gaicho», «Buenos Aires» y «Despedida» mutan su título original para su edición musical así: «No hay cosa como la muerte», «Buenos Aires: Búsqueda», «Soy esos otros», «La rosa inalcanzable», «Milonga de marfil negro», «La lluvia sucede en el pasado», «El hombre de antigua fe», «Buenos Aires: Destino» y «No habrá sino recuerdos». Se respetó la denominación del autor a poemas como «Milonga de Calandria», «Mil novecientos sesenta y cuatro» y «Milonga de dos hermanos».

En 1997, Juan Sosa como cantante y Héctor Alterio como narrador, plasman sus voces en una nueva producción con catorce temas de Borges, de los cuales ocho fueron cantados: «Alguien le dice al tango», «Jacinto Chiclana», «Milonga de albornoz», «Milonga de Manuel Flores», «Te vas milonga», «Milonga de Calandria», «El títere» y «A don Nicanor Paredes».

Carlos Varela en 1999, interpreta temas similares a sus antecesores. «Milonga del muerto» es su novedad. Ese mismo año, Pedro Aznar canta a Borges en su *Caja de música* (2000), temas como: «Al horizonte de un suburbio», «Tankas», «A un gato», «Caja de música», «Él», «El suicida», «El gaicho», «Los enigmas», «H.O», «insomnio» y «Buenos aires», tomados de otros poemarios como *Luna de enfrente* (1925), *La rosa profunda* (1975) e *Historia de la noche* (1977). Aquí fue ignorado el libro *Para las seis cuerdas* (1965) y retomados los libros *El otro, el mismo* (1964) y *El oro de los tigres* (1972), con la participación de destacadas figuras como Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Lito Vitale, Jairo, Rubén Juárez y la banda de rock A.N.I.M.A.L.



En el año 2008 y 2014, respectivamente, Julio Santillán y Nicolás Aldo Parente cantan en sus álbumes poemas de Borges como «Nueve Haiku», del libro *La cifra* (1981); «Everness» de *El Otro, el mismo* (1964); «La luna», poema dedicado a María Kodama, del libro *La moneda de hierro* (1976) y «El Elegido», nombre de la canción con letra del poema «Para una versión del I King».

De todas las producciones iniciales, y algunas reeditadas, buscamos agudamente la fórmula de Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo en los treinta y cinco poemas de Él mismo, cantados por otros. Esta obra se ha dividido en dos actos y cada uno, a su vez, en dos arias para terminar en un majestuoso postludio.



Primer Acto. Los ejes tematicos

Dice Borges (1976) que sus escritos han sido enriquecidos por sus lectores. Esto manifiesta el escritor a sus 77 años en una entrevista realizada por el canal español RTVE. Para nosotros, la música exalta dicha experiencia. Aunque este escritor saturaba sus intervenciones afirmando no gustar ni saber de música, escribió milongas y habló de tango, cual erudito en el tema. El interés de Borges era sentir la poesía y que mejor manera, hacerlo a través de la música donde se magnifican los sentires. Decía él: «[L]a belleza es algo que sentimos, no es producto de un juicio» (Borges, 1977).

De este modo, hay palabras y textos que generan mayor resonancia poética, y cautivan singularmente la atención del lector. La música enaltece por un camino diferente el texto, llevándolo al hemisferio cerebral derecho y conectándolo con el sistema límbico. Así, genera una emoción mayor y una experiencia genuina; una mayor capacidad para entender, percibir y criticar. «Cuando el libro encuentra su lector, ocurre el hecho estético» (Borges, 1977); pero cuando el texto encuentra el cantor, lo lleva a una dimensión mayor; sublima el hecho estético.

Cuando llevamos la vida, el texto, el lenguaje, al campo emocional, es difícilmente olvidable. La memoria se vuelve protagonista. Borges gustaba de la poesía y decía que su intención es recordar algo olvidado. De esta índole, la define como «cosa liviana, alada y sagrada, la cual puede ser también más la música que la poesía, salvo que la poesía es una forma de música; es una experiencia estética, es algo que se siente» (Borges, 1977).

El artista no debe buscar experiencias; en el laberinto de su vida, debe saber qué hacer con ellas. De tal manera, una cosa es leer a Borges y otra es escuchar sus *temas* cantados. Las melodías aportadas por los diferentes músicos a modo de tango, milonga, balada rock, rock y balada lenta dejan a la audiencia ávida por este poeta mayor.

La música permite recordar de manera probablemente infinita. Lo cantado se invoca fácilmente, continúa sonando y resonando en el tiempo. En palabras de Borges: «En esa música Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro» (Borges, 2011, p. 283). En ese sentido, «la música es el soborno de la razón» (Serna, 2018).



Por ahora, mencionemos los ejes temáticos de mayor resonancia en lo cantado a Borges.

2.1 Aria Nro.1

2.1.1. Religion y milicia

Borges trató de creer en Dios, pero fracasó (Archivo Histórico RTA S. E. [AHRTA], 2017). Sin embargo, hace alusión a su presencia de manera constante en sus obras cantadas. Borges hace uso de temas y palabras que generen resonancia semántica en el pensamiento de sus lectores, y tiene claro que los asuntos de orden religioso, lo pueden lograr.

Evidencia hay de que Borges leyó reiterativamente la Biblia como otro buen número de libros de su biblioteca. La familia de Eva impactó sin duda su vida, como podemos escuchar en sus letras musicalizadas: *Trazaron desde Adán y los desiertos de Caín y de Abel, en una aurora tan antigua que ya es mitología... me llamaban Caín. Por mí el Eterno sabe el sabor del fuego del infierno... los postrimeros y los del rojo Adán... es la historia de Caín que sigue matando a Abel....* De otro lado, se canta: *Un decreto divino... Dios le quedaba lejos... me creo indigno del infierno o de la gloria... después que me juzgue Cristo... Dios le permite a los hombres soñar cosas que son ciertas... en las grietas está Dios, que acecha... un sabor a perdido paraíso... de las casas menos santas... la luna de las noches no es la luna que vio el primer Adán... Dios que salva el metal, salva la escoria....* Borges le da poder a un ser superior, lo confiesa constantemente, aunque siempre se ha declarado agnóstico.

Como en las cruzadas, queda en la memoria estas campañas militares impulsadas por el religioso en la Europa latino-cristiana y, de esta manera, cantan a Borges: *Profesaron la antigua fe del hierro y del coraje... por esa fe murieron y mataron... fueron una sola cosa el cristiano y el acero... les entregaron a tiempo el rifle y el crucifijo... los mayores hicieron la ciudad. La hicieron con una cruz y una espada....* El evangelio de Yeshúa proclama paz y amor. En ese orden de ideas, el fusil, el cuchillo, la faca, la daga, las muertes violentas, el puñal, las lanzas, las reyertas, los balazos, el facón caronero, los duelos, el rifle, la espada y todas estas armas que se cantan en Borges no llevan sino a engendrar más violencia, rencor, abominación, inquina y animadversión. Borges heredó un mundo religioso y militar del cual no pudo huir; mientras crecía, bebía las mieles del uno y del otro; al final, dos mundos iguales.



2.1.2. Soy nosotros, soy los otros

Con palabras que se cantan, Borges dibuja estos versos impregnados de su velada sensibilidad y manifiesta intelectualidad; una evidencia de un Borges pluralista y diverso; un Borges que, sin ser del mundo, sabía todo de él. Conversó con muchos por medio de su biblioteca y de sus sueños. Él era el mismo, editado múltiples veces; él, apasionado por la identidad, quiso encontrarse varias veces con su otro Borges; conversaba con él constantemente, queriendo olvidar los hombres que antes fue (Borges, 2010, p.625). Al otro Borges era al que se le ocurrían las cosas (Borges, 2010, p.299).

El Borges que busca su identidad, profiere así: *Somos nosotros / y, entre nosotros, tú y los venideros / hijos que has de engendrar... Soy esos otros, también... yo que soy el que ahora está cantando, seré mañana el misterioso, el muerto... quiero ser para siempre; pero no haber sido... soy «los otros»*. En la vana noche, Borges es el que cuenta sílabas (Borges, 2010, p.784). Los espejos y las sombras juegan un vital rol en su búsqueda de identidad: *... los miles de reflejos / que entre los dos crepúsculos del día / tu rostro fue dejando en los espejos / y los que irá dejando todavía... en vano quiero distraerme del cuerpo / y del desvelo de un espejo incesante / que lo prodiga y que lo acecha... aquí mi sombra en la no menos vana sombra final se perderá, ligera... te mira y es los ojos que un reflejo / indagan y los ojos del espejo... no lo asombró ver su cara / repetida en el espejo; la vio por primera vez / en ese primer reflejo... Bajo la luna / la sombra que se alarga / es una sola... más precioso es el roce de tu boca en la sombra... los largos siglos / de la vigilia humana la han colmado / de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo....* En todo caso, las sombras, los reflejos y los espejos dan cuenta de otra versión del yo original: el auténtico Borges está en otros.

En la pluma del Borges pudo haber sido tantos otros, pero terminó siendo una quieta pieza que movió la literatura (Borges, 2010, p.805). Borges no fue un hombre de acción como sus ancestros, sino un hombre sedentario, un hombre de letras; aquel «hombre que entrelaza palabras en un cuarto de una casa» (Borges, 2011, p. 121), «que envidia a los que se han muerto» (Borges, 2011, p.121); un hombre cansado con la vida y que calibraba la dicha de aquel impávido hombre «que fuiste la dicha de ser hombre y ser valiente», reprochándose con frecuencia el no haber sido como sus antepasados al proferir: «Soy el que es nadie, el que no fue una espada» (Borges, 2011, p.131).

En esta búsqueda de su «yo», Borges -«si es que alguien soy»-, prefería quedar en Borges y no en él (Borges, 2010, p. 299). Él mismo, el único e irrepetible, se escribe, canta, conecta, emociona con su fantástica y todopoderosa idea de ser un

sujeto único (Borges, 2009, p. 837); dejando escapar un símil con el Nazareno, el enviado de Dios -«Yo Soy el que Soy» (Ex. 3:14, RVR 1960)-. Su identidad, llevada a la dimensión del canto, ingresa a la eternidad sensorial del escucha.

Interludio: La muerte tiene un sabor especial

Los textos de Borges indiscutiblemente son «música para el alma» (Scarponi, 2016). «La muerte tiene un sabor especial» (AHRITA, 2017). Pero a veces es difícil entender que, aunque la muerte es verdaderamente real y segura, sea una palabra que evoque bienestar en los que poblamos este mundo. Una frase de dominio público como *todo tiene solución, excepto la muerte* cobra mayor sentido cuando decimos que *todo tiene solución, inclusive la muerte*. Quizás una década antes de que le llegara a Borges su muerte -y lo tomara en serio-, la anhelaba con sumo recato.

Como a don Nicanor Paredes, no nos gusta hablar de la muerte: «El cuchillo de esa muerte de la que no le gustaba hablar». La muerte constituye un tema real para Borges con el cual tuvo contacto desde temprana edad. Ya sea por situaciones familiares o por el barrio en el que vivió en su infancia, un barrio de orilleros y cuchillos, sabe que la muerte está en él: *No sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho; además, no hay cosa como la muerte para mejorar la gente... a todos los tapa el barro... no menos solitario, entró en la muerte*. De esta suerte, sabe que morirá y con él la suma del intolerable universo en «El suicida». Tal vez, lo quiso hacer y lo pensó, pues se declaraba desdichado cada vez que podía, así: *El hombre según se sabe, tiene firmado un contrato con la muerte... en el confín la no gustada muerte... la muerte sabe señores, llegar con sumo recato... seré mañana el misterioso, el muerto... la muerte ese otro mar esa otra flecha que nos libra del sol y de la luna y del amor... cuando me entregue el fin de esta aventura la curiosa experiencia de la muerte... esas cosas que la muerte apaga... Alejo Albornoz murió como si no le importara; no obstante, seguro si estaba que a todos tarde o temprano nos va entregando la vida y que morir es común. Manuel Flores va a morir, eso es moneda corriente y se puede volver hasta un hábito: Morir es una costumbre que sabe tener la gente... De esta manera, Borges muestra su calidez, puesta en duda por muchos, cuando afirma: ... y sin embargo me duele decirle adiós a la vida, esa cosa tan de siempre, tan dulce y tan conocida... Morir es haber nacido... se dijo no tuve miedo cuando lo dejó la vida... su muerte fue una secreta victoria ya que nuestra vida es la senda futura y recorrida.*

Segundo Acto. Las grandes objeciones

«La tarea del arte es transformar todo lo que nos ocurre, en símbolos, en música, algo que puede perdurar en la memoria de los hombres, es nuestro deber ese; si no, nos sentimos muy desdichados» (Soler, 1976). La palabra escrita tiene poco poder si no se conjuga con un buen lector y, aun así, seguirá siendo difícil que la memoria capture sus versos. La música hace perdurable ese lenguaje. Borges nos va cantando lo que fue su vida y lectura. Aunque no vamos a hablar de si gustaba o no de la música o de sus figuras literarias (hipérbatos, sinalefas, oxímoros, metáforas, paradojas, estrofas parentéticas, versos endecasílabos o alejandrinos), Borges cuando entonaba un poema lo hacía con cierta musicalidad; gustaba de las rimas y de elocuentes versos que escribía «para esa música que oyes» (Piazzolla, 1965). Son alrededor de cuatro notas musicales las que empleaba para recitar sus poemas.

Su oralidad era toda una música. Para 1970, Jorge Luis Borges recordaba con estas palabras a su padre: «Él me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las palabras sean no sólo [sic] un medio de comunicación sino símbolos mágicos y música» (Kociancich V. en Giani, F, 2016). Hasta la noche en que Borges escuchó a Evaristo Carriego recitar «El misionero», «el lenguaje no había sido otra cosa para él que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Alfauerte que Evaristo le recitó le revelaron que podría también ser una música, una pasión y un sueño» (Freidemberg, 2016).

En una de sus conferencias dictadas entre 1967 y 1968 en la Universidad de Harvard, llamada *The craft of verse*, Borges (2000b) dice:

I think the *first* reading of a poem is the true one, an after that we delude ourselves into the belief that the sensation, the impression, is repeated. But, as I say, it may be pure loyalty, a mere trick of the memory, a mere confusion between our passion and the passion we once felt. (p. 6)

Allí, Borges alude a ese primer momento de lectura como un instante único, el cual da un sentimiento como resultado, una sensación que es irrepetible. Este autor recalca que el ritmo, el sonido de las palabras, la oralidad, la sensación, lo sensorial parecen tener una función primordial en la poesía, mucho mayor que en la narración (Toro, 2010, p. 21).



4.1. Aria Nro. 2

4.1.1. El tiempo, el instante

Raúl H. Burzaco le pregunta a Borges cuál es la naturaleza del tiempo, a lo que él responde:

San Agustín sentía qué era el tiempo, pero no lo sabía definir. Para mí es la perplejidad esencial, ya que es el problema de nuestra identidad personal. Si yo pienso en mí, soy mi pasado y en su mayor parte está olvidado, pero hay algo que persiste [...] (AHRITA, 2017)

Borges canta las siguientes melodías sobre el tiempo: *tiempos bravos... pero el tiempo que no ceja, todas las cosas mancilla... a todos los gastó el tiempo... ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún muerto... quien la oye caer ha recobrado el tiempo en que la suerte venturosa le reveló una flor llamada rosa... El tiempo es olvido y es memoria... se los ha llevado el tiempo, el tiempo, que es el olvido... no hay una cosa que no sea una letra silenciosa de la eterna escritura indescifrable cuyo libro es el tiempo....* Borges canta que el tiempo es bravo, no ceja, todas las cosas mancilla, desgasta; es olvido, es memoria, es un libro.

Borges no cree en el tiempo que camina. Para él, el tiempo es un instante y «un instante cualquiera es más profundo y diverso que el mar» (Borges, 2010, p. 472); un instante es irrepetible, es único. La suma de instantes es el tiempo pero, para Borges, el tiempo es irreal (Borges, 2015, p. 69). Siempre estuvo obsesionado con el tiempo. En un seminario que ofreció Jorge Luis en la Universidad de Columbia, nos dice:

Bueno, el tiempo como lo da el reloj es convencional, ¿no? Pero el tiempo real, por ejemplo, cuando nos van a extraer una muela, es, en cambio, muy real: o bastante diferente, digamos, del tiempo del miedo, cuando las arenas del tiempo se acaban. (Borges, 2015, p. 60)

Tiempo es una palabra que resuena en todos sus temas cantados. El tiempo es el instante en que olvidamos o ¿será el instante en que recordamos? El tiempo es el problema de la identidad personal. En últimas, ¿qué hace que uno sea el mismo a lo largo del tiempo? (RTVE, 1976). Serna (2004) se refiere a Borges y el tiempo así:

El tiempo, por su condición irreversible y unidireccional, constituye una de las obsesiones de Borges; para conjurarlo, ensaya la reivindicación de la eternidad, primero; la del instante, después. Lejos de finalizar en una concepción sistemática del tiempo, la obra de Borges devela su condición

paradójica en medio de reflexiones divergentes y versos cruzados. (p. 139)

El tiempo ha sido lo más cercano a lo irreal en el Borges cantado, su obsesión. Terminó sintiéndolo sin poder precisar qué era.

4.1.2. Olvido y memoria

Más que un buen escritor, se consideró un buen lector. Una pieza que mueve la literatura -«El gaucho»-, que probablemente padeció «insomnio» por abuso de ella, que sabe curar con palabras -«Milonga del infiel»-; también sabe que «[n]o hay una cosa que no sea una letra silenciosa de la eterna escritura indescifrable» -«Para una versión del I King»-. Finalmente, es «el hombre que cuenta sílabas» -«Tankas»-. Ese mismo hombre apasionado por la memoria, a su vez, la define como olvido.

La memoria y el olvido son uno de los más conocidos dualismos de Borges, entre otros, como la religión y la milicia; la vida intelectual y vida militar; el mito y la vida cotidiana. *Ahora está muerto y con él cuánta memoria se apagó.* Su memoria se canta. Él tenía un excelente recuerdo de lo leído y poco de lo escrito. *El recuerdo fue el olvido y la memoria impura pasea con su cristalino olvido.* Borges fue reiterativo con esto: *solo pido las dos abstractas fechas y el olvido.* Sin embargo, su voz sigue viva, pues *sólo una cosa no hay. Es el olvido.* Ante lo anterior, nos seguimos preguntando: ¿qué hace a Borges ser el eterno? ¿Qué lo hace estar en la memoria de todo un *universo que tiene la vastedad del olvido?* *Todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo.* Es que memoria y olvido son términos vigentes, de uso cotidiano, de interés público que mueven los sentimientos de las personas a pesar de ser trabajados por la razón. A Borges *no lo sabrán olvidar los años que olvidan todo.* Por eso para él, *el tiempo es olvido y es memoria.*

La música se convierte en un factor importante para eternizar a Borges, para memorizarlo. La *Obra poética*, encabezada por una cita de Robert Louis Stevenson, en la cual no nos lo presenta como poeta sino como un multifacético hombre de letras. Así, nos lo presenta como «un hombre que habla, no uno que canta». A través de lo mencionado, nos pide que nadie suponga que él no conoce esa diferencia (Freidemberg, 2016). Ahora comprendemos por qué lo cantaron otros.



Postludio

Borges, el indefinible, el impredecible, que narra desde una poesía y declama su propia narración, deja entrever sutilmente una diferencia entre la lírica y la narrativa. Esta no es otra que la estructuración predominantemente paradigmática de la poesía y sintagmática de la narración. Este autor prefiere el término «hacedor» como poeta y narrador de historias, manifiesta que se ha hecho un «uso arbitrario» de la palabra poeta. Si partimos de ese contexto, Borges no acepta la diferencia entre épica y lírica sino que reunifica esa estructura antigua, y agrega que él espera haber escrito algunas frases épicas (Toro, 2010, p. 22).

Si algo hace a Borges ser Borges, el eterno, es su oralidad y su canto al hablar. Tuvo oportunidad de cantar algún tango como «El carrero y el cochero» compuesto en 1908 por Ángel Gregorio Villoldo. Su registro vocal, al hablar y al cantar, es muy limitado. Borges hacía resonar sus versos, cuando declamaba, con la misma melodía; las mismas notas musicales. Es él mismo quien se ofrece cada vez que declama algún poema. Era consciente de su pobre oído y de su disonancia al cantar. Al respecto asevera:

«[U]stedes me van a perdonar que desafine porque también desafinaban los paisanos y los payadores» (Borges, 2013b). De escucharlo varias veces, es predecible su entonación.

Se reconocen varios elementos dicotómicos en lo cantado de Borges que apuntamos aquí, a saber: memoria y olvido, el tiempo y el instante, lo religioso y lo militar. Este es un secreto cantado: Borges quiso fulgurar por su ausencia, en sí mismo, él es un oxímoron. Él lo define en «El Zahir» cuando dice:

[E]n la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodolina Villar y tomar una caña en un almacén, era una especie de oxímoron; su grosería y su pasividad me tentaron. (Borges, 2009, p. 1038)

Borges solo decía palabras contrarias (Soler, 1980). De allí el eco de *eternidad que ya es olvido... no soy yo quien te engendra. Son los muertos... Del porvenir, en que te engendro ahora... El recuerdo fue el olvido... un ayer que vuelve... mi padre que vuelve y que no ha muerto... ser para siempre; pero no haber sido... la vida es*

corta y aunque las horas son tan largas... lo que era todo, tiene que ser nada... el tiempo es olvido y es memoria... morir es haber nacido....

Borges, ni lírico ni épico; editado muchas veces por «él mismo»; aquel que cura con sus palabras a «otros», dejando ver un afán por mencionar la muerte, vocablo que se escucha repicar subsistente y enérgicamente. Él es un poeta intelectual. Dicho en sus propias palabras:

[M]i suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño) por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos. (Borges, 2011, p. 481)

Aunque para Borges la muerte sabe llegar con recato y es tan conocida, él nos va entregando la vida, su aventura, una curiosa experiencia, con ella se va el intolerable universo, mejora la gente como ninguna otra cosa; no es gustada, es volver a nacer, es una secreta victoria. Como si creyese que con ella sería hoy el misterioso muerto, el olvido; pero ni lo uno ni lo otro; Borges no ha muerto, sus letras siguen vivas hoy más que nunca. Da mucho de qué hablar. Sigue llenando bibliotecas, es conocido por todo el planeta y nos sigue enseñando en pocas palabras que, aunque le dolía decirle adiós a la vida, la muerte es una costumbre que sabe tener la gente y tiene un sabor especial.

El tiempo también ha sido otra constante en Borges cantado; es bravo, gasta, nadie ha muerto en él; es el libro de una letra silenciosa, de la eterna escritura indescifrable; es memoria; es olvido; es un instante y también es la suma de instantes; es irreal; es el problema de la identidad personal; realmente, es lo que hace que persista. Si pensamos en nuestro pasado, ya fuimos y solo somos lo que somos hoy. Un tiempo presente y futuro que será memoria pero también olvido.

Paradójicamente, no encontramos tanta resonancia en los laberintos del Borges cantado como en la obra completa. En ella podemos escuchar: *¿Qué errante laberinto, qué blancura/ ciega de resplandor será mi suerte/ cuando me entregue el fin de esta aventura/ la curiosa experiencia de la muerte?... aquí mis pasos urden su incalculable laberinto.*

A Jorge Luis Borges (que ha sido tantos hombres, fue, es y será él, nosotros y los otros) no lo supieron «olvidar los años que olvidan todo». Aunque para el mismo Borges la memoria es apagada por la muerte, es impura y el olvido es cristalino, su recuerdo está presente en todo. Renace cada vez que se lee y continuará cantando en nuestra memoria.

3

**CAPÍTULO
TRES**

BORGES, DEL AMOR AL MUERE⁵.

Fabian Andres Cuellar Velez

"¿No es el ser abismático, como la vida y el amor?"
Andrés Ortiz-O.

Obertura

El propósito central de este escrito es aproximarnos a la obra poética de Jorge Luis Borges, a partir de dos ejes fundamentales (con sus vertientes): uno relacionado con lo que podría denominarse su arte poética (o mejor, sus reflexiones sobre la poesía) en los prólogos, algunas entrevistas y poemas (su hacer poético); el segundo gravita alrededor del amor que mengua y que va en fuga como la vida misma.

Escenario

En este sentido la idea consiste en tomar como referente principal el libro denominado *Obra Poética 1923-1976* (1979), publicado por Alianza Tres Editorial y Emecé Editores, en donde se recopilan 11 de sus poemarios (más o menos 300 poemas); los cuales constituirán el corpus de análisis como tal. A este se sumarán algunas referencias del propio autor en sus conversaciones y entrevistas, y ciertas aproximaciones teóricas de otros autores a su obra.

Para comenzar, haré una breve invocación de cada uno de los diez libros estudiados, indicando los poemas relacionados con los ejes mencionados en la «Obertura». Luego me centraré en algunos de ellos y, a la par, desarrollaré las categorías de análisis correspondientes.

5. Elaborado por Fabián Andrés Cuéllar Vélez para el proyecto de investigación «La fórmula de Borges», dirigido y orientado por el Dr. Julián Serna. UTP, Pereira.



2.1. Fervor de Buenos Aires (1923)

Al caminar por una ciudad íntima, entre patios, esquinas y aljibes se perciben los reflejos esquivos de la luna, las reminiscencias de antaño se dan cita con el lugar de la ceniza; vida inicial y muerte postrera se contrastan ante la mirada absorta del hombre, que ante ellas asume su función quizá de espectador o tal vez de extra, de estas extrañas formas que asume en cada ser el tiempo (y en el tiempo cada ser). Aquí, destacan el Sur, una ausencia, sábados, trofeo y despedida.

2.2. Luna de enfrente (1925)

Aún repican ecos de aquellos íntimos parajes, la luna continúa su juego de luces, reflejos y de sombras en cada forma geométrica que traza el aljibe, el patio y el zaguán.

Pampa vasta que tras sucesivas noches (con sus días) se ha poblado de deseos y recuerdos de hombres. Para ello, en ella se erigen iglesias, almacenes y calles; en Buenos Aires y Montevideo, entre sueños y vigiliadas, alguien contempla el mar, y en su corazón algo se agita.

Sobresalen una despedida, una amorosa anticipación, el general Quiroga y un manuscrito.

2.3. Cuaderno de San Martín (1929)

Desde la fundación mítica de Buenos Aires, asistimos a recorridos evocados que se cruzan por las calles y portones de Chacarita, Recoleta... y entre barrios, un barrio en especial que se alza como cuna de casi todos los recuerdos.

También desfilan algunos muertos memorables ya sin memoria.

2.4. El hacedor (1960)

Tras los tenues reflejos de la sempiterna luna sobre el aljibe, el ocaso en el patio, la noche en la plaza, la música que resuena y dobla en las esquinas; merodean unas cuantas imágenes, ideas, metáforas y símbolos, fruto de esa labor (casi de alquimista) forjada al filo de innumerables noches, que en las obras anteriores ya se prefiguraban (como el mismo autor lo advierte).

Acá, anuncia con fervor poético, deseo etimológico, afán histórico y tono narrativo algunos temas caros al hombre que ha sido, es y será el mismo siempre; ese que nace y muere, y con él todo ese mundo laboriosamente apalabrado y urdido entre la memoria y el olvido.

2.5. *El otro, el mismo (1964)*

Hablar de este libro implicaría detenerse en cada poema del conjunto, en cada verso, en casi cada metáfora, cada giro del pensamiento (transmutado, transmitido).

Por muchos han sido transitadas las vías que se bifurcan en el tiempo; páginas enteras se han ocupado de la mayoría de ellos, de los espejos en los que se refleja el laberinto de la vida que desemboca en la muerte, la cambiante y constante luna, el siempre mar, la *Odisea*, el libro de los libros, el infierno, el cielo, Junín, Buenos Aires, los compadritos, y un puñal.

Semblanzas deambulan a manera de tributo -como buen tributario- por las figuras de Swedenborg, Poe, Heine, Spinoza...

2.6. *Para las seis cuerdas (1965)*

Una pregunta, un títere, un cuchillo en el norte y nueve milongas más, que retumban por zaguanes, canturrean al oído (del lector) las proezas del desnudo acero que destella en las altas noches; antes de penetrar en lo profundo de la piel de porteños, orientales y generales...

Espadas, hachas y cuchillos traban sin cesar, mientras acordes lunfardos rasgan sin parar.

2.7. *Elogio de la sombra (1969)*

Variaciones prodigiosas, versos cada vez más agudos, más punzantes (más pulidos, más profundos), metafóricos, vastos, precisos e irónicos... trazan temblorosamente, casi a tientas, las formas incesantes del tiempo, el ritmo parsimonioso del orbe, la alegre desazón del hombre.

Como ecos cada vez más audibles, resuenan (razonan) estos versos, emergen ígneas y fulmíneas figuras: el Cristo que amó y padeció, Heráclito que aún corre con el río, un don Quincey que se hace cada vez más sombrío, un Joyce perdido en las marañas de un día... Guiraldes, las cosas, el lector, una sombra.

2.8. *El oro de los tigres (1972)*

Desde el prólogo, el gran Borges indica que a sus 70 años no esperen más que repeticiones, monotonías y hechos misceláneos; menos sonetos y endecasílabos, más verso libre.

Sin embargo, además de las variaciones, habrá espacio para nuevos referentes, temas y evocaciones; sea el pasado, la búsqueda, lo perdido, las cosas, un gato, un coyote, los tigres, unas cuantas fechas y entre ellas, tú.

2.9. La rosa profunda (1975)

La miscelánea abre sus puertas de nuevo. Aparecen, como figuras centrales, elementos que servían para completar el decorado o, en su defecto, fungían de extras; así, el cambiante Proteo, el sonoro ruiseñor, el quijotesco Alonso Quijano, el bifronte Jano, el oriente y su esplendor...

En forma semejante se abre el paso a cosmogonías, sueños y elegías; talismanes, bisontes, panteras y suicidas; testigos, un ciego y los libros conocidos; rosas, espadas y espejos bruñidos; y unas cuantas monedas derruidas.

2.10. La moneda de hierro (1976)

Comienza con una elegía del recuerdo imposible donde rondan su linaje, la historia de Dinamarca, la voz de Sócrates, el sí del amor correspondido, entre otras cosas de las que quisiera tener memoria. Continúa con una elegía a la patria entre las líneas dedicadas al inquisidor, al conquistador, a un ingenuo, a su padre...

Nombres propios zumban en sus hazañas y andanzas, el coronel Suárez, Ascasubi, Brahms, Tambarskelver, Magnus, Spinoza y de nuevo Heráclito.

Primer movimiento. Tras una poetica esquivada

"Esta inminencia de una revelación,
que no se produce, es, quizá, el hecho estético."
Jorge Luis Borges

Si bien Borges sospechaba de los dogmas propios de las escuelas literarias y, por ende, de esas creaciones abstractas que han pasado a la historia como la poética de tal o cual autor. No por eso dejaré de seguir unas casi imperceptibles huellas de sus procedimientos (hábitos como los llamaría el mismo escritor) constantes y sus ligeras variaciones, las cuales nos pondrían tras la pista de una poética un tanto difusa, casi imperceptible.

En el prólogo, escrito en 1969 para *Fervor de Buenos Aires* (1923), indica que no ha reescrito el libro sino que ha «mitigado sus excesos barrocos, limado asperezas, tachado sensiblerías y vaguedades» (Borges, 1979, p. 25); tras lo cual afirma que, tanto él (Borges en 1969) como el otro (el joven que escribió esos versos antes de 1923), descreían de «las escuelas literarias y de sus dogmas», y que a su vez «los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman» (p. 25). He aquí los dos senderos que se bifurcan, los dogmas que se esquivan (*evitan*) y los maestros que se elogian (*imitan*).

Esos caminos estériles e infecundos que suelen seguir otros, son evitados por Borges. Él lo repetirá en un par de prólogos y en innumerables conversaciones, veamos. En el inicio de *El oro de los tigres* (1972) enuncia con claridad que no cree en las escuelas literarias y que juzga «simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan» (Borges, 1979, p. 365). Asimismo, en *La rosa profunda* (1975) expresa su no adscripción a una corriente estética y seguidamente nos interpela de la siguiente forma: «¿A qué agregar a los límites naturales que nos impone un hábito los de una teoría cualquiera?» (Borges, 1979, p. 420). Se perfilan así, escuelas como simulacros, hábitos como límites naturales y teorías (estéticas o poéticas) como límites artificiales, impuestos.

Al respecto, cuando dialoga con Antonio Carrizo en tono confidente le cuenta de sus juegos y engaños: «[H]asta inventamos dos escuelas, la de Boedo y la de Florida. Todo eso era broma. [...] pero ahora las ingenuas universidades se lo han



tomado en serio y se enseña» (Bravo y Paoletti, 1999, p. 79). De nuevo, insiste en ese carácter artificioso que, con fines *educativos* (simplificadores), hacen de toda creación literaria una pieza catalogable -cual pieza de museo-, enseñable y evaluable por corrientes, escuelas, etc.

Años atrás, en conversación con Charbonnier, expresaba: "[L]as teorías [...] dependen del genio de cada poeta. Es inútil discutir una teoría estética. Es preciso ver a qué objeto ha servido" (Bravo y Paoletti, 1999, p. 174). Con lo anterior, no nos invita a tomar la teoría o corriente estética por sí misma, nos convida a situar como centro los poemas mismos; de los cuales brota no solo su sentido profundo, también sus casi imperceptibles formas que ondulan tras el rítmico andar de las palabras en cada verso.

Antes de detenernos en esas sinuosas formas, repasemos con brevedad algunas alusiones del mismo autor a ese otro sendero ya indicado, a saber: esos grandes escritores que menciona una y otra vez en sus prólogos como una forma de herencia (influencia) reconocida (a la vez, a manera de reconocimiento). Primero, el más referido por él, por supuesto, Whitman, de quien se considera devoto (Borges, 1979, p. 25). De la misma forma, espera que el lector de *El otro, el mismo* (1964) advierta el influjo del gran Walt (así como la de Browning y la de Lugones) a quien también le reconoce su acierto de negar la rima (1979, p. 420) y busca explorarlo en las posibilidades infinitas de sus estrofas libres (p. 469).

En ese mismo prólogo de *La moneda de hierro*, indica que tampoco se han terminado de explorar las posibilidades del proteico soneto, heredado por vía de algunos poetas españoles que casi sobra mencionar y entre los que destacan las figuras de Luis de León, Góngora y Quevedo. Por supuesto, en su obra poética hay otros grandes escritores a quienes dedica algunas elogiosas -en otros casos, irónicas- líneas. Por ejemplo, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Blake, Swedenborg, Hölderlin, Mallarmé, Hugo o Rubén Darío los encontramos en el trasegar de sus reflexiones.

Después de transitar las sendas anteriores, desembocamos en algunos poemas, los cuales reverberarán algunas voces como ecos y reflejos de lo ya abordado. Del mismo modo, podemos observar unos cuantos trazos que nos permitirán bosquejar un poco esa poética, un tanto acuática e ígnea, que dejará sus marcas (el vaivén de las olas, la espuma violenta, el círculo de fuego, las espirales del viento, los fulmíneos rayos...) sobre esta hondonada tejida con palabras.

Ya en uno de sus primeros poemas, «El Sur», el segundo de *Fervor de Buenos Aires*, aparecen algunas indicaciones que, poco a poco, anuncian una gran inquietud.

Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas [...] haber sentido
el círculo del agua en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreSelva, el
silencio del pájaro dormido, el arco del
zaguán, la humedad -esas cosas, acaso
son el poema (Borges, 1979, p. 31).

En ese patio se congregan, uno a uno, todos los sentidos. Esas antiguas estrellas que ha visto brillar desde la sombra (pero que no ha nominado ni agrupado en constelaciones), esos olores a jazmín y madreSelva, esos silencios, esa humedad, el agua de ese secreto aljibe... son, tal vez, las experiencias sensibles más próximas a lo que alberga cada poema, a esa potencia soterrada -la cual emerge (acontece) con cada lectura-, a esa inminente revelación que podemos sentir como cuando estamos en presencia del mar (el símil también es del autor). Es ese algo que nos toca; que nos transforma; que, cual espuma, carece de precisas formas. Algo similar sucede en su muy citado y comentado poema denominado «Arte Poética». Volvamos a algunos de sus versos:

Mirar el río hecho de tiempo y agua, y
recordar que el tiempo es otro río [...]
Convertir el ultraje de los años en una
música, un rumor y un símbolo, ver en
la muerte el sueño, en el ocaso un triste
oro, tal es la poesía (Borges, 1979, p. 161).

Aquí, se percibe un carácter casi alquímico. Las palabras *reaccionan* unas con otras para producir imágenes y metáforas, y tramsutar el sentido en ánimo, la ausencia en presencia, el olvido en memoria... Ahora bien, no es solo cuestión de alquimistas sino de herreros -como diría Eliade-. En su «Invocación a Joyce» (Borges, 1979, p. 347), el cual sería casi necesario citar por completo -aunque solo voy a parafrasear algunos de sus versos-, hace referencia a aquellos solitarios que

juegan con ser Adán (nombrar todo cual si fuera la vez primera, cual Whitman); que buscan las palabras de la luna, de la muerte -y otros hábitos-; que crean conventículos y sectas; que inventan faltas de puntuación; que juegan con las formas. Todo ello ceniza mientras Joyce forjaba el arma de su arte; erigía arduos laberintos (infinitesimales e infinitos), cadencias y metáforas, las cuales perduran y se escuchan en las calles de la noche -entre los ecos de Virgilio-, y que hoy los otros hacen suyas.

Aunque parezca extraño, Virgilio nos lleva de la mano (como a Dante) «al idioma alemán» (Borges, 1979, p. 392). Allí, desde la lejanía del tiempo y el olvido, Borges va a reconocer: «Mi destino es la lengua castellana [...] pero en la lenta noche caminada me exaltan otras músicas más íntimas. / Alguna me fue dada por la sangre -oh voz de Shakespeare y de la Escritura- [...] Mis noches están llenas de Virgilio» (p. 392). Como podemos ver, reconoce sus herencias otorgadas por la lengua materna (el castellano), la lengua de sus primeras lecturas (el inglés británico), y la lengua buscada a través de vigiliadas y gramáticas. De estas, ponderará el amor entrelazado de las voces compuestas, el rumor de selvas y de noches, y aquello que cada poeta le confirió (Heine, altos ruiseñores; Goethe, un amor tardío; y Keller, una rosa en una mano muerta).

Así, en «Browning resuelve ser poeta» profesa que ha elegido una curiosa profesión. Veamos: «[C]omo los alquimistas que buscaron la piedra filosofal [...] haré que las comunes palabras [...] rindan la magia que fue suya / cuando Thor era el numen y el estrépito, / el trueno y la plegaria. / En el dialecto de hoy / diré a mi vez las cosas eternas [...]» (Borges, 1979, p. 424). Se hace explícita esa idea de forjar y transmutar las palabras -gastadas por el uso, derruidas por el tiempo- para intentar dotarlas de nuevo de esa potencia (magia) que las animaba en tiempos de las cosmogonías (representada bajo la figura de Thor⁶); para aludir a esas cosas eternas que acaso son el poema (ya nos lo advertía en “El Sur”) y que, al final de cuentas, son cada momento y hecho de la vida, asumido de manera poética (lo cual se puede observar en el prólogo de *El oro de los tigres*); como una aproximación curiosa a las potencias ocultas en los pliegues de la realidad, las cuales siempre nos aguardan con una que otra sorpresa. En última instancia, «[u]n instante cualquiera es más profundo y diverso que el mar» (Borges, 1979, p. 248).

6. La figura del dios del trueno en diferentes mitologías es la que sirve a Mircea Eliade para desarrollar su capítulo inicial «Meteoritos y metalurgia» del libro *Herreros y alquimistas*, en donde plantea nociones relacionadas con esas primeras palabras que daban cuenta de las potencias sagradas y de las piedras celestes.

Segundo movimiento. Amor *in decrescendo*

"No lo cogó el metal resplandeciente ni el mármol sepulcral sino la rosa."
Jorge Luis Borges

Este apartado se concentra en recorrer unos cuantos poemas y un conjunto de versos que tienen una fuente común -cual manantial- o un punto de fuga compartido -cual horizonte-, a saber: el amor (universal) que deriva, aún en contra de la suma de sus voluntades, en desamor. Paralelamente, sugiere la presencia en esta obra poética de un tránsito que va de un amor nombrado (evocado) a uno cada vez más sibilino (elusivo).

Comencemos el recorrido. En *Fervor de Buenos Aires* (1923), por lo menos hay cuatro poemas cuya totalidad de versos están orientados a momentos propios del amor y, por ende, anuncian el desamor. En «Ausencia» leemos:

Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentido, iguales
a luces en el día.
Tardes que fueron nicho de tu imagen,
músicas en que siempre me aguardabas,
palabras de aquel tiempo,
yo tendré que quebrarlas con mis manos.

[...].

Tu ausencia me rodea
como la cuerda a la garganta,
el mar al que se hunde (Borges, 1979, p. 55).

Tan claro como una luz en el día, desde el mismo nombre y cada uno de sus versos, toma como medida la distancia de ese ser que marcaba todo con su presencia. De allí que esa ausencia no solo haga ver, escuchar o sentir distinto el mundo, sino que impregna el ambiente de un sofoco, de una angustia casi soporífera (bien sea que termine en sueño, en ensueño o en el último sueño), de un algo que se cierne. Esto apenas se entrevé en «Sábados», donde canta: «Está en ti la ventura / como la primavera en la hoja nueva / [...] / En ti está la delicia / como está la crueldad en las espadas» (Borges, 1979, p. 61).

Eso parece indecible de manera directa, pero perceptible como un tenue claroscuro en «Trofeo», en donde compone: «[y]o fui el espectador de tu hermosa / durante un largo día. / Nos despedimos al anochecer / y en gradual soledad / [...] / se oscureció mi dicha, pensando / que de tan noble acopio de memorias / perdurarían escasamente una o dos» (Borges, 1979, p. 63).

Se trata entonces de esas memorias que se van, casi furtivas (las arrebató el olvido), para las cuales tal vez sea necesaria la siguiente «Despedida»: «Entre mi amor y yo han de levantarse / trescientas noches como trescientas paredes / y el mar será una magia entre nosotros. / No habrá sino recuerdos / [...] / Definitiva como un mármol / entristecerá tu ausencia otras tardes» (OP, p. 66). «Una despedida» que se da desde *Luna de enfrente* (1925) así: «Tarde que socavó nuestro adiós. / Tarde acerada y deleitosa y monstruosa como un ángel oscuro. / Tarde cuando vivieron nuestros labios en la desnuda intimidad / de los besos / [...] / Tarde que dura vívida como un sueño / entre las otras tardes» (Borges, 1979, p. 76).

Del edén al desdén, de la ilusión a la dilución, el amor que arribó al desamor, la presencia que se desvaneció en ausencia⁷, el día que acació en noche, el recuerdo que se hizo olvido... se dibujan una y otra vez en los poemas recién referidos. Eso, que se fue entonando con tan vívidas palabras, como voces tristes y gélidas, se fue apagando. Como todo en Borges, la paradoja llega a tal punto que el único poema del corpus estudiado que lleva en su título la palabra amor (o alguno de los nombres, adjetivos, verbos y adverbios de él derivados) es precisamente una «Amorosa anticipación», una declaración de intenciones al tipo de amor que de ahí en adelante se ocupará a través de algunas alusiones, imágenes y metáforas. En él leemos: «Arrojado a quietud, / divisaré esa playa última de tu ser / y te veré por vez primera, quizá, / como Dios ha de verte, / desbaratada la ficción del Tiempo, / sin el amor, sin mí» (Borges, 1979, p. 77).

7. Como bien lo advierte María Zambrano (1987) en *Filosofía y poesía*: «Las cosas están en la poesía por su ausencia, es decir por lo más verdadero, ya que cuando algo se ha ido, lo más verdadero es lo que nos deja, pues que es lo imborrable: su pura esencia» (p. 11).

A partir de este anuncio, del amor en sus poemas tan solo habrán de encontrarse ciertas trazas (trozos, trizas del espejo roto de la memoria) diseminadas; bien sea, en la construcción de una imagen, como uno de los términos de una comparación; en la cristalización de un sentido metonímico; o, la más frecuente, como parte de muchas de las ya bien estudiadas listas que Borges prodigó.

Como son tantas las listas y tan variados sus asuntos, referentes y contextos; a continuación presentaré una pequeña selección -de guiños a ese amor en fuga-, con unos breves comentarios y la mención del poema al que pertenece. (Por si el lector quiere degustar y *bañarse* en cada uno).

Oh destino el de Borges,
haber navegado por los diversos mares del mundo
[...]
haber visto las cosas que ven los hombres
la muerte, el torpe amanecer, la llanura
y las delicadas estrellas,
y no haber visto nada o casi nada
sino el rostro de una muchacha de Buenos Aires,
un rostro que no quiere que la recuerde (Borges, 1979, p. 264).

Ante esta serie de instantes profundos y asombrosos que han deleitado y sobresaltado su vida, lo único visto (que será recordado y paulatinamente reconvertido en ceniza por el olvido) es ese rostro de «Buenos Aires», en el cual, si se quiere, se cifra la ciudad entera (o lo que para el autor simboliza): «¿Qué será Buenos Aires? [...] Es el día que dejamos una mujer y el día en que una mujer nos dejó [...]» (Borges, 1979, p. 353-354).

De allí deriva esa condición fluctuante y paradójica que nos lleva a contemplar una alborada, la cual se evapora con los últimos destellos que se sumergen en la noche. En «Fragmentos de un evangelio apócrifo» leemos: «50. Felices los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor» (Borges, 1979, p.



358). Acá, además de enunciar una distinción, cara a Rilke⁸, donde esa felicidad estriba en sentirse amado (objeto de amor) o en disfrutar de un amor mutuo (ser correspondido); indica otra posibilidad, estar por encima de ese abismo denominado amor, para que ello sea posible es necesario rozar la divinidad. Como leemos en «Mayo 20, 1928»: «Ahora es invulnerable como los dioses. / Nada en la tierra puede herirlo, ni el desamor de una mujer, ni la tisis, ni las ansiedades del verso» (Borges, 1979, p. 328).

Pero a Borges, como buen mortal que camina errante y distante de las esferas divinas, en «1964» solo le queda expresar: «Ya no seré feliz [...] / [...] La dicha que me diste / y me quitaste debe ser borrada; / lo que era todo tiene que ser nada. / Sólo me queda el goce de estar triste» (Borges, 1979, p. 248). Debido a que esa tristeza tiene como poso -también pozo- el néctar del amor -equiparable a la ambrosía de los dioses-, emerge la posibilidad de entonar con alegría el llanto o con tristeza esbozar una sonrisa, porque «[...] es mucho haber amado, / haber sido feliz, haber tocado / el viviente Jardín, siquiera un día» como expresaría en «Adam Cast Forth» (Borges, 1979, p. 265). O lo que es igual, aunque distinto, “[e]n cierta calle hay cierta firme puerta / con su timbre y su número preciso / y un sabor a perdido paraíso» como expresa en su poema «J. M.» (Borges, 1979, p. 380).

Seamos expulsados o desplazados (por decisión propia o del otro) de aquel distante estado paradisiaco, (referido más al tiempo que al espacio) siempre queda el deseo casi caprichoso de lanzarnos al albur y probar de nuevo. Como trazará en «Browning resuelve ser poeta»: «Este polvo que soy será invulnerable. / Si una mujer comparte mi amor / mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos, si una mujer desdeña mi amor / haré de mi tristeza una música, / un alto río que siga resonando [...]» (Borges, 1979, p. 424).

En efecto, cual cauce subterráneo, se escucha un hilo de agua, prestemos oído -y tacto- a unas sutiles alusiones al amor que resaltaremos en cursiva. Estas aparecen insertas tanto en sus irónicos semblantes como en sus sentidos reconocimientos. Por ejemplo, al ocuparse de "Baltasar Gracián", le enrostra su «helada y laboriosa nadería», sus estratagemas, argucias y astucias, su «desdén de lo humano y sobrehumano [...] Tan ignorante del amor divino, como del *otro que en las bocas arde*» (Borges, 1979, p. 202). En forma aún más soslayada, en "Edgar Allan Poe" exalta lo siguiente: «Del triunfo de la muerte los glaciales / símbolos congregó. No los temía. / Temía la otra sombra, la amorosa, / las comunes venturas de la gente; / no lo cegó el metal resplandeciente / ni el mármol sepulcral sino *la rosa*» (Borges, 1979, p. 238). Versos que abrieron este segundo movimiento y

8. Ver en el presente capítulo el apartado denominado «Coda».

que lo cierran (iluminan) al unísono (dando paso al siguiente) con este poema denominado "1964":

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado

[...]

Adiós las mutuas manos y las sienes
que acercaba el amor. Hoy solo tienes
la fiel memoria y los desiertos días.

[...]

Un símbolo, *una rosa*, te desgarras
y te puede matar una guitarra (Borges, 1979, p. 247).



Segundo movimiento. Amor *in decrescendo*

"¡Oh muerte! Ven callada,
Como sueles venir en la saeta."

«Epístola mor[t]al».
Anónimo

Tal vez con variación borgesiana podríamos expresar: *¡Oh, amor! Ven callado, como sueles venir en el acero*. Tanto la imagen de la flecha lanzada por Cupido (aquella que rauda se dirige hacia el corazón del próximo a enamorarse) como la figura de la espada -de un general- o del cuchillo -de cualquier orillero- (el cual entrará frío y desnudo en un cuerpo que camina hacia la muerte), podrían constituir las dos caras de una misma moneda, en las que constantemente el azar rige la posibilidad o no, de amar (y ser amado) y de vivir para morir (y ser o no recordado); sea cual sea el designio de la fortuna, todos y cada uno de los hombres podremos saborear las mieles del amor así poco después se tornen en hieles. Del mismo modo podemos abrazar la vida mientras ella nos abraza, tanto en el sentido de acogerla como de consumarla.

Como vimos en todo el apartado anterior, el amor se torna en olvido (como pequeños destellos en la sombra); el paso de un amor vivido, sentido, disfrutado y padecido, en apariencia diverso (particular) se torna en unidad al ser rememorado (se hace universal)⁹. En forma similar, veremos ahora; de lo particular a lo universal, de lo explícito a lo sugerido; la vida que transita hacia la muerte.

Comencemos con algunos versos de unos cuantos poemas donde la muerte asoma desde sus respectivos títulos, a saber: «Remordimiento por cualquier muerte». En este poema, el autor argentino compone: «Libre de la memoria y de

9. Tal vez lo explique mejor María Zambrano (1987) cuando perfila tanto la labor del filósofo como la del poeta, al aseverar: «[C]on lo disperso y pasajero se ha construido algo uno, eterno. Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, con las palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante» (p. 22-23). En lo que coincide Borges, estos aspectos fueron explorados aproximativamente al final del primer movimiento. En este apartado, seguiremos en esa exploración.

la esperanza, / ilimitado, abstracto, casi futuro, / el muerto no es un muerto: es la muerte / [...] / El muerto ubicuamente ajeno / no es sino la perdición y ausencia del mundo» (Borges, 1979, p. 46). Asimismo, en «El general Quiroga va en coche al muere», cuyo sugestivo título marca la transitoriedad del ser con una curiosa forma verbal, nos dirá: «El general Quiroga quiso entrar en la sombra / llevando seis o siete degollados de escolta / [...] / ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas? / [...] / hierros que no perdonan arreciaron sobre él; / la muerte que es de todos, arreó con el riojano» (Borges, 1979, p. 78-79). Finalmente, en «Muertes de Buenos Aires», en donde canta a las faenas y rituales de la muerte en La Chacarita y en la Recoleta, colecto lo que dijo la guitarra del orillero: «La muerte es vida vivida, / la vida es muerte que viene; la vida no es otra cosa / que muerte que anda luciendo» (Borges, 1979, p. 106).

Esa muerte que se alza desde el verso y que se acompasa a la vida es la misma que han sentido tras de sí todos y cada uno de los hombres que han caminado sobre el orbe, reyes y esclavos -griegos e ingleses-, pamperos y generales, filósofos y poetas, héroes y anónimos. A cada uno de ellos, le ha llegado de la mano del azar (por los caminos entreverados de eso que llamamos destino); los ha tomado por asalto y, ante la última rendición -frente al sueño último- solo quedan los instantes fulmíneos, los recuerdos postreros, las fechas en el mármol, las cenizas al viento.

Para cabalgar sobre la idea anterior, como si de una cámara de ecos se tratara, escuchemos cuatro voces -elípticas y metafóricas- que retruenan entre sí y aluden a nuestra condición compartida de vivir siempre despidiéndonos (Rilke). Ese nado desesperado entre dos nada. Como ese vuelo sin alas por los surcos del tiempo que nos entreteje en el olvido.

[...]

Un instante cualquiera es más profundo
y diverso que el mar. La vida es corta
y aunque las horas son tan largas, una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
que nos libra del sol y de la luna
y del amor [...] (Borges, 1979, p. 248).



Instante con el que cerramos el primer movimiento y al que nos acabamos de referir a través de María Zambrano (1987). Este alude a nuestra condición temporal en el mundo; a esa serie de instantes en que percibimos, configuramos y tratamos de construir el relato que somos (por medio de nuestros recuerdos dispersos los cuales editamos a diario); a ese acontecer poético del cosmos. Este acontecer, como el rayo y el trueno, no solo irrumpe de manera intempestiva, sino que arrecia con su voz atronadora, con su luz que nos ciega y deslumbra, y convoca ese oscuro terror de los comienzos.

En estos versos, la flecha con que abrimos este movimiento es equiparada a la muerte y al mar (que alude a su vez a esos instantes misteriosos). De análoga manera, Borges lo expresa en los últimos versos de los catorce endecasílabos de «El mar»:

[...]

Quien lo mira lo ve por vez primera,
siempre. Con el asombro que las cosas
elementales dejan, las hermosas
tardes, la luna, el fuego de una hoguera.
¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día
ulterior que sucede a la agonía (Borges, 1974, p. 943).

Este momento ya no se rige por el curso de las noches con sus días. Este desvío poético nos lleva a confrontar la «Elegía» siguiente:

Tres muy antiguas caras me desvelan:
una el Océano, que habló con Claudio,
Otra el Norte de aceros ignorantes
y atroces en la aurora y el ocaso,
la tercera la muerte, ese otro nombre
del insaciado tiempo que nos roe (Borges, 1979, p. 453).

Este Tiempo al roernos, nos hace polvo... «Y mientras cree tocar enardecido /



el oro aquel que matará la muerte, / Dios, que sabe de alquimia, lo convierte / en polvo, en nadie, en olvido» (Borges, 1979, p. 255).

Así, entre disonancias -*el hombre es una encarnación de la disonancia* diría Nietzsche- y consonancias -*nuestra vida pasa transformando* acotaría Rilke-, esa llama de la vida nos consume desde dentro -la metáfora del hombre como vela aparece también en Borges- y está entrelazada con la ceniza que seremos y con el río que somos -cual tiempo que se agota gota a gota-. De lo anterior que Borges, en «Rubaiyat», realice la siguiente advocación: «Torne a afirmar que el fuego es la ceniza, / la carne el polvo, el río la huidiza / imagen de tu vida y de mi vida / que lentamente se nos va de prisa» (Borges, 1979, p. 336). Además, en «A quien esté leyéndome» nos manifiesta: «Eres invulnerable. ¿No te han dado / los números que rigen tu destino / certidumbre de polvo? ¿No es acaso / tu irreversible tiempo el de aquel río / en cuyo espejo Heráclito vio el símbolo / de su fugacidad?» (Borges, 1979, p. 253).

Sea una clepsidra, sea una ampolleta; como gota -de agua o de arena-, la vida se nos agota; huidiza, se nos escapa de las manos -y de nuestra memoria-, como la espuma de la ola en nuestros dedos vacíos, como el viento que acaricia nuestro rostro y hace deslizar una lágrima en medio de una sonrisa. Uno a uno los lazos que entrelazamos con el mundo y con los otros se irán destejiendo. Al final, nada más quedará eso, nuestros vagos recuerdos deambulando por el mundo y por la memoria de los otros: «Heráclito camina por la tarde / De Éfeso. [...] / [...] / En la margen de un río silencioso / [...] / Se detiene. Siente / con el asombro de un horror sagrado / que él también es un río y una fuga» (Borges, 1979, p. 502).

Coda

"Todas las artes propenden a la condición de música,
acaso porque en ella el fondo es la forma."

Jorge Luis Borges

Esa fuga que acabamos de referir como lo efímero de la existencia, como la comprensión de nuestra condición finita (Mèlich). También se relaciona con la fuga como término musical, como reiteración de melodías en tonalidades diferentes. Esto es lo que hemos podido escuchar hasta ahora y nos conecta, en varios puntos, con ese precioso texto denominado *La poesía del pensamiento* (2012) de Steiner. Este nos servirá retomar lo enunciado y anunciar otras rutas posibles de sentido.

Durante este tránsito, hemos podido escuchar el crepitar del fuego, las incesantes olas, el fluir del río (del tiempo y de todo), el constante gotear en que se nos va la vida, el co-latido de unos corazones enamorados que asisten perplejos a sus respectivos olvidos, la alquimia verbal que transmuta sentidos, virajes metafóricos que nos descubren el mundo por todos *conocido*, ese rítmico andar del universo al que nos acompasamos mientras por él deambulamos y al que hemos cantado desde que casi no recordamos.

Con Borges hemos podido divisar un fondo común donde reverberan las preocupaciones que siempre han acompañado al hombre. Bajo el ropaje sutil de lo efímero, la fórmula de este autor entreteje metáforas y sentidos, y nos permite asistir a un *lugar originario* en el cual «se funden la filosofía y la literatura, donde pleitan la una con la otra en forma o en materia, pueden oírse estos ecos del origen» (Steiner, 2012, p. 17).

Si bien esta afirmación del gran filósofo estadounidense se ubica en el prefacio del libro ya referido (y no habla precisamente del autor que nos ocupa), sirve de pórtico a un fascinante recorrido que nos lleva desde los presocráticos -donde Heráclito tiene un papel preponderante-, gran parte del helenismo (Hesíodo, Homero, Eurípides, Sófocles, Sócrates, Platón, Aristóteles), hasta un casi innumerable elenco de autores de las más diversas procedencias (geográficas, epistemológicas, estilísticas) entre los que se encuentran Aquino, San Agustín, Dante, Nietzsche, Novalis, Rilke, Hölderlin, Swedenborg, Pascal, Marx, Hegel, Heidegger, Keats, T.S. Elliot, Celan, entre muchos otros. Primero, Borges es relacionado con Croce; luego, se convierte en centro de análisis debido a «sus

ficciones [las cuales] ponen en escena tramas, intrigas, un fantaseo coherente sacado de algún tesoro de potencialidades más "originales", lo que equivale a decir más cerca de los días de la creación» (Steiner, 2012, p. 192).

Como vemos, coincide esta apreciación sobre sus *ensoñaciones* narrativas¹⁰ con lo que pudimos contemplar en su accionar poético, en esa danza donde los sentidos profundos y metafóricos marcan un compás con el que trazan sutiles formas en la opacidad fulgurante de las palabras. La cadencia de los versos sumada a la profusión de imágenes (instantáneas de ideas) fluyen por los campos dinámicos de la traslación metafórica; son cercanas a lo que piensa Steiner sobre Heráclito, a saber: «Ejecutan, ponen en escena el pensamiento, allí donde todavía es, por así decirlo, incandescente [...], allí donde sigue a la conmoción de un descubrimiento, de una confrontación desnuda con su propio dinamismo» (Steiner, 2012, p. 36).

Este dinamismo lo percibimos casi en cada verso; donde asistimos a la rauda transformación del amor en desamor, de la vida que saluda a la muerte (mientras se despide), del recuerdo que se hace olvido, de todo eso que fluye al unísono de la danza celeste. Este elemento se encuentra en consonancia con muchas de las *Elegías de Duino*, en donde Rilke canta, cual si fuera vez primera, las diferencias entre amada y amante (amor recíproco, amor no correspondido, amor sin objeto) y la forma en que la vida se nos pasa. Nos vamos disipando, despidiendo, evaporando y como ascuas dejamos efluvios cada vez más tenues. Como bien diría Rilke: «Extraño, no seguir deseando los deseos. Extraño, / todo lo que se relacionaba verlo tan suelto / aletear en el espacio» (Rilke, 1987, p. 65).

De este modo, divagamos por los caminos áridos y fértiles del lenguaje poético-filosófico-narrativo. Si bien la premisa inicial era indagar por la poética del escritor argentino, por su fórmula; eso no nos impidió escuchar voces que emergen del proteico mundo en que nos movemos. Al contrario, nos permitió encontrar a un Borges emparentado con los herreros, alquimistas, cabalistas y otros orfebres del lenguaje, los cuales funden con moldes cambiantes las ondulantes formas que asume el pensamiento y el espíritu (incluidos, por supuesto, la conciencia, la imaginación y el recuerdo). Como bien lo expresa de nuevo Steiner: «Al igual que para el cabalista cuando deriva de la letra suelta el mismo fluir y la magia de la creación. Las letras están escritas en un fuego primario. De su incandescencia han venido toda la filosofía, toda la poesía y la paradoja de la armonía autónoma de ambas» (Steiner, 2012, p. 22).

10. Para observar algunas variaciones de este tema en algunos cuentos de Borges, ver el subcapítulo denominado «Borges el pirata» de Suárez. Asimismo, si se quiere continuar el hilo de la poesía en relación con la música, se puede revisar «Borges editado por la música» de Rivera.



TELÓN

En cada uno de los capítulos aquí presentados, se ha realizado una especie de cierre. No obstante, en este apartado final se intentará cerrar el telón por un momento. Esperamos sea abierto de nuevo por otros investigadores que deseen ahondar por los terrenos explorados.

En general, sobre la fórmula de Borges puede avizorarse de manera provisional la confluencia de tres elementos. Primero, la economía de lenguaje y la profundidad de pensamiento. Segundo, la imposibilidad de clasificar al autor y a sus letras en categorías, géneros literarios o filosóficos. En tercer lugar, la capacidad de adentrarse en territorios literarios y filosóficos; birlar sus recursos, pensamientos y figuras para ser trocados, explotados, esquilados; y, finalmente, huir impune y airado, dejando los vestigios de su obrar en la memoria. De lo anterior, se intenta dar cuenta en el capítulo uno. Allí se propone una versión, entre otras tantas, de un Borges pirata que no se queda ahí. Aquel apartado nos lega su patente de corso para que otros filibusteros, bucaneros y corsarios leven las anclas atracadas, y se aventuren a seguir explorando entre sus escritos para ir desenterrando otros tesoros que podrían tributarle a su fórmula la cual, atendiendo al espíritu del alquimista, siempre estará a la expectativa de coadyuvar o de curar.

En «Borges editado por la música», nuestro segundo capítulo, puede sentirse un Borges que está en sí mismo y en los otros. Un Borges que pareciera haber heredado poco de su padre: el apellido y la ceguera, ya que su madre tuvo un papel imperioso en la vida pública de este genio poético así como su gran amigo Macedonio Fernández. En lenguaje musical, se ha compuesto una obra armónica conformando dos actos, de los cuales, el primero se centra en los ejes temáticos clave de Borges como son «Religión y Milicia» y «Soy nosotros, soy los otros», así como un segundo acto con las grandes objeciones de Borges: «El tiempo, el instante» y «Olvido y memoria», ennoblecido con el interludio «La muerte tiene un sabor especial», tema al que Borges no pudo escapar. A través de *sus* palabras cantadas, probamos un Borges que habilita una constante y viva conversación con el personaje que transitó su vida. Escribir a Borges cantado es revivir la emoción que se siente al escucharlo en diferentes melodías y armonías, adecuando así un *kairós* para quien desee aventurarse a seguir dibujando pentagramas poéticos que movilicen sentimientos, pensamientos y ocurrencias. Al fin y al cabo, un Borges que sigue hablando y cantando.

En nuestro tercer capítulo, «Borges, del amor al muerte», se propuso un rastreo de algunos granos de arena en la playa. En un primer movimiento se desarrolló una aproximación a «una poética esquiva». Por medio de este apartado se discurrió por los prólogos del propio Borges. Asimismo, se pudo escuchar –y leer– algunas de las diversas entrevistas que ofreció. Allí, se entrevistaron un par de claves para entender un poco más la poética del autor argentino. De esta índole, se atrajo en la conclusión de que cada obra e incluso cada poema implican y expresan su propia poética, una especie de poética emparentada con lo ígneo y lo acuático en su condición dinámica y cambiante. A su vez, esta esquiva poética le coloca tras la pista de lo efímero.

El segundo movimiento «Amor *in decrescendo*» fue tras aquellos poemas y versos en donde el amor es exaltado a sabiendas que siempre termina en desamor. Aquí se analizó cómo en sus primeras obras poéticas dedica poemas completos a este tema y, poco a poco, se harán más exiguas, cada vez, las referencias al amor. De tal modo, terminan dejando su fragante rastro tras alguna imagen, comparación o metáfora.

En el tercer y último movimiento, «Vida en fuga», emparenta ese amor, que se torna desamor, con esa vida esquiva que se nos va. Del mismo modo, toma la fuga desde su sentido musical y deriva en las variaciones y contrapuntos que ofrece Borges en infinidad de poemas al tema de la muerte; primero, parte de las muertes específicas (particulares) a las que Borges canta, sea un orillero o un general; y luego, a esa muerte universal que a todos cobija.

Para terminar, en la coda se intentó finalizar los anteriores movimientos. A manera de epílogo, explora ciertas relaciones recién descubiertas en cada movimiento que dan cuenta de secretas simpatías entre la poesía, la música, la filosofía y la literatura. Al final de cuentas, *La fórmula de Borges* consistió en una aproximación interina, una propuesta ofrecida por los tres autores de este libro, cada uno desde su propia pluma, su particular estilo y sensibilidad.

BIBLIOGRAFIA

- Abad Faciolince, H. (15 de octubre de 2016). ¿Es la música literatura? *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/opinion/es-la-musica-literatura-columna-660564>.
- Andrés, J. H. (2006). Astor Piazzolla y Jorge Luis Borges, enemigos íntimos. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/866470-astor-piazzolla-y-jorge-luis-borges-enemigos-intimos>.
- Archivo Histórico RTA S. E. (productor). (2017). *Entrevista a Jorge Luis Borges, 1985 (parte I)* [Archivo de video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=6gE8x1uhj90>.
- Aznar, P. (2000). *Caja de música* [MP3 Spotify]. Recuperado de <https://open.spotify.com/album/2deE5hHK0ijX8KNVobCmfz>.
- Báez, F. (2003, enero). ¿Borges, filósofo? *A Parte Rei: Revista de filosofía*, 25, 1-8. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/filoborges.pdf>.
- Bey, H. (2014). *TAZ. Zonas temporalmente Autónomas*. Madrid, España: Enclave de libros.
- Borges, J. L. (1952, abril-mayo). Macedonio Fernández (1874-1952). *Sur*, (209/210), p. 26.
- _____. (1974). *Obras completas. (1923-1972)*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____. (1976). *Obras completas II*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____. (1979). *Obra poética 1923-1976*. Madrid, España: Alianza Tres/ Emecé Editores.
- _____. (1988). *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- _____. (1996). *Obras completas I*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.

- _____. (1999). *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____. (2000a). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- _____. (2000b). *This Craft of Verse*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- _____. (2001). *Arte poética*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- _____. (2003). *El Círculo Secreto: Prólogos y Notas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____. (2009). *Obras completas I. 1923-1949: Edición crítica*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____. (2010). *Obras completas II. 1952-1972: Edición crítica*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____. (2011). *Obras completas III: 1975-1985: Edición crítica*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____. (2015). *El aprendizaje del escritor*. Bogotá, Colombia: Editorial Sudamericana.
- _____. [jonysiuk]. (2013). *Borges cantando tango*. [Archivo de Video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=vl7sdyJWE0A>.
- _____. [ZonaLiteraria]. (2016). Serie de conferencias. ¿Qué es la poesía?: conferencia de Jorge Luis Borges (Siete Noches V) [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=O4t8gafps3A>.
- _____. (2017). *Borges esencial*. Portugal: Penguin Random House.
- Bravo, P. & Paoletti, M. (1999). *Borges verbal*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Cancioneros.com. (2019). *Jorge Luis Borges*. Recuperado de <https://www.cancioneros.com/at/976/0/biografiade-jorge-luis-borges>.
- Carrizo, A. (1982). *Borges el memorioso*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Corbatta, J. (2011). *Una lectura de Borges desde el psicoanálisis: Didier Anzieu*. Buenos Aires, Argentina: Pontificia Universidad Católica Argentina, Centro de Estudios de Literatura Comparada «María Teresa Maiorana».



- Echavarría, A. (1980). Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje. En Bellini, G. (Ed.). *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 339-406). Roma, Italia: Bulzoni Editore.
- Einstein, A. (1994). *Correspondencia con Michelle Besso (1903-1955)*. Barcelona, España: Editorial Tusquets.
- Eliade, M. (1983). *Herreros y alquimistas*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina (antología)*. Bogotá, Colombia: CLACSO/Siglo del Hombre Editores.
- Freidemberg, D. (2016). *Buenos Aires Poetry*. Argentina: Publishing house. Recuperado de <https://buenosairespoetry.com/2016/07/01/borges-segun-borges-por-daniel-freidemberg/>
- Giani, F. (13 de septiembre de 2015). Jorge Luis Borges-Ernesto Sabato: Diálogos. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/09/jorge-luis-borges-ernesto-sabato.html>.
- Giani, F. (2 de diciembre de 2016). Vlady Kociancich: Algo sobre Borges [IV de IV]. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2016/12/vlady-kociancich-algo-sobre-borges-iv.html>.
- Giani, F. (8 de julio de 2017a). Entrevista. [Revista Mercado, Buenos Aires, 1978]. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2017/07/jorge-luis-borges-entrevista-revista.html>.
- Giani, F. (4 de marzo de 2017b). Jorge Luis Borges: El aprendizaje del escritor [Primer seminario: Ficción]. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://borgestodoelanio.blogspot.com/2017/03/jorge-luis-borges-el-aprendizaje-del.html>.
- Harari, Y. N. (2016). *Homo Deus: Breve Historia del Mañana*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Hawking, S. (2018, 14 de marzo). La última teoría de Stephen Hawking. En *WMagazín* Recuperado de <http://wmagazin.com/relatos/la-ultima-teoria-de-stephen-hawking/>.
- Hylton, J. (1993). *The Complete Works of William Shakespeare*. Massachussets, Estados Unidos: The Tech. Recuperado de <http://shakespeare.mit.edu/index.html>.

- Ibarra, R. (2009). Neuroanatomía y neurofisiología del aprendizaje y memoria musical. En *Boletín Electrónico de Investigación de la Asociación Oaxaqueña de Psicología A.C.*, 5(1), 39-51. Recuperado de http://www.laguitarra-blog.com/wpcontent/uploads/2012/09/neuroanatomia_neurofisiologia_aprendizaje_musical.pdf
- Jairo. [Rodo Lambaré]. (2015). *Jairo canta a Borges*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g7bPrnfXgCo>.
- Kocianchich, V. (2001). *Jorge Luis Borges*. Antroposmoderno. Recuperado de http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=18
- La Nación. (productor). (2013). *Escuchá a Jorge Luis Borges cantando tango*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1635736-escucha-a-jorge-luis-borges-cantando-tango>.
- Mateo, F. (1997). *El Otro Borges. Entrevistas 1960-1956*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Equis.
- Mèlich, J.C. (2012). *Filosofía de la finitud*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- Moleon, A. (26 de abril de 1976). «La América Latina no existe», según explica Jorge Luis Borges. En *Excelsior*. Recuperado de <http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASH017b/ad035185.dir/doc.pdf>.
- Mondino de Forni, N. (2009, 6 de octubre). Borges y Piazzolla. En *El Litoral*. Recuperado de <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/10/06/opinion/OPIN-02.html>
- Morris, D. (2003). *El mono desnudo*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Muñoz Merchán, M. J. (2009). Borges. Filosofía, ficción y verdad. En *Espectáculo. Revista de estudios literarios*. 41, pp. 68. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/borgesfi.html>.
- Muñoz Rengel, J. J. (1999). ¿En qué creía Borges? En *Revista Chilena de Literatura*, 54, 111-121. Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39242/40866>.
- Nietzsche, F. (1990). *La Ciencia Jovial*. La Gaya Scienza. Caracas: Monte Avila.
- Ortiz, A., et al (2013). *Claves de la existencia. El sentido plural de la vida humana*.



Madrid, España: Anthropos, UNAM.

Parente, N. A. [Nicolás Aldo Parente]. (2014). El elegido. / Jorge Luis Borges - Musicalizado por Nicolás Aldo Parente (subtítulos en italiano). [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Zp636QDkDT0>.

Pereda, R. M. (27 de septiembre de 1977). Jairo canta a Borges: un disco contra el tópico. En *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1977/09/27/cultura/244162807_850215.html.

PirataAtlantico. (2015). Marooning | Piratas en el Atlántico. Recuperado 10 de octubre de 2018, de <https://piratasenelatlantico.wordpress.com/category/marooning/>

Piazzolla, A y Borges J. L. (1965). *El Tango* [Audio en LP]. Buenos Aires, Argentina: LP Polydor.

Piazzolla, A. (1990). *A manera de memorias*. Buenos Aires, Argentina: Editorial ATLANTIDA S. A. Recuperado de <https://archive.org/stream/astorpiazzollama00piaz#page/n3/mode/2up>

Rilke, R. (1987, 2016). *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid, España: Editorial Cátedra.

RTVE. (Productor). (1976). *Borges - encuentro con las Artes y las Letras* [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AenSuU0cZoQ>

Salinas, A. (2015, mayo-octubre). Jorge Luis Borges: Conversación con el público de Eseade. *Revista de Instituciones, ideas y mercados*, (62-63), 207-229. Recuperado de http://www.eseade.edu.ar/images/RIIM_62_-_63/9_borges_riim62_63.pdf.

Santillán, J. (2008). *El Bosque de la memoria* [MP3 Spotify]. Recuperado de <https://open.spotify.com/album/5VwpeSsdiKBsi9fjx8axiT>.

Savater, F. (2009). Borges, la sonrisa metafísica. Recuperado el 3 de mayo de 2018, a partir de <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2009/10/fernando-savater-borges-la-sonrisa.html> Serna, J. (1990). *Borges y la filosofía* (Vol. 4). Pereira: Colección de Escritores de Risaralda.



- Scarponi, N. A. (2016, 22 de junio). Borges y la música. Fervor de Bahía Blanca. Recuperado de <https://revistafervordebahiablanca.wordpress.com/2016/06/22/borges-y-la-musica-21-dejunio-dia-internacional-de-la-musica/>.
- Serna, J. (2004). *Filosofía, literatura y giro lingüístico*. Colombia. Siglo del Hombre Editores.
- _____. (2017). *El tiempo en zigzag. La crisis de las certezas en el nuevo milenio*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (6 de marzo de 2018). *Comunicación personal*. [Comunicación digital].
- Soler J. (1980). A Fondo-Jorge Luis Borges [Programa de Televisión] De <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-jorge-luis-borges-fondo1980/1058440/>.
- Sosa, J. (1997). *Canta a Jorge Luis Borges* [MP3 Spotify]. Recuperado de <https://open.spotify.com/album/3I8dOrL13Zgk5QhOwf2XHs>.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México, México: Editorial Siruela, FCE.
- Toro, A. (2010). *Borges y las artes de la poesía, perplejidades y vida. 'Nueva-épica-lírica-preformativa-de instantáneas'*. En Toro, A. (Ed.). *Borges poeta*. (21-38). Hildesheim, Alemania: Olms.
- Varela, C. (1999). *Carlos Varela: Cantando a Borges* [CD]. Buenos Aires, Argentina: M&M TK.
- Vásquez, M. E. (1977). *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Victorica, J. C. & Fontaina, M. [productores], Wullicher, R. [director]. (1978). *Borges para millones*. [Cinta cinematográfica]. Argentina: Distrifilms.
- Zambrano, M. (1987). *Filosofía y poesía*. México, México: FCE.



*Este libro fue terminado por la editorial de la Universidad Tecnológica de Pereira
en enero del 2019, bajo el cuidado de los autores.
Pereira, Risaralda, Colombia.*

En este libro se plantea desde el título la idea de ir tras la fórmula de Borges e intenta dar pistas a los lectores para ir a su encuentro a través de tres propuestas, cada una escrita por un autor diferente. Dichas propuestas, si bien tratan a su manera, -desde las respectivas sensibilidades como lectores y sus correspondientes estilos-, de responder a la cuestión -si es que hubiese algo que se pueda denominar de esa forma-, dejan entrever, a partir de apuestas escriturales borgesianas, que más allá de categorías y discusiones literarias o filosóficas, existen elementos entreverados en una suerte de alquimia de la palabra que hacen de la lectura de Borges una suerte de provocación, una invitación que nos lleva, en definitiva, a pensar el pensamiento, a apalabrar la palabra y a sorprendernos en la razón emocionada.

Inicialmente, Diego Mauricio Suárez Vivas propone una versión piratesca de Borges, una metáfora corsaria del autor que va de puerto en puerto (literario y/o filosófico) sin atracar en ninguno. Luego, María Elena Rivera Salazar, resalta algunos oxímoros en la musicalidad inconclusa del escritor argentino, quien, de la misma manera como habló, pensó y escribió de Dios -sin ser Dios, pero creyendo que no creía en él-; también compartió y plasmó en letras pentagramadas una interesante variedad de poemas. Al final, Fabián Andrés Cuéllar Vélez, en «Borges del amor al muere», al ocuparse de la producción poética del escritor argentino, hace una invocación de los poemarios que le servirán de escenario para desarrollar tres movimientos: tras una poética esquiva, amor in decrescendo y vida en fuga.

Facultad Ciencias de la Educación
Colección Trabajos de Investigación

e-ISBN: 978-958-722-669-0

ISBN: 978-958-722-374-3



9 789587 1223743