

José Miguel Oviedo

**Historia de la literatura
hispanoamericana**

4. De Borges al presente

Alianza Editorial

Primera edición: 2001
Segunda edición: 2012
Segunda reimpresión: 2021

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegida por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© José Miguel Oviedo
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001, 2012, 2019, 2021
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid



ISBN: 978-84-206-0956-0 (Tomo 4)

ISBN: 978-84-206-0957-7 (O. C.)

Depósito legal: M. 30.303-2012

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL,
ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

19. Borges y la literatura fantástica. Renovación del indigenismo y el regionalismo. El ensayo y el teatro	15
19.1. Sistema y estratagema de Borges	15
19.2. En la órbita de lo fantástico: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan José Arreola y otros	37
19.3. La búsqueda existencialista: la ficción y la reflexión de Sábato	58
19.4. Renovación del regionalismo y el indigenismo	65
19.4.1. El mundo penitencial de Juan Rulfo	65
19.4.2. La arcadia perdida de José María Arguedas	74
19.4.3. Roa Bastos: los laberintos de la historia	84
19.4.4. Neorrealistas, neoindigenistas y otros narradores	92
19.5. Mujica Láinez, el extemporáneo	98
19.6. Los ensayistas	99
19.7. La actividad teatral: Marqués, Carballido, Piñera, Rengifo y otros ...	102
20. Vanguardia y neo-vanguardia. La reflexión y la creación de tres grandes: Lezama, Cortázar y Paz. La renovación poética ...	109
20.1. Los otros herederos de la vanguardia	109
20.1.1. La vanguardia nicaragüense y sus consecuencias	111
20.1.2. Tres poetas centrales: Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Cardenal	114
20.1.3. Dos marginales en Nicaragua: Martínez Rivas y Mejía Sánchez	124

20.1.4.	Más allá del surrealismo: Molina, Díaz-Casanueva, Gonzalo Rojas y otros	126
20.1.5.	Zeller, el último surrealista	135
20.2.	Nicanor Parra: la revuelta antipoética	137
20.3.	Un gran ciclo creador y crítico	145
20.3.1.	El orbe barroco de Lezama Lima	146
20.3.2.	La aventura triangular de Cortázar	155
20.3.3.	Octavio Paz o la lucidez ardiente	169
20.4.	Entre la tradición y la renovación poética: Julia de Burgos, Juan Cunha, Efraín Huerta y otros	187
21.	Esplendor y novedad de la poesía. Cinco poetas mujeres. Entre la prosa y el verso. Monterroso, Ribeyro y otros narradores. El teatro y el ensayo	195
21.1.	Un momento de esplendor poético	195
21.1.1.	Las poetas: Olga Orozco, Idea Vilarino, Ida Vitale, Amanda Berenguer y Blanca Varela	196
21.1.2.	Los poetas peruanos de la «Generación del 50»: Eielson, Belli, Sologuren y otros	205
21.1.3.	La profunda verticalidad de Juarroz	216
21.1.4.	Los poetas venezolanos: Sánchez Peláez, Cadenas y Calzadilla	218
21.1.5.	Los poetas mexicanos: Sabines, Segovia, Lizalde y otros ...	221
21.1.6.	Dos poetas colombianos: Charry Lara y Gaitán Durán ...	225
21.1.7.	Entre el verso y la prosa: Rosario Castellanos, Mutis, Benedetto, J. Sáenz, Lihn y otros	227
21.2.	El arte y la moral de la prosa: Monterroso y Ribeyro	242
21.2.1.	Tres narradores puertorriqueños: González, Soto y Díaz Valcárcel	249
21.2.2.	Otros narradores	254
21.3.	La renovación teatral: Gambaro, Dragún, Wolff, Solórzano, Triana Chocrón y otros	260
21.4.	Encuentros y desencuentros de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama	278
21.4.1.	Otros ensayistas y críticos	282
22.	El «boom»: el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial ...	287
22.1.	Fama y crítica del «boom»	287
22.1.1.	El sistema de círculos mágicos de García Márquez	289
22.1.2.	Carlos Fuentes en la Edad del Tiempo	302
22.1.3.	Vargas Llosa: jerarquías de la realidad y el poder	316
22.2.	En la órbita del «boom»	329
22.2.1.	El realismo y más allá: Donoso	329
22.2.2.	Melodrama y psicodrama en Manuel Puig	334
22.2.3.	Cuba en la memoria: Cabrera Infante, Sarduy y Arenas ...	339
22.2.4.	Mito e historia en Fernando del Paso	352

22.3. Entre la ficción y la memoria: Jorge Edwards	355
22.4. La literatura testimonial: Poniatowska, Monsiváis y otros	357
22.5. Dos episodios: la «Onda» mexicana y el «Nadaísmo» colombiano	364
23. Crónica de los tiempos modernos. La «postmodernidad» y el «post-boom». Esquema para la narrativa. Poesía en tiempos difíciles. Los desaparecidos y los muertos. El exilio y el bilingüismo. Teatro, crítica y ensayo. Relación provisional para otro fin de siglo: prosa y poesía	367
23.1. Crónica de nuestros días y sus riesgos	367
23.2. Los narradores del «post-boom»	371
23.3. Un intento de clasificación para la narrativa	388
23.3.1. La narrativa como reflexión o contradicción histórica: Tomás Eloy Martínez, Abel Posse, Sergio Ramírez y otros ..	389
23.3.2. La narrativa como indagación del yo y su ámbito propio: Desnoes, Saer, Pitol, Rivera Martínez y otros	395
23.3.3. La narrativa como fantasía y juego estético: Elizondo, Melo, Britto y otros	401
23.4. Poetas en tiempos difíciles: Heberto Padilla, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Alejandra Pizarnik, Óscar Hahn y otros	403
23.5. Los desaparecidos y los muertos: una lista trágica	416
23.6. Más allá de las fronteras del idioma: bilingüismo y nuevo mestizaje cultural	421
23.7. El nuevo teatro	423
23.8. El ensayo y la crítica	430
23.9. Hacia el fin de siglo: una relación precaria	436
23.9.1. Los prosistas	437
23.9.2. Los poetas	447
Bibliografía general	453
Índice onomástico	463

Parece claro que el único modo que tiene la historiografía de preservar su obligada independencia no puede ser otro que el método «doble» del historiador literario inevitable y simultáneamente convertido en exigente crítico; una tarea [...] que implique no sólo «criticar al crítico» (como pedía Eliot), sino que se vuelva «autocrítica» respecto al trabajo historiográfico mismo.

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA,
La sombra del mundo

Reconocimiento

Debo especial gratitud a Sonia Agnew, Julia Aguilar, Persephone Braham, Irene Coromina y Lidia Verson, que leyeron atentamente diversos capítulos de este volumen y del anterior e hicieron valiosas observaciones y correcciones que mejoraron el original.

J. M. O.

19. Borges y la literatura fantástica. Renovación del indigenismo y el regionalismo. El ensayo y el teatro

19.1. Sistema y estratagema de Borges

Para hablar de Jorge Luis Borges (1899-1986) con alguna propiedad partamos de un principio elemental: no hay historia literaria que pueda abarcar todos los aspectos que se necesitan para dar de él una imagen coherente y válida; sólo cabe intentar una aproximación, un esbozo de lo que su obra y su figura representan para la literatura de nuestro tiempo, en cualquier lengua. Sin embargo, al hacerlo así se corre el peligro de empobrecer una obra que es exacta y sutil en el juego de sus elementos, y hacer de ella una simplificación excesiva. El historiador no tiene más remedio que correr ese riesgo y remitir a sus lectores a algunos de los cuantiosos libros y trabajos —una verdadera industria crítica ya más extensa que la misma obra estudiada— donde puede hallar lo que aquí se omite. Así es que este apartado se ocupa de Borges con una intención bastante modesta: ofrecer una imagen sucinta de él, quizá suficiente para mostrar en qué reside la importancia y la grandeza de un autor que se negó persistentemente a creer en aquéllas.

El magisterio de Borges consistió no sólo en habernos enseñado a escribir de un modo que no existía antes en América, sino en hacernos *pensar e imaginar* la literatura desde un ángulo totalmente nuevo; ese cambio implica una auténtica revolución —tan sustancial como discreta, porque

tardó en ser asimilada— dentro del lenguaje de la creación. Borges nos mostró que el acto de leer y el de escribir, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar podían confluír y alcanzar una asombrosa armonía. Esa armonía constituye un verdadero estatuto del arte literario de nuestro tiempo: *el estatuto borgiano* que, siendo inconfundible, puede ser reinterpretado y actualizado sin cesar —un mundo de infinita invención que invita tanto al juego como a la reflexión profunda, haciendo de los dos una sola cosa. Borges no sólo inventó una literatura: inventó los libros que la conforman y se inventó a sí mismo como autor y lector de todos ellos.

Aunque su tardía fama se debe principalmente a su producción cuentística, es bien sabido que Borges comenzó escribiendo poemas y ensayos y siguió haciéndolo con intensidad hasta sus últimos días. Pero hablar de él como si hubiese tres Borges —el cuentista, el poeta, el ensayista— es un error o al menos crea un problema. Todos estos géneros y otras formas intermedias que cultivó se explican mutuamente en un sistema de correspondencias, citas, ecos y retornos que no deberían aislarse unos de otros. En realidad, no hay un Borges cuentista, un Borges poeta y un Borges ensayista, sino uno solo: su voz es esencialmente la misma y cualquier parte del sistema remite al centro, y viceversa. No existe una conciencia rígida de los géneros en Borges, que continuamente cruzó esas fronteras y supo filosofar como escritor de ficciones o ser poeta cuando escribía ensayos. ¿Qué es, por ejemplo, un texto paradigmático como «Borges y yo»? Es un cuento que es un ensayo que es un poema. Él mismo subrayaba esa cualidad haciendo que algún texto emigrase sin dificultad de un libro de ensayos a otro de cuentos, como veremos más adelante. Todo forma parte del mismo sistema y todo texto resulta siempre central, por más pequeña o modesta que sea su apariencia.

Esto es más significativo porque su obra es un corpus formado por fragmentos; prácticamente no hay libros orgánicos en Borges: la vasta mayoría, incluso los dedicados a un solo tema, como *Evaristo Carriego* (1930)¹ o *Leopoldo Lugones* (1965), son recopilaciones de piezas breves y ocasionales. Son también característicos los volúmenes miscelánicos, como *El hacedor* (1960), que mezcla textos en prosa y verso, o los que son catálogos abreviados de un material mucho más vasto, como el *Manual de zoología fantástica* (México, 1957). Una de sus formas favoritas por su brevedad y libertad para la digresión eran los prólogos, subgénero en el

¹ Cuando no se indique lo contrario, las ediciones citadas de Borges fueron impresas en Buenos Aires.

que abundó con tanta maestría (son notables ejemplos de su manejo de la concisión y la alusión) que hay una recopilación de ellos simplemente titulada *Prólogos* (1975) que, por cierto, incluye un «Prólogo de prólogos».

En las últimas décadas de su producción, cuando la ceguera le impidió escribir, dictó sus libros y así acercó los ritmos de la literatura a los de la simple conversación, lo que era para él un recurso ideal para recordarlos mejor; ejemplo de eso son sus *Siete noches* (México, 1980). La brevedad, modestia y naturalidad son esenciales en la concepción literaria de Borges, que consideraba abusivo tomar mucho tiempo de sus lectores y que se negó «enérgicamente» a escribir novelas. En el prólogo de *Ficciones* (1944) formuló la clave de su poética: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros [...] Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario». Pese a componerse de breves piezas, textos circunstanciales, simples notas de lecturas, la unidad de su visión es extraordinaria e inconfundible, pues configura un mundo coherente y con leyes bien establecidas y reconocibles. Por eso, si alguien se siente intimidado por los despliegues de erudición, la discusión teórica y las referencias a teólogos y pensadores orientales (ya veremos cuánto hay de juego en eso), habría que decirle que, si se cumple una condición, leer a Borges es facilísimo, aparte de ser enormemente placentero; la condición es leerlo íntegro, para ver la posición y los desplazamientos de cada pieza del mosaico. Borges construyó su obra como una versión lúcida y ordenada de un universo caótico (desde el álgebra hasta las peleas de compadritos) y lo convirtió en pura literatura, y así ensanchó enormemente los límites de ésta. Aborrecía la oscuridad y la dificultad, que estimaba formas de la vanidad literaria. Quizá por eso él, un hombre que escribió tanto de sueños, no manifestó el menor interés por el surrealismo.

Sus ideas eran bastante distintas al principio, cuando inicia su obra al volver de Europa a Buenos Aires trayendo en sus maletas el ultraísmo y otras novedades vanguardistas (*16.1.*). Había nacido en esa ciudad el 24 de agosto de 1899 y pasó su niñez en una casa familiar donde se respiraba lo literario como algo natural: el padre, Jorge Guillermo Borges, abogado y profesor, cultivó también la literatura, y dio a su hijo una educación hogareña y bilingüe, con una institutriz británica y una abuela materna, Fanny Haslam, que le enseñó el inglés. A los seis años, Borges ya declaraba que quería ser escritor y redactó sus primeros textos, con el beneplácito del padre. De él, Borges heredaría además la miopía y la ceguera. La familia viaja a Europa en 1914, poco antes de que estallase la Primera Guerra Mundial, por lo cual, después de un breve tiempo en Londres y París, tendría que refugiarse en la neutral Ginebra.

Esta estancia será decisiva para el escritor porque siempre asociará Ginebra con su visión liberal del estado democrático, su amor por la libertad, el pluralismo y el cosmopolitismo; el título del último libro poético que publicó en vida, *Los conjurados* (Madrid, 1985), es un homenaje a Suiza y al espíritu ginebrino, tierra en la que pidió fueran depositados sus restos. Allí aprende latín y francés, lo que le permite descubrir a grandes autores como Voltaire, Hugo, Flaubert y Baudelaire. Por su cuenta aprende alemán y lee a Heine y otros poetas de esa lengua. Pero su verdadera pasión son los autores ingleses o de lengua inglesa, que lee copiosamente: Carlyle, Chesterton (uno de sus más profundos influjos), Stevenson, Wells, Whitman, Mark Twain... Lee también filosofía, teología, historia, ciencia y en realidad todo libro que tenía a su alcance, entre ellos los volúmenes de la oncenava edición de la *Enciclopedia Británica*, modelo de escritura que sería decisivo para él.

En 1919, la familia se traslada a España y vive por un año entre Barcelona, Mallorca, Madrid y Sevilla, ciudad esta última donde Borges concibe libros que nunca publicó, con poemas expresionistas (estética que había descubierto en sus lecturas alemanas) y ultraístas. Colabora en revistas como *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*. En Madrid hace amistad con Gómez de la Serna y con uno de sus grandes maestros de juventud: el poeta y traductor Rafael Cansinos Assens. Cuando la familia regresa a Buenos Aires, en 1921, Borges tiene que redescubrir su propia realidad: la urbe, los suburbios, la pampa. Encuentra también a su mayor maestro e inspirador de esos tempranos años: Macedonio Fernández (*16.2.*), cuyo humor paradójico y estilo contradictorio lo estimulan. Aunque en 1923 los Borges regresan a Europa y visitan Londres, París y Madrid, pasaría por lo menos una década antes de que el escritor vuelva a alejarse demasiado de Buenos Aires. Ésta es su etapa de verdadera iniciación en la vida literaria nacional. (Ya mayor, ya famoso, Borges recorrería el mundo, pero esas experiencias pasarían de modo muy oblicuo a su obra: Buenos Aires es su verdadero centro.)

Aparte de dirigir o colaborar en revistas de vanguardia como *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro* y *Nosotros* (*16.3.1.*), Borges se dedica a escribir los poemas que formarían sus primeros libros; a difundir el credo ultraísta con manifiestos (hay uno en *Nosotros*); a organizar las actividades de los jóvenes vanguardistas argentinos; y a practicar una forma moderna del «criollismo», aplicando la imaginería ultraísta a la descripción de la ciudad o el mundo gauchesco. Siguiendo los preceptos de esa tendencia, Borges usa un lenguaje artificiosamente construido a partir de metáforas e imágenes visuales que sintetizan en pocas palabras una impresión comple-

ja. El vocabulario es novedoso, desconcertante, excesivamente subrayado. Su estilo es a veces trabajoso, plagado de neologismos, de giros locales y usos arcaizantes del vocabulario español. Hay toques barrocos o del ingenio conceptista, lo que no es raro porque Borges ya admiraba a Quevedo; a veces suena tan peregrino que parece un autor escribiendo en español pero pensando en inglés. Júzguese por este fragmento de «Barrio reconquistado» de su primer libro poético, *Fervor de Buenos Aires* (1923):

Nadie percibió la belleza
de los habituales caminos
hasta que pavoroso en clamor
y dolorido en contorsión de mártir,
se derrumbó el complejo cielo verdoso,
en desaforado abatimiento de agua y de sombra.

La impronta ultraísta algo rebuscada se nota también en su obra ensayística inicial. Hacia 1930, esa huella ya está en plena remisión y su estilo ya tiene la textura por la que lo reconoceremos: pasmosa precisión, incesante capacidad de ver lo nuevo en lo viejo, sutil ironía, riguroso dominio de su propia voz cualquiera que sea el género o el tema. Pero algo le quedará, al fondo, como un eco o recuerdo de esa etapa en la que fue adicto a «la secta o equivocación» ultraísta; aún en su obra tardía relampaguearán los fuegos de artificio que disparaba en su juventud, ahora con un gesto travieso de quien quiere actuar como un joven rebelde sabiendo que ya no lo es. Gran juez de sí mismo, él inmortalizaría su relación con el ultraísmo en una de sus frases más repetidas: «el fantasma ultraísta aún sigue habitándome».

Bajo esa superficie algo aparatosa, cabe sin embargo distinguir las señas de su futura madurez y el modo como se va organizando un singularísimo mundo de imaginación. Los grandes motivos, símbolos, ideas y alegorías de esa visión aparecen en *Fervor...*, *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929), que configuran su primera fase poética; destaquemos dos fundamentales: la noción de que el mundo es nuestra invención, una pura ilusión o apariencia, lo que proviene de sus ávidas lecturas de los filósofos idealistas ingleses, como Hume, Locke y Berkeley; y la de que el ejercicio superior de la mente no está ligado a la búsqueda de la verdad, sino al de la pura y desinteresada *especulación*, que se entretiene en la belleza de los argumentos o en el arte de producir convicción usando argumentos falaces. Es revelador que en la raíz de la palabra «especulación» esté la idea de «espejo», que es su más obsesiva y perturbado-

ra clave de que somos meras imágenes, que nuestro tiempo y espacio pueden duplicarse, que todo se repite infinitamente.

En los tres libros mencionados estos juegos vienen envueltos todavía en un sorprendente ropaje patriótico, de afirmación de sus raíces nacionales y del orgulloso rescate de su propio linaje, que se vio envuelto en las guerras de la Independencia. En una palabra, había un programa detrás de la poesía inicial de Borges que se entremezclaba con su militancia ultraísta y con su visión especulativa. Para subrayar su condición de poeta argentino, busca acentos, motivos y ambientes locales: los perfiles del suburbio antiguo que la gran urbe va dejando atrás; ciertos viejos rincones amados como la Recoleta; los héroes de la patria como su abuelo Isidoro Acevedo; las luchas de los caudillos y los idealizados compadritos; el sabor a veces oral de una entonación deliberadamente criolla. El muy citado «El General Quiroga va en coche al muere» tiene un título que anuncia ese timbre (con ecos del *Martín Fierro* [8.4.2.]) y que el texto confirma de inmediato:

El coche se hamacaba rezongando la altura;
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

Pero no nos equivoquemos: esa escenografía es mero pretexto para tratar el tema del destino e imaginar a un Quiroga «ya muerto, ya de pie, ya fantasma» presentándose ante el infierno «que Dios le había marcado». Igual pasa en «Fundación mítica de Buenos Aires»: es una sintética reconstrucción histórica, un daguerrotipo con ambientes y personajes típicos que termina con un trazo que disuelve esas imágenes en un aura de eternidad: «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / La juzgo tan eterna como el agua y el aire». La evolución poética del autor consiste precisamente en ir aliviando (sin abandonarlos nunca del todo) esas marcas de la inflexión criolla y el impresionismo visual de sus metáforas ultraístas, para irse concentrando en el puro ejercicio intelectual. Borges quería crear un mundo cuyo lirismo reposa en el procesamiento o interiorización de sus lecturas filosóficas, teológicas o literarias que le permiten pensar en los ciclos del tiempo, los misterios del recuerdo y el sueño, la sensación de ser otro o no ser nadie, la visión y la negación de Dios, la edad y la lúcida certeza de la muerte, etc. Lo asombroso es su capacidad imaginativa para conjugar esos temas universales en poemas cuyo acento es imborrablemente borgiano. Su gran conquista (y no sólo la del poeta)

es otorgar a sus reflexiones la lenta música de su voz y hacerlas tan suyas que no parece posible que otro las trate de modo tan personal.

A partir de los años cuarenta Borges empezó a publicar recopilaciones de su obra en verso bajo el simple título de *Poemas*; las tres primeras son de 1943, 1954 y 1958. En ellas se observa el proceso de depuración al que somete el contenido de sus libros anteriores, la afirmación de su voz y su alejamiento de las propuestas vanguardistas. Sus veleidades por el verso libre, la falta de puntuación y la metáfora sorprendente como centro del poema dan paso ahora a una marcada preferencia por los moldes y estrofas regulares, los metros clásicos (el endecasílabo y el alejandrino predominan) y sobre todo el aire meditativo y equilibrado de su visión. Hay un radical cambio en su concepto de la relación que existe entre el poeta y su tradición: en vez de crear un lenguaje nuevo, hay que usar el que recibimos y trabajar humildemente *con* él, no *contra* él. Así, el joven vanguardista terminó siendo el maduro poeta de la sencillez expresiva y la serenidad conceptual, cuyos versos querían continuar el camino seguido por otros a lo largo de los siglos; es decir, un poeta que, por remontar la corriente, ponía en cuestión la idea de lo moderno. La paradoja es que acabó siendo uno de los poetas más singulares de nuestro siglo.

Las mencionadas recopilaciones son notables por lo mucho que eliminan de los libros originales (parcos ellos mismos) y lo poco que agregan (menos de veinte poemas en total para las tres ediciones). Pero en ese nuevo conjunto hay piezas magistrales; tres de ellas son célebres: «La noche cíclica», «Poema conjetural», «Límites». El primero es un ejercicio de imaginación elaborado a partir de la doctrina del Eterno Retorno, que es una de sus más constantes preocupaciones. Envuelta en una estructura circular, pues el hermoso primer verso («Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras») es también el último, la reflexión usa las prestigiosas referencias a la Antigüedad y a Nietzsche para ahondarlas dramáticamente con su propia experiencia personal amenazada por el horror del tiempo que se repite:

Volverá toda noche de insomnio: minuciosa
La mano que esto escribe renacerá del mismo
Vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
(David Hume, de Edimburgo, dijo la misma cosa.)

La idea de que éste sea «un poema incesante», expresada en la última estrofa, cierra el círculo de una perfecta demostración lógica: la de que cada gesto humano reitera otros, lo que, como ya dijimos, es parte esencial

de su poética. El «Poema conjetural» conjuga admirablemente su pasión por las figuras de la historia nacional (en este caso, Francisco Laprida, asesinado en 1829, como nos informa el epígrafe) con los motivos del destino y la identidad contradictoria. El poema es el supuesto monólogo de Laprida instantes antes de morir; la paradoja que estimula a Borges a replantear a su modo la cuestión de civilización frente a barbarie es que este ilustrado hombre de leyes es la víctima de un crimen violento, es decir, destruido por las fuerzas ciegas de la historia. Borges aprovecha esta parábola para introducir su idea favorita de que el yo siempre se desdobra en *otro*, cuya sombra lo acosa con una sensación de irrealidad:

Yo que anhelé ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas.

Ese destino también refleja el suyo: él es el pacífico hombre de letras que exalta el mundo épico, la desnuda violencia física, el desafío de la aventura que vive el hombre de la pampa. El lector encontrará el mismo asunto reelaborado en un notable cuento: «El Sur». «Límites» (hay otro poema, más extenso, con el mismo título y tema) demuestra otro punto clave de la evolución de Borges: es un texto que escribe cuando está por cumplir cincuenta años y siente que el mundo empieza a estrechársele, que la ceguera avanza, que «hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar». Su forma (una simple enumeración o registro incompleto de una serie infinita) se volverá cada vez más característica de su decir poético, lo que parece sugerir la incapacidad de decirlo todo, de que la literatura es siempre *fragmentaria*. Los versos finales son una memorable sentencia de sabor estoico: «Este verano cumpliré cincuenta años; / La muerte me desgasta, incesante».

Posteriormente, Borges siguió recopilando su poesía de varias maneras: bajo el título general de *Obra poética* (las dos primeras ediciones datan de 1964 y 1978); en misceláneas, como la importante *El hacedor* (1960), lo que era una tendencia natural en alguien como él que cruzaba constantemente la frontera de los géneros; en los varios volúmenes titulados *Antología personal* (en 1961 y 1968 aparecen las primeras), a los que siguió *El otro, el mismo (1930-1967)* (1969); y, por cierto, les agregó numerosos libros originales, que comienzan con *La rosa profunda* (1971) y terminan con el mencionado *Los conjurados*. En verdad, las últimas dos décadas de su producción ofrecen una abundante cosecha poética, quizá por la tími-

da sospecha de que lo mejor de sí mismo estaba en su obra en verso o, como él decía, en *un* verso. Los años, la inesperada y tardía fama, las debilidades físicas y la sensación de vivir una vida que consistía en recorrer siempre sus propios pasos y reencontrarse con fantasmas olvidados se transparentan en esta porción de su obra. No sólo relee los viejos libros que leyó sin abrir otros nuevos, sino que se relee a sí mismo y así genera una poesía dentro de un circuito cada vez más cerrado. Los símbolos favoritos —laberintos, rosas, tigres, dobles, los Borges, el ajedrez— se reiteran en un circuito de correspondencias que son su sello o impronta personal. Su dicción cambia, además, porque ya no escribe físicamente, sino que dicta y la ansiada oralidad ya no es un empeño, sino una necesidad.

Para dar una idea de esa porción quedémonos con tres textos: «El Golem», el citado «Borges y yo» y «Poema de los dones», que son paradigmáticos. Las fuentes del primero son totalmente librescas: una obra sobre misticismo judío, que tanto amaba el autor, de Gershom Scholem (a quien el poeta cita) y *El Golem* (1915) de Gustav Meyrink. Borges reelaboró el viejo símbolo varias veces porque la idea de un duplicado o simulacro de otro ser era para él fundamental: está en un texto en prosa con el mismo título e incluido en *Manual de zoología fantástica* y también en otros ensayos y narraciones como «Las ruinas circulares». Aquí las referencias eruditas están atenuadas por un tono delicadamente irónico: el hijo o copia que el rabino engendra es imperfecto y raro («[...] a su paso el gato del rabino / se escondía») y su creador contempla con desaliento el pobre resultado de sus trabajos que sólo contribuye a agravar el caos cósmico: «¿Por qué di en agregar a la infinita / Serie un símbolo más?». Al final, Dios ve en el rabino la misma imperfección humana y Borges se pregunta con resignación: «¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios al mirar a su rabino en Praga?».

Los otros dos ejemplos pertenecen a *El hacedor*. «Borges y yo» es un texto en prosa que en menos de treinta líneas sintetiza todo el arte y la vida de Borges. Es un verdadero juego de espejos en el que Borges se muestra y se oculta, se afirma y se disuelve, habla de sí como si fuese otro y nos dice que ese otro es él. Aparte de darnos algunas claves personales y literarias («Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el olor del café, la prosa de Stevenson»; «pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito»), la sutil operación que esta pequeña obra maestra realiza es recordarnos que Borges inventó muchas cosas, pero sobre todo se inventó a sí mismo como una casi pura emanación de sus textos, borrando la persona real en esa suprema ficción. Él lo dice así: «yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su

literatura»; y luego concluye con un acto de pura magia verbal: «No sé cuál de los dos escribe esta página».

La ceguera es el tema del «Poema de los dones», un admirable ejemplo de la ética borgiana. La primera estrofa es un apóstrofe ejemplar:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta demostración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

Para mitigar el patetismo del asunto, Borges lo convierte en un don divino, que renueva la vieja idea de que la ceguera física está asociada con la videncia interna y, por lo tanto, con la virtud poética; ser ciego es, pues, haber sido recompensado por un Dios que distribuye sus dones con todopoderosa equidad. Buscando simetrías en un inextricable designio, Borges evoca la figura de Groussac (10.3.4.), otro escritor, otro ciego, otro director de biblioteca, y retorna al dilema de «Borges y yo»:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es uno e indiviso el anatema?

En la misma década del veinte en la que Borges empieza a dejarse conocer como poeta, comienza también su obra de ensayista. Los tres primeros libros en ese género (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928) son o han sido muy poco conocidos porque el autor los expulsó de las ediciones de todas las recopilaciones de sus obras mientras vivió y sólo han sido reeditados póstumamente (Madrid, 1998). Su decisión se entiende porque pronto se dio cuenta de que, aunque en ellos ya aparecían las ideas básicas que sostendría siempre, el estilo barroquizante y metafórico ya no reflejaba su voz. Aun considerando esos libros, los citados *Prólogos*, los textos de conferencias y los trabajos breves refundidos en misceláneas, la obra ensayística de Borges no es particularmente extensa: abarca unos quince títulos, pero todos juntos no suman muchas páginas —menos aún porque ciertas piezas son tan ambiguas que pueden emigrar a obras de otra naturaleza— y parecen un conjunto algo heterogéneo, como excursiones laterales de un lector casual. Tenemos reflexiones sobre la literatura gauchesca al lado de meditaciones sobre el tiempo; una exhumación de un poeta menor como Evaris-

to Carriego (13.5.) o una nota sobre el lenguaje artificial inventado por John Wilkins en el siglo xvii; comentarios sobre el raro *Biathanatos* de John Donne o sobre las inscripciones típicas que llevaban los carros tirados por caballos en Argentina, etc. Tres son los libros clave: *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1953), aunque no hay que olvidar algunos importantes textos de *El hacedor*. Sin embargo, ninguna es una obra integral: recogen trabajos de diversa procedencia e intención, muy breves la mayoría de las veces.

Un rasgo que impresiona y cautiva al lector es que, a pesar de la pasmosa información literaria que exhibe y de la forma precisa en que la maneja, el tono es siempre cordial y sereno: la erudición está atemperada por la autoironía y la sencillez expositiva. Nadie, salvo Alfonso Reyes (14.1.1.) y quizá Sanín Cano (13.10.), había escrito ensayos como éstos en América, porque muy pocos habían leído los autores que leyó Borges y menos del modo en que lo hizo o con el dominio y la familiaridad desconcertante con los que escribió sobre ellos. Como ensayista, incorporó una cultura antigua y moderna a la que eran casi enteramente ajenas nuestras letras y que, gracias a él, pasaría a formar parte de su tradición. Esa cultura abunda en libros orientales, místicos y filósofos de la Antigüedad, cabalistas y gnósticos judíos, olvidados poetas franceses, pero sobre todo en autores ingleses, que son el centro de su biblioteca personal. Así, Borges puso en circulación a escritores tan poco frecuentados entre nosotros como Browne, Milton, Coleridge, De Quincey, Keats, Beckford, Chesterton, junto con otros tan diversos como Whitman, Valéry y Kafka.

No es sólo la singularidad de la biblioteca borgiana lo que impresiona, sino la capacidad de decir algo totalmente nuevo —muchas veces insólito— sobre esos autores. Uno puede afirmar, como hace Paul de Man, que éstos son *imaginary essays*, si es que entendemos la expresión en un sentido preciso: ensayos de una deslumbrante inteligencia cuya libertad ha sido ejercitada y estimulada por la imaginación ajena. Una de las sorpresas que se lleva el lector cuando recurre a las fuentes que inspiraron a Borges es descubrir que, al leerlas e interpretarlas, él puso tanto (o más) de sí mismo que de ellos, y así les dio una nueva significación. Coleridge o Chesterton, leídos por Borges, son completamente distintos a los que conocíamos antes: la huella que deja su lectura es profunda y personalísima, tanto que a veces puede resultar algo arbitraria, pero esa arbitrariedad termina siendo un rasgo positivo, pues crea algo que ya es inconfundiblemente suyo. Sus lecturas son formas de apropiación y de invención refleja: esa invención de segundo grado es un arte característicamente borgiano. Como señala Harold Bloom: «Borges es un gran teórico de la influencia