

BORGES EN NUESTRA BIBLIOTECA

POR

ALICIA BORINSKY
The Johns Hopkins University

Borges publica un nuevo libro que sugiere un gesto de autodisolución en otro. Se dirá que esto es ya familiar, que la noción de lector-reescritor impregna toda la obra de Borges. Pero el libro de arena supone una repetición acaso distinta. No es —y me refiero, por ahora, al relato que da nombre al volumen de trece cuentos publicado este año¹— un testimonio de sumisión a una biblioteca virtual, sino que intuye un libro infinito, un libro atado a su propia discontinuidad de modo que la paginación se metamorfosea para impedir la fijación de un momento de iniciación Y otro de final. Un libro de los que desdice la individualidad de volumen y quiere confundirse con el continuo lingüístico que propone como su soporte; un libro que rehuye su propia materialidad. Este es el Borges que leemos hoy en nuestra biblioteca artificial *junto con* el Macedonio de *Museo de la novela de la Eterna* y el Cortázar de *Rayuela*. El diálogo entre ellos nos permite entrever una multiplicación que, como todas las prolijamente realizadas, acaso culmine en desdecir la impostación de la voz de narradores individuales que impone el texto aislado.

Macedonio veía su novela como la disolución de la diferencia entre autor y lector para alcanzar un estado de vacío privilegiado; las ausencias fundamentales serían la historia (que él radicalmente llamaba tiempo) y sus complementos causales y espaciales. Los libros de Macedonio sin excepción eran, todos, libros de arena. Sin principio, sin final, sin hilación, con páginas intercambiables que sólo en un instante dictatorial y probablemente humorístico, (ver “Al lector salteado”) sugirió férreamente organizado. Pero si Macedonio veía al *Museo* ... como una estructura que en la totalidad de sus efectos y en el análisis de cada una de sus partes debía dar el resultado de vacío, Borges se propone la creación de una imagen que explicita esa condición de infinitud en un juego sutil dentro de un discurso que parece contradecirlo. La imagen de un libro de arena surge dentro de un relato perfectamente lineal. Un vendedor, un intercambio de libros, un escenario y el descubrimiento, por cierto sobrecogedor, de la infinitud del libro.

El lector no se mareaba leyendo el relato. Por el contrario, el ritmo oral que se ha acentuado cada vez más en la prosa de Borges, lo refiere como quien cuenta un hecho cotidiano. El discurso dentro del cual aparece ese libro de arena es su doble antitético. Ordenado. Con principio, medio y fin. Si bien plantea la existencia “real” del libro de

¹ Jorge Luis Borges, *El libro de arena* (Buenos Aires: Emecé, 1975).

arena, su aparición es redefinida por el contexto que lo nombra; su lectura es un hecho “maravilloso” que le sucede a un narrador clasicista. El libro de arena permanece, así, en un nivel hipotético. Pero es precisamente el carácter virtual de su existencia lo que preserva a Borges de los peligros e ingenuidades del vanguardismo literario.

Macedonio, con sus planes y proyectos de una literatura constantemente multiplicada en lectores ayoicos, cae a veces en las trampas de su propia artesanía. El *Museo de la novela de la Eterna* quiere ser el objeto acabado que exprese la materialidad de la corriente entre lector y autor.² Quiere ser el espacio increado. Y en ese gesto de concreción de la nada llega, a veces, a agotar posibilidades que se pensaban como infinitas. Un libro que efectivamente logre ser siempre promesa, inminencia que lo convierta en su doble, se agota en la formulación de sus condiciones.³ Es que Macedonio era un purista. Sus textos sugieren que cada momento de la narración debe ser la nada. La nada no surge necesariamente de un juego intertextual, se produce en cada uno de los fragmentos y el juego que existe entre ellos es de carácter acumulativo. Es una escritura en perpetua desconfianza de los momentos en que puede llegar a convertirse en sus opuestos realistas y naturalistas. Y en ese gesto produce una nada curiosa, naturalistamente descrita, una nada pormenorizada en sus detalles, acumulada y materializada en cada uno de los personajes, en cada uno de los instantes narrativos. Macedonio, por supuesto, pensó en la estructura narrativa como efecto de un juego intertextual y, por eso, escribió esas páginas de “novela en estados”.⁴ Pero es necesario ver que esas páginas operan entre sí y, simultáneamente, dentro de cada uno de los fragmentos. La estructura novelística de Macedonio no admite la heterogeneidad. Es, acaso, el efecto de un discurso novelístico defensivo, cuidadoso de errores de articulación que lo precipiten hacia el arte realista que niega. Su movimiento de descentración (porque el rechazo del argumento no es otra cosa que un intento de dejar de lado la formación de núcleos narrativos que se propongan como centros creadores de ilusiones que permitan la proyección del lector en algo que pueda confundirse con “la vida”) puede ser descubierto en un ejercicio analítico de cada una de sus partes. Se trata de una escritura atomística. El humor del absurdo de Macedonio, presente sobre todo en sus *Papeles de Recienvenido* y teorizado a lo largo de toda su obra, propone un juego que se haga visible en cada frase y es, en ese sentido, el desplazamiento de la concepción ultraísta de la imagen poética a la prosa narrativa.

El Cortázar morelliano de *Rayuela* participa de esa tendencia macedónica a la descentración. Pero su intención es bien distinta.⁶ No pretende crear una estructura narrativa que se contraponga al inundo “real” sino una novela que en el gesto de

² La literatura de Macedonio se piensa a sí misma como infinita, pero existe en ella la tensión por lograr un objeto acabado que tenga una relación especular con el infinito.

³ El carácter inacabado de un libro que se brinda sólo como promesa queda como una propuesta virtual en muchos de los escritos de Macedonio, redefinida por esa realidad implacable del volumen encerrado en tapas.

⁴ Ver su *Museo de la Novela de la Eterna*.

⁵ Ver su “Para una teoría de la humorística”, en *Papeles de Recienvenido* (Buenos Aires: Losada, 1944).

⁶ No me refiero a la intención del autor, sino a la tensión que existe en el texto mismo por alcanzar cierto nivel de significación; una tensión que surge de un juego intertextual.

duplicación que implica la existencia de un “autor” hipotético, con una teoría distinta de la que parece soportar el texto completo reproduzca la calidad de mosaico y dispersión que se ve en la “vida”. No es, como Macedonio, la creación de un universo fantástico que separa del mundo para brindar acceso a otro; es un puente entre los referentes extraliterarios y la novela. Pero lo más importante para nuestra lectura en este momento es el punto en que confluyen Macedonio y Cortázar y que esperamos entretrejer con Borges.

La descentración de la novela para *Rayuela* es efecto de una trama cuidadosamente armada. *Rayuela* es un libro heterogéneo que impide la lectura atomística. Parece brindarse en algún momento como una novela realista y acaso lineal. Sus personajes transcurren en espacios que, tomados individualmente, pueden ser leídos como “realistas”. El entretrejo que los hace posibles arma un juego en el cual esto se desdice. Las morellianas proponen una estética que en algunos momentos parecen rechazar y, en verdad, terminan planteando otro libro dentro del *mismo* libro, probablemente realizado en 62, *Modelo para armar*. En ese sentido son doble antitético de la novela de la cual forman parte. Presentan la inminencia de lo otro, aquello que funciona como agente disolvente de lo que plantea el resto del texto, la condición de su inexistencia, la puesta entre paréntesis de sus presupuestos. Es una escritura desrealizadora.

La sombra de Macedonio reaparece aquí y probablemente pensaba en esto cuando escribió acerca de la “novela en estados”, cuando se refirió a distintas partes de la novela que se leyeran entre sí. Este texto de Cortázar realiza la heterogeneidad que pedía esa teoría de una manera más acentuada que la concreción que Macedonio brindó como realización tentativa de su estética. Porque para que cada una de las partes de la novela mantenga una relación de oblicua lectura con respecto a las otras es necesario ese momento de tensión en el cual se advierte la *fisura* que separa textos lectores y textos leídos. Los textos atomísticos de Macedonio se han convertido aquí en una trama fiel a las necesidades de la estética, en una novela cuyo efecto final es esa indecisión que ha dado en llamarse hace un tiempo “apertura”.⁷ Como Macedonio, Cortázar trata de construir un trabajo que se mantenga en una relación de aceptación de la estética vanguardista. Hay una violencia contra la forma tradicional de la novela (aunque rechacemos el nombre de “antinovela” que de manera algo sensacionalista se usa para *Rayuela*) y la intención de crear un objeto que efectúe materialmente el espacio que se propone. El libro mismo con su lectura zigzagueante, sus tableros, sus propuestas que se contradicen propone constantemente momentos que lo duplican, critican y, finalmente, anulan. Es el resultado de una artesanía vanguardista. De algún modo, un objeto sorprendente efecto de una estética de la lucidez pero, también y probablemente de modo más acentuado, de la originalidad. En eso coinciden Macedonio y Cortázar.

El autor que pretenden borrar es el perteneciente a la tradición humanista y burguesa que funda la novela realista; la sustitución consiste en la creación de otro supremo jugador que esta vez es capaz de crear universos lúdicos de apariencia sorprendente y original. Se anula el “autor” para quedar metamorfoseado en un juego que lo presenta como término de la corriente entre lector y narrador. Aparente falta de identidades. Máscaras que ocultan a un “autor” constructor de su individualidad por medio del mismo juego que lo descubre.

⁷ Lucille Kerr ha mostrado el carácter ilusorio del carácter de “apertura”.

Macedonio rechazó muchas (la idea de que sus textos eran “propios”) pero la originalidad que rechazaba lo llevaba a pensar en un continuo literario cuya creación lo devolvía, incesante, a esa componente romántica que existió en tantos ultraístas.

Después de finalizar el trato con el vendedor, el narrador y personaje del “Libro de arena” examina el libro y advierte que es verdaderamente infinito. Su vida se transforma ante el asombro y sobrecogimiento que provoca el volumen:

Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron. De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro.⁸ (175)

Se trata de un libro único, original. Acaso el logro de una fantasía vanguardista. Y el narrador, al leerlo, realiza ese tropezón concencial que requería Macedonio, advierte que él mismo puede ser un reflejo especular del volumen:

Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos de uñas. (175)

La primera decisión del narrador es quemar el libro, suprimirlo. Pero lo detiene el miedo de que el fuego de un libro infinito acabe con el universo. Queda perderlo. Y eso hace el narrador,

Antes de jubilarme trabajaba en la Biblioteca Nacional, que guarda novecientos mil libros; sé que a mano derecha del vestíbulo una escalera curva se hunde en el sótano, donde están los periódicos y los mapas. Aproveché un descuido de los empleados para perder El Libro de Arena en uno de los húmedos anaqueles. Traté de no fijarme a qué altura ni a qué distancia de la puerta. Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México. (176)

Como aquella carta de Poe, el libro queda escondido en la superficie, reprimido por la biblioteca, perdido, pero guardado y existente. El discurso del narrador es doble antitético de la imagen de ese libro; la reprime como la historia que culmina con su abandono en un estante de la biblioteca. Es un acto de violencia contra la imagen que plantea como el soporte para la circulación que construye su discurso. Esa represión conserva la posibilidad del libro de arena al mismo tiempo que la define críticamente.

No es demasiado aventurado conjeturar que la literatura de Borges guarda una relación similarmente oblicua con el vanguardismo de Macedonio y Cortázar. Su clasicismo adquiere densidad por la resistencia de ese tipo de textos. Pero, sin embargo, los contiene. Es como si reapareciera el proyecto, esta vez con mayor nivel de complejidad, en un

⁸ La numeración pertenece a la edición citada.

discurso que lo asume como uno solo de sus niveles, en coexistencia con otro que prolijamente lo niega.

La aparente simplicidad y linealidad del discurso oculta la relectura de otras posibilidades, la promesa de la realización de un libro infinito, mosaico, inagotable. A diferencia de Macedonio y sus seguidores más obvios que intentan la construcción artesanal de tal libro, Borges lo señala como inminencia, lo apunta como virtual pero también lo sacraliza al negarse otra ejemplificación que la de describirlo en un relato armado linealmente.

Muchas veces se han leído con cierta perplejidad los manifiestos ultraístas de Borges y se ha pensado que esa imagen a la vez inédita y reveladora que prometían había sido abandonada en la literatura posterior del autor. Sin embargo, Borges tiene una voz en el diálogo que surge de esa problemática. Su rechazo de la mera experimentación lo lleva a un clasicismo y a un ritmo oral que lo salva de algunas ingenuidades. Pero sus narraciones adquieren mayor densidad cuando se advierte lo que reprimen, cuando notamos que su discurso ocurre en una biblioteca que le presenta, constantemente, la posibilidad de sus dobles fieles y antitéticos a la vez. La negativa de quemar el libro en "El libro de Arena" debe originar una lectura igualmente no deseosa de olvidarlo, curiosa de los modos en los cuales los textos de Borges se reintegran al contexto que niegan. El ritmo contenido de los otros relatos del libro sugiere posibilidades de leer sus aparentes silencios. "El espejo y la máscara" revela una construcción igualmente pecaminosa de una Belleza que debe ser "olvidada." El poeta que descubre las palabras del poema conocedor de la Belleza debe matarse. Pero el Rey que se lo ordenó sigue vivo, aunque convertido en mendigo. El disco de Odín en el relato "El disco", igualmente sorprendente por ser el único objeto de la Tierra que tiene un solo lado, es igualmente "perdido". La inminencia de un descubrimiento de algo maravilloso y único que al realizarse debe olvidarse es ubicua en este último libro de Borges. Los relatos piden una lectura de sus discursos que indique el entretejido en el cual la imagen es reprimida. Las limitaciones de esta exposición sólo han permitido señalarla para "El libro de arena" que es, tal vez, un modelo reducido de las duplicaciones que existen en los demás.