BORGES: EL POETA SEGUN SUS PROLOGOS

POR

JOSE MIGUEL OVIEDO

University of California, Los Angeles

El lector de Borges tendrá que haber notado que prácticamente cada libro escrito por él ha estado acompañado, en algún momento de la historia de su publicación, por un prólogo que cumple funciones más importantes que las habitualmente atribuidas a esos textos preliminares; en el caso de sus libros de poesía, esas funciones son mucho más precisas y reveladoras que en las otras colecciones, y quizá merezcan un examen especial. Sus *Obras completas* de 1974¹ reúnen dieciséis distintos libros de poesía, ensayo y ficción; trece de ellos están precedidos por prólogos. Los otros tres (*El Aleph*, *Otras inquisiciones*, *El hacedor*) no tienen propiamente prólogos (*El hacedor* presenta una dedicatoria «A Leopoldo Lugones» que casi equivale a uno), pero, en todo caso, los tres tienen epílogos y uno de ellos (*El Aleph*) agrega además una posdata al epílogo. Se diría que hay en Borges una tendencia muy personal a rodear a sus obras con textos preliminares o conclusivos, como estableciendo entre ellos y la parte principal del libro un diálogo textual, una secuencia verbal que trata de cerrar un círculo entre la obra, la voz del autor y la respuesta del lector. No sólo eso: las *Obras completas* culminan con un «Epílogo» general, que es una síntesis autobiográfica disfrazada de nota a una apócrifa *Enciclopedia Sudamericana* «que se publicará en Santiago de Chile el año 2074» (OC, 1143). En esa autobiografía ideal, Borges escribe:

«El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentada por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declarasen un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos» (OC, 1144).

¹ *Obras completas, 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1974). En adelante se cita en el texto con las siglas OC.

Así es como Borges quisiera ser recordado: como un humilde practicante de la literatura, diligente pero no del todo satisfecho con sus virtudes o, más bien, desdeñoso de ellas.

Por cierto, varios de esos prólogos son muy posteriores a las obras que acompañan; la mayor parte de ellos fueron escritos en 1969. Este año es clave en la vida y obra del autor: cumple setenta años, aparecen sus tres juveniles libros de poesía reeditados por primera vez en volúmenes independientes² y publica además un nuevo libro de poemas, *Elogio de la sombra*, del que nos dice: «Este... es mi quinto libro de versos. Es razonable presumir que no será ni mejor ni peor que los otros. A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé el resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética» (*OC*, 975). Es esta confrontación entre su poesía de antes y la de ahora la que parece despertar en él esa necesidad de escribir nuevos textos de presentación para que sus viejas colecciones puedan ser leídas como partes de un proceso que es unitario en la memoria del hombre que escribió aquellos poemas y estos textos. En un poema de *El otro...*, escrito evidentemente un año antes, titulado «Junio, 1968», Borges está dándonos la pista para juzgar la actitud vital e intelectual que preside su producción a partir de esos años; el poema nos habla de una tarde en la que un hombre revisa los libros de su biblioteca:

En la tarde de oro
o en una serenidad cuyo símbolo
podría ser la tarde de oro,
el hombre dispone los libros
en los anaqueles que aguardan
y siente el pergamino, el cuero, la tela
y el agrado que dan
la previsión de un hábito
y el establecimiento de un orden.

Y luego, tras recordar a sus maestros (Stevenson, Andrew Lang, Virgilio, Alfonso Reyes), concluye:

(Ordenar bibliotecas es ejercer,
de un modo silencioso y modesto
el arte de la crítica.)
El hombre que está ciego,
sabe que ya no podrá descifrar

² *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* habían aparecido como parte integrante de su recopilación *Poemas* (Buenos Aires: Losada), a partir de 1943.

los hermosos volúmenes que maneja
 y que no le ayudarán a escribir
 el libro que lo justificará ante los otros,
 pero en la tarde que es acaso de oro
 sonríe ante el curioso destino
 y siente esa felicidad peculiar
 de las viejas cosas queridas (OC, 998).

Esos «hermosos volúmenes», esas «viejas cosas queridas» son sus propios libros de juventud que el pertinaz aprendiz de poeta quisiera haber escrito de otro modo y que, sin embargo, son los que misteriosamente explican su poesía del presente³. La justificación de la que habla el poema no sólo debe entenderse como refiriéndose a la opinión que su obra poética despierte en otros, sino también en sí mismo, como autor y lector de sus propios libros, que le dictan «el establecimiento de un orden». Ese orden está señalado en los prólogos.

Es interesante observar que, por lo menos en dos casos, al agregar prólogos a sus primeros libros de poesía Borges desecha los que aparecían en las ediciones originales: eso ocurre con el texto «A quien leyere» de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y con «Al tal vez lector» de *Luna de enfrente* (1925). Hoy no reconoceríamos a Borges en ellos: son arrogantes defensas de un programa literario, que por entonces mezclaba rezagos expresionistas, novedades ultraístas y cierta beligerancia «criollista»⁴. Están escritos en ese estilo —enfático, cortante y sobrecargado de conceptos— que él llama su período «barroco», quizá para señalar su pretensión literaria y su adoración por la forma novedosa. No sólo Borges hunde esos prólogos para siempre en el olvido al reemplazarlos en sus *Obras completas* por otros más afines a sus ideas maduras, sino que somete a esos libros a cambios sustantivos, supresiones y restituciones, al mismo tiempo que nos promete que sólo ha corregido lo indispensable, sin hacer de ellos libros nuevos⁵. Al margen de que un autor es enteramente libre de suprimir o reeditar su *juvenilia* tal como le parezca, tenemos aquí un caso eminente para juzgar cómo ejerce Borges una de esas artes en la que es un auténtico maestro: la relectura de sí mismo, primer paso hacia la autocrítica y la reescritura. En el nuevo prólogo (1969) a *Fervor de Buenos Aires* señala

³ Véase Norman Thomas di Giovanni et al., eds., *Borges on Writing* (New York: E. P. Dutton, 1973), pp. 78-83.

⁴ Alfred J. Mac Adam, «Borges the Criollo: 1923-1932», *Review*, No. 28, January-April 1981, p. 65. Agradezco al autor haberme facilitado valioso material para este trabajo.

⁵ Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York: E. P. Dutton, 1978), pp. 177-178.

que el proceso mismo de corrección le ha enseñado algo: pese a los «excesos barrocos», a las «asperezas» y «sensiblerías y vaguedades», «he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente... el señor que ahora se resigna y corrige» (OC, 13).

Esa noción de identidad por sobre las diferencias cede en otros prólogos a una especie de extrañeza respecto de las obras que acompañan: el autor no se reconoce en ellas. En *Luna de enfrente*, por ejemplo, la línea final es terminante: «Poco he modificado este libro. Ahora, ya no es mío» (OC, 55). Pero sorprende un poco encontrar la misma actitud en el epílogo de un libro mucho más reciente como *El hacedor* (1960), donde se disculpa por «la monotonía esencial de esta miscelánea», debida a que contiene «piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura» (OC, 854). Para la relectura que busca la unidad del proceso, la tarea es infinita; para la que busca la inalcanzable perfección, la tarea es inútil. Entre esos dos polos se mueve Borges, el prologuista. Publicar las obras del pasado pone, convencionalmente, punto final a un proceso que de otro modo no acabaría nunca; no es extraño, por eso, que Borges use como epígrafe de *Discusión* una cita de su querido Alfonso Reyes: «Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas» (OC, 175).

En realidad, el lector descubre que en los prólogos a su obra lírica, Borges, reacio siempre a dar definiciones estéticas y a formular credos literarios, ha ido diseñando, sutilmente y con un tono casual, una poética y una ética del acto creador. Esa poética comienza con la crítica del poeta que fue. Ese joven poeta de los años veinte quiso sobre todo ser —recuerda Borges en sus prólogos de la madurez— dos cosas: *moderno* y *argentino*. La novedad de la forma, esa manera sensacional de captar lo instantáneo que era dominante en el espíritu de la época, y la orgullosa afirmación de lo propio, de la Argentina que Borges conocía y que se reducía a cierto Buenos Aires, a ciertos barrios que generaban una mitología doméstica, son estímulos capitales en la inspiración poética de esos tres primeros libros. Con ellos, Borges quería crear una tradición poética nueva, propiamente argentina que, aunque tuviese claras notas de origen europeo (vanguardia, filosofía idealista, preocupaciones metafísicas germánicas, etc.), fuese un reto a la tradición y la herencia hispánicas, un gesto de independencia radical. Los argentinismos y neologismos de su poesía juvenil (que han sido borrados o limados en las reediciones posteriores) eran una señal desafiante de su prédica literaria de aquella década: una escisión verbal que le permitía la pretensión de estar comenzando de nuevo, de ser original. Borges ha abjurado repetidas veces de esa pretensión. En el nuevo prólogo de *Luna de enfrente* sugiere que la modernidad lo tiene sin cuida-

do o, más bien, que es moderno a pesar suyo, del mismo modo como es argentino:

«Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos... No hay obra que no sea de su tiempo... Nada sabemos de la literatura de Cartago, que verosíblemente fue rica, salvo que no podía incluir un libro como el de Flaubert. Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino» (OC, 55).

Por razones semejantes, desconfía de toda estética, incluso de la suya, porque «no pasan de ser abstracciones inútiles» (OC, 975). Pero en el prólogo a *El otro, el mismo* señala una filiación más apropiada para su poesía madura y convierte sus primeras afinidades vanguardistas en apenas ecos decadentes de otra línea estética: «Al releer estas páginas, me he sentido más cerca del modernismo que de las sectas ulteriores que su corrupción engendró y que ahora lo niegan» (OC, 858). Lo sorprendente es que en el prólogo original de *Fervor de Buenos Aires* había atacado la retórica de Rubén Darío y exaltado la sencillez criolla de Carriego⁶. Ahora reniega de esos tempranos excesos y acepta los ideales lingüísticos del modernismo:

«Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España» (OC, 1081).

Su identificación con Lugones es, a la vez, el vehículo y el resultado de ese proceso de reencuentro con su verdadero yo poético, que es, para Borges, una de las más altas recompensas del arte de escribir versos. Justamente, en una reciente introducción a una antología de Lugones, Borges escribe un pasaje sumamente revelador sobre su relación con el gran poeta argentino y sobre el contexto en el que se inscribe su propia obra:

«Lugones fue un hombre sencillo, un hombre de pasiones y convicciones elementales, que forjó y manejó un estilo complejo. Dos altos poetas americanos, Ramón López Velarde y Ezequiel Martínez Estrada, heredaron y trabajaron su estilo, más afín a ellos que a él»⁷.

⁶ Allí se lee: «Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endebles, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio» (*Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires: Imprenta Serantes, 1932, p. 6). En adelante se cita esta edición como *Fervor*.

⁷ Leopoldo Lugones, *Antología poética*. Selección e introducción de Jorge Luis Borges (Madrid: Alianza Editorial, 1982), p. 12. En adelante se cita como *Lugones*.

Es casi irresistible la tentación de agregar el nombre de Borges al de esos herederos, precisamente porque la conclusión del párrafo reitera una de sus ideas más arraigadas: la de que uno puede reconocerse mejor en los libros de otros que en los propios. Los estilos y los modos literarios son transitivos y la creación no es sino el ejercicio paciente de virtualidades que otro descubrió y no agotó. Saber quién es uno y saber qué es lo que escribe es un lento itinerario que brinda más sorpresas que certezas. Para Borges, ese ejercicio ha tomado la forma de una progresiva depuración, tanto estilística como conceptual, que en sus últimos libros poéticos llega a parecer extrema. Su poesía ha estrechado sus límites; sus motivos se han reducido a un puñado mínimo que se recompone en formas también previsibles; su dicción se ha hecho cada vez más oral —una respiración más que una escritura—. Al releer en orden cronológico la obra poética de Borges, uno tiene la impresión de estar desandando un camino, de pasar por lugares ya recorridos, pero ahora más desnudos de detalles, más austeros en las imágenes que convocan. Podría parecer un empobrecimiento, pero es un enriquecimiento interior, que carga a cada palabra, por simple que sea, de un sentido más intenso y secreto. Confirma el autor:

«Es 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» (OC, 856).

En sus prólogos, Borges ha señalado, un poco disimuladamente, en qué dirección ha ido evolucionando su idea de la poesía. No sólo los lectores y los críticos han asociado generalmente su obra a esa vertiente que puede llamarse «poesía intelectual»; él mismo ha sostenido que de las dos actitudes básicas del poeta (la lírica, la intelectual), sólo la segunda es visible en los poemas de *Cuaderno San Martín*:

«Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten... En lo que se refiere a los ejercicios de este volumen es notorio que aspiran a la segunda categoría» (OC, 79).

La razón es clara: «El barroquismo es intelectual» (OC, 391), porque es una estética de la distorsión y la exageración que colinda con lo grotesco. Desechando la teoría de Poe, para quien «la escritura de un poema es una operación de la inteligencia» (OC, 1021), y refutando a Walter Pater, que entiende la poesía como «un sistema abstracto de símbolos» sometido a las necesidades musicales del lenguaje (OC, 858), Borges suscribe la teoría del carácter esencialmente *mágico* de la palabra poética. El poema es un instrumento que puede devolvernos esa vibración misteriosa de la palabra original, la palabra que remonta el curso del tiempo y derrota a la muerte:

«La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. La poesía quiere volver a esa antigua magia... Ajedrez misterioso, la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto» (*ibid.*).

Siguiendo esa línea de pensamiento, Borges llegará a decir algo que puede sonar totalmente extraño a los lectores de su poesía: «Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido» (*OC*, 1022). No es que esté suscribiendo, por cierto, la teoría surrealista de la escritura automática, sino reiterando que el autor de una obra sólo lo es en parte y que está usando y adaptando fuerzas que él no controla; igual el lector, que responde a esos estímulos con sus propias intuiciones y preferencias emotivas, dictadas a veces por las ideas predominantes de la época. La comunicación poética es una chispa que se enciende gracias al roce y coincidencia de muchos elementos que sólo implícitamente están en el texto; lo que importa es la participación de los protagonistas de esa comunicación, no la identidad de los actores. En la advertencia «A quien leyere» de *Fervor de Buenos Aires*, Borges dice:

«Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíname el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente...; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor» (*OC*, 15).

En el prólogo de *Elogio de la sombra* (1969) hay afirmaciones que podrían suscribir los críticos que ahora mismo destacan la naturaleza intersubjetiva del texto: «Un volumen, en sí, no es un hecho estético... el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen» (*OC*, 975). Por eso Borges, que se proclama carente de una teoría estética, se presenta a sí mismo en los prólogos como un autor que ha aprendido con el tiempo un repertorio de «astucias», «destrezas» y «hábitos» que tratan de atenuar en el lector los efectos monótonos de «mi rutina de escribir» (*OC*, 1081) y de darle una ilusión de novedad. Para Borges, la poesía simula decir por primera vez (y a veces lo logra) lo que otros o el mismo autor ya han dicho antes; el acto poético consiste en un prestarse voces hasta encontrar la voz que se ajusta a la propia y la proyecta inconfundible en el oído del lector. En el prólogo a *El otro...* el autor se ha referido a este hecho contando una significativa anécdota de sus años vanguardistas, en los que frecuentaba al poeta peruano Alberto Hidalgo, exiliado entonces en Buenos Aires:

«En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor —llamémoslo así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de

otro. Tales eran los deplorables modales de aquella época, que muchos miran con nostalgia. Todos queríamos ser héroes de anécdotas triviales... Lo extraño, lo que no acabo de entender, es que mis segundas versiones, como ecos apagados e involuntarios, suelen ser inferiores a las primeras» (OC, 857).

Esto explica la reiterada nota de justificación ética que suele acompañar los comentarios de Borges sobre su propia poesía. Uno puede entender su «resignación de ser Borges», su tímida esperanza de que algunos versos de sus libros no lo «deshonren», su creencia de que «la belleza es común» y de que cualquiera puede alcanzarla, como simples manifestaciones de su modestia intelectual; pero si uno percibe la delicadísima ironía de esas fórmulas, podrá entenderlas de otro modo: como un recurso para disminuir la expectativa del lector, induciéndolo a hacer la lectura que él mismo ha hecho de su obra, viendo en toda ella, más que las diferencias, las semejanzas que unen al poeta juvenil, el maduro y el anciano bajo la máscara de una misma persona literaria. Es decir, ha llegado a concebir el ejercicio poético como un *destino* a través del cual se descubrió a sí mismo y supo quién era, cuáles eran sus verdaderos modelos, cuáles sus posibilidades y cuáles sus limitaciones. La poesía es una revelación íntima que el poeta trata de compartir con el lector, reproduciendo para él la sensación de una experiencia precisa que pueda «tocarnos físicamente, como la presencia del mar»⁸. Esa unidad esencial de su búsqueda, en la que hasta los desvíos son un modo de confirmar el rumbo principal, nunca ha sido sintetizada con mayor belleza y exactitud que en la impecable línea final de su nuevo prólogo a *Fervor de Buenos Aires*: «En aquel tiempo buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad» (OC, 13).

Queda algo más por decir sobre los prólogos de Borges. Su abundancia y la particular función que cumplen dentro de su obra necesitan una distinta explicación. Creo que son una parte clave de su arte literario. Pocos autores han prodigado más que él no sólo prólogos, sino, como se ha visto, epílogos, posdatas, aclaraciones, notas y textos anexos (a veces apócrifos) a sus poemas, cuentos y ensayos. Incluso algunos textos pueden y deben leerse como variantes de otros, como ocurre entre «Hombre de la esquina rosada» e «Historia de Rosendo Juárez» por un lado y entre «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «Utopía para un hombre cansado» por otro; o entre los dos «Poemas de los dones». El suyo es un arte de *escolíasta*, de sistemático comentarista de sus propios textos, cuyo entrecruzamiento de citas,

⁸ *La rosa profunda* (Buenos Aires: Emecé, 1975), p. 10.

imágenes y símbolos tiende a presentarlos como un todo homogéneo y continuo en el tiempo. Un arte de fragmentos también, de palimpsestos y superposiciones textuales complicados por las trampas que tienden las falsas atribuciones y las referencias a personas reales en contextos fantásticos. Textos porosos y versátiles, a veces intercambiables y ambiguos por su indefinición genérica: cuentos que son falsas notas bibliográficas, ensayos que tienen mucho de poemas, poemas (como «El Golem») que remiten a ciertos cuentos, reescrituras, parodias, etc. Esa singular calidad de los textos borgianos está, sin duda, asociada a su brevedad y al efecto que, al acumularse, producen en la memoria del lector. Wolfgang Iser ha llamado la atención sobre el hecho de que, mientras podemos percibir ciertos objetos estéticos en su totalidad, nunca podemos hacerlo con un texto literario, que sólo puede ser captado «by way of different consecutive phases of reading»; es decir, en la lectura «there is a moving viewpoint which travels along *inside* that which it has to apprehend»⁹. Leer es un juego de expectación y memoria que no está ni propiamente en el texto escrito ni en la imaginación del lector, sino en el punto de encuentro entre ambos: es una proyección ideal que funde momentáneamente sus respectivas realidades. Los textos de Borges —prólogos, poemas, cuentos, etc.— estimulan de modo muy intenso esa fusión, proponiendo al lector ver en ellos instantes de un proceso coherente que él puede reconocer al mismo tiempo que percibe las variantes que cada fragmento introduce en el tejido total. Al ser activados por la *performance* del lector, esos textos se organizan en una unidad superior que les da sentido y exalta su efecto placentero: son piezas de un diseño riguroso pero cuya disposición final nos atribuimos.

Borges ha defendido muchísimas veces las virtudes de la brevedad en literatura; estas líneas de su prólogo a *Ficciones* son célebres:

«Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta expresión oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (OC, 429).

También es conocido su desdén por la novela como género, del que rescata pocos ejemplos como los de Cervantes, Stevenson, Conrad; desdén que puede estar influido por las ideas de Ortega y Gasset, quien llamó a la novela «género moroso»¹⁰. Pero no sólo el narrador ama la concisión: el

⁹ Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980), p. 109.

¹⁰ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela* (Madrid: Alianza Editorial, 1982), p. 23. Es sabido, sin embargo, que Borges tenía serias discrepancias con las opiniones literarias y filosóficas de Ortega. Al respecto, véase Rodríguez Mone-

ensayista y el poeta también cultivan la brevedad, haciendo que las argumentaciones y las imágenes se concentren en focos precisos. El anti-Borges es la figura ridícula y pedante de Carlos Argentino Daneri, que pretende escribir un poema que coincide con el universo, trasladando cada objeto en palabras. Borges procede por concreción y por violentas síntesis que funden lo remoto y lo cercano, lo inmenso y lo infinitesimal. En el «Epílogo» a sus *Obras completas*, el autor nos explica algo interesante al hablar, en tercera persona, de sus gustos literarios: «Se complacía en los cuentos, rasgo que nos recuerda el fallo de Poe, *There is no such a thing as a long poem*, que confirman los usos de la poesía de ciertas naciones orientales» (OC, 1143).

Los libros de Borges suelen ser rapsódicos; la unidad de su obra no está allí, sino en los textos que ellos contienen y en el diálogo que entablan entre sí, rebasando los límites de cada colección, que son laxos y convencionales. Reiteradamente, Borges ha señalado, pidiendo disculpas por esa falta de unidad, que sus libros son fruto de «mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión» (OC, 857). Y los libros que más le complacen entre los propios son los miscelánicos: sus *Antologías personales*, libros hechos de otros libros, o *El hacedor*, que él llama «*silva de varia lección*» (OC, 854). Como correspondiendo a libros de poemas breves, los prólogos también lo son y están escritos en un tono que quiere ser una mimesis fiel de la voz que habla en el libro. Los prólogos no son un agregado a la colección: son parte de ella; parte importante porque contiene, como se ha señalado, una poética, una guía para su lectura, un retrato moral e intelectual de su autor. En ese sentido, suelen representar uno de los momentos más creativos del libro: inventan para los textos que preceden una homogeneidad sincrónica y los conectan diacrónicamente con los anteriores, reclamando la atención del lector sobre el *sistema* que componen. Borges no puede ignorar que en la antigüedad los prólogos tenían por finalidad, entre otras, la *captatio benevolentiae* del lector, con el recurso de la sencillez y la brevedad¹¹. Se trata de un arte y de una estrategia que el poeta Borges aprendió después de haber publicado sus tres primeros libros de poemas. El trabajoso estilo de esos prólogos que Borges ha desterrado de sus *Obras completas* es irreductible a otra lengua porque es un lenguaje elaborado por él para probar que el español se podía escribir también de

gal (nota 5), pp. 182-183, y la «Nota de un mal lector» (sobre Ortega y Unamuno) que Borges publicó en la revista cubana *Ciclón* (vol. 2, núm. 1, enero 1956) y que fue reproducida en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 143, noviembre 1982, p. 10.

¹¹ A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957), p. 133.

otra manera: «Suelen ser las prefaciones de antes una componenda mal pergeñada, entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente facción suya y la humildad que aconsejan la mundología y el uso» (*Fervor*, 5).

Borges ha usado también el prólogo con otra intención: la de recordarnos que se trata de un género de una alta dignidad literaria, cuyas virtudes hoy hemos olvidado o usamos mal por pereza intelectual. Felizmente, sabemos de modo preciso lo que Borges piensa del prólogo como género en sí. Esa opinión figura, muy lógicamente en el fondo, en un prólogo especial que Borges escribió para presentar uno de sus libros más curiosos y menos difundidos: el titulado sencillamente *Prólogos*, que recoge una selección de prólogos escritos entre 1923 y 1974¹². El prólogo a ese volumen se titula, previsiblemente, «Prólogo de prólogos», «una suerte de prólogo (dice él mismo) elevado a la segunda potencia» (*Prólogos*, 7). Lamentando que «nadie [haya] formulado una teoría del prólogo y que la mayoría de las veces se le confunda con la mera hipérbole y el panegírico, Borges recuerda que en algunas grandes obras (las *Lyrical Ballads* de Wordsworth, los *Ensayos* de Montaigne, *Las mil y una noches*) el prólogo ha llegado a constituir «una parte inseparable del texto» (*Prólogos*, 8). Recuerda también que «en los tablados isabelinos el prólogo era el actor que proclamaba el tema del drama» (*ibid.*); esto es particularmente significativo aplicado a sus propios prólogos poéticos: por su origen teatral, el prólogo es sobre todo una voz advirtiéndonos qué es lo que vamos a encontrar en el texto y cómo debemos juzgarlo. Por eso, Borges concluye: «El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica» (*ibid.*). No sólo las obras exigen y producen prólogos; también el proceso puede invertirse: los prólogos crean ellos mismos una obra. Al final de su «Prólogo de prólogos», Borges imagina una obra utópica, un libro cuyo carácter hipotético lo tiente: «El libro que estoy previendo... constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles» (*Prólogos*, 9). No cuesta trabajo reconocer, detrás de ese proyecto, al discípulo de Macedonio Fernández, el autor de los cincuenta y seis prólogos que componen el texto inacabado e inacabable de *La novela de la eterna*.

Los prólogos le sirven a Borges para esos juegos en los que se recrea su imaginación y se ejercita un intelecto siempre dispuesto a repasar sus textos dejándoles las marcas de su lectura: retrospectiones, justificaciones,

¹² *Prólogos* (Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975). En adelante se cita como *Prólogos*.

definiciones, reconocimiento de deudas con determinados autores pertenecientes a una tradición poética extemporánea, citas y glosas de sus propias citas, etc. Pero, más allá de eso, los prólogos son un retrato moral que compensa o rectifica las inevitables deformaciones de la celebridad. La imagen que nos ofrecen esos prólogos y esos poemas es la de un hombre reconciliado consigo mismo, perfectamente lúcido sobre sus capacidades e incapacidades, íntimo pero jamás patético, confesional pero sin embargo discreto; no sólo un artista, sino un hombre que ha aprendido de su arte. En su prólogo a Lugones, Borges escribe: «Un poeta no sólo es un artífice, un hacedor, sino también un hombre que siente con intensidad y complejidad» (*Lugones*, 10). Su poesía está escrita de un modo tal que lo que uno primero ve es el hombre, no el artificio.

Los Angeles, marzo de 1983.