

MUERTE Y TRANSFIGURACION DEL ESCRITOR: BORGES Y (EN) SUS LECTORES

Quisiéramos llamar la atención, en la prosa que nos disponemos a comentar, a dos rasgos que si por un lado son de índole circunstancial, por otro, estimamos, en cierto modo justifican su inclusión en un número de revista cuyo fin es rendir homenaje a un eminente estudioso norteamericano que ha dedicado su vida a las letras hispánicas y que reside en Cambridge, Massachusetts. Aunque la página a que aludimos está impresa en español, lleva un título en inglés ("His End and His Beginning" en *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969) y, nos informa Norman Thomas di Giovanni, fue originariamente redactada en esa lengua:

["His End and His Beginning"] was first written in English with the help of John Murchison. For *Elogio de la sombra*, Borges translated the English draft into Spanish.¹

Las circunstancias que rodean su origen parecerían indicar, además, que, en primera instancia, fue redactada precisamente en Cambridge. Un número considerable de los poemas y prosas que aparecen en el *Elogio* fueron elaborados durante aquellos meses en que Borges ocupó la cátedra de poética Charles Eliot Norton en Harvard, y John Murchison, por esos años estudiante graduado en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de esa institución, se desempeñó como ayudante especial del escritor argentino mientras residía en Nueva Inglaterra.

Ocupándonos ahora no ya de rasgos circunstanciales sino de su ubicación en el contexto del *Elogio de la sombra*, que primordialmente es un libro de poemas, desearíamos hacer las siguientes observaciones. "His End and His Beginning" es, dentro del conjunto, uno de seis textos redactados en prosa. Con la excepción de "Una oración", texto que valiéndose de una serie de indicaciones internas pretende ser de índole "confesional" puesto que el yo que escribe pide en última instancia "morir del todo", las cinco prosas restantes están estructuradas a modo de relatos breves. De éstos, todos

¹ Norman Thomas di Giovanni, "Bibliographical Note" en *In Praise of Darkness*, trad. de Norman Thomas di Giovanni, New York, E.P. Dutton, 1969, p. 140.

menos “Leyenda” y “His End and His Beginning”, están narrados en primera persona, una primera persona que con frecuencia tiende a designar, también sirviéndose de indicaciones internas en el relato mismo, al Borges escritor (“—...Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror.” [“Episodio del enemigo”]; “El caso me lo refirieron en Texas...” [“El etnógrafo”]; “El hombre se llamó Pedro Salvadores; mi abuelo Acevedo lo vio, días o semanas después de la batalla de Caseros...” [“Pedro Salvadores”]). “His End...” y “Leyenda” se narran en tercera persona, pero la extrema brevedad, las alusiones bíblicas y lo escueto en lo tocante a la trama de este último lo hacen asemejarse más a una parábola que a un cuento. Los otros relatos, además, (“Episodio del enemigo”, “El etnógrafo”, “Pedro Salvadores”), a pesar de ser también breves, utilizan las convenciones del cuento realista. Incluso en narración tan extraña como “Episodio del enemigo”, cuyos últimos renglones nos indican sorpresivamente que lo que habíamos estado leyendo era un “sueño”, los recursos empleados por el escritor parecen claramente apuntar, con dos excepciones que sólo cobran sentido como tales una vez concluída la lectura (la presencia en una mesa de trabajo de un libro en un idioma que él no entiende, y la súbita “desaparición” de un bastón), al género realista.

“His End and His Beginning”, sin embargo, exhibe al nivel textual varias indicaciones contradictorias que hacen su “naturalización” en términos de género particularmente compleja y, por consiguiente, nos impide reconstruir, en primera instancia, un significado plenamente coherente. Convendría aclarar que estamos empleando el término “naturalización” en el sentido que le adjudica Jonathan Culler en su *Structuralist Poetics*:

...what we speak of as conventions of genre or an *écriture* are essentially possibilities of meaning, ways of naturalizing the text and giving it a place in the world which our culture defines...

Y un poco más adelante, aclara:

“Naturalization” emphasizes the fact that the strange or deviant is brought within the discursive order and thus made to seem natural.²

En términos amplios, pues, se puede recuperar o “naturalizar” un texto que abunde en contradicciones y que narre hechos que contravengan las expectativas de lo verosímil, desde un punto de vista cultural o literario, una vez que el lector logre insertarlo, por ejemplo, en la tradición del género del relato fantástico. En un contexto tal, los sucesos extraños e inverosímiles se tornan “naturales” y aceptables.

Si dirigimos nuestra atención una vez más a “His End and His Begin-

² Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Ithaca, (NY), Cornell University Press (edición en rústica), 1976, p. 137.

ning" notamos, en primera instancia, una serie de sucesos que se destacan por su singular extrañeza. El protagonista, se nos informa en la cuarta oración, está muerto, y él mismo sospecha que aquellos que lo rodean lo saben y por eso "desvían la mirada". El personaje principal, además, se entrega a una serie de transformaciones que lo llevan a un mundo nuevo donde sus "experiencias" no concuerdan con los propios recuerdos. Estas indicaciones textuales, entre otras, impelen al lector, en una primera lectura, a ubicar el relato dentro del marco del género fantástico.

Pero como ocurre con frecuencia en Borges, sus textos contienen otras indicaciones que funcionan a modo de enigmas y que parecen contraindicar las primeras tentativas de naturalización. Una vez descodificada la indicación (o indicaciones) textuales de índole enigmática, se posibilita una segunda lectura —y en ocasiones hasta una tercera o cuarta— con marcos de referencia diversos, marcos de referencia que permiten un mayor grado de coherencia textual. En el caso de "His End...", como veremos, la ubicación inicial del relato dentro del género fantástico parece quedar desarticulada por la oración final que, súbita e inesperadamente, nos sitúa en los ámbitos de la "teología": el protagonista, se nos informa, "desde su muerte había estado siempre en el cielo". Y para complicar aún más las circunstancias contradictorias, este "cielo" está visto en términos de experiencias de "horror" y de "agonías". Descodificados los conceptos de "gracia" y "cielo", sin embargo, el relato se puede volver a leer no ya como mero relato fantástico, sino como una alegoría de la lectura y de la supervivencia del escritor a través de las inevitables transformaciones en las experiencias de sus lectores. Como nos disponemos a examinar el texto detalladamente, consideramos que convendría, dada su brevedad, transcribirlo completo.

Cumplida la agonía, ya solo, ya solo y desgarrado y rechazado, se hundió en el sueño. Cuando se despertó, lo aguardaban los hábitos cotidianos y los lugares; se dijo que no debía pensar demasiado en la noche anterior y, alentado por esa voluntad, se vistió sin apuro. En la oficina, cumplió pasablemente con sus deberes, si bien con esa incómoda impresión de repetir algo ya hecho, que nos da la fatiga. Le pareció notar que los otros desviaban la mirada; acaso ya sabían que estaba muerto. Esa noche empezaron las pesadillas; no le dejaban el menor recuerdo, sólo el temor de que volvieran. A la larga el temor prevaleció; se interponía entre él y la página que debía escribir o el libro que trataba de leer. Las letras hormigueaban y pululaban; los rostros familiares iban borrándose; las cosas y los hombres fueron dejándolo. Su mente se aferró a esas formas cambiantes, como en un frenesí de tenacidad.

Por raro que parezca, nunca sospechó la verdad; ésta lo iluminó de golpe. Comprendió que no podía recordar las formas, los sonidos y los colores de los sueños; no había formas, colores ni sonidos, y no eran sueños. Eran su realidad, una realidad más allá del silencio y de la visión y, por consiguiente, de la memoria. Esto lo consternó más que el hecho de que a partir de la hora de su muerte, había estado luchando en un remolino de insensatas imágenes. Las voces que había oído eran ecos, los rostros máscaras; los dedos de su mano eran sombras, vagas e insustanciales sin duda, pero también queridas y conocidas.

De algún modo sintió que su deber era dejar atrás esas cosas; ahora pertenecía a este mundo nuevo, ajeno de pasado, de presente y de porvenir. Poco a poco este mundo lo circundó. Padeció muchas agonías, atravesó regiones de desesperación y de soledad.

Esas peregrinaciones eran atroces porque trascendían todas sus anteriores percepciones, memorias y esperanzas. Todo el horror yacía en su novedad y esplendor. Había merecido la gracia, desde su muerte había estado siempre en el cielo.

La historia se desarrolla en lo que podríamos denominar tres etapas. En la primera, el protagonista, "cumplida ya la agonía", ya muerto, comienza a experimentar cambios que, se nos da a entender, lo alienan de su pasado inmediato ("los rostros familiares iban borrándose; las cosas y los hombres fueron dejándolo") y trastocan el "sueño" que se menciona en la primera oración en pesadilla. En la segunda, una brusca intuición lo ilumina: no puede recordar los sueños (ni, se entiende, las pesadillas) porque ya no le es dado soñar; ha ingresado en una nueva realidad, y en esa nueva realidad él mismo se ha *transfigurado* en sueño ("comprendió que no había formas, colores ni sonidos, y no eran sueños. Eran su realidad..."). En la siguiente etapa, ya desprovisto de memoria propia, despojado de pasado, presente y porvenir, se abandona a transformaciones inesperadas donde vuelven a repetirse las "agonías" del principio pero ahora extrañadas por el hecho de que no concuerdan con sus percepciones anteriores y que parecen ser consustanciales con su nueva *figura*. Hasta aquí, como hemos apuntado anteriormente, el relato es recuperable como cuento fantástico. Sin embargo, en la última oración se nos informa de súbito que las tres etapas que acabamos de resumir corresponden al hecho de haber alcanzado un estado de gracia, corresponden a haber estado, desde el principio de la narración, en el cielo.

La inesperada mención de los conceptos de *gracia* y *cielo* como resumen de todo el texto ejercen la función de elementos desorganizadores que, aún dada la extrañeza del relato, lo tornan todavía más incoherente. Choca al lector, sobre todo, que las concepciones de "cielo" y "gracia" estén vinculadas en el texto a experiencias que denotan justamente cualidades opuestas a las que, desde un punto de vista cultural, habitualmente solemos asociar con el estado de bienaventuranza. El cielo aquí consta de pesadillas, de agonías, de regiones de desesperación, de peregrinaciones atroces y de experiencias de horror. La clave primordial del relato, pues, parece residir en ese enigmático cielo, y es a esa concepción que debemos ahora dirigir nuestra atención.

En estudio aparte, y muy en especial en el contexto del *Elogio de la sombra*, hemos examinado detenidamente los modos en que Borges, sirviéndose de una compleja red de alusiones, con mucha frecuencia alusiones a sus propias obras, trasmuta y altera el significado de ciertas palabras ("noche", "sombra", por ejemplo) y las dota de sentidos personalísimos.³ Cabría añadir que estos nuevos sentidos aluden una y otra vez a especiales

³ Véase Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983, en especial, pp. 136-155.

concepciones respecto de qué es y cómo es la literatura. Nos proponemos, pues, rastrear la voz *cielo*, sobre todo en el contexto de los escritos tempranos de Borges, para comprobar si, en efecto, el escritor ha ido codificándola en una concepción particular de la literatura.

Desde sus primeros escritos, Borges da muestras de una preocupación insistente en torno al problema de la inmortalidad del escritor. En un artículo de 1928, "La fruición literaria", escribe:

Si ya nos engravece pensar que hace dos mil quinientos años vivieron hombres, ¿cómo no ha de conmovernos saber que versificaron, que fueron espectadores del mundo, que hospedaron en las palabras leves y duraderas algo de su pesada vida fugaz, que esas palabras están cumpliendo un largo destino?⁴

Pero en ese largo destino que cumplen las palabras, se altera y modifica, con frecuencia la voluntad del artista. El tiempo y la diversa lectura comienzan a transfigurar el trazo originario de la mano del escritor. Así, con aire francamente risueño, lo hace constar Borges a punto seguido en el mismo artículo:

El tiempo, tanpreciado de socavador, tan famoso por sus demoliciones y sus ruinas de Itálica, también construye. El erguido verso de Cervantes

"¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!..."

lo hemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él. Cuando el inventor y detallador de Don Quijote lo redactó, vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Sospecho que los contemporáneos suyos lo sentirían así:

"¡Vieran lo que me asombra este aparato!..."

o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas (p. 107).

También en las leves y duraderas palabras permanece, inmortal, la figura del poeta, lo único que, como indica Borges de un modo implícito, esa figura comienza a transmutarse y disolverse en las palabras y símbolos que él mismo erigió en el contexto de su propia obra:

Tierna y segura inmortalidad... es la del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo. Esa es la de Burns, que está sobre tierras labrantías de Escocia y ríos que se apuran y cordilleritas; esa es la de nuestro Carriego, que persiste en el arrabal vergonzante, furtivo, casi enterrado que hay en Palermo al sur y en donde un extravagante esfuerzo arqueológico puede *reconstruir* el baldío cuya ruina actual es la casa y el despacho de bebidas que se ha hecho Emporio. Hay también un inmortalizarse en cosas eternas. La luna, la primavera, los ruisseños, manifiestan la gloria de Enrique Heine... (pp. 108-109).

Y de manera aún más explícita, en un artículo anterior que precisamente

⁴ Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928, p. 107. En lo sucesivo, al citar esta obra se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

versa también sobre Evaristo Carriego (“Carriego y el sentido del arrabal”), Borges abunda sobre el mismo asunto:

...las palabras arrabal y Carriego son ya sinónimos de una misma visión. Visión perfeccionada por la muerte y la reverencia, pues el fallecimiento de quien lo causó añade piedad y con firmeza definitiva lo ata al pasado.⁵

Pero en el proceso de equivalencia y asimilación entre Carriego y el arrabal de Palermo en el contexto de su obra poética, la figura del mismo Carriego comienza a transformarse por medio de sus lectores, abandona su “realidad” y comienza a internarse en los ámbitos de lo imaginativo y de lo fabuloso. A Carriego, continúa Borges,

...le han investido de mansedumbre, y así en la fabulación de José Garbriel hay un Carriego apocadísimo y casi mujerengo que no es ciertamente el gran alacrán y permanente conversador que conocí en mi infancia, en los domingos de la calle Serrano (pp. 26-27).

Finalmente, unos renglones más abajo en el mismo ensayo, y en otro texto anterior, de 1923, obtenemos la clave del “lugar” que ocupan los poetas, transfigurados por sus propios símbolos, en la inmortalidad. Uniendo una vez más el nombre de Carriego al de Heine, uno inmortalizado por el arrabal de Palermo, el otro por la luna y los ruiseñores, comenta Borges:

Este brevísimo discurso sobre Carriego tiene su contraseña y he de reincidir en él algún día, solamente para ensalzarlo. Sospecho que Carriego ya está en el cielo (en un cielo palermense, sin duda, el mismo donde se lo llevaron a los Portones) y que el judío Enrique Heine irá a visitarlo y se tutearán (p. 30).

Y en “Alquimia”, poema de su primer libro de versos, *Fervor de Buenos Aires*, Borges provee inequívocamente una definición de lo que, en el contexto de su literatura, él declara ser el *cielo*:

Asimismo en el cielo:

—con esa palabra quiero nombrar el regalo/que alguna vez ha de responder al ansia entrañable/con venturosa precisión de voces que riman—/no ha de allanarnos una común excelsitud...⁶

En ese cielo, “muertos” y “transfigurados” por lecturas sucesivas de las “livianas y duraderas” palabras, los poetas han de perdurar, inmortales.

Es ahora, una vez descodificado el concepto de *cielo*, que podemos regresar al texto originario, “His End and His Beginning”, y realizar una lectura fundamentada en un alto grado de coherencia.

⁵ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 26. En lo sucesivo, al citar esta obra se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

⁶ Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Imprenta Serantes, 1921, páginas sin numerar.

“His End and His Beginning”, como lo indica el título, narra la “muerte” y la “transfiguración” del escritor a través de sus lectores. “His End” equivale —cumplida ya la “agonía”— a la “muerte” del artista, a la conclusión del texto y a su entrega a un amplio público lector (primera etapa). “His Beginning” consta de las etapas (segunda y tercera) que ha de atravesar mediante una larga, acaso interminable, serie de lecturas. La lectura lo someterá a procesos de metamorfosis, donde el emisor dejará de ser lo que era para quedar, en vez, configurado por la emisión misma: su nueva *realidad* serán, como lo indica el texto, sus sueños, sus creaciones poéticas. Y esta nueva realidad incluirá elementos de soledad y horror porque cada lector proyectará en el texto recuerdos, anhelos, y esperanzas que con frecuencia ni concuerdan ni corresponden con las que originariamente trazó en el texto que estamos en vías de descifrar. Así lo confirma en un ensayo de madurez. Escribiendo en torno a la obra inmortal, comenta Borges::

La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad, es todo para todos como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo.⁷

Pero a ese ámbito de inmortalidad (“cielo”) sólo se puede acceder por la *gracia* que otorga el lector, gracia que efectivamente impedirá que se realice el ferviente deseo expresado en la oración que eleva ese yo que designa al Borges escritor en la prosa que inmediatamente antecede a “His End and His Beginning” en el *Elogio de la sombra*. “Una oración” termina de este modo:

Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo.

La reducción y transformación por medio de los lectores —la reducción de su palabra a “eco”, como indica en “His End...”— es uno de los precios que ha de pagar el poeta inmortal. Y, como en tantas otras ocasiones, el Borges juvenil ya lo había previsto. Meditando, en un ensayo de *El idioma de los argentinos* (1928), sobre el destino que implica la inmortalidad literaria, invoca finalmente una sentencia de uno de los escritores que él ha leído con especial fervor y admiración a través de los años: Quevedo. Los inmortales, escribe Borges,

Se vuelven pobres y perfectos como un guarismo. Se hacen abstracciones. Son apenas un manojito de sombra, pero lo son con eternidad. Les conviene demasiado esta oración: “Quedaron ecos: formándose en lo hueco y vacío de su majestad, no voz entera, sino apenas cola de la ausencia de la palabra”. (Quevedo: *La hora de todos y la fortuna con seso*, Episodio XXXV) (p. 108).

⁷ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 126-127.

