

Alfonso de Toro

*Centro de Investigación Iberoamericana
de la Universidad de Leipzig (CIIAL)*

**BORGES Y LAS ARTES DE LA POESÍA
PERPLEJIDADES Y VIDA
'NUEVA ÉPICA-LÍRICA-PREFORMATIVA-DE INSTANTÁNEAS'**

La poesía según Borges en *This Craft of Verse* es la expresión de “perplexities, passion” y “joy” (2000: 2) y no el producto de una poética (ibíd.: 2-3). Pero esto no significa que Borges excluya la reflexión poética como lo dice hablando del poema de Keats, “On First Looking into Chapman’s Homer”, quien escribe un poema sobre el poema (ibíd.: 4). En un primer momento Borges subraya la importancia de la emoción (ibíd.: 5-6) que le producen las palabras, por ejemplo, aquellas que su padre le leía, esto es, el ritmo, el sonido de las palabras, la materialidad de la poesía donde la oralidad, lo sensorial y la sensación parece tener una función crucial, más crucial que en la narración. Borges alude a ese momento primero de la lectura, que es un instante único como resultado de un sentimiento, de una sensación que es irrepetible, y ese momento irrepetible de la sensación es lo que según Borges conforma la poesía, la estructura de carácter isotópico-paradigmático de la construcción de un poema, quizás, por el contrario a la narrativa, donde impera la selección sintagmática y con ello predomina más lo cognitivo a lo sensorial:

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

Al parecer, según Borges, la poesía tiene un carácter altamente performativo que, careciendo de la construcción fonocéntrica y causal de la diegesis narrativa, se realiza en el acto mismo de la lectura acompañada por la emoción y fuertes sensaciones: poesía *es*, se realiza en el momento en el que se lee:

Thus, it might be said that poetry is a new experience every time. Every time I read a poem, the experience happens to occur. And that is poetry.

[...]

Art happens every time we read a poem. (Ibíd.)

La poesía *es* en el sentido de ser vida, lo más cercano a la vida, pero no partiendo de Platón en el sentido de estar más cerca de la verdad porque el fonema es el camino más directo de la idea a su reproducción fonética, sino porque según Borges, parafraseando a

Stevenson, la poesía se encuentra en la calle, en el hombre común y por ello “for the materials of poetry are words, and those words are, he says, the very dialect of life” (Borges 2000: 78) y acepta hasta cierto punto la teoría que Stevenson desarrolla:

Words are used for every humdrum purpose and are the material of the poet, even as sounds are material of the musician. Stevenson speaks of words as been mere blocks, mere conveniences. Then he wonders at the poet, who is able to weave those rigid symbols meant for everyday or abstract purpose into a pattern, which he calls “the web”. If we accept what Stevenson says, we have a theory of poetry –a theory of words being made by literature to serve for something beyond their intended use. Words, says Stevenson, are meant for the common everyday commerce of life, and the poet somehow makes of them something magic. I suppose I agree with Stevenson, yet I think he may perhaps be proved wrong. (Ibíd.)

Lo que Borges no comparte es la idea de que la poesía transforme lo concreto en magia, más bien es lo contrario, las palabras son siempre concretas, pero que por su diseminación a través de los siglos tienen múltiples sentidos y eso las hace mágicas (ibíd.: 99) y además: “[r]ather, it is bringing language back to its original source” [...] y agrega:

Thus, we have in language the fact (and this seems obvious to me) that words began, in a sense, as magic. Perhaps there was a moment when the Word “Light” seems to be flushing and the word “night” dark. (Ibíd.: 81)

Borges sostiene allí mismo que la poesía se lleva en sí mismo, se sabe lo que es sin poder o querer definirla. Y siguiendo a Chesterton y a San Agustín afirma que éstos sabían lo que es el tiempo, pero no se lo preguntaban (ibíd.: 17-18). Por ello Borges argumenta que la experiencia antecede a la palabra, o formulado de otra forma, la poesía antecede al lenguaje, así su comparación con el Corán que antecede a Dios y que éste es solamente su atributo (ibíd.: 9).

Borges, además, argumenta contra el uso arbitrario que se hace del término ‘poeta’ que se perfila desde el siglo XVIII y que se relaciona desde entonces solamente con el escritor de poesía y no con el escritor en general (ibíd.: 44). Borges prefiere el término etimológico de ‘hacedor’ como poeta y narrador de historias (ibíd.):

A tale wherein all the voices of mankind might be found –not only the lyric, the wistful, the melancholy, but also the voices of courage and of hope. This means that I am speaking of what I suppose is the oldest form of poetry: the epic. (Ibíd.)

Partiendo de este contexto Borges no acepta la diferencia entre épica y lírica, sino que quiere reunificar esa estructura antigua y agrega que él espera haber escrito algunas frases épicas.

Además sostiene en relación con la creación poética que “I am no good at all at abstract thinking” (ibíd.: 19), lo cual refutaremos todos de inmediato (al borde de esa frase en mi libro escribí “Unsinn/non-sense”). ¿Un Borges sin capacidad de abstracción? Algo difícil de imaginar ya que el mismo Borges refuta semejante reducción cuando en el “Prólogo” a *Cuaderno San Martín* sostiene que “en todos los poetas que merecen se

releídos ambos elementos coexisten [el puro poeta lírico (Verlaine) y el poeta intelectual (Emerson)]” y que los poemas de *Cuaderno San Martín* “aspiran a la segunda categoría” (CSM).

Pero como hace algunas semanas antes decía en Jerusalén, “yo le creo todo a Borges”, hasta sus trampas, porque éste nos está siempre diciendo algo diferente, nuevo y por ello las trampas son tan sólo aparentemente trampas, así como las contradicciones, son aparentemente contradicciones. Lo que Borges está formulando es, sin lugar a dudas, la reinención, la redefinición y la actualización de los términos ‘poesía’ y ‘épica’. Borges está reflexionando retrospectivamente en sus conferencias de Harvard de 1967 sobre su proyecto fundacional que comienza con *Fervor de Buenos Aires* (FdBA, 1923), *Luna de enfrente* (LE, 1925), *Cuaderno San Martín* (CSM, 1929) y *Evaristo Carriego* (EC, 1930) y que expresa casi paralelamente en sus obras *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), por ello leo la poesía y la prosa, los ensayos de este período como un conjunto y no separados. Por ello creo que María Kodama hizo bien en reeditar estas obras de ensayo ya que así tanto el lector especializado como el no especializado pueden obtener una visión más o menos completa del autor. A pesar de todo, no se puede obviar el hecho de que Borges sentía no tener nada que ver con semejantes libros que incluso había hecho todo lo posible por sacarlos de la circulación, lo que contribuyó en forma sustancial a que la crítica borgeana hubiese dejado estas obras de juventud al margen o fuera de su interés, lo cual naturalmente no justifica que, por ejemplo, obras como *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925) no hayan tenido la resonancia que tuvieron *El Aleph* o *Ficciones*.

Borges afirma:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, escribí así aquellos olvidables y olvidados libros [...]. (“El escritor argentino y la tradición”, OC 1989, I: 270)

En su autobiografía dice Borges textualmente:

Esta productividad hoy me asombra tanto como el hecho de que sólo siento una remota afinidad con la obra de aquellos años. Nunca autoricé la reedición de tres de esos cuatro libros de ensayos, cuyos nombres prefiero olvidar. Cuando en 1953 Emecé, mi editor actual, propuso publicar mis “obras completas”, acepté por la única razón de que eso me permitiría suprimir aquellos libros absurdos. (1970/²1999: 79)

[...]

Hoy no me siento culpable de esos excesos; esos libros fueron escritos por otra persona. Hasta hace algunos años, si el precio no era muy alto, compraba ejemplares y los quemaba. (Ibíd.: 82)

Estas obras tanto poéticas como ensayísticas contienen todo Borges, son cartografías sobre las cuales se encuentran todos los temas fundamentales que luego desarrollará y re-

tomará una y otra vez en diversos contextos¹. Este es un aspecto fundamental que debemos considerar.

Otro aspecto es que Borges está describiendo su concepto y actitud frente a la poesía que es, al parecer, otra que frente a la narración. En este contexto debemos volver al enunciado “I am no good at all at abstract thinking” (Borges 2000: 19) que evidentemente lo está aquí relacionando a la poesía y no a la narrativa. Para Borges pasa el deseo por el cuerpo, por la pasión, el sentimiento y la emoción (ibíd.: 63), es algo íntimo que marca una diferencia ontológica entre verso y frase narrativa, entre palabra y lengua, entre oralidad y escritura, entre canto y representación.

Borges se va a las orillas, lugar de enunciación, de imaginación (vid. A. de Toro 2008), de reinención y creación en el intersticio entre un siglo terminado y otro naciente, entre una tradición y su recodificación que refleja aún su sombra, entre lo local y lo translocal y se encuentra más allá de la modernidad. Se apodera de su contexto rioplatense con la misma voracidad y naturalidad con la que se apoderó de la literatura inglesa, alemana, escandinava u otras. Borges está creando a través de la poesía ese lugar fundacional que quisiera llamar *su* ‘Oriente’, implantado *su* mirada, *su* lectura, *su* desierto, la literatura por hacerse, *su* página no escrita. ‘Oriente’ significa en Borges el estar siempre fuera de territorio, el estar *plegado, en medio, intercalado* entre todas las posibilidades. Borges recoge todos los estilos y temas habidos y por haber y los modela a *su* forma. Ya en *El tamaño de mi esperanza* Borges hace de los márgenes el centro y del centro margen: esto es lo que se puede llamar “hacer Oriente”, un espacio no escrito, un territorio por escribirse. “Literatura menor” es el método, el instrumento de poner en práctica la habitación escritural de ‘Oriente’ lo que en Borges quiere decir “escritura de notas sobre libros imaginarios” (OC 1989, I: 429), crear una poesía aún no dada: Borges.

A la tradición europea de la literatura, se suma el contexto de la literatura argentina, que está formando aún su tradición, y será Borges el que finalmente la funde. Borges siente que aún no vive ni escribe en su propia lengua. Por esto intenta al comienzo encontrar su propio lugar “entre” las tradiciones y no contra ellas, por deconstrucción, es decir, a través de un proceso continuo de deterritorialización y reterritorialización, de ‘plegaje’, de una permanente ‘translatio’ (vid. entre otras de Toro 2004; 2008: cap. 6). Si

1 Por ello, María Kodama acierta cuando sostiene que muchos tópicos de su obra juvenil, por ejemplo, en *El tamaño de mi esperanza*, se encontrarán también en su obra posterior. Aún más, en esta obra primera se encuentra prácticamente todo aquello que luego conoceremos como “típico” de Borges.

Sus primeros ensayos contienen toda la grandeza de Borges, toda su epistemología y pensar que luego lo harán famoso. Borges mismo asevera en su “Prólogo” a *Fervor de Buenos Aires* (1923) que:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo [...] Para mí *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo o que haría después. (OC 1989, I: 13)

se tiene este contexto presente, se verá que entre los primeros textos de Borges de los años veinte y el ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1953) no hay un quiebre, sino una línea con diferentes matices, y que la fórmula “nuestro patrimonio es el universo” o la comparación con la situación de los judíos en la que afortunadamente los argentinos y los latinoamericanos similarmente se encuentran, es equivalente al de aquel “criollismo conversador del mundo. A ver si alguien me ayuda a buscarlo” (*El tamaño de mi esperanza* 1926/1993/³1994: 14).

En sus primeros poemas y ensayos de los años veinte Borges está empeñado en rehacer y reinventar sus contextos culturales y así fundar su propio lugar literario, tanto en la poesía como en la prosa.

Un texto como “Queja de todo criollo” (*Inquisiciones*) o *El tamaño de mi esperanza* permite leer “El escritor argentino y la tradición” de otra forma o en forma complementaria a la estética del criollismo evitando a la vez interpretar este texto como una negación de lo argentino o de lo latinoamericano a favor de un “malinchismo”. Borges se encuentra en búsqueda de su lugar emocional, social y literario cuando regresa de Europa a Buenos Aires.

En *El tamaño de mi esperanza* Borges crea un eslabón con su obra anterior y posterior, por ejemplo, cuando define su concepto de “criollismo”: “Criollismo pues, pero un criollismo que sea *conversador del mundo* y del yo, de Dios y de la muerte” (1926/1993/³1994: 14; las itálicas son mías). Así también *Fervor de Buenos Aires* contiene temas que serán tratados con variaciones en su obra posterior. Borges mismo confirma en muchos lugares, así por ejemplo en su *Autobiografía*, la continuidad de su trabajo literario:

Sin embargo, creo que nunca me he apartado de él [de *Fervor de Buenos Aires*]. Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro. (1970/²1999: 66; vid. también *ibíd.*: 81-82)

El “criollismo” de Borges se debe entender como una actitud intelectual y cultural que no se rige por el principio de la sangre; Borges define al criollo en forma nueva tanto en contra del localismo como de la nostalgia por lo extranjero (Borges 1926/1993/³1994: 14: “No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras”; vid. también Olea Franco 1993: 103). Este momento marca el comienzo de lo que he venido llamando los primeros conceptos de *altaridad* en el discurso de Borges (o lo que Olea Franco denomina una “nueva estética”; *ibíd.*: 102, 108), un discurso que se dirige contra la dicotomía sarmientista de ‘civilización vs. barbarie’. Borges emprende ya en ese momento una tremenda ‘deslimitación’ y ampliación del término criollo en cuanto no lo entiende como una unidad cultural nacional ni local, sino como “alegría” (humor/ironía) y “discernimiento” (pluralidad/diferencia) (cfr. Borges 1926/1993/³1994). Olea Franco (1993: 114) acierta plenamente –como anteriormente Rodríguez Monegal (1987)– cuando ve la estética literaria del Borges posterior ya fundada en *El tamaño de mi esperanza* y cuando afirma que:

La aspiración esencial de su propuesta es trascender lo local, alcanzar vigencia universal; con ello, su criollismo escaparía a la frecuente acusación del “localismo” aplicada a las corrientes criollistas,

fórmula que luego encontraremos en “Kafka y sus precursores”.

Pero retornemos a las observaciones de Borges en *This Craft of Verse*. El remata el texto en su capítulo “A Poets’ Creed” (2000: 118 ss.) afirmando que no tiene ningún credo particular y que cuando él escribe trata de olvidarse de todo y de sí mismo y critica en la literatura francesa la alta conciencia de los autores sobre sí mismos, de autodefinirse y de reflexionar sobre la literatura. Esta actitud se encuentra en el mismo contexto de aquella mencionada más arriba de “I am no good at all at abstract thinking” (ibíd. 19). Debemos creerle a Borges que su literatura está completamente desprovista de una metarreflexión, o me pregunto, ¿me he equivocado en haber leído los textos de Borges –y esa ha sido mi clave para entender sus escritos– en una doble articulación entre historia narrada y metateoría? En el caso actual debería decir, no le creo a Borges, él se equivoca, pero ya he indicado que “yo le creo todo a Borges y aún sus trampas ya que nos quiere decir algo”. ¿Pero qué es lo que Borges no dice aquí? ¿Podemos admitir que estas afirmaciones se estén refiriendo tan sólo a su poesía y que a ésta la crea de una forma intuitiva? ¿Habrían pues dos Borges: no uno argentino y uno cosmopolita, distinción obsoleta en Borges, sino un Borges narrativo donde el aspecto cognitivo domina y un Borges poeta donde predomina lo intuitivo, los objetos? Naturalmente que no. Entonces queda tan sólo la alternativa que se trata de afirmaciones de orden gradual y circunstancial.

A pesar de que la narrativa de Borges esté atravesada por su poesía y la poesía por la narrativa existe naturalmente una diferencia entre la estructura lírica y la narrativa, como Laura Silvestri apunta en su trabajo, diferencia que se constituye de parte de la producción y de la recepción, y que consiste en la estructuración predominantemente paradigmática de la poesía y sintagmática de la narración, como indicaba Lotman (1972; vid. también de Toro 1988a, 1988b) partiendo de Jakobson. Importante es que Lotman considera ambos procedimientos en forma gradual y que describe cómo la narrativa predominantemente construida por un axioma paradigmático tiende a la disolución de la diegesis y de la mimesis y con esto de la referencialidad, como lo he demostrado en el caso de Flaubert y Robbe-Grillet (de Toro 1987a, 1987b, 1987c). Quizás perciba Borges precisamente esa diferencia entre lírica y poesía, que la poesía de por sí tiende a la non-referencialidad por lo contrario a la prosa que está prácticamente condenada a la referencialidad, a no ser que se preceda como lo hace Borges con los instrumentos de la deconstrucción, la paradigmaticización y la ironía, con esa gran carcajada universal.

Veamos pues si podemos elucidar este problema aquí expuesto en algunos poemas elegidos en relación con ese momento e ímpetus fundacional y de una poesía producto del deseo, del cuerpo, de la pasión, del sentimiento y de la emoción.

Si contextualizamos esas poesías de 1923 a 1930, éstas se encuentran en un contexto fundacional:

[...] cantar Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas.

En aquel tiempo buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro y la serenidad. (Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* de 1969 en *OC* 1989, I: 13)

Y

No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ¡ni un sentidor ni un entendedor de la vida!

[...]

Nuestra realidad vital es gandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo [...].

Sin embargo, América es un poema ante nuestros ojos; su ancha geografía deslumbra la imaginación y con el tiempo no han de faltarle verso.

[...]

Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avita a ser dioses y a trabajar en su encarnación. (*El tamaño de mi esperanza*, 1926/1993/³1994: 13-14)

Borges está plenamente conciente de su función y con estas palabras se está autodefiniendo y posicionándose en el sistema cultural argentino y europeo. Borges se encuentra en la tradición del debate tópico entre “los antiguos y modernos”, esto es, en el intersticio que conlleva en este caso a un cambio de paradigma, eso es también lo que denomino ‘fundación’, ‘hacer su oriente’, su ‘patois’, su ‘pliegue’ (vid. Deleuze 1975, 1988). Él ese el nuevo Virgilio, el nuevo Dante, épico y lírico, el Hugo, el Baudelaire, el que engendrará a Pablo Neruda, a Vallejos.

Borges introduce un flâneur bonaerense, no un flâneur analítico que representa solamente la inteligencia de la modernidad, sino más bien un flâneur intimista, solitario, por una parte baudelero en su afán de captar y registrar con la mirada lo observado, pero también proustiano, de captar lo observado a través del oído, del olfato y de lo táctil, pero no tan sólo para recuperar un tiempo perdido, como se manifiesta en el enunciado “nos echamos a caminar por las calles/como por una recuperada heredad” (“Barrio reconquistado”, en *FdBA*), sino para, partiendo de las ruinas de la memoria, construir el presente y el futuro y descubrir nuevos territorios, reinventarlos:

[...]

y sentí *Buenos Aires*.

Esta ciudad que yo creí mi pasado

es mi porvenir, mi presente;

los años que he vivido en Europa son ilusorios.

yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (“Arrabal”, en *FdBA*)

Olea Franco apunta que Borges en el poema de 1923 estos versos no estaban, sino que los incluye en 1943, momento en que intercala la expresión de lo ilusorio de su estadía en Europa para dar esta imagen criolla de él.

El problema de las “variaciones” (inclusiones y eliminaciones, ampliaciones y transformaciones) en diversos momentos las considero como aspectos y estrategias de ‘translatio’ (de Toro 2008: cap. 6.2) –como lo han expuesto Caballero y Hanke-Schäfer– y por ello son parte no tan sólo de un hecho empírico o de meras variaciones textuales que consiste en que Borges en una fecha emplea un enunciado ‘x’ y en otra uno ‘y’ o en otra más tarde uno ‘q’ (procedimiento por lo demás tópico en la literatura y en la música y que ya fue practicado a más tardar por Petrarca durante treinta años en su *Canzoniere*, sino que son parte, en particular en Borges quien niega la existencia de un texto original, de una red semiótica diseminante que oscila entre la tensión epistemológica de la repetición y allí entre similitud y la diferencia). Así, el término ‘ilusorio’ significaría un extra-territorio literario, una deterritorialización y que implica una reterritorialización; esto es: a la escritura, a la lengua se le debe sumar el cuerpo y la localidad: territorialización del cuerpo, del deseo, del sentimiento, de la sensación a través de diversos elementos-objetos y la naturaleza que invaden su recorrido, acuñado por lo sensorial y procesos sensorial-cognitivos. La naturaleza y los objetos, lo palpable van contribuyendo a que Borges por una parte ‘habite’ y se apodere de Buenos Aires en forma emocional, y que por otra desarrolle todo un canto épico fundacional: de crear esa literatura que sea capaz de representar la grandeza que él percibe de Buenos Aires y de sí mismo.

Lo que sí llama la atención es que se vaya a la periferia, a lo “invisible”, a lo aparentemente “habitual” (pero anticatónico), a la orilla para construir el gran mito de la metrópolis, desde sus rincones más íntimos, que habían quedado en la imaginación de Borges infante como su lugar iniciático: recuperar el pasado por la sensación como lo había practicado Proust.

El yo lírico canta, como lo hará luego Neruda, todo tipo de objetos: calles, conocidas y desconocidas, el cementerio de Recoleta, inscripciones sepulcrales, la plaza de San Martín, el juego el truco, un patio, un jardín o un zaguán, una flor, diversos barrios, los arrabales, negocios alimenticios, momentos particulares, amaneceres y atardeceres, noches y días.

El yo lírico quiere *sentir* y así revivir millares de almas singulares que pueblan las “austeras casitas” (“Las calles”, en *FdBA*). Ese revivir va vía de lo concreto, de lo sensorial

[...]
 el olor del jazmín y la madre selva,
 El silencio del pájaro dormido,
 el arco del zaguán, la humedad
 –esas cosas son acaso el poema–
 (“El sur”, en *FdBA*)

El yo lírico quiere penetrar con su imaginación y con la fuerza de sus versos las casas y los zaguanes no para describir, sino más bien para recrear con vida el trayecto recorrido y este vagabundo flâneur que se desplaza como una cámara que va capturando diversas percepciones de los sentidos:

[...]
fui apurando en vano las calles.
Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra.
[...]
¡Qué bien se ve la tarde desde el fácil sosiego de los bancos!
Abajo
el puerto anhela latitudes de almas
se abre como la muerte, como el sueño.
("La plaza San Martín", en *FdBA*)

Y llevando lo local a lo universal, lo particular a lo general, transformando la periferia en el centro, el detalle en lo sobredimensional, lo invisible en visible, se lleva el juego del truco a Juan Manuel, el "metafísico" (en "El truco", en *FdBA*), o como se da en el poema siguiente

La rosa,
[...] la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
[...]
la rosa de los persas y de Ariosto,
[...]
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica. ("La rosa", en *FdBA*)

Estos poemas tratan la alteridad, la memoria enfrentada al reencuentro, la tensión y oscilación entre el habitar y no habitar, el yo lírico se encuentra en un *unhomely*, negociando su extrañeza y su familiaridad:

Al cabo de los años del destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito.
Mis manos han tocado los árboles
como quien acaricia a alguien que duerme
y he repetido antiguos caminos
como si recobrará un verso olvidado
y vi al desparramarse la tarde
la frágil luna nueva
que se arrimó al amparo sombrío
de la palmera de hojas altas,
como a su nido el pájaro.
¡Qué caterva de cielos
abarcará heroico poniente
militará en la hondura de la calle
y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su ternura,
antes que vuelva a reconocerme la casa
y de nuevo sea un hábito!
("La vuelta", en *FdBA*)

El término ‘destierro’ que marca un pasado reciente, se encuentra en oposición a la isotopía ‘casa’, ‘infancia’ y ‘ámbito’ que marca un presente reciente en el cual el yo lírico trata de construir un puente marcado por acciones tales como ‘acariciar’, ‘repetidos antiguos caminos’ que no alcanzan a superar la diferencia temporal entre ‘destierro’, ‘infancia’, ‘ámbito’, y el yo lírico queda en ese intersticio emocional de no poder reconocerse en una habitualidad.

La extrañeza perdura por un cambio de percepción, la memoria y una idea del sentimiento pasado no son capaces de restituirlo en el presente lo que exige del yo lírico nuevas y repetidas acciones:

cada mañana habré de reconstruirla.
Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentidos, iguales
a luces del día. (“Ausencia”, en *FdBA*)

Y constata que la reconstrucción y la recuperación de lo vivido en la infancia es imposible y que la alternativa de esa experiencia es “yo tendré que quebrarlas con mis manos” (“Ausencia”, en *FdBA*).

Se nos presenta en la obra de Borges en general, y también en su poesía, un fenómeno particular: la repetición y diferencia a la que en otros contextos he apuntado desde Deleuze (de Toro 2008, cap. 2, p. 50, nota 13) y que en su obra lírica se encuentra, también potenciada por la construcción paradigmática, en forma muy acentuada y contribuye a y es base de esa revolución literaria que Borges provoca desde sus primeros escritos, ese constante cambio de paradigma, a una permanente deconstrucción. La obra de Borges en su totalidad representa una epistemología de la diferencia y de la repetición, de una ambigua tensión tanto a un micro nivel como a un macro nivel.

Esta ambigüedad y tensión entre diferencia y repetición o entre identidad y diversidad de identidades o non-identidades, que marca la poesía de Borges y su situación en los años veinte (pero repito que caracteriza a su pensamiento y a toda su obra), la queremos situar y contextualizar en la epistemología de la diferencia y repetición de proveniencia deleuzeiana (1968) en relación con Heidegger. El fenómeno se encuentra en todos los campos, tanto en la literatura como en el inconsciente, en la lengua y particularmente en el arte (cfr. Deleuze 1968: 1). Aquí la diferencia y la repetición han tomado el lugar de la identidad y de su parte negativa, de la identidad propiamente tal y de su contradicción (ibíd.).

Según Deleuze la diferencia no implica precisamente la negación, sino que ésta se deja tan sólo llevar a la contradicción en cuanto se continúe a subordinarla a la identidad. A pesar de que la identidad define el mundo de la representación, ésta nace en el pensamiento moderno del fracaso de la representación, representa la pérdida de la identidad y a la vez el descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación. Y por ello Deleuze afirma que:

[...] le monde moderne est celui des simulacres. L’homme n’y suivi pas à Dieu, l’identité du sujet ne suivi à celle de la substance. Toute les identités ne sont que simulée, produites

comme un “effet” optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition. (Deleuze 1968: 1)

Importante en nuestro contexto es, por una parte, la categoría del ‘simulacro’ ya que Borges está reemplazando una realidad que ya no existente (la del Palermo de su infancia) y la realidad actual (después de su llegada a Buenos Aires) por la literatura, produciendo una hiperrealidad (Baudrillard, 1981), y por otra, que Deleuze acentúa en un primer paso la autonomía de la repetición y de la diferencia y luego su recíproca implicación, y que repetición no significa identidad (como también lo sostiene Lotman 1972); así Deleuze: “La tache de la vie est de faire coexister toutes les répétitions dans un espace où se distribue la différence” (1968: 2). Además este fenómeno está ligado al problema del origen y del *Urbild* o *Urimagen* que Borges supera a través de la repetición como lo hace en “Pierre Menard, autor del Quijote”. A pesar de poder representar la repetición como una similitud extrema o una equivalencia perfecta, esto no evita marcar una diferencia entre los objetos representados (ibíd.: 8).

También central para nuestra interpretación de las estrategias mediales-sensoriales de Borges es esa ambivalencia entre lo universal y lo particular y su capacidad transgresora a favor de una verdad artística:

Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l’ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. A tous égards, la répétition, c’est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d’une réalité plus profonde et plus artiste. (Deleuze 1968: 9)

El yo lírico va urdiendo, forjando la nueva realidad con su mirada, con sus palabras y habitándolas de una nueva familiaridad, pero meramente virtual: “Yo soy el espectador de esta calle; si dejara de verla se moriría” (“Caminata”, en *FdBA*).

Ese nómada, ese flâneur bonaerense comparte con aquel de Baudelaire su desencanto por la pérdida de ese París que cae víctima de la modernidad urbana, de la masa, pero que a la vez con su descripción crea la modernidad, la vanguardia, su vanguardia y además es un espectador agobiado por la melancolía petrarquista², pero su naturaleza es aquí, en el caso Borges como en el caso de Baudelaire, la ciudad, sus árboles, los edificios, los patios, las ventanas, el espacio urbano como lo encontramos en “Cercanías” (*FdBA*): “He nombrado los sitios/donde se desparrama la ternura/y estoy solo y conmigo”.

En “Versos de catorce” (*LdE*) el yo lírico se ha apropiado y ha comenzado a habitar su ámbito y habla de “mi ciudad” que ha recuperado: “mi ciudad que se abre como una pampa, yo volví de las tierras antiguas del naciente y recobré sus casas [...] y por ello

2 Solo et pensoso i piú deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti,
ove vestigio human l’arena stampi. (Petrarca 1964: xxxv)

“canta” las “orillas”, “la entraña de la voz *las orillas*” que para el yo lírico no es la periferia, sino un lugar de un nuevo comienzo: “palabra que en la tierra pone el azar del agua/y que da a las afueras su aventura infinita/y a los vagos campitos un sentido de playa” (*LdE*). El término ‘recobrar’ es aquí además un vector de la virtualidad de la construcción.

Esta ‘*nueva épica-lírica-preformativa-de instantáneas*’, basada en la subjetividad, en las aventuras de la memoria, de tipo intimista, deja paso a *CSM* donde constatamos una fuerte reducción del yo lírico a favor de una perspectiva neutral en tercera persona (el yo aparece en un verso o por lo general al final del texto lírico). La intimidad, el sentimiento, legitima este nuevo tipo de construcción ‘*nueva épica-lírica-preformativa-de instantáneas*’ que ahora se vuelca, en particular en “Fundación mítica de Buenos Aires”, en la aspiración de una generalización con rasgos históricos. O formulado de otra forma: el lirismo del yo se entrelaza con lo general.

De importancia es el cambio que Borges hace en el “Prólogo” de la palabra ‘mitológica’ a fundación ‘mítica’. Lo mitológico apunta a algo pasado, perteneciente a lo fantástico, a lo fuera de la realidad y de la racionalidad. Pero lo mítico apunta a dos cosas, la primera a un momento de iniciación y a una circunstancia fundacional no sólo de Buenos Aires, de Argentina, sino además del universo, que conlleva una verdad identificadora y universal, a-temporal; la segunda es que con el término mítico se hace referencia a su carácter semiótico, performativo-escenográfico. “Fundación mítica de Buenos Aires” es una épica-síntesis, una épica-condensada, es un nuevo género de épica-breve, digamos ‘micro-épica’ ya que abarca la totalidad de la fundación en ocho cuartetos y un dueto cubriendo toda una trayectoria temporal y temática. “Fundación mítica de Buenos Aires” es también un equivalente a la creación del mundo y de la humanidad: del río y del barro se funda la patria. Describe el momento de la conquista, de la colonia, de la independencia, correlata lo meramente histórico con el desarrollo cultural, económico y urbano que luego se prolonga en el ensayo sobre *Evaristo carriego* (1930) que considero como el punto final de este ciclo de textos desde 1923, donde Borges combina su experiencia de haberse “criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas”, un “Palermo del cuchillo y de la guitarra” (“Prólogo”, p. 101) que combina con “bucanero ciego de Stevenson” (*ibíd.*), un libro este *Evaristo Carriego* que Borges considera “menos documental que imaginario”. Así Borges produce épica en el doble sentido: en el sentido de ser poeta en el amplio significado que Borges la da a este término: de narrador y escritor de poesía y contador de mitos de fundador de territorios literarios.

Fundar, según mi interpretación y en relación con el término orilla y criollo, como lo he expuesto anteriormente, significa una semiosis de reinención, donde Borges no pretende fundar un logos, sino que por medio del instrumento de la deconstrucción de las tradiciones dadas, tan sólo hace una construcción, de sí mismo, de la literatura de la cultura, significa, creando una hiperrealidad que sustituye a la realidad de Buenos Aires que se implanta como literatura como en el rigor de la ciencia.

Esta ‘épica-lírica-performativa’ que actúa como instantánea perspectivista, tiene la función de conservar el momento de la acción performativa y su experiencia, la congela y la pone en circulación como una repetición de cada acto de la mirada del flâneur. Por otra parte la repetición reemplaza lo vivo de la acción, la pone en movimiento y cada di-

ferencia es un indicador de ese movimiento como lo podemos observar en un gran número de poesías de Borges.

Esta poesía de instantáneas no es algo estático como Barthes lo describe para la fotografía en *La chambre claire* (1980), fenómeno que Barthes describe en forma muy similar a Deleuze que

[c]e que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose: elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois; elle est le Particulier absolu. (Barthes 1980: 15)

El flâneur funciona como un “Operateur”, el hombre-fotógrafo, y que tiene su contrapartida en el “Spectator”, el receptor o espectador y la referencia u objeto que Barthes denomina el “Spectrum” de la fotografía, en nuestro caso de esta ‘poesía-mirada’ (*Blickpunkt-Lyrik*) que es el simulacro o *eidôlon* emitido por el objeto (ibíd.: 22). Esta situación comunicativa tiene consecuencias determinantes para la construcción del objeto descrito en cuanto representa una disociación que se refleja en la constitución de la comunicación óptica y en la conciencia del sujeto u objeto que es transformado en un objeto (se desrealiza) a través de la escenificación y performance. Podemos reformular un enunciado de Barthes (1980: 22): El objeto u fenómeno percibido se experimenta como algo “que l'on croie ou que l'on voudrait qu'on croie, ce que le poète veut me faire croire à travers son art” (ibíd.). Esta situación particular que Barthes denomina “action bizarre” (ibíd.) es lo que denominamos escenificación y performance en la poesía de Borges, y este acto es un acto de autorrepresentación que cada vez marca esa “action bizarre”, sus paseos y la artificialidad y particularidad de éstos. Borges transforma la ciudad, el barrio en un objeto atravesado por la melancolía y la sensación del flâneur, en una estructura autoimitante que produce un desprendimiento de sí misma (*Entäußerung*) que luego se fragmenta a través de la repetición serial y aleatoria.

El *Blickpunkt*, o como Barthes dice el “punctum”, el análisis y el estudio que nos revela lo sustancial, lo esencial de una foto, en nuestro caso de la poesía-mirada (*Blickpunkt-Lyrik*): “[...] punctum, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une Photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (ibíd.: 49). La mirada y la sensación son ese lugar ambiguo que transversaliza (cruza) la realidad y la ficción, lo estático y lo dinámico, la vida y la muerte, los géneros, el cuerpo y la escritura.

Hablábamos de lo preformativo, del sentimiento, del deseo, del cuerpo en la poesía de Borges. Esos momentos en que Borges deambula describiéndonos, su sentimiento de destierro, su lucha por una creación nueva del presente y del futuro, entra en la performance y con ello la escritura del objeto expuesto o de la referencia representada no es ni una reproducción de una biografía ni de una realidad concreta, ya que el objeto o referencia pasa por la mimesis, primero de sí misma, luego del paso del referente al medio de contacto (por la máquina de la memoria, por la máquina de la escritura). Por ello nos parece más adecuado, siguiendo a Barthes (1980: 54), hablar de “biografemas” o como quisiera reformularlo de “líricofemas” que son producto de una *lógica, sistema y red de la sensación*. Otro aspecto importante es que también Barthes se refiere al teatro en relación

con la fotografía en cuanto a arte: “Ce n’est pourtant pas [...] par la Peinture que la Photographie touche à l’art, c’est par le Théâtre” (ibíd.) y más aún, en nuestra línea de investigación Barthes relaciona la fotografía dentro de su contexto comunicativo entre “Opérateur” y “Spectator” con el performance: “mais pour le Photographe, ce sont autant de ‘performances’” (ibíd.: 57). Pero no solamente el yo lírico, en nuestro caso, es el performer, sino mucho más el objeto percibido y presentado.

Como nuestro tema es la poesía, no puedo detenerme en un análisis exhaustivo de *Evaristo Carriego*, pero sí al menos indicar algunos puntos en relación con la épica fundacional bonaerense y con el despliegue de toda una exhibición y teoría de la performance a *la Borges*. Borges comienza con la fundación de Buenos Aires vía la fundación de Palermo como un lugar enunciativo de la orilla (p. 109, 111) conectando su espíritu y cartografía con Shakespeare y Browning. A este capítulo le sigue aquel de la biografía de Evaristo Carriego que lo lleva a la literatura, a poner los fundamentos literarios para la fundación mítica de Buenos Aires; pasa por el libro de las *Misas herejes* y su poesía de corte popular, a la canción de barrio, a la milonga, del juego metafísico del truco, a las inscripciones de los camiones, a la historia del tango que la compara con las sagas islandesas, con la *Comédie humaine*, con la obra de Hugo, etc. Así Borges reinventa y reactualiza el concepto de ‘poeta’ y de ‘épica’.

Esta épica se transforma en canto a la vez íntimo y escéptico de Buenos Aires en el texto del mismo nombre y en *Elogio a la sombra* de 1969 donde el yo lírico trata todos los temas en forma sintética que había tratado desde 1923 guiado por la subjetividad, por la percepción, por lo concreto objetal, por el sentimiento, construyendo así toda una cartografía en el transcurso de los años.

Paso a un último aspecto de la poesía de Borges, a su metapoesía, como se da por ejemplo en “Un lector” (*Elogio a la sombra*) que se encuentra en un evidente diálogo con “Au lecteur” de Baudelaire en *Les fleurs du mal*, pero con carácter muy diverso.

El poema está dividido en tres secciones: la primera es un enunciado sobre el estatus del escritor y de la escritura y de la poesía; la segunda habla sobre el olvido como recipiente de la memoria y que lo puebla; y la tercera da cuenta de su actual ocupación con las antiguas sagas escandinavas (Thule)³ y con la obra de Snorri Sturluson⁴ que al parecer le sirve en su juventud como guía de la artesanía literaria.

El yo lírico retoma aquí temas anteriormente anunciados que están relacionados con la esencia de lo que es poesía, de lo que es ser escritor. Y aparece el tema tópico de que el yo es en primer lugar un lector, es un escritor y no un filólogo ni un gramático, sino

3 ‘Thule’ (οὐλή, *Tuli* o también *Tyle*) se emplea para la denominación de una Isla en el norte de Europa mencionada por Pytheas (325 a. C.) que significa también mito y es el nombre antiguo de Escandinavia.

4 Sturluson (nace en 1179 en Hvammur í Dölum, Islandia y fallece el 22 de septiembre de 1241 en Reykholt) fue poeta e historiador a quien se le atribuye *Snorra-Edda*, una obra de poética. Borges le dedica un poema en *El otro, el mismo*. Al respecto de la presencia de Escandinavia en el imaginario literario borgeano, véase Ferretti (2007).

alguien que escribe por pasión y que a pesar de haber olvidado el latín sus noches están pobladas de Virgilio y que el olvidar es una virtud que permite una verdadera posesión, esto es, traducido en mis palabras, significa que Borges no pretende ni intenta imitar a Virgilio, sino hacerlo entrar en su creación por el olvido como “una de las formas de la memoria” (ibíd.) no mimética, pero si recurre a Sturluson como un ejemplo de épica-historia-literatura-poesía, todo eso representa *Snorra-Edda*, un libro guía para los ‘Skalden’. No los textos de Sturluson le llegan, sino “su voz”, que hacen continuar su empresa de escritor y de aprendiz.

Resumen

Borges entiende la poesía como el diálogo de un yo con el mundo, pero a la vez, y en particular desde los años veinte, como una nueva forma épica que hemos denominado ‘*nueva épica-lírica-preformativa-de instantáneas*’, donde lo íntimo y lo general, el sentimiento y lo racional, lo sensorial y lo cognitivo se conjugan trascendiendo en su espíritu cualquier tipo de definición genérica.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Borges, Jorge Luis (1925/²1994). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- Borges, Jorge Luis (1926/1993/³1994). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1928/²1994). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- Borges, Jorge Luis (1970/²1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Borges Jorge Luis (1989). *Obras Completas*. Vol. I/II. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2000). *This Craft of Verse*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1984). *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Edition de la Différence.
- Deleuze, Gilles. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972/1973). *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- Ferretti, Victor Andrés (2007). *Boreale Geltung. Zu Nördlichkeit, Raum und Imaginärem im Werk von Jorge Luis Borges*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lotman, Jurij (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

- Olea Franco, Rafael (1993). *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Petrarca, Francesco (1964). *Canzoniere*. Torino: Inaudi.
- Rodríguez Monegal, Emir (1987). *Jorge Luis Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Toro, Alfonso de (1987a). “Flaubert précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien: Le père Goriot et L’éducation sentimentale », en: Alfonso de Toro (ed.). *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et épistémologiques*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 9-31.
- Toro, Alfonso de (1987b). “Bouvard et Pécuchet: description du niveau de l’histoire”, en: Alfonso de Toro (ed.). *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et épistémologiques*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 121-149.
- Toro, Alfonso de (1987c). “Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. Robbe-Grillet”, en: Alfonso de Toro (ed.). *Texte-Kontexte-Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 31-70.
- Toro, Alfonso de (1988a). *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, Cien años de soledad, M. Vargas Llosa, La casa verde und A. Robbe-Grillet La maison de rendez-vous*. Tübingen: Gunter Narr.
- Toro, Alfonso de (1988b). *Texto-Mensaje-Recipiente. Análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XX (Con un excursus sobre A. Robbe-Grillet La maison de rendez-vous)*. Tübingen: Gunter Narr. (Nuevamente impreso en editorial Galerna. Buenos Aires 1990).
- Toro, Alfonso de (2004). “Carlos Fuentes, El naranjo. Hybriditäts- und Translationsstrategien für einen neuen (transversalen) historischen Roman”, en: Barbara Dröscher/Carlos Rincón (eds.). *Carlos Fuentes’ Welten – Kritische Relektüren*. Berlin: Walter Frey, pp. 73-95.
- Toro, Alfonso de (2007). “Historiografía como construcción translatólogica y transversal en la novela latinoamericana y española contemporánea (A. Roa Bastos, C. Fuentes, M. Vargas Llosa Y A. Gala)”, en: Alfonso de Toro/René Ceballos (eds.). *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, pp. 75-134.
- Toro, Alfonso de (2008). *Borges Infinito. Borgesvirtual*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.