

BORGES Y YOURCENAR

Pablo Montoya

En numerosas ocasiones Borges definió la magnitud de la tarea intelectual que tenían los escritores latinoamericanos de su época. Esta consistió, todavía consiste, en la obligación que el escritor tiene de descifrar su tradición en el ir y venir de los diversos mundos mentales que han confluído en los rincones de América. En 1951, en su ensayo "El escritor argentino y su tradición", Borges abordó este asunto con una claridad que hoy día sigue sirviendo como paradigma en la a veces pueril discusión que se da entre los escritores latinoamericanos sobre lo regional y lo universal, o sobre el color local y el matiz cosmopolita. En este ensayo Borges decía: "Creo que los argentinos, los escritores sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" (273). Esta amplitud de referencias presentes en la obra de Borges obedece a la convicción de que su tradición, en tanto que autor de la periferia, es la cultura occidental y, más aún, el universo. Como latinoamericano, Borges pudo tener una visión completa de occidente, circunstancia que no ha sido propicia para los escritores de Europa. La universalidad de Borges es irrefutable, mientras que muchos europeos siguen padeciendo de un enteco provincianismo. De ahí que en la obra del autor argentino aparezca el hombre en una mayor complejidad identitaria. De ahí, también, que su reflexión crítica abarque obras y autores de diversas culturas. El ejemplo de Borges, en este sentido, es encomiable y debería po-

nerse como espejo ante el caso de los escritores occidentales del siglo XX. Lo que quiero decir es que mientras Borges se asoma con juicio crítico a autores franceses que le son en cierta medida contemporáneos —y ahí están, por ejemplo, los reveladores prólogos a *El cementerio marino* de Paul Valéry, a *El secreto profesional y otros textos* de Jean Cocteau, a *Un bárbaro en Asia* de Henri Michaux, y a *Los monederos falsos* de André Gide; o las “biografías sintéticas” de la revista *El hogar* dedicadas a Henri Barbusse, Romain Rolland y Julien Green; o la inolvidable vindicación de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert—, los autores franceses en general han desconocido los inmensos aportes de Borges a la literatura. Alejo Carpentier se sorprendía de este comportamiento que mucho tiene que ver con la prepotencia intelectual del escritor francés frente a las literaturas, para ellos, siempre periféricas del mundo. En “Gide y la América Latina”, un artículo periodístico de 1951, Carpentier señalaba la ignorancia que siempre mostró esa “conciencia de la Francia y la Europa de la primera mitad del siglo XX” frente al mundo latinoamericano. Apenas una referencia en su longevo *Journal*, y un poco escéptica, a la novela *Jubiabá*, de Jorge Amado (16-18). Pero esta actitud no sólo es de esos años en que aún la literatura latinoamericana no había hecho su entrada triunfal al mundo editorial europeo. También corresponde a la actualidad. Uno de los casos más visibles acaso sea el de Michel Houellebecq, esa suerte de “conciencia” de la degradación del mundo francés de hoy. Houellebecq escribió un ensayo “Sortir du XXe siècle”, que es un balance de lo que él considera lo más importante de la literatura del siglo XX. La conclusión es discutible, por supuesto, pero adolece de una formidable ignorancia del panorama de las letras del mundo. Houellebecq cree que lo único salvable en el desiértico horizonte literario del siglo XX es un cierto perfil de ciencia ficción que de hecho tiene que ver mucho con lo fantástico (71-76). El texto sin duda es irreverente, como corresponde a Houellebecq, y acaso por ello se le aprecia en ciertos círculos literarios. Pero frente a la aproximación a lo fantástico que hace Houellebecq en este ensayo, ignorar los aportes de Borges es prueba de un desconocimiento flagrante. No es en todo caso convincente poner en boca de Borges la inclinación de Baltasar Espinosa, el protagonista

de “El evangelio según Marcos”, que decía venerar a Francia y menospreciar a los franceses. Lo que parece ser cierto, en cambio, es que Borges afirma, en varios apartes de su obra, que Francia es el país más literario del mundo (4: 486).¹ En el poema “A Francia” se sienten las dimensiones de esa entrañable veneración por la literatura de ese país. Borges en esos versos, más que francófilos, confiesa que en el momento de su “grata muerte” no dirá la tarde y la luna, sino que dirá Verlaine; no dirá el mar y la cosmogonía, sino que pronunciará el nombre de Hugo; no dirá amistad, sino que dirá Montaigne (3: 194). Y no es desdeñable recordar que una figura como Paul Valéry, ese destello del delicado crepúsculo de Europa, fue para Borges un ejemplo, por no decir una presencia literaria que lo reflejaba. Pues la frase con que Borges finaliza su ensayo “Valéry como símbolo” – “ese hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden”-, no es más que una manera en que el argentino juega a autodefinirse (2: 65). En fin, el reconocimiento del establecimiento literario francés de la obra de Borges es lento pero de alguna manera firme. Inicia acaso con el recibimiento caluroso que Valery Larbaud, en 1925, le da a los ensayos de *Inquisiciones*. Continúa quizás con las reflexiones que Maurice Blanchot otorga a la noción de infinito en *Le livre à venir* de 1959. Continúa con la traducción y el prefacio que realiza Roger Caillois de *Historia universal de la infamia* en 1964. Sigue con la inquietante risa que le provoca a Michel Foucault el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins” y del cual escribe algunas páginas importantes en *Les Mots et les choses*, de 1966. Y quizás se prolonga con el ensayo “Borges ou le voyant”, que Marguerite Yourcenar le dedica en 1987.

“Borges ou le voyant” es el último ensayo de *En pèlerin et en étranger*, libro póstumo publicado en 1989. En realidad, el libro está integrado por diecinueve ensayos escritos entre 1928 y 1987. El último del libro y el último que escribió la escritora francesa es el que versa sobre Borges. Según la biógrafa Michèle Goslar, este estudio dedicado a un amigo recién salido del laberinto del

¹ Hablando de Marcel Schwob, Borges escribe: “Le tocó en suerte Francia, el más literario de todos los países” (4: 486).

mundo y de los hombres, fue en principio una conferencia que se dictó en Boston en octubre de 1986 (338). A pesar de que Yourcenar tramaba sus libros de ensayos sin pensar mucho en una unidad de contenido que abarcara el conjunto de los textos, este libro, a diferencia de los otros, como *Sous b n fice d'inventaire* y *Le temps, ce grand sculpteur*, dedica más espacio a escritores y sus obras. Sin embargo, la unidad que interesaba a Yourcenar frente a su escritura ensayística fue siempre la necesidad de que sus artículos estuviesen fundados en el rigor investigativo, la claridad conceptual y la hondura poética de su devenir escritural. Al lado de los análisis que le prodiga a Borges, aparecen los que giran en rededor de Goethe, Virginia Woolf, Oscar Wilde, Roger Caillois y Henry James. Y esto es precisamente lo que sugiere afirmar que este último libro de ensayos trata más que todo sobre literatura. Quedan en segundo plano las consideraciones sobre el mundo de la pintura y sobre el viaje, tan frecuentes, por lo demás, en la obra de Yourcenar. Hay otro rasgo que sobresale en este libro. La curiosa correspondencia que se establece entre el ensayo sobre Borges y el corto texto sobre Enrique Larreta, escrito en 1928 pero retocado en 1971. En la vasta obra de la escritora francesa aparecen estas dos referencias a la literatura argentina y, por ende, sus dos únicas referencias al mundo de las letras latinoamericanas. Yourcenar, en su texto sobre Larreta, evoca el impacto que recibí, cuando tenía catorce años, de la novela *La gloria de don Ramiro*, obra emblemática del modernismo argentino y que recrea algunos aspectos históricos de la España del siglo XVII. La Yourcenar, anciana, recuerda con gratitud una serie de imágenes, de tipo amoroso, donde brotan el ardor y el sentimiento del valor humano que sin duda ayudaron a que ideara, pocos años después, la primera versión de *Anna, soror...*, relato histórico cuyo telón de fondo hispánico posee los matices sombríos y apasionados de las pinturas del Greco. En las notas a *Anna, soror...*, donde Yourcenar cuenta la génesis de este relato incestuoso entre dos hermanos, aparece un detalle que conduce a un sugestivo abrazo conceptual. Preguntándose como una muchacha de dieciocho años podía plasmar con tanta hondura el lazo amoroso que une a dos hermanos españoles a principio del siglo XVII, Yourcenar, responde: "Toute a d j   t  v cu

et revécu des milliers de fois par les disparus que nous portons dans nos fibres, toute comme nous portons en elles les milliers d'êtres qui seront un jour." (*Postface* 936). Ahora bien, este pasaje permite establecer un puente entre Borges y Yourcenar. Hay, sin duda, una convicción en ambos escritores, al recrear vidas o pedazos de vida de personajes históricos: creer que ellos son sus figuras recreadas. Creer que en ellos, o en cualquier hombre por lo demás, se funde el misterio y lo esencial de todos los hombres. Pero Borges y Yourcenar, ante esta circunstancia, se comportan de guisa diferente. Una de las conclusiones más atractivas de la obra de Borges es afirmar que un hombre es todos los hombres. En el sueño, en el éxtasis, en los instantes que anteceden a la muerte, en los que moldean el terror supremo. Tal evidencia procede, sobre todo, de Schopenhauer. En el cuento "La forma de la espada" está identificada esta hermandad. Allí se dice: "Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable Jon Vincent Moon" (1: 493). Pero también se puede rastrear tal impronta en la lectura que Borges hace de Nathaniel Hawthorne. En la conferencia que dio sobre este autor en 1949 se plantea de entrada la noción panteísta que poseía el autor de "Wakefield" de que un hombre es los otros. Aunque Borges, en su conferencia, va revelando que la unión de las individualidades humanas en la inquietante intuición de un ser único y fugaz, forma parte de una tradición literaria que va desde Homero hasta Kafka, pasando por Emerson quien en su poema "History" plantea que "el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre" (2: 57).

Por su parte, Yourcenar cree que toda la humanidad y toda la vida pasa por nosotros. Y aunque no llegue a los límites de esta concepción debida a Borges en que los seres humanos se hacen uno en los instantes de grandeza y bajeza, se percibe que la elaboración de algunos de los mayores personajes de la escritora obedece a un mecanismo más o menos próximo. Adriano es el emperador romano que reinó entre los años 117 y el 138, el hispano que supo como ningún otro jerarca de la antigüedad estabilizar la paz en la tierra, quien se educó en la enseñanza de los estoicos pero jamás

desconoció las delicias del arte y el goce de los sentidos. Adriano, tal como lo muestra Yourcenar, es una sensibilidad única, por no decir genial; es el exponente perfecto del mundo antiguo, pero a la vez representa a la humanidad romana puesto que simboliza una época. Y esto se produce porque Yourcenar concibe esta palabra organizada, la que edifica la novela, como algo intemporal.² Pero no podríamos asegurar, como lo hace la célebre expresión de Flaubert, “Madame Bovary, c’est moi”, que Adriano o Zénon, Alexis, acaso sus personajes más importantes, sean Marguerite Yourcenar. Son simplemente una reconstitución novelesca. Mejor dicho, estos personajes pueden definirse como la transformación de una sustancia personal, la de la autora, que al mutarse en obra literaria nutrida de la historia, se eleva a categoría de paradigma de una cierta humanidad.³ A este fenómeno la misma Yourcenar denomina “magia simpática”. Y ésta no es más que la facultad de transportarse en el pensamiento al interior de alguien. Transporte que recuerda ciertos procedimientos psíquicos como la metempsicosis, la crisis mental, el trance y la autohipnosis.

Con Borges, en cambio, esta posible identificación entre autor y personaje es mucho más compleja por no decir más escurridiza, por no decir más ilusoria. “L’être fuit, le moi est poreux; s’en faire une image globale relève de la pure illusion”, dice Yourcenar. Estas palabras funcionan como ventana interpretativa para acercarse a muchos de los inasibles semblantes de los personajes de Borges. El rasgo ilusorio se ahonda todavía más cuando se hunde en circunstancias caras a Borges tales como el sueño o la pesadilla que sostienen “Las ruinas circulares” o “El sur”; o la circunstancia de los universos paralelos que ondea en “El jardín de los senderos que se bifurcan”; o el de la presencia del doble que estremece de perturbadora alteridad el encuentro de un Borges anciano con un

² A propósito de la construcción del personaje en *Mémoires d’Hadrien* ver Yourcenar (*Les yeux ouverts* 141).

³ “Je ne suis pas plus Michel que je ne suis Zénon ou Hadrien”, responde Yourcenar cuando Galey le pregunta si ella se introduce en los personajes de sus novelas. “J’ai essayé de le reconstituer — comme tout romancier — à partir de ma substance mais c’est une substance indifférenciée. On nourrit de ma substance le personnage qu’on crée : c’est un peu un phénomène de gestation” (*Les yeux ouverts* 211).

Borges muchacho en “El otro”, o que supone un fatal encuentro de dos entidades en una sola en “Los teólogos” y “La forma de la espada”; o el de la detención temporal que padece y goza Hladík, el escritor de “El milagro secreto”. Pero lo que torna más densa esta ilusión es la máscara que Borges pone en sus personajes, y sobre todo en los que integran su galería de criminales. La construcción de los personajes de *Historia universal de la infamia* está basada en una vertiginosa lúdica de simulacros. El procedimiento que se utiliza, como observa Sylvia Molloy, es el de los disfraces sucesivos que se unen a la formulación de un estilo barroco y carnavalesco (36-47).⁴ Y no obstante, como lo dirá el mismo Borges, en el prólogo a la edición de *Historia universal de la infamia* de 1954, bajo estos tumultos verbales “no hay nada”, no hay otra cosa que “apariencia, que una superficie de imágenes” (1: 291). Valdría la pena preguntarse, entonces, si ante esta superficie “porosa” de imágenes que se remplazan unas a otras sea posible precisar una relación identitaria de un autor con sus personajes, y sobretodo cuando los personajes de Borges se desvanecen en un juego que termina en la conciencia de ser nada, del no ser. Recuérdese, en este sentido, las palabras del narrador de “El inmortal”: “Como Cornelio Agrippa, soy Dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (1: 541). Un no ser que podría equivaler a un Borges que se repite una y otra vez distorsionado en un sucesivo e interminable juego de espejos. Con todo, lo que resulta más pertinente ahora es señalar el aspecto paradójico, por no decir milagroso, que se produce en el interior de los cuentos de *Historia universal de la infamia*. En ellos se establece una confrontación de una verosimilitud histórica forjada no con una serie de equívocos ni de mentiras, sino a partir de zigzags nominativos y maquillajes interpretativos. Como dice Roger Caillois, en el prólogo a la edición del libro que él mismo tradujo, Borges enmascara las fuentes de la historia (43). Y es aquí, precisamente, donde Borges y Yourcenar ostensiblemente se distancian. Mientras uno, tal vez por su condición de europeo extra-

⁴ Molloy tilda al procedimiento de *Historia universal de la infamia* como un juego de caretas, como una burla de textos y carnaval textual, como *imago*, efigie, disimulo, nombre falsos y traición del simulacro (37-38).

viado en Argentina, o mejor gracias a su particular condición de intelectual latinoamericano marginal, mira a la historia con el soslayo de la burla propio del histrionismo de los universos barrocos; la otra se guarece en el respeto cuidadoso de las fuentes utilizadas para edificar unas memorias del Imperio romano y otras del Renacimiento del norte europeo del siglo XVI.

En todo caso es posible determinar que ambos escritores, frente a estos personajes históricos recreados en la literatura, se abrazan. En primera instancia, los dos abominan esa especie de idolatría sospechosa, al menos para el imaginario literario, en el que el marxismo ha situado a la historia. Las leyes de ésta, implacables en la dialéctica, son igualmente implacables en su manera de influir la vida de los hombres. Esta concepción busca abarcar los destinos individuales con el rigor histórico de los hechos. Es decir, que el marxismo desdeña la fragmentación temporal de los individualismos, y más bien todo lo funda en la creencia de que existe un orden progresivo y lineal constituido por los movimientos sociales y el avance del proletariado. Yourcenar, por supuesto, ignora esta férula y este sometimiento. Así lo afirma en *Les yeux ouverts*, entrevistas que concedió a Matthieu Galey. La historia se diluye, es imprecisa e escurridiza, porque está compuesta ante todo por periplos individuales cuyos contornos permanecen generalmente en la oscuridad. Yourcenar se aproxima a la historia y la transgrede nombrando vidas rodeadas de brumas y que son ajenas a la nominación oficial. Esta perspectiva remite a Marcel Schwob, quien escribe en el prefacio de *Vies imaginaires*, que la ciencia histórica deja en la incertidumbre cuando trata de aproximarse a los individuos. Ya es sabido que Schwob, en un tiempo en que aún predominaban los presupuestos realistas balzaquianos que habrían de preparar los trabajos de campo de la investigación histórica de los naturalistas, rompe una tradición y traza un nuevo rumbo. En realidad, lo que hacen esas veintidós vidas imaginadas del francés es llevar a la plena madurez lo que Flaubert había mostrado en *Salammbô* y *Hérodias*. Por un lado, la precisión en una escritura que penetra, voluntariamente y no como algo azaroso, el ámbito poético. Además de la necesidad de llenar los vacíos de la historia desde una óptica donde la imaginación pondere. Y, por el

otro, otorgarle al arte, en tanto que él está en las antípodas de las ideas generales, la capacidad de desentrañar lo único que caracteriza lo individual. Borges, que asimila con claridad la enseñanza que Schwob plantea en el prólogo de *Vies imaginaires*, sobretodo si se piensa en los cuentos de *Historia universal de la infamia*, pasa por alto el axioma marxista. Y, acaso con mayor insolencia, se burla de él falsificando los hechos que conforman la historia.

El propósito de Yourcenar en "Borges o el vidente" es arduo: hacer, a la vez que un homenaje, un balance de los asuntos más importantes de la obra del escritor argentino. Tal propósito, en esta perspectiva, se cumple a su modo pero no logradamente. De hecho, el mero tema de la ceguera y su relación con la circunstancia visionaria hubiera sido suficiente para que Yourcenar se explayara en su objeto y no se dispersara intentando demostrar su "cabal" conocimiento de una obra mayor. La verdad es que Yourcenar pasa revista a los grandes temas de Borges con rapidez. Y quizá esto sea debido a la fatiga de la enfermedad y al derrumbamiento de la lucidez que le han otorgado los años. En todo caso aquí no aparece la usual agudeza con que la autora ha tratado a otros escritores. El ensayo, por ejemplo, que Yourcenar dedica a la obra de Thomas Mann "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann", sobresale por el carácter revelador de las interpretaciones que se hace de una obra visitada numerosas veces. Y, precisamente, esto es lo que falta en el recorrido que Yourcenar hace por la obra de Borges. Digamos que se aborda una obra, pero no hay revelación, ni iluminación, ni se establecen los inesperados abrazos intertextuales que se buscan siempre en los terrenos interpretativos, sobre todo cuando nos acercamos a Borges. En realidad, lo que dice Yourcenar ya se nos ha dicho y de mejor manera en otras fuentes. Por tal razón dentro de la amplísima bibliografía de Borges, el texto de Yourcenar no goza de una resonancia perenne.

Los temas que se tratan en "Borges ou le voyant" son varios. En primer lugar, se presenta la imagen arquetípica del ciego. Borges adquiere de entrada el perfil del hombre mítico. Borges no sólo es un pariente de Valmiki, el autor del *Ramayana*, sino que se entrelaza con los rapsodas griegos que tienen en Homero su máximo baluarte. La honorabilidad de Borges es más visible aún por-

que a diferencia de los otros hombres que apenas ven al prójimo, Borges vislumbra el universo. El miedo a la ceguera desaparece en Borges para convertirse más en una calmada nostalgia por no poder ver tan sólo la oscuridad de una noche. La ceguera, concluye Yourcenar, no basta para otorgar la clarividencia del sabio, pero en Borges felizmente la ha aumentado. Luego, viene la referencia a Paul Groussac y al "Poema de los dones". Y es aquí donde aparece uno de los matices más inesperados, por no decir incómodos, de este ensayo. Yourcenar cita varios poemas de Borges en una traducción propia. Aunque el trabajo de la traducción poética pertenece al entero dominio de la subjetividad del traductor, las que hace Yourcenar se resienten porque poseen precisamente una dosis de capricho. "El poema de los dones" se reduce con incomodidad y, más adelante, en la "Milonga de los dos hermanos" aparecen datos y sentidos que no se corresponden con el texto original. A esta imprecisión de la traductora, se puede añadir la fórmula ensayística que Yourcenar después va a otorgar a los cuentos de *Historia universal de la infamia*. Es verdad que a una buena parte de la obra de Borges, se le ha atribuido un carácter híbrido. Las fronteras entre los géneros se diluyen en él y por eso mismo, como dice Octavio Paz, "sus ensayos se leen como cuentos, sus cuentos son poemas y sus poemas nos hacen pensar como si fuesen ensayos" (940). El pensamiento es el puente entre todos ellos, explica Paz, pero Yourcenar parece confundirse cuando tilda a los cuentos infames como ensayos. Además, no precisa por qué los considera así, sucediendo que donde debería haber reflexión, en el devenir del ensayo hay vacío. Otros temas que analiza Yourcenar, a través de diversos textos, y en la medida en que están casi ausentes en la obra de Borges, son el amor y el patriotismo. Luego pasa a la infamia y la traición para, finalmente, proponer una posible división de los cuentos usualmente llamados fantásticos. Llama la atención, por cierto, la manera en que Yourcenar asume el matiz amoroso en Borges. Su conclusión, como la de muchas otras interpretaciones, es que este motivo en la obra de Borges sobresale por su ausencia. Los cuentos que utiliza para verificar esta hipótesis son "Ulrica", donde por fin hay un acto amoroso que se celebra con nostalgia, y "Emma Zunz", donde por fin se abomina de otro

acto amoroso. No es nada arriesgado decir, empero, que el tema del amor en Borges merece mayor expansión. Es válido argüir que lo más apropiado sea no confirmar esta falsa ausencia, sino más bien sopesar cómo el amor, que aparece aquí y allá en la poesía y en los cuentos, brota con esos preocupantes disfraces y máscaras con la que también se cubre a la infamia y el horror en la obra de Borges. Yourcenar propone, en la última parte del ensayo, y en aras de comprender mejor el carácter de los cuentos considerados como fantásticos, una división. División que no logra dar cuenta de una obra cuentística que resulta siendo ardua para clasificar. Yourcenar previene frente a un lugar común en la interpretación de los cuentos de Borges y cree con fortuna que lo que muchos creen que es magia o circunstancia sobrenatural, no es más que una forma especial de la erudición. Así, Yourcenar se une a la fórmula de Gérard Genette al considerar la erudición de Borges como la forma moderna de lo fantástico. Cuentos epistemológicos, los llama la autora francesa, y piensa que este primer grupo está consagrado al examen de métodos para validar nuestros conocimientos. Es quizás esta primera denominación la que hubiera merecido en el ensayo un mayor análisis. Yourcenar resume los argumentos de tres cuentos: "Los teólogos", "La busca de Averroes" y "Pierre Menard, autor del Quijote". Luego propone las otras dos categorías sin lograr iluminarlas del todo. Los cuentos donde el tratamiento temporal se vuelve el motivo trascendental de lo literario tratado desde una suerte de alucinación cuyas atmósferas fabulosas adquieren para la escritora los inolvidables rasgos de la belleza. Y aquí los resúmenes de los cuentos se precipitan vertiginosamente: "Las ruinas circulares", "El Aleph", "Deutsches Requiem", "El Zahir", "La escritura de Dios", "El inmortal", "El milagro secreto", "La biblioteca de Babel", "El Congreso", "La secta del Fénix", "La lotería de Babilonia" y "El libro de arena". Y, en fin, la tercera categoría es aquella que se caracteriza por un decorado de personajes argentinos. Y aquí una vez más se acude al mecanismo de los resúmenes fáciles: "La noche de los dones", "El otro duelo" y "El Sur". Sucediendo que el ensayo como género se entorpece tristemente en este texto postrero de Yourcenar, puesto que el espacio de la reflexión se ve invadido por una escueta y

fácil enumeración de las acciones. “Borges ou le voyant” inicia tal vez con una loable pretensión totalizadora de la obra del escritor argentino, pero termina en una opaca tentativa generalizadora. Y sin embargo, es claro que de lo que se trata aquí es de un hacer un homenaje al amigo recién fallecido. A ese amigo que más que un hombre ya es un personaje literario mítico. Ese personaje que Borges se encargó de crear con minucia a lo largo de su vida, hecho de ceguera y metafísicas fantásticas, de laberintos y de infamias, de traiciones y juegos temporales y que logró conmovir del todo, sin duda alguna, a Marguerite Yourcenar.

Pablo Montoya
Universidad de Antioquia

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Carpentier, Alejo. “Gide y la América Latina”. *Letra y Solfa*. Vol. 6. La Habana: Letras Cubanas, 1997. 16-18.
- Goslar, Michèle. *Marguerite Yourcenar, qué aburrido hubiera sido ser feliz*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Houellebecq, Michel. *Lanzarote et autres textes*. París: Librio, 2002.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Paz, Octavio. “El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges: Fundación y disidencia.” *Obras completas*. Vol. II. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2000. 936-50.
- Yourcenar, Marguerite. “Postface à Anna, soror...” *Oeuvres romanesques*. París: Gallimard, 1982. 931-41.
- . *Les yeux ouverts; entretiens avec Matthieu Galey*. París: Le Centurión, 1980.