

EL BORGES CLÁSICO

Ricardo Héctor Rabitti

*“...quizá porque lo bueno ya no es de nadie
[...], sino del lenguaje o de la tradición”.*

Un escritor “es menos inventor que descubridor” (OC 1: 586)¹. Borges, que se preciaba de buen lector, sabía recuperar con sabor a clasicismo textos ajenos, redescubrirlos y reelaborarlos. Porque si bien nadie puede inventar nuevas metáforas, es posible retomarlas: a una tradición le cabe ser renovada². En efecto, Borges renueva

¹ En *Evaristo Carriego*, Borges yuxtapone ambas posibilidades, sin adherir a ninguna: “Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor.” (OC 1: 142).

² “La verdad es que sin la tradición que Hidalgo inaugura no hubiera existido el *Martín Fierro*, pero también es cierto que Hernández se rebeló contra ella y la transformó y puso en el empeño todo el fervor que encerraba su pecho y que tal vez no hay otra manera de utilizar una tradición...” “Hernández hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó.” (OC 4: 88 y

Variaciones Borges 22 (2006)

y perfecciona materiales ajenos, muchas veces ocultos en párrafos secundarios.

Ahora, ¿cuál es el criterio de recuperación en Borges? Un mismo patrón clásico se reitera en Borges: la selección de un elemento inscripto en el nivel de la excelencia del paradigma y su reutilización en el tiempo del sintagma, en una renovada combinatoria en donde encontramos todo el “fervor” borgesiano, porque “tal vez no hay otra manera de utilizar una tradición”.

Mostraré este procedimiento clásico en cuatro tipos de ejemplos: 1) los vocablos de valor único; 2) el recurso de la enumeración; 3) la situación ya inventada por otros autores; 4) el desarrollo de una idea o una intuición que señalan el modo de obrar en nosotros la experiencia estética.

1

Del protagonista de *El americano*, James dice que tenía “una actitud de genérica hospitalidad hacia las contingencias de la vida” [“an attitude of general hospitality to the chances of life” (7)]. Borges recupera la voz “hospitalidad”, primero en un pasaje sin mayor elaboración personal: “Goethe (cuya más notoria virtud fue la hospitalidad con que recibió *todos* los influjos)” (*Borges en Sur* 277), y luego, en el que seguramente es su mejor tratamiento de este vocablo, en “Sobre ‘The Purple Land’”: “pienso en el temple venturoso de Richard Lamb, en su hospitalidad para recibir todas las vicisitudes del ser, amigas o aciagas” (*OC* 2: 114). De un modo análogo a la hipótesis de “Kafka y sus precursores”, la reescritura de Borges, violando las nociones establecidas de cronología, pide ser leída como el “verdadero original” del texto de James. La *hospitalidad* en James queda desdibujada, arrastrada por la mecánica lectura de un lugar común del lenguaje: los ca-

91). Sobre nuevas metáforas: “Empezaré la historia de las letras americanas con la historia de una metáfora; mejor dicho, con algunos ejemplos de esa metáfora. No sé quién la inventó; es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar” (*OC* 2: 48).

sos o contingencias de la vida; la de Borges, en cambio, se ve jerarquizada por el encuentro de esas vicisitudes del ser que amplían la hospitalidad a niveles ontológicos y de esas íntimas y personales adjetivaciones, aciagas y amigas. Una hospitalidad distraídamente leída y sopesada a causa de la materia estereotipada de lo que hospeda, esos genéricos e impersonales sucesos; la otra, que nos convoca con la honorabilidad que le conceden el encuentro del ser ontológico, al que pertenecemos, y de esa generosa aceptación de toda circunstancia, las vicisitudes que somos, nombradas y “bautizadas” por dos adjetivos, magníficamente hallados. De este modo, el término, luego de su utilización y enriquecido con su nueva significación, regresa al paradigma para un potencial y clásico redescubrimiento futuro. La estética romántica, en cambio, procura en la explosión creativa agotar todo lo que expresa. El Romanticismo no procede por acumulación, sino por escrituras o actos retenidos únicos y definitivos.

Hay ocasiones en que la referencia no excede la recuperación, casi de homenaje, de vocablos cumplidamente acabados, “inmodificables”. Laprida huye vencido “hacia el Sur por arrabales últimos” en el “Poema Conjetural” (OC 2: 245). Estoica y austeramente se indica la aceptación desapasionada de un destino, diciendo que huye “sin esperanza ni temor”³. “Ni temor, ni esperanza” es el comienzo del poema “Muerte”, de Yeats (960), y, más significativamente, está el lema del escudo de Isabella d’Este (1474-1539): *Nec spe, nec metu*. Texto “definitivo”, al que nada puede agregarse, y que por eso mismo (es el sabor a respetuosa clasicismo en Borges, es decir, la convicción de la Historia de la Cultura como proveedora de Modelos)⁴, merece ser reproducido,

³ Un modo similar de indicar pasiones mediante construcciones negativas [“sin esperanza ni temor”], a fin de evitar efusiones melodramáticas y mantener una clásica y sosegada distancia respecto de ellas, se lee en “A Luis de Camoens”: “Sin lástima y sin ira el tiempo mella” (OC 2: 210), y en “El tango”: “[...] sin odio,/Lucro o pasión de amor se acuchillaron” (OC 2: 266).

⁴ Acerca de la Historia como proveedora de Modelos: una antropología romántico-temporal como ésta no podría ser entendida ni creída necesaria por un historiador clásico: “hay una frase [...] que no es de Sartre sino de Hegel y que dice: ‘el hombre no es más que la serie de sus actos’” (Martínez 19).

en todo caso con esa riqueza que se aclara en “La busca de Ave-roes”, que sobreponen el tiempo y la admiración entrañable:

el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres. (OC 1: 586)

El ser “todo para todos” es la cita de San Pablo, numerosas veces retomada por Borges, por ejemplo: “esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol” (OC 2: 153).

Hay otras veces en que un hallazgo es conservado intacto por Borges en su pureza de cosa lograda, mientras que su descubridor, tal vez exaltado por el hallazgo, no quiere o no puede separarse de él y lo corrompe con prolongaciones y explicaciones innecesarias -explicaciones que hacen recordar aquello de Walter Otto frente a la contemplación de una cosa perfecta: “Su grandeza atemporal se halla tan arrebatada con todo el poderío esencial en la aparición, que el simple pensamiento del simbolismo o la espiritualización sería una evasión” (195). Por ejemplo, en *Encender un fuego* de Jack London:

Pero todo esto [...] no impresionaba al hombre. No porque estuviera acostumbrado a ello. Era un recién llegado a aquella tierra, un *chechaquo*, y éste era su primer invierno. Su problema era que no tenía imaginación. Era rápido y vivo en las cosas de la vida, pero sólo en las cosas, no en los significados. (10)

Esto bastaba para lograr esa forma que vale por sí misma, o como dice Borges: “podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural. Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce” (OC 2: 13). Pero London, probablemente por sujeción a convicciones de narrativa realista, con su necesidad de causalidad explicativa, agrega co-

mentarios aclaratorios que irremediablemente van desmereciendo este hallazgo. Porque el texto continúa:

Cincuenta grados bajo cero significaban ochenta y pico de congelación. Este hecho sólo le impresionaba porque suponía frío e incomodidad, pero nada más. [...] Cincuenta grados bajo cero suponían una mordedura de frío que duele y que debe ser evitada mediante el uso de mitones, pasamontañas, mocasines confortables y gruesos calcetines. Cincuenta grados bajo cero. Que hubiera algo en ello más allá de esta evidencia, constituía un pensamiento que nunca entró en su cabeza. (10)

Este agregado nos “obliga” a salir de la presencia concreta de este hombre sin imaginación, con toda su sugestión de epifanía, para oír al narrador, lo que significa dejar de leer el relato para leer explicaciones de quien narra: unas palabras no ya del relato sino meramente funcionales a él, un narrador que abandona la intención literaria y pasa a una pragmática.

Borges hace una cita de este pasaje de London en “El otro duelo” (OC 2: 437):

Dormir a la intemperie, sobre el recado, era algo a lo que ya estaban hechos; matar hombres no le costaba mucho a la mano que tenía el hábito de matar animales. La falta de imaginación los libró del miedo y de la lástima.

Borges deja que esta limitación, la ausencia de potencia imaginativa, opere por sí misma, incluso con la sugestión de la positiva operatividad que puede asumir una carencia, un algo que no es. No procura domesticarla y hacerla ingresar en la “sensatez cientificista” de las causas y los efectos, como London. Que la observación obre por sí, no por los datos explicativos que puede originar. Lejos Borges en esto de alguna lingüística como la de Umberto Eco que considera que la obra literaria sea una suerte de artificio que posibilita indefinidas interpretaciones: “Para ver una cosa hay que comprenderla” (OC 3: 36). Comprenderla, no interpretarla.⁵ El escritor puede en todo caso entregarse a las im-

⁵ “Comprender” en la acepción de “ponerse en el lugar del otro”, de la obra, que subraya el aspecto objetivo del descubrimiento. La interpretación, en cambio,

plicancias y sugerencias de un hallazgo recuperado, como se verá enseguida.

2

En el momento central de “El Aleph”, hay un préstamo de Marcel Schwob:

Desde allí [Lucrecio] contempló la inmensidad hormigueante del universo; todas las piedras, todas las plantas, todos los árboles, todos los animales, todos los hombres, con sus colores, con sus pasiones, con sus instrumentos, y la historia de estas diversas cosas, y su nacimiento, y sus enfermedades, y su muerte. Y entre la muerte total y necesaria, percibió claramente la muerte única de la Africana, y lloró.⁶

Schwob enumera piedras, plantas, árboles, todos los animales, el nacimiento y la muerte de todas las cosas. Enumera géneros, especies, para llegar “entre la muerte total y necesaria”, a la “muerte única” de la persona particular de la Africana, y llorar. Ciertamente el texto halla su eficacia en el contraste de este hormigueante universo genérico, inhumano no sólo por su vastedad inabarcable sino por ser el producto del choque de los átomos de Epicuro, y la irreductible individualidad de la Africana, quien es, ella también, un producto del encuentro fortuito de uniformes “átomos fatales”, como toda mujer. En ese sentido es “igual a las demás” pero, para Lucrecia, paradójicamente, “es ella”, la única.

El narrador de “El Aleph” dice:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pi-

subraya el carácter subjetivo de la invención. Véase D. Guastini. *Prima dell'Estetica* (Milano: Laterza, 2003).

⁶ “De là il contempla l’immensité fourmillante de l’univers; toutes les pierres, toutes les plantes, tous les arbres, tous les animaux, tous les hommes, avec leurs couleurs, avec leurs passions, avec leurs instruments, et l’histoire de ces choses divers, et leur naissance, et leurs maladies, et leur mort. Et parmi la mort totale et nécessaire, il aperçut clairement la mort unique de l’Africaine, et pleura” (55).

rámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa de Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré. (OC 1: 625)

El empeño parece el mismo: nombrar las “infinitas cosas del universo” para confluir en un rasgo personal que permita la descarga del llanto. Schwob se centra en el efecto de esta descarga sentimental: acumula, como decía, generalidades que den el sabor de la infinitud, de la multiplicidad inabarcable y por eso inhumana en la cual nos vemos inmersos, para concluir centrándose en un rasgo único, la “fortuita cosa” individual, simultánea-

mente única e irrepetible, en la que nos conmovemos. Para Borges esta enumeración, además de atender a las necesidades del cuento, a la develada Beatriz obscena por el ciertamente ingenuo narrador, abre una serie de sugerencias: la capacidad de la imaginación, como otro Aleph capaz también de indefinidas imágenes y combinaciones (“vi mi dormitorio sin nadie”; “vi a un tiempo cada letra de cada página”); la posibilidad del mecanismo metafórico (“vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala”), que facilita con sus asociaciones y similitudes construir y recorrer el universo sin la fatiga de pasar de forma en forma, de objeto aislado a objeto aislado. Hay, también, la intercalación de objetos precisos y de generalidades; el efecto que se logra, de mucha más vasta envergadura, es que *todo ocupa un único y primer plano*, la belleza de “la delicada osatura de una mano”, la atrocidad de “un cáncer en el pecho”, la puerilidad no menos atroz de “los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales”, junto a “ejércitos”, “muchedumbres de América”, “el populoso mar”. Pero, ¿no es así como vivimos cada momento del presente, ese primer plano construido enigmáticamente por el encuentro de algo así como lo pasajero y momentáneo del sintagma y lo permanente paradigmático, como un único primer plano constantemente renovado, el primer plano, imaginado, de todas las marejadas y todos los ejércitos, superpuesto a las generalizaciones de la inteligencia, nieve, tabaco, vapor de agua, y a las particularidades llenas de resonancias arquetípicas personales de unas baldosas de un traspatio repetidas en un zaguán, de un círculo de tierra seca en una vereda? Es decir, ¿no estamos constantemente en presencia de un Aleph, no sucede en nosotros constantemente la experiencia del Aleph? La escritura de Borges abre estas posibilidades, que ciertamente no son retóricas ni meramente especulativas: la literatura no objetiva la existencia (nada puede hacerlo; de hecho, la filosofía alcanza a definir, es decir objetivar, las esencias del Ser, pero no su existencia), pero puede presentarla (*expresarla* diría Croce, con una afirmación –“el arte es expresión”- que no tenía la aprobación de Borges...),⁷ a fin de que podamos por contemplación esté-

⁷ “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la

tica comprender la enigmática actividad que se operan constantemente en cada uno de nosotros, permitiéndonos ser a la vez “numeroso y uno”.

3

Borges también retoma situaciones inventadas por otros autores. En “El Aleph”, el encuentro del narrador con Carlos A. Daneri, la soportada e insoportable audición de la lectura de *La Tierra*, el poema que describiría el planeta. Véase este pasaje de “El cuento más hermoso del mundo”, de Kipling: “Fue mi destino estar inmóvil, mientras Charlie Mears leía composiciones de muchos centenares de versos y abultados fragmentos de tragedia que, sin duda, conmoverían al mundo” (229). De Charlie Mears muy “borgesianamente” se dice: “hablaba de sí mismo, como corresponde a los jóvenes”(Cuentos 229)⁸. Pero en Kipling la incomodidad nace de una situación pasajera: la juventud de Charlie; en Borges, en cambio, se transforma en una meditación sobre la atrocidad gratuita de que algo de valor infinito como un *aleph* (“el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”) venga revelado sin utilidad alguna a alguien que poéticamente es nadie, es decir que no sabe incluir cualitativamente una referencia mitopoética, arquetípica, en lo que ve y sólo percibe detalles inconexos:

[Daneri] se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción,[etc.]. (OC 1: 620)

menor réplica y no producen la menor convicción; yo desearía, para eliminar los de Croce, una sentencia no menos educada y mortal. [...] Su fórmula -recordará mi lector- es la identidad de lo estético y de lo expresivo” (OC 1: 217).

⁸ Tal vez utilizó también a un primo suyo: “Un primo mío escribió un diálogo entre la pirámide y el obelisco. [...] recitaba un poema suyo que empezaba así: ‘Su mano marfileña y afilada’” (*Gente* 9).

Una reutilización no pasiva de una situación tomada en préstamo, reelaborada y guiada a un nuevo texto propio.

4

De las lecturas, de los comentarios ajenos suelen extraerse claridades para las propias experiencias. Borges lee a Wilde y después sigue este proceso: relaciona lo leído con su propia biografía y luego lo aplica universalizándolo a toda realidad estética. En *Evaristo Carriego*, Borges dice:

En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos. (OC 1: 162)

La continuación del párrafo elabora esa intuición, ese hallazgo:

[...] de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo.

También hay una referencia a esta idea sobre la experiencia estética en uno de los prólogos al *Martín Fierro*, ampliado a todo el arte: “Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres” (OC 4: 88) Y, definitivamente, en “El Tango”, donde está su elaboración poética mayor:

[...] El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
El recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio. (OC 2: 267)

El Borges clásico no se limita a la reutilización de textos ajenos: si “lo bueno no es de nadie”, tampoco lo propio lo es. Logradas unas palabras “únicas”, que permiten vislumbrar “uni-

versales fantásticos" e "imágenes primordiales" (Pavese 176), ¿por qué no recuperarlas de la propia tradición personal? Borges tiene el hábito de recobrar en textos posteriores lo ya logrado en anteriores, hacer de su propia obra un paradigma.

Así, en 1943, Laprida ("Poema conjetural") huye "por arrabales últimos", pero ya en 1936, en "El acercamiento a Almotásim", el protagonista también había huido buscando "los arrabales últimos" (OC 1: 415).

A propósito de la frase "sin esperanza ni temor" en "Poema conjetural", señalé un poema de Yeats, el escudo de Isabella d'Este; pero a su vez en la obra de Borges, en "Una llave en Salónica" (OC 2: 254) encontramos el siguiente verso: "Libres ahora de esperanza y miedo"; y en *El Sur*, Dahlmann sale a pelear y si en él "no había esperanza, tampoco había temor" (OC 1: 528).

En "Valéry como símbolo", al "héroe semidivino de *Leaves of Grass*" se lo define como "de ilimitada y negligente felicidad" (OC 2: 64); en "Sobre Oscar Wilde" se dice de él: "ejecutó esas cosas disímiles con una suerte de negligente felicidad" (OC 2: 70). La "negligente felicidad" alude al Whitman protagonista de *Hojas de hierba* que inventó W. Whitman y también al Wilde de "Sobre Oscar Wilde". Pero el recorrido de esa expresión no se detiene allí: la lectura de Borges afina en nosotros la capacidad para reencontrar ese modo de ser en otros hombres, ciertamente, de una manera inseparable del tono que Borges le imprime al concepto. En este sentido, las palabras recuperadas se vuelven palabras fundadoras. Palabras respetuosas del cúmulo de cultura anterior, no destructoras; concientes de que tal vez la historia de la humanidad no sea sino "la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (OC 2: 16); palabras que ayudan a enriquecer la gama de esas entonaciones.

El proceso cultural, como una forma viva que se desarrolla independiente del sujeto en quien sucede y que llega a veces oscuramente a entreverlo, también se reitera en Borges, entremezclando datos biográficos ajenos con consideraciones propias. Sobre Gibbon y su autobiografía:

Conoció a Roma; su primera noche en la ciudad eterna fue una noche de insomnio, como si ya presintiera y ya lo inquietara el

rumor de los millares de palabras que integrarían su historia. (OC 4: 67)

Sobre Homero:

En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e *Ilíadas* que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. (OC 2: 160)

Sobre Cervantes:

Se creía acabado, solo y pobre,/Sin saber de qué música era dueño;/Atravesando el fondo de algún sueño,/Por él ya andaban don Quijote y Sancho. (OC 2: 256)

Sobre Hernández:

Nada memorable había hecho, salvo una cosa que ignoraba. Sin sospecharlo, había consagrado su vida entera a prepararse para la escritura de *Martín Fierro*. (OC 4: 90)

Sobre Croce:

En 1899 advirtió, con una especie de temor parecido a ratos al pánico y a ratos a la felicidad, que los problemas metafísicos estaban organizándose en él y que la solución –o una solución– era casi inminente. Dejó entonces de leer, dedicó sus mañanas y sus noches a la vigilia, y caminó por la ciudad sin ver nada, callado y atisbándose. (OC 4: 225)

Doy dos testimonios de experiencias semejantes pero opuestas a esta visión clásica de la cultura como una realidad que se introduce en el hombre pausada y respetuosamente.

El primero es de Rousseau, del 12.1.1762 (2ª carta a Malesherbes):

Una multitud de vívidas ideas se me presentó de golpe, con una fuerza y confusión que me turbaron inexplicablemente; siento mi cabeza presa de un aturdimiento semejante a la embriaguez. Una violenta palpitación me oprime, agitando mi pecho; al no poder continuar respirando mientras marchaba, me dejo caer al amparo de un árbol del camino [...]. ¡Oh Señor! Si hubiera podido escribir alguna vez apenas un cuarto de lo visto y sentido bajo aquel árbol. (45)

El otro es de Worringer:

Esto: que en las horas que pasé con Simmel en las salas de Trocadero [...] sobrevino con torrencial vehemencia el parto del mundo ideológico que más tarde se cristalizaría en mi tesis y que sería lo primero con que daría a conocer mi nombre. (9)

En ambos, la experiencia está envuelta en una fuerza sobreabundante (“Si hubiera podido escribir alguna vez apenas un cuarto de lo visto y sentido bajo aquel árbol”) que funda haciendo violencia en el sujeto un acontecimiento (“sobrevino con torrencial vehemencia el parto”). Esto e asemeja a las irrupciones del dramático espíritu personal que obra en la Biblia, irrupciones que inauguran una y otra vez la historia según la matriz del *ex nihilo* del Génesis, y cuyos se perciben en una estética como la de Heidegger:

la obra de arte no ya como producto, como cosa entre las cosas, como objeto encerrado dentro de una cierta red de valores y de significados, sino como evento que cada vez irrumpe en el mundo refundándolo. (Givone, *Storia* 159)

Compárese con Borges: Marino sintió “que los altos y soberbios volúmenes [...] no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo” (OC 2: 173)⁹.

⁹ El Antiguo Testamento -con algunas pocas incursiones en el Nuevo, todavía en ambiente semita, como la de Pablo camino a Damasco o el *Quo vadis?* de Pe-

He expuesto algunos ejemplos de inclusión de textos ajenos y la reapropiación de textos propios en Borges.¹⁰ Procuré señalar un modo de proceder con la literatura en particular y con la cultura en general, opuesto al concepto romántico de creación “de la nada”, que conlleva la desconsideración o destrucción de lo previamente dado. El modo de Borges refuerza las convicciones clásicas acerca de la vida como búsqueda de esos momentos “sin antes ni después, contra el olvido”, en los que, como en el mito, se nos comunica quiénes somos, (y obsérvese que esta búsqueda se hace “a través del tiempo”, no gracias a él, que es a lo sumo una aceptada y pasiva regla de la adivinanza de la vida, así como en la novela de acontecimientos, la aventura se hace “a través del espacio”, no gracias a él),¹¹ y de sus obras como privilegiadas ocasiones en que, algunas veces, se unen, con la felicidad “de lo perdido/de lo perdido y lo recuperado”, sintagma (“fortuita cosa de tiempo”) y paradigma (“los arquetipos y esplendores”), y alcanzan el punto de constituirse “todo para todos”. Entonces, comprendidos así el hombre y su cultura, es posible –sin

dro-, es romántico: la historia se inicia cada vez abruptamente, con una irrupción del Espíritu (el llamado a Abraham para abandonar Ur, por ejemplo). La concepción del Cristianismo helenizado es, en cambio, clásica: el pasado anterior al nacimiento de Cristo es leído como una preparación de ese evento, análogo al modo también paulatino en que Tlön ingresa en nuestra realidad.

¹⁰ Doy como contrapartida, una versión irrespetuosa, “romántica” del uso de materiales ajenos: “Un artista es una criatura guiada por demonios. No sabe por qué lo han elegido a él y por lo común no tiene tiempo para preguntárselo. Él es enteramente amoral en todo lo que se apropia, toma en préstamo, pide como limosna, roba a quien sea con tal de completar la propia obra.” Reportaje a W. Faulkner (*La Repubblica* 11-03-92). Hay una tremendista referida a Chandler: “‘canibalizaba’ los relatos cortos para darles nueva forma en las novelas.” (*Adiós*, solapa posterior).

¹¹ “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento; el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.” (OC 1: 562). El Romanticismo procede, en cambio, o bíblicamente (como en los imprevistos y abruptos enamoramientos) o en base a un tiempo desmitificado que sólo descubre evoluciones. De aquí la fascinación romántica por las ruinas (tiempo cristalizado) o por la muerte, que detiene, al fin, esa *agitatio continua*. (Hasta que la muerte haga de una vida un destino, como decía Valéry). Nótese, por otro lado, la distinta (y clásica) concepción borgesiana del tiempo, en el texto citado de “La busca de Averroes” en la página n. El tiempo no es considerado allí una fluencia modificadora sino un portador de perfecciones.

academicismos ni manierismos estériles- apoyarse a la vez respetuosa y creativamente en lo que “ya no es de nadie, sino del lenguaje o de la tradición”.

Ricardo Héctor Rabitti
Universidad Nacional del Comahue

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, J. L. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Chandler, Raymond. *El largo adiós*. Barcelona: Plaza y Janés, 1988.
- Cuentos Memorables*. Selección: J. L. Borges. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2002.
- Gente* nro. 499 (13.02.75).
- Givone, Sergio. *Storia dell'estetica*. Roma: Laterza, 1991.
- James, Henry. *The American*. Nueva York: New American Library, 1963.
- London, Jack. *Cuentos*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. Buenos Aires: EUDEBA, 2004.
- Otto, Walter. *Los dioses de Grecia*. Buenos Aires: EUDEBA, 1976.
- Pavese, Cesare. *Vita attraverso le lettere*. Torino: Einaudi, 1966.
- Rousseau, Juan J. *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Dijon: Gallimard, 1993.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: FCE, 1953.
- Yeats, William Butler. *Teatro completo y otras obras*. Madrid: Aguilar, 1957.