

# JORGE LUIS BORGES Y LOS DONES INCOMPLETOS

*David Ricardo Ramírez*

## 1. DE DEDICATORIAS Y DONES

En nuestra historia como lectores, todos en algún momento nos hemos detenido ante una dedicatoria. Las razones que podrían explicar esta atracción son muchas y a primera vista poco complejas. Algunas dedicatorias llaman nuestra atención por simple curiosidad, porque nos gusta juzgar la inteligencia o la ternura o la sensiblería de los demás. Otras nos interesan sólo por quien las escribe o por la obra de la que hacen parte o por la persona a la que están dirigidas. Hay dedicatorias que nos conmueven únicamente por lo que sugieren o incluso por lo que esconden. Hay, en fin, unas cuantas que quisiéramos haber escrito nosotros o que a nosotros estuviesen dirigidas. Si nos es permitido identificarnos con los personajes de un relato, ¿por qué no hacerlo también con el nombre de una dedicatoria?

Dada la atracción casi morbosa que suelen despertar las dedicatorias, parecería una ingenuidad querer iniciar un acercamiento crítico al tema del don en la obra de Borges a partir de ellas. Además de no ser un fenómeno exclusivo de la literatura de Borges (hoy dedicamos todo, desde novelas hasta manuales de contabilidad), las posibilidades de análisis que nos permiten son, en principio, muy limitadas. En efecto, y pensemos en el caso concreto del escritor argentino, ¿qué podemos hacer con un puñado de nombres, muchos de ellos de mujeres, y de los que en ocasiones no es mucho lo que sabemos aparte de que aparecen en una dedicatoria de

Borges? ¿Acaso las dedicatorias no nos circunscriben al estrecho mundo de la biografía? Incluso aquellas que desarrollan un argumento o poseen un valor poético; ¿no nos remiten irremediamente a un nombre?, ¿no nos ofrecen un aporte periférico, circunstancial, quizás insignificante, para el estudio de una obra literaria?

La misma obra de Borges nos demuestra que estos interrogantes, aparentemente de fácil respuesta, permiten una solución afirmativa cuando se aborda la dedicatoria a partir del interés del argentino en formas y temas “menores”; ante ellas resulta válido extender ese gesto crítico que retira la mirada de lo que suele considerarse significativo para llevarla hacia los márgenes: hacia temas marginales, como “Las inscripciones de los carros”; hacia escritores de segundo orden, como Evaristo Carriego; hacia géneros menores, como las biografías sintéticas; hacia formas textuales periféricas, como prólogos, epílogos, notas, epígrafes (Sarlo 259). En un primer momento, por supuesto, la marginalidad de la dedicatoria no indica nada más que una posición. El hecho de que se encuentren en las orillas de los textos no les confiere de antemano una importancia singular. Sin embargo, quizás por su misma razón de ser, por ser a su modo también un don, la dedicatoria es uno de los lugares más indicados para reflexionar sobre él. En la simple pregunta ¿qué es una dedicatoria? hay implícitas una serie de cuestiones que adquieren mayor visibilidad una vez que son vistas a la luz de algunos textos de Borges en los que el don desempeña un papel principal. Materiales tan disímiles como dedicatorias, cuentos, poemas y entrevistas pueden confluír, sin convertirse en caos, gracias a esta centralidad del don que, como se verá al final de este trabajo, en el caso de Borges alcanza la dimensión de una poética.

¿Qué es, pues, una dedicatoria? Desde una perspectiva formal, la dedicatoria hace parte de ese grupo de formas textuales que Gerard Genette llamó *paratexto*. Como bien se sabe, este término designa a una serie de producciones, en su mayoría verbales, que se ubican en el *umbral* de un texto. En cuanto paratexto, el rasgo tal vez más significativo de la dedicatoria consiste en el pacto de complicidad que en ella establecen autor, dedicatario y lector. Así, mientras este último asume el papel de testigo público del acto privado que es la dedicatoria (yo, lector, soy testigo de que Jorge Luis Borges le dedicó el poema “Sábados”, de su libro *Fervor de Buenos Aires*, “a C. G”), entre los dos primeros se crea un vínculo íntimo, casi

secreto, que, como en el amor, apenas deja lugar para un tercero. Pensando en el singular carácter de esta relación Borges afirma en la dedicatoria a *La cifra* (1981) que “la dedicatoria de un libro es un acto mágico” y la define “como un don, un regalo” (OC 3: 347). Ahora bien, y modifiquemos un poco nuestra pregunta inicial: ¿qué tipo de don sería el de la dedicatoria?, ¿qué es lo que hace? En una primera aproximación a esta cuestión parece inevitable tener que repetir lo que ya al respecto dijo Genette: “La dedicatoria generalmente es un homenaje remunerado, sea con protección de tipo feudal, sea más burguesamente (o proletariamente) en especies contantes y sonantes” (103). Podríamos agregar que dicha remuneración también suele asumir, y no en pocos casos, la forma de una retribución afectiva: la respuesta que pedimos y esperamos y a veces obtenemos del dedicatario es un gesto de amor. Sólo por razones coyunturales de este tipo se podría explicar, por ejemplo, la hermosa dedicatoria que en su *Nueva antología personal* (1968) Borges le dirigió a Elsa Astete, mujer con la que se había casado pocos meses antes de que la antología viera la luz:

Todo regalo verdadero es recíproco. Dios, de Quien recibimos el mundo, recibe de sus criaturas el mundo. ¿Qué es una dedicatoria, qué es esta página? No es el don de esa cosa entre las cosas, un libro, ni de los caracteres que lo componen, es de algún modo mágico, el don del inaccesible tiempo en que se escribió y, lo que sin duda no es menos íntimo, del mañana y del hoy. Sólo podemos dar el amor, del cual todas las otras cosas son símbolos. Elsa, tuyo es el libro. ¿A qué agregar vanas y laboriosas palabras a lo que sentimos los dos? (*Nueva antología* 1)

Si nos limitamos a leer esta dedicatoria en el contexto de la infortunada relación con Elsa Astete, sería preciso decir que, más que un acto mágico, dicha dedicatoria fue la consecuencia de la momentánea confusión de un hombre que se creía enamorado o, como insinúan algunos de sus biógrafos, que quería sentirse enamorado. Ya no un regalo, pues, sino un “homenaje [fallidamente] remunerado”. Este tipo de acercamiento a la dedicatoria que también se podría aplicar, aunque por razones distintas, a las demás dedicatorias de Borges, nos conduciría a conclusiones cuya utilidad sería, la más de las veces, sólo de índole biográfica.

Aun dedicatorias completamente opuestas a ésta parecen prestarse de manera natural para el comentario biográfico. Tomemos como ejemplo la del poema “Sábados”. Lo lacónico, casi críptico, de la dedicatoria parece

de entrada imponernos una única respuesta: es tan poco lo que podemos sacar de “C. G.” que su importancia parece ser nula. La impresión no cambia cuando nos enteramos de que en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* la dedicatoria, prefiriendo el énfasis a la discreción, rezaba: “Para mi novia, Concepción Guerrero”. Esta vez la identificación del dedicatario con una persona específica es tan enfática que todo comentario o análisis parece excesivo.<sup>1</sup> A primera vista esta dedicatoria exigiría lo mismo que la escrita para Elsa Astete: un trabajo bibliográfico en el que se estudie (como ya lo han hecho algunos biógrafos de Borges) qué significó Concepción Guerrero en su vida y en qué medida pudo influir en su trabajo literario.

Lo curioso de esto es que aun a pesar de lo críptico de la dedicatoria y la distancia del lector del contexto en que fue originalmente escrita, ésta sigue allí e insiste en acompañar al poema en antologías y reimpressiones. De hecho, su vínculo con el texto es tan estrecho que, si se la toma seriamente, en el momento de la lectura puede llegar incluso a ser incómoda. No sólo no nos da nada (como sí lo hace la dedicatoria a Elsa Astete) sino que se impone con la misma naturalidad que el título del poema o alguno de los versos, y nos obliga a remitir el “tú” del texto a esa enigmática entidad identificada con las iniciales “C. G.”. La dedicatoria nos despoja, de un modo silencioso e imperceptible, de nuestra calidad de lectores para convertirnos en meros testigos. Hay, desde luego, toda una serie de herramientas críticas que buscan protegernos de esta desposesión y hacen posible que la literatura trascienda el ámbito de lo privado. El mismo Borges parece ser consciente de ello y probablemente ésta fue una de las razones por la que, en la edición de las *Obras completas*, la dedicatoria original de “Sábados” solamente conservó las iniciales “C. G.”. Pero, de nuevo, sigue allí, recordándonos que el poema “Sábados” es un regalo para “C. G.” y no para nosotros.

Paradójicamente, en cuanto se deja de leer las dedicatorias desde una perspectiva biográfica las molestias que suscitan resultan aún más evidentes. Emir Rodríguez Monegal nos dejó un testimonio crítico de esta incomodidad al comentar la que inaugura *Historia universal de la infamia*,

---

1 El poema “Sábados”, en su primera versión “Sábado”, inicialmente fue publicado en las revistas *Nosotros* y *Manomètre*, respectivamente en septiembre y octubre de 1922. Ignoro si en esas ocasiones el poema iba acompañado de la dedicatoria. En cuanto a la modificación de la dedicatoria, más adelante se hablará de sus implicaciones.

el primer libro de relatos de Borges. El texto es el siguiente: “I inscribe this book to I.J.: English, innumerable and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow—the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities” (OC 1: 345).

A las dificultades que suponía, para los lectores del momento, un prólogo en el que se anunciaba la lectura de unos “ejercicios en prosa narrativa” que eran también “ejemplos de magia” y sobre los que el autor no asumía ninguna responsabilidad toda vez que se presentaba como su “traductor”; a las “palabras poco alentadoras” del prólogo, dice Monegal, se sumaba “una dedicatoria en inglés que [enfrentaba] al desvalido lector de habla española”. Y agrega un poco después: “para el lector común, la dedicatoria en inglés resultó probablemente tan esotérica como el ‘índice de fuentes’ al final del libro” (239).

Pero la única dificultad de esta dedicatoria no era haber sido escrita en inglés. Al igual que “Sábados”, ésta también tenía como destinatario unas iniciales: “I. J.”. Para ese lector “desvalido”, “común”, del que habla Monegal y que todos hemos sido en algún momento, la dedicatoria de *Historia universal de la infamia* es algo que viene de otro mundo; el suyo no sólo es un idioma extraño, sino que además nos anuncia lo que confirmaremos después, que somos extranjeros en el texto. Esta vez el regalo es para “I. J.”.

Resulta interesante que Monegal relacione la dedicatoria del libro con el índice de fuentes y con el prólogo, también paratextos. En la obra de Borges los elementos paratextuales conforman un entramado cuya función, o al menos una de ellas, es desarticular toda jerarquía textual, que es precisamente lo que orienta al lector a través del texto. La visibilidad del margen, de la orilla, de esos lugares distantes del texto “verdadero”, “central”, “importante”, resultan perturbadoras para el lector porque le quitan el control sobre el texto y con ello la que quizás sea su ilusión más gratificante, la ilusión de que escriben únicamente para él.

Un segundo ejemplo de la incomodidad de esta misma dedicatoria lo encontramos en el conocido libro de Estela Canto *Borges a contraluz* (1989). Para esta autora, la dedicatoria de *Historia universal de la infamia* es “hermosa”, “misteriosa” y evidencia una costumbre del joven Borges: la “afición a las alusiones”; la afición a “guardar sus últimos secretos” (187).

Aunque esta observación se dé en un contexto muy distinto al de Monegal, existe una coincidencia importante: aquí la dedicatoria es, una vez más, la manifestación, incluso la exhibición, de una omisión deliberada (Genette 116). Funciona como los secretos, los más molestos, los que se dejan ver pero sólo para decirnos que jamás podremos revelarlos.

Finalmente, esta misma extrañeza reaparece en Estela Canto cuando comenta la dedicatoria que, en las *Obras completas*, Borges “regaló” a su madre, Leonor Acevedo. Recordemos el texto:

Quiero dejar escrita una confesión, que a un tiempo será íntima y general, ya que las cosas que le ocurren a un hombre le ocurren a todos. Estoy hablando de algo ya remoto y perdido, los días de mi santo, los más antiguos. Yo recibía los regalos y yo pensaba que no era más que un chico y que no había hecho nada, absolutamente nada, para merecerlos. Por supuesto, nunca lo dije; la niñez es tímida. Desde entonces me has dado tantas cosas y son tantos los años y los recuerdos. Padre, Norah, los abuelos, tu memoria y en ella la memoria de los mayores –los patios, los esclavos, el aguatero, la carga de los húsares del Perú y el oprobio de Rosas–, tu prisión valerosa, cuando tanos hombres callábamos, las mañanas del Paso del Molino, de Ginebra y de Austin, las compartidas claridades y sombras, tu fresca ancianidad, tu amor a Dickens y a Eça de Queiroz, Madre, vos misma.

Aquí estamos hablando los dos, *et tout le reste est littérature*, como escribió, con excelente literatura, Verlaine. (OC 1: 11)

Ante esta dedicatoria que, como las anteriores que hemos citado, insiste en su carácter confesional, íntimo, privado, la amiga de Borges escribe un reproche que apela al mismo argumento pero desde la orilla opuesta, esto es, desde la intimidad que se siente traicionada: “la dedicatoria de las *Obras completas* demuestra [...] que las otras dedicatorias de los diversos poemas y cuentos, a mujeres que amó o amigos que lo ayudaron, son nombres de *fantasmas, figuras sin sustancia*” (90, énfasis mío). Sea cual sea nuestra opinión sobre esta conclusión de la amiga de Borges, creo que hay una razón por la que resulta comprensible. ¿Tiene sentido regalar, dedicar, una misma cosa dos veces? ¿No hay una cierta lógica en suponer que la dedicatoria con la que termina “El Aleph” es anulada por la que abre las *Obras completas*? ¿Cómo no sentirnos “figuras sin sustancia” si de repente nos quitan ese regalo que creímos para siempre nuestro? Una dedicatoria forzosamente *excluye* a la otra, un nombre forzosamente anula, afantasma, a los demás. Nada distinto es lo que dicen tanto el final de la dedicatoria

de las *Obras completas* como el de la *Nueva antología personal* que citamos hace poco: “¿A qué agregar vanas y laboriosas palabras a lo que sentimos los dos?” (1).

Vista desde esta perspectiva, más que la entrega de un regalo, la dedicatoria es en realidad una suerte de transacción arbitraria, unilateral, comparable a “la indiferente moneda cristiana que la caridad deja caer en la mano del pobre” (*OC* 3: 347). Es, de algún modo, el regalo de un dios omnipotente —al que podemos llamar autor— que reparte dones y castigos de acuerdo a lo que dicta su inescrutable voluntad. De ahí que no necesite ninguna justificación para quitar lo que ya había dado. Así, si alguien puede dedicar un texto es precisamente porque es su *dueño*, y por eso mismo puede después arrepentirse y dedicárselo a otra persona. En la dedicatoria el dueño del texto está ejerciendo, en su sentido más básico, sus “derechos de autor”.

## 2. EL REGALO TERRIBLE

El sentimiento de inferioridad y exclusión que generan estos dones caprichosos puede alcanzar proporciones verdaderamente monstruosas, como lo muestra el mismo Borges en muchas de sus ficciones. Es más, en muchas de ellas el tema del regalo monstruoso adquiere un valor incluso estructural. Así lo reconoce Borges en una entrevista (otra forma de paratexto) con Reina Roffé:

[...] yo presento cosas que parecen regalos, que parecen dones, y luego se descubre que son terribles. Por ejemplo, un objeto inolvidable en “El Zahir”; la enciclopedia de un mundo fantástico en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; en “El Aleph” hay un punto donde se concentran todos los puntos del espacio cósmico. Esas cosas resultan terribles. (citado en Olea Franco 27)

Los ejemplos podrían multiplicarse: “La lotería de Babilonia”, “El inmortal”, “Tres versiones de Judas”, “La noche de los dones”, “El disco”, “El libro de arena”... Aun a pesar de sus muchas diferencias, estos relatos —y todavía podríamos incluir unos cuantos más— tienen en común el hecho de estar estructurados alrededor de la idea del regalo terrible. Unas veces puede ser un objeto cualquiera, como en “El Zahir” o “El disco”; otras un talento especial, como en “Funes el memorioso”, o incluso el descubrimiento de una verdad divina, como ocurre en “Tres versiones de Judas”; en

todos los casos, sin embargo, esta diversidad de dones conserva la misma estructura: los regalos nunca parecen lo que en realidad son; tienen un rostro escondido y generalmente deforme.

Un relato que puede ilustrar muy bien el funcionamiento de este tipo de don es “El muerto”. El protagonista, Benjamín Otálora, se propone “splantar, lentamente, a Azevedo Bandeira”, su jefe. Convencido de que para ser Bandeira debe apoderarse de sus bienes más preciados, Otálora no duda en *adueñarse* de los atributos que definen a su adversario: la mujer, el caballo y el apero. La premisa que rige todas sus acciones y satisface su “deseo rencoroso” resulta transparente: somos lo que poseemos, y para poseer algo sólo basta con tener el coraje para tomarlo. Los dones no existen. A Otálora nada le fue regalado; lo que obtuvo lo obtuvo a pulso, sin ayuda de nadie, apoyado únicamente en su valor. Incluso una carta de recomendación le pareció un regalo excesivo y por eso cuando conoció a Bandeira rompió la que traía en el bolsillo: “prefería debérselo todo a sí mismo” comenta el narrador (OC 1: 656).

Para sorpresa del lector, el final del relato revela que la autosuficiencia de Otálora es una ilusión. En realidad, todo le ha sido dado: una “tosca divinidad” (que es como llama Borges a Azevedo Bandeira en el epílogo de *El Aleph*) le ha “permitido el amor, el mando y el triunfo” (1: 660), una “tosca divinidad” ha estado jugando con él desde el principio. Lo que Otálora más apreciaba de sí mismo —su fuerza de voluntad, su coraje— resulta no ser más que una caprichosa concesión, una limosna que Bandeira, una vez satisfecha su cruel voluntad, le puede quitar con legítima autoridad.

El verdadero tema del relato es el destino como regalo. El héroe principal al final se convierte en la marioneta de un ser que, en la medida en que se mueve en un nivel distinto y tiene un mayor control sobre las cosas, sin duda podemos llamar “superior”. Su superioridad es tal, que incluso el lector mismo es su víctima, ya que también con éste se ha ejercitado “en el arte de la intimidación progresiva, en la satánica maniobra de humillar al interlocutor gradualmente” (659). Al igual que Otálora, el seguro lector del principio al final se sabe “desvalido”, “desposeído”, “humillado”; se descubre preso, como cualquier otro personaje, en la sutil trama que el narrador construyó para él.

En este orden de ideas, resulta lógico que el final del texto signifique, para el personaje, la muerte, y para el lector, la clausura del relato, es decir,



otra forma de muerte. Aunque Sylvia Molloy atribuye este desenlace al “deseo rencoroso” de Otálora, es igual de cierto que esa “codicia torpe” es el regalo complaciente de una “tosca divinidad” (72). A Otálora y al lector ni siquiera les pertenecen sus deseos, su rencor.

Estela Canto, Otálora, usted, yo, somos todos un mismo personaje, un fantasma. Esa “tosca divinidad” llamada Borges nos quitó lo que antes nos había dedicado. Así como la mujer y el caballo y el apero nunca dejaron de ser de Bandeira, el texto tampoco dejó de ser nunca de Borges. Él, como Carlos Argentino Daneri en “El Aleph”, parece repetirnos desde lo alto: el texto “[e]s mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez [...] Código en mano, el doctor Zunni probará que es *inajenable*” (OC1: 750). ¿Y qué podríamos decir al respecto? Aunque su afirmación nos moleste tenemos que admitir que es verdadera. Si Dios o Bandeira o Borges o Daneri hacen con sus criaturas lo que quieren, nada podemos reprocharles. Al fin y al cabo ese es su derecho de autor. Lo nuestro es la limosna.<sup>2</sup>

Es cierto que hay ocasiones en que el don es feliz, como en “La noche de los dones”, donde el protagonista, en el transcurso de un día, conoce el amor y mira la muerte. Esto, sin embargo, no modifica la relación entre el que da y el que recibe, que sigue siendo vertical, excluyente, de subordinación.

En la poesía de Borges también hay una serie de textos que, a pesar de sus muchas diferencias temáticas y de tono, repiten esta misma estructura vertical del don. De los muchos poemas que podríamos citar a este respecto, apelaremos a tres para hacer una presentación panorámica del tema. El primero, “Poema de los dones” (1959), es quizás el ejemplo más evidente para documentar la intromisión de los regalos terribles en la poesía. El desequilibrio entre Dios —el donador por antonomasia— y el yo poético, lo encontramos ya desde los primeros versos. Despojado de todo sentimentalismo, de toda lágrima, el poema hace de la actitud de Dios ya no algo terrible sino irónico, una “magnífica ironía”. No obstante esta

2 Borges, el empleado de una biblioteca municipal, parece conocer muy bien lo doloroso que son estos regalos. Dice en su autobiografía: “De vez en cuando, durante esos años, los empleados municipales recibíamos regalos, como un paquete con un kilo de yerba-mate, para llevar a casa. A veces, por las tardes, mientras yo caminaba las diez manzanas hasta llegar a mi línea de tranvías, mis ojos se llenaban de lágrimas. Esos pequeños regalos que llegaban *desde arriba* siempre subrayaban mi existencia en un *puesto inferior y deprimente*” (en Rodríguez Monegal 282, énfasis mío).

diferencia de tono, las consecuencias de este desequilibrio coinciden con las que ya vimos en “El muerto”:

Al errar por las lentas galerías  
 suelo sentir con vago horror sagrado  
 que soy el otro, el muerto, que habrá dado  
 los mismos pasos en los mismos días. (OC 2: 223)

Algo similar ocurre en “El poeta declara su nombradía”, publicado en *Los Anales de Buenos Aires* en 1946 e incluido después junto al “Poema de los dones” en *El hacedor*. En este pequeño poema la ironía del don revela un aspecto patético. El título y los primeros versos parecen señalar lo contrario, pues son la celebración de la fama de un poeta:

El círculo del cielo mide mi gloria,  
 las bibliotecas de Oriente se disputan mis versos,  
 los emires me buscan para llenarme de oro la boca,  
 los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel. (OC 2: 268)

Sin embargo, el final del poema es, otra vez en contra de todas nuestras expectativas, desgarrador. La gloria obtenida por el poeta es, como la de Otálora, ilusoria, pues está fundada en “la humillación y la angustia”. El verso final es la declaración de su derrota, la clausura del texto y de la vida: “ojalá yo hubiera nacido muerto”.

Un último poema que quisiera comentar es “Mateo XXV, 30”, publicado por primera vez en 1953 en el diario *La Nación*. La referencia bíblica del título tiene como contexto la conocida parábola de los talentos, según la cual aquel que no multiplique los dones recibidos será condenado a las tinieblas. Entre otras cosas, el poema es interesante porque, al igual que “El poeta declara su nombradía”, relaciona el tema de los dones con el destino del poeta, cuya condición esencial parece ser, en este contexto, la de estar en deuda. Cito unos versos:

estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,  
 naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,  
 un cuerpo humano para andar por la tierra,  
 uñas que crecen en la noche, en la muerte,  
 sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,  
 declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,  
 fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,  
 una pesa de bronce y un ejemplar de la *Saga de Grettir*,

algebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre  
[.....]  
En vano te hemos prodigado el océano,  
en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;  
has gastado los años y te han gastado,  
y todavía no has escrito el poema. (OC 2: 294)

Después de una larga enumeración que, como la de “El Aleph”, pretende abarcar prácticamente todas las cosas del universo, una “voz infinita” que habla desde el “invisible horizonte” señala la incapacidad del poeta para multiplicar los talentos que le han sido dados. Mientras el insoportable Carlos Argentino Daneri logró, mal o bien, convertir su Aleph en un ambicioso poema, el “yo” de “Mateo XXV, 30”, en consonancia con el “Borges” personaje de “El Aleph”, se siente *indigno* de semejantes dones y, por eso mismo, hace de ellos la excusa de un “juicio final”: “Y al *siervo inútil*, échale a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y rechinar de dientes” (Mt 25, 30, énfasis mío). Precisamente éste es el otro lado de la limosna. La moneda que la caridad pone en nuestra mano puede ser ínfima, inclusive tal vez sea falsa, como sospecha “Borges”,<sup>3</sup> pero a nuestros ojos su grandeza es tal, su valor tan excesivo, que, al recordarnos nuestra condición de siervos, nos hace indignos de merecerla.

Dos sentimientos complementarios, *dependencia* e *indignidad*, son los que generan los dones terribles que vienen desde arriba. Muchos personajes de los cuentos y poemas de Borges padecen y viven esta atmósfera opresiva. Y este sentimiento se hace extensivo al lector. Lo que Sylvia Molloy dice sobre la función de las citas en la obra de Borges, igualmente puede aplicarse a las dedicatorias: éstas también “distancian al lector de un lugar —de un texto— que nunca *hará suyo*” (183).

A modo de conclusión preliminar, digamos, entonces, que el tema del don en la obra de Borges no sólo nos convierte en personajes de una trama que al final adquiere la forma de una prisión, sino que además nos deja la profunda impresión de no merecerla.

---

3 “Por increíble que parezca”, comenta el narrador de “El Aleph”, “yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph” (OC 1: 756). Es inevitable recordar aquí un texto de Baudelaire, que también hace referencia a la falsedad del don y que Derrida analizó en su libro *Dar (el) tiempo*: “La moneda falsa”.

### 3. EL REGALO INCOMPLETO

Pero existe otra posible definición de don. Y las dedicatorias son también el lugar indicado para precisarla. Un primer detalle que resulta importante señalar es la insistencia de Borges en el carácter recíproco de todo regalo. Así lo afirma en la dedicatoria de su *Nueva antología personal*, que ya citamos completa: “Todo regalo verdadero es recíproco. Dios, de Quien recibimos el mundo, recibe de Sus criaturas el mundo” (1). Veintitrés años después, en 1983, esta misma idea reaparece, y casi con las mismas palabras, en la dedicatoria de *La cifra* a María Kodama: “todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo” (OC 3: 347). Poco tiempo después la encontraremos de nuevo en la dedicatoria de *Los conjurados*, también para Kodama: “Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es del otro” (543).

Precisar que todo don es recíproco bien puede parecer una aclaración elemental e innecesaria. Sin embargo, es esta indicación evidente la que nos permite redefinir el concepto de don; es gracias a ella que el vínculo antes vertical que unía a donador y donatario adquiere ahora una disposición horizontal: lo que define a un verdadero regalo, a uno recíproco, es que no viene desde arriba.

De hecho, si la examinemos con atención, veremos que la base de este argumento es menos inofensiva de lo que parece. ¿No resulta contradictorio hablar de “regalos recíprocos”? ¿Acaso la misma definición de regalo no excluye de antemano toda reciprocidad? Quizás por hábito, quizás por convicción, solemos creer que los regalos más nobles son los voluntarios, los unilaterales, los gratuitos, los que no exigen nada a cambio, en los que no hay ningún tipo de reciprocidad. Empero, Borges, en la misma línea de pensamiento de antropólogos como Marcel Mauss, discute el vínculo entre regalo y gratuidad, y refuta así una de las ideas más entrañables de nuestra cultura, tan entrañable como las nociones de tiempo y espacio. Esta comparación, que en principio puede parecer excesiva, no lo es si nos fijamos en el procedimiento que subyace a este argumento. Como la historia de Aquiles y la tortuga, la refutación del don supone también la postulación del infinito. Para Borges cada don es un eslabón más en una larga cadena de dones que se proyecta indefinidamente tanto al pasado como al futuro: los regalos no nacen de la nada, no vienen del vacío y tampoco de lo más íntimo de nuestra personalidad, que en este contexto vendrían

a ser lo mismo. Sólo un Dios omnipotente y Azevedo Bandeira tendrían la capacidad de regalar *ex nihilo*. Por el contrario, el origen de todo regalo está en un regalo anterior, y cada regalo contiene en sí a los que vendrán después de él. Si podemos dar algo es porque también algo nos ha sido dado. “Dar y recibir son lo mismo”.

La historia de la dedicatoria de *Historia universal de la infamia* tal vez nos ayude a entender mejor la causalidad que inaugura esta lógica del don. En su primera edición, como ya sabemos, el libro fue dedicado enigmáticamente a I. J. Años después, en la primera compilación de la poesía de Borges (1943), la dedicatoria pasó a ser parte de un poema, “Prose Poems for I. J.”<sup>4</sup> La segunda edición de *Historia universal de la infamia* (1954) complicó un poco más las cosas, pues aunque dejó el texto intacto, cambió las iniciales de la dedicatoria a S. D. Y como si esto no fuera suficiente, desde la primera edición de la obra poética de Borges en Emecé, también de 1954, “Prose Poems for I. J.” pasó a llamarse “Two English Poems”, y además el segundo de esos poemas fue dedicado, ya no a S. D., sino a Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich.

Después de un recorrido tan confuso, difícilmente recordamos qué le fue dedicado a quién. Las variaciones han sido tantas que, en última instancia, ¿quién podría reclamar para sí esa dedicatoria? ¿I. J., S. D., Beatriz Bibiloni? De hecho, esta lógica le niega incluso al autor, a Borges, cualquier control sobre su regalo. Interesante en este sentido resulta la relación que establece Estela Canto entre esta dedicatoria-poema y el ofrecimiento que Eugene Marchbanks hace a su amada en la *Cándida* de Bernard Shaw: “my weakness, my desolation, my heart’s need” (citado en Canto 157). Una vez nos percatamos del parecido de estos versos con los versos finales de “Two English Poems” (“I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart” (OC 2: 282)), ¿podemos seguir sosteniendo que esta dedicatoria es de Borges? ¿No sería más apropiado atribuírsela a Bernard Shaw, o al menos considerarla una variación de un texto suyo?

4 Es importante anotar que la dedicatoria de *Historia universal de la infamia* no es la única que, desde la periferia, se inmiscuye en el texto. La fórmula de Borges para la dedicatoria (A + un nombre: A Leopoldo Lugones) es también la fórmula de muchos de los títulos de sus poemas. Se suma a esto que varios de sus dedicatarios y él mismo son personajes de diversos cuentos y poemas. Asimismo, en las enumeraciones de las dedicatorias de sus últimos libros de poesía se reconoce un rasgo característico de sus textos de ficción.

Además de curiosas, las combinaciones que permite esta circulación de los dones nos dice mucho sobre su función y significado. Así como resulta posible que Menard haya sido el autor del Quijote y Joyce el de la *Imitación de Cristo*, también lo es que un personaje de Bernard Shaw haya dedicado un libro de Borges a una mujer cuyo nombre parece salido de la *Divina Comedia*. Ciertamente esta cadena se podría ampliar de manera indefinida, o al menos eso es lo que supone la idea del regalo recíproco. Hay, si se quiere, una autonomía del don. Éste no es propiedad ni idea original de nadie.

Ahora bien, la autonomía del don es relativa. Finalmente, los regalos son hechos “por” alguien y “para” alguien. Pensemos tan sólo en las tarjetas con las que solemos acompañarlos. ¿No son ellas parte integral del regalo? Lo que diferencia a un regalo de la simple moneda que encontramos en el piso, ¿no es que éste nos dice de dónde viene y hacia dónde va? Basta con imaginar la posibilidad de un don autónomo, del que no somos más que un instrumento, para darse cuenta de que también hay algo de monstruoso en ello; la “anonimidad” del don sería equivalente a la despiadada “anonimidad” de las relaciones comerciales o de la limosna.

Lo que hace que la reciprocidad de la que habla Borges no funcione de esta forma es el carácter especial de los dones que él tiene en mente. Leamos nuevamente la discutida dedicatoria de *Historia universal de la infamia* porque allí podremos encontrar algunas respuestas a esta cuestión: “I inscribe this book to I.J.: English, innumerable, and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow – the central heart that deals not in words, traffics not with dreams, and is untouched by time, by joy, by adversity” (OC 1: 345).

El tema de la dedicatoria, ya de por sí un don, es también el don. Un don, además, que podríamos llamar esencial, puro. Voy a darte, parece decir Borges, esa parte de mí que no está sujeta al tráfico propio de la vida diaria; esa parte de mí que no tiene precio. La continuación de la dedicatoria en “Two English Poems”, que es donde resuenan de forma más evidente las palabras del personaje de Shaw, nos da algunas luces sobre lo que puede contener ese “kernel of myself”: “I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart; I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat” (OC 2: 282).

A Azevedo Bandeira lo definían un caballo, una mujer y un apero. Y estos objetos, símbolos de poder, eran los que despertaban la avidez de quienes lo rodeaban. El yo de “Two English Poems”, por el contrario, se define de modo negativo, casi como si hablara desde la vergüenza, como si la parte más pura de su ser, la más verdadera, fuera la debilidad. El yo que aquí habla es un yo *incompleto*. Por eso lo que despierta en nosotros no es un “deseo rencoroso” sino simpatía, incluso proximidad; en su debilidad descubrimos la nuestra. De esta forma, el poema genera en nosotros el deseo de proferir una respuesta, de decir algo escribiendo nuestro propio poema de los dones. Si leemos de nuevo la dedicatoria a las *Obras completas* a la luz de estas ideas encontraremos que allí se también manifiesta de manera nítida esta dinámica entre reciprocidad y debilidad.

La dedicatoria abre con una confesión de indignidad: “Yo recibía regalos y yo pensaba que no era más que un chico y que no había hecho nada, absolutamente nada para merecerlos.” Al final de la dedicatoria esta debilidad original cuyo símbolo es la niñez se convierte, y precisamente a través de las mismas *Obras completas*, en reciprocidad. El lugar que en los casos que analizamos anteriormente era ocupado por la muerte aquí lo pasa a ocupar la literatura. Pero la literatura, no como fenómeno estético sino como don que hace posible la reciprocidad, el encuentro con el otro: “*Aquí estamos hablando los dos*, et tout le reste est littérature, como escribí, con excelente literatura Verlaine” (OC 1: 11, énfasis mío). Un recorrido similar a éste es el que sigue la dedicatoria de *El hacedor*. La tensa relación de Borges con Lugones, mezcla de admiración y desdén, pasa de la unilateralidad a la reciprocidad gracias a ese imposible intercambio de regalos que hace posible la dedicatoria. Lugones reconoce en la obra de Borges ecos de la suya porque éste advirtió primero en la obra de aquel un anuncio de sus futuros textos. *El hacedor* es, pues, una respuesta a un regalo anterior con la que se modifica la relación hasta entonces vertical que habían entablado el escritor célebre y el escritor en proceso de serlo: “de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y usted lo ha aceptado” (OC 2: 189).

Como vemos, la desigualdad inicial se transforma en ambos casos en una relación horizontal, entre *dos*. La nueva forma se muestra tan perfecta que parece terminar excluyendo a “tout le reste”, a ese tercero siempre en juego que es el lector. Aparte de Borges y su madre, de Borges y Lugones,

parece no haber espacio para nadie más. Empero, esta exclusión muestra ser ilusoria cuando dejamos de entender el don en el sentido duro de propiedad y subrayamos la idea de debilidad, la idea de “incompletud” que lo constituye.

Para abordar este punto volvamos a nuestra pregunta inicial: ¿cuándo dedicamos un libro o un poema en realidad qué estamos dedicando? En sus dedicatorias Borges nos da dos respuestas que son complementarias. Una la encontramos en la dedicatoria a su *Nueva antología personal* y la otra en la de *Los conjurados*. En la primera nos dice que una dedicatoria “[n]o es el don de esa cosa entre las cosas, un libro, ni de los caracteres que lo componen; es, de algún modo *mágico*, el don inaccesible del tiempo en que se escribió y, lo que sin duda no es menos íntimo, del mañana y del hoy” (1, énfasis mío).

En la dedicatoria a *Los conjurados* añade un elemento que complementa esta definición: “Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es del otro. En este libro están las cosas que siempre fueron tuyas [de María Kodama]. ¡Qué *misterio* es una dedicatoria, una entrega de símbolos!” (OC 3: 543, énfasis mío).

Una lectura continua de las dedicatorias de Borges nos da la impresión de estar ante una serie de variaciones sobre una misma idea. A pesar de sus contextos particulares, las grandes dedicatorias de Borges insisten una y otra vez en relacionar el carácter recíproco del don con dos cuestiones que están profundamente vinculadas: el tiempo y los símbolos. En marcado contraste con una de las ideas de Genette, Borges hace un uso de la dedicatoria en el que su valor material o práctico es trascendido por su valor simbólico, en el que la centralidad tanto del autor como del dedicatario cede su lugar protagónico a los símbolos, que para el argentino son entidades mágicas, incompletas, y por eso mismo capaces de comunicar con lo otro.<sup>5</sup>

5 Este vínculo de los símbolos con la magia y con lo otro ya es posible encontrarlo en un ensayo temprano de Borges, “El arte narrativo y la magia”. Allí afirma que, en vez de un ordenamiento causal y lógico, la narrativa funciona con una ley general muy distinta: “la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes” (OC1: 269). En el prólogo de *El otro, el mismo* esta idea se hará extensiva a la poesía y servirá además para explicar la naturaleza del lenguaje: “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrepito que



Los símbolos también hacen posible una comunicación con un tiempo otro. Si bien filosóficamente Borges ha discutido este tema en varias ocasiones, la cuestión que la dedicatoria le plantea al tiempo no es principalmente de índole filosófica. Al desafío intelectual que supone, por ejemplo, refutar el tiempo apelando a la racionalidad de la doctrina idealista, se contraponen esa refutación del tiempo que está inscrita, otra vez, mágicamente, en las posibilidades del don. Además de una entrega de símbolos, o precisamente por ser eso, la dedicatoria es también el don de un tiempo inaccesible: el tiempo de la escritura.<sup>6</sup>

Un símbolo que sintetiza muy bien este aspecto doble de la dedicatoria y el don, y que además nos permite hacerlo extensivo al conjunto de la obra de Borges, es el de la conocida flor del sueño de Coleridge: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en la mano... ¿entonces, qué?” (OC 2: 20). El comentario de Borges de esta y otras versiones de esta idea se centra, por un lado, en el símbolo que comunica vigilia y sueño, y por el otro, en el tipo de comunicación que ese símbolo hace posible. Así pues, en cuanto símbolo la flor es una cosa incompleta y, por eso mismo, por esa fragilidad, puede ser infinita. Esta visión de la flor aparece en “La flor de Coleridge”, el ensayo de *Otras inquietaciones*, y en los numerosos poemas que escribe sobre ella. Citemos sólo uno: “The Unending Rose”, incluido en *La rosa profunda* (1975):

---

sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad” (OC 2: 276). Esta misma idea la encontraremos de nuevo en las primeras líneas de la dedicatoria a *Los Conjurados*: “Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Nada sabemos de su origen. Sólo sabemos que se ramifica en idiomas y que cada uno de ellos consta de un *indefinido* y *cambiante* vocabulario y de una cifra indefinida de posibilidades sintácticas. Con esos *inasibles elementos* he formado este libro” (OC 3: 543, el énfasis es mío).

6 Para Genette todo dedicatorio es de algún modo también el autor de la obra que le dedican, por lo que la dedicatoria vendría a ser el lugar en el que se hace explícita la pluralidad autoral de todo texto: “No se puede [...] mencionar a una persona o una cosa como destinatario privilegiado, sin invocarlos de alguna manera, como antes el aedo invocaba la musa, y por lo tanto implicarlo como una suerte de inspirador ideal. ‘Para un Tal’ implica siempre un poco ‘Por un Tal’. El dedicatorio es de alguna manera siempre responsable de la obra que le es dedicada y a la cual aporta *volens nolens* un poco de su participación. ¿Es necesario recordar que garante, en latín, se decía *auctor*?” (116-17).

Soy ciego y nada sé, pero preveo  
 que son más los caminos. Cada cosa  
 es infinitas cosas. Eres música,  
 firmamentos, palacios, ríos, ángeles,  
 rosa profunda, ilimitada, íntima,  
 que el Señor mostrará a mis ojos muertos. (OC 3: 141)

La flor es, pues, “un vínculo entre cosas distantes”. Un vínculo entre la vigilia y el sueño, como en el caso de Coleridge, o entre la vida y la muerte, como en la famosa dedicatoria de *El hacedor*, o entre lector y autor, como en la dedicatoria de las *Obras completas* y también en la del *El hacedor*. Es en esta medida que la flor hace posible el encuentro con ese tiempo inaccesible al que sólo se llega de manera indirecta, a través de los inasibles símbolos. Más duraderas, íntimas e infinitas que las palabras escritas (inscritas) en una piedra, son las palabras hechas para vincular cosas y personas distantes, las palabras regaladas. He aquí la horizontalidad del don. Tal vez antes que para juzgar, comerciar o comunicar, las palabras, como la flor de Coleridge, están ahí para ser ofrecidas como un don. Ellas no sólo conservan la memoria de esos territorios extraños que son el pasado, la escritura o los otros, sino que también los enriquecen, los vivifican.

Hay otro poema de Borges en el que el adjetivo “unending” vuelve a aparecer. Después de los que hemos visto, resulta casi previsible que su título sea justamente “The Unending Gift”. Este poema sintetiza muy bien esa otra visión del don a la que hemos dedicado las últimas páginas. Junto a ese don terrible, vertical, que podemos encontrar en algunos cuentos y poemas de Borges, coexiste el don recíproco, interminable, capaz de trascender el ámbito de la biografía. En este poema, el símbolo ya no es la flor sino un cuadro. Un cuadro, además, cuya inexistencia se corresponde con la flor que el ciego no puede ver. Dice el poema:

Un pintor nos prometió un cuadro.  
 Ahora, en New England, sé que ha muerto. Sentí, como otras veces, la  
 tristeza de comprender que somos como un sueño. Pensé en el  
 hombre y en el cuadro perdidos.  
 (Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales.)  
 Pensé en un lugar prefijado que la tela no ocupará.  
 Pensé después: si estuviera ahí, sería con el tiempo una cosa más, una  
 cosa, una de las vanidades o hábitos de la casa; ahora es ilimitada,  
 incesante, capaz de cualquier forma y cualquier color y no atada a

ninguno.

Existe de algún modo. Vivirá y crecerá como una música y estará conmigo hasta el fin. Gracias, Jorge Larco.

(También los hombres pueden prometer porque en la promesa hay algo inmortal). (OC 2: 414)

A diferencia del infinito intolerable y doloroso de “El Aleph”, que nos muestra, o mejor, nos impone aquello que no queremos ver, el de “The Unending Gift” es un infinito feliz.<sup>7</sup> La mejor expresión de esta fuerza infinita del don la podemos encontrar en esas enumeraciones prácticamente interminables que son tan frecuentes en los textos de Borges. Junto a la enumeración vertiginosa y desesperada de “El Aleph” o “Mateo XXV, 30”, debemos situar las bellas enumeraciones de las dedicatorias a María Kodama (*Historia de la noche, La cifra, Los conjurados*) o de textos como “Otro poema de los dones”. Las dos hacen frente al problema de nombrar lo infinito, emplean la misma estrategia, pero consiguen algo completamente distinto. En ellas encontramos el retrato de los dos rostros el don. Y uno de ellos, el recíproco, el que llamamos feliz, se define por su incompletud. El carácter ilimitado del don proviene de esta debilidad primera que en “The Unending Rose” adquiere la forma de la ceguera y en “The Unending Gift”, para sólo mencionar dos ejemplos, de la muerte. En realidad de lo que se nos habla en estos textos –que es también de lo que nos habla la literatura, al menos la de Borges– es, más que del infinito, de su promesa. Un infinito realizado, efectivo, “real”, tendría la forma de un monstruoso laberinto (en la obra de Borges son numerosos los ejemplos que lo confirman). En cambio, un infinito aludido, prometido, que permanece como posibilidad (tal y como se manifiesta en las palabras), en lo que se convi-

---

7 En su análisis de la dedicatoria de *El hacedor* Oscar Hahn señala una relación entre dedicatoria e infinito que creo es oportuno recordar: “En la dedicatoria de ese libro están impresas *las sucesivas instancias que culminan con la entrega de ese libro a Lugones* [...] Existe primero el volumen de *El hacedor* en el que leemos la dedicatoria de Borges; en ella aparece Borges con un ejemplar de *El hacedor*; una dedicatoria en la que figura *El hacedor*, y así *ad infinitum*. Infinitos Borges dedican infinitos libros a infinitos Lugones” (Hahn 695). Podremos considerar “feliz” esta imagen del infinito y además extenderla a las otras dedicatorias e incluso a la obra de Borges en su conjunto, tan sólo si la ubicamos en el espacio creado por la dinámica del don. Quizás la mejor expresión de esta fuerza interminable, infinita, del don la podemos encontrar en “Otro poema de los dones”, una enumeración prácticamente inacabable.

erte es en la alegría del regalo, en la celebración de una felicidad... ¿en una dedicatoria?

Sólo después de este largo camino tenemos las herramientas necesarias para ver todo lo que hay en juego en un regalo, sobre todo si éste está hecho de símbolos, como en la literatura. Este rodeo fue necesario porque nos permitió ver cómo los diversos rostros del don se alternan y coexisten en la obra de Borges. Apegándonos a la cronología, quizás podríamos afirmar que esa visión feliz de los dones surge sobre todo en el Borges maduro y en el Borges poeta. Aun así, rastros de ella ya es posible encontrarlos en textos de juventud. Piénsese tan sólo en varios poemas de *Fervor de Buenos Aires* (“Las calles”, “El sur”, “Un patio”, entre otros) o en un ensayo como “La felicidad escrita” que indirectamente ya la anunciaba. Por supuesto, la suposición contraria es igual de cierta. Y en el Borges sereno de los últimos años es posible encontrar la viva huella de los dones terribles; muestra de ello son, entre otros, poemas como “Things That Might Have Been” (1977), “On His Blindness” (1984) o “El remordimiento” (1975).

Pero la cuestión del don afecta la obra de Borges no sólo a un nivel temático. Como hemos intentado mostrar aquí, su impronta puede sentirse con igual fuerza a un nivel estructural, llegando incluso a convertirse en una poética. “Teóricamente”, comenta Oscar Hahn, “es concebible una Forma mayor cuya estructura básica fuera la de la dedicatoria”. Las múltiples posibilidades que permitiría esta “Forma”, en la que cabrían “desde el epigrama hasta el cuento, el poema o el ensayo breve” (691), la convertirían en la realización del sueño de todo formalista, en la Forma de las formas. Aunque la misma teoría literaria que postuló esta posibilidad se ha encargado de desecharla, tal vez aún sea posible ver en esta aspiración, teniendo en mente la dedicatoria y ateniéndonos a la literatura de Borges, algo más que una visión reduccionista y pretenciosa de la literatura. “¿Cuál es su mayor ambición literaria?”, le preguntaron a Borges en 1944 en una entrevista para la revista *Latitud*. Él respondió:

Escribir un libro, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol (1 Corintios 9:22) [...]; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombra, que corresponda de algún modo al pasado y aún al secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar; que sea la rosa sin por qué, la platónica rosa intemporal del *Viajero querubínico* de Silesius. (*Textos recobrados* 353)

Esta declaración, en la que aparecen —en apretada síntesis— varios momentos de nuestra argumentación (el pasado, el porvenir, lo inagotable, la rosa que mágicamente, sin saber por qué, florece...), le da un giro a la pretensión del formalismo, pues hace de ella, ya no una posesión, sino el preludio de un don. Cuando Borges habla de buscar una página que sea todas las cosas, lo que tiene en mente no es un problema teórico, como los formalistas, sino una aspiración que, en cuanto está marcada por la persona del lector, no puede dejar de ser afectiva, íntima, familiar, como las dedicatorias.

La discusión teórica sobre la dedicatoria es difícil, acaso contradictoria, justamente porque en ella la teoría se encuentra con el acto mágico y familiar del regalo, que la excede. La experiencia es similar a la que nos sale al paso cuando intentamos una reflexión teórica sobre la obra de Borges. Aunque evidentemente podemos atribuir su complejidad a muchas razones, resulta válido afirmar que una de ellas tiene que ver con que su “forma” sea la de la dedicatoria. Más que intelectual, la resistencia que nos opone el texto de Borges es la resistencia del regalo que no quiere convertirse en objeto, que no quiere ser adorno de escritorio o de biblioteca. Si en un principio pudo parecernos molesta o excluyente, lo cierto es que esta cualidad pretende todo lo contrario. Al igual que las dedicatorias “verdaderas”, la literatura de Borges es como un vasto territorio de otro mundo del que volvemos con un objeto entrañable, símbolo inagotable, una flor o un rostro, que en nuestras manos quiere convertirse en la promesa de un regalo futuro.

*David Ricardo Ramírez*  
Universidad Nacional de Colombia

## OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. México: Siglo XXI, 1968.
- . *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Hahn, Oscar. "Borges y el arte de la dedicatoria". *Revista Iberoamericana* 43 (1977): 691-95.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Lefere, Robin. *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Olea Franco, Rafael. *Los dones literarios de Borges*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: una bibliografía literaria*. Trad. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sarlo, Beatriz. "Borges: crítica y teoría cultural". *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Ed. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid-Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 1999. 259-71.