

zonte de experiencia estética u horizonte de expectativas, esta inquietud por conocer y ampliar las fronteras de la cultura española puede cifrarse de manera principal, aunque no única, en una larga lista cuyos rasgos más sobresalientes ilustran el índice de esta antología y los estudios preliminares sucesivos.

El grupo de trabajo coordinado por Marco y Gracia ha puesto en manos del lector, especializado o no, un instrumento igualmente útil a ambos lados del Atlántico, gracias al hecho de combinar material de lectura contemporáneo de obras bien conocidas –que conserva un discurso paralelo de apropiación– y el análisis de dichos testimonios conforme a pautas de solidez y, principalmente, con una disposición inquisitiva cuya seriedad sentará estándares para todo proyecto de índole cercana.

JORGE ZEPEDA
El Colegio de México

ROBIN LEFERE, *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Gredos, Madrid, 2005. (*Estudios y Ensayos*, 445).

Propenso a mezclar su biografía con elementos y personajes de ficción, Jorge Luis Borges ha dado material abundante para las lecturas biográficas de su obra. A la fecha, habría que preguntarse por qué un personaje que bien podría decirse que tuvo obra más que vida ha llamado la atención de diversos biógrafos, desde Alicia Jurado, Emir Rodríguez Monegal, Ricardo Barnatán, Alejandro Vaccaro hasta James Woodall o Edwin Williamson. En varios de estos casos, el objetivo fundamental ha sido recrear la vida de Borges a partir de los nuevos datos y testimonios recuperados, principalmente, de su juventud.

A obra tan avasallante, bien le convendría una fuerte personalidad autoral: la biografía de Borges, sin embargo, tiene que rastrearse a menudo en sus escritos o declaraciones recogidas en la prensa. Con base en este presupuesto, en *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Robin Lefere sostiene que “Borges perseguía un verdadero proyecto de creación de la propia imagen, que se desarrolló en cuatro planos: los de la escritura, la edición (mediante la reescritura y la supresión de textos, el trabajo del paratexto), las relaciones públicas (las múltiples y diversas entrevistas), y la propia vida (la relación dialéctica con el discurso autobiográfico)” (pp. 9-10). Lefere sigue estas cuatro líneas de lectura para reconstruir los lazos entre la vida y el autorretrato, y entre éste y la automitografía.

Asimismo, Lefere se propone deslindar los distintos grados de implicación autoral en el texto: el *autor efectivo*, “el hacedor” distinto

del hombre y del escritor; el *autor implicado*, la imagen del autor proyectada de forma indirecta e implícita en el texto; el *autor representado*, la imagen directa y explícita del autor en el texto. Podría decirse, además, que para cada autor existe un correlato desde la perspectiva del lector. En este ejercicio de análisis, la teoría genettiana del paratexto cumple un papel esencial: prólogos, epílogos, notas aclaratorias, dedicatorias, poemas suprimidos o intercalados, entrevistas y escritos autobiográficos sirven a Borges como medios para fraguarse una imagen proteica: desde el joven iconoclasta que descrece de la personalidad hasta el viejo sabio que desdeña no sólo la fama, sino la posteridad. Según él, entre su obra primera y la de madurez habría una suerte de continuidad sólo separada por los años, como en el prólogo escrito para *Fervor de Buenos Aires* en 1969: “No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después”.

Y en *Un ensayo autobiográfico* confirma: “El libro era esencialmente romántico, aunque estaba escrito con un estilo escueto y abundaba en metáforas lacónicas. Celebraba los atardeceres, los sitios solitarios, los rincones desconocidos; se aventuraba hasta la metafísica de Berkeley y hasta la historia familiar; registraba primeros amores... Y sin embargo, mirándolo ahora en perspectiva, creo que nunca me aparté mucho de ese libro. Siento que todos mis textos siguientes simplemente han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro”.

Esta imagen de un Borges que “[ha] estado a punto de escribir lo que escribiría treinta o cuarenta años después”, sin embargo, se halla muy lejos del joven radical que negaba la existencia de un yo de conjunto; por ejemplo, en un texto de 1922, “El cielo azul es cielo y es azul”, escribe: “no hay en la vida continuidades algunas. Ni el tiempo es un torrente donde se bañan todos los fenómenos, ni es el yo un tronco que ciñen con intorsión pertinaz las sensaciones e ideas”; o bien en otro del mismo año, “La nadería de la personalidad”: “No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos”.

Borges, entre autorretrato y automitografía, sin duda, constituye un aporte crítico que, si bien conserva los visos de un estudio panorámico, sistematiza las múltiples referencias autobiográficas a lo largo de más de sesenta años de producción borgeana y revela los medios por los que el autor deviene creación de sus propias palabras.

De “A quien leyere”, el prefacio de la *editio princeps*, Lefere deduce una triple identidad “entre el Jorge Luis Borges que lo firma, en quien coinciden supuestamente el autor y el hombre, y el yo lírico del poemario que los lectores van a descubrir; indirectamente, se invita al lector a efectuar una lectura autobiográfica” (p. 20). Ésta, podría decirse, es la base sobre la que se asienta la lectura de los primeros poemarios de Borges. Ahora bien, resulta extraño que Lefere afirme que citará “*Fervor de Buenos Aires*, generalmente bajo la forma abreviada de *Fervor*, por la edición original conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyas páginas no están numeradas” (p. 20, nota 3). Enseguida, paradójicamente, envía a los *Textos recobrados* cuando cita el prefacio de *Fervor*. Más aún: aunque consulta la primera edición ofrece como ejemplo de “la confianza de dudas” sobre la actividad poética “La rosa”, un poema intercalado en 1969 (p. 22); luego, reproduce versos de “Inscripción en cualquier sepulcro” que no coinciden con la versión de 1923, pues provienen de las ediciones de 1943 y 1969: “cuando tú mismo eres *el espejo y la réplica... y otros serán (y son)* tu inmortalidad en la tierra”, que rezaban en la primera edición: “cuando tú mismo eres *la continuación realizada... y serán otros a su vez* tu inmortalidad en la tierra”. Por si fuera poco, la ficha de la edición de 1923 no aparece en la bibliografía. Éstos y otros detalles ponen en entredicho, primero, la aseveración de que se cita la *editio princeps* y, luego, la reconstrucción cabal de la imagen móvil del joven Borges; pero también confirman que hasta hace poco, como señala Lefere, era urgente “denunciar una vez más la ausencia escandalosa de una edición científica de [*Fervor de Buenos Aires*] propiamente fundamental” (“*Fervor de Buenos Aires en sus contextos*”)¹.

No obstante que Lefere observa una especie de uniformidad de estilo en los tres poemarios de los años veinte, como cuando dice que

¹ Respecto a esta obra, el libro de Lefere arranca con una afirmación que, me parece, debe matizarse: “En junio de 1923, cuando salió a la luz *Fervor de Buenos Aires*” (p. 19). Sobre la fecha exacta de la publicación de *Fervor*, las opiniones no siempre coinciden. Para SARA LUISA DEL CARRIL, por ejemplo, el primer libro de Borges apareció en junio de 1923 (*Textos recobrados*, p. 440); Carlos Alberto Andreola propone como fecha de publicación la primera quincena de agosto (cf. CARLOS MENESES, *Borges en Mallorca*, p. 66). Y para abonar más el terreno de las conjeturas, me gustaría traer a colación un dato distinto que Borges ofrece a García Venturini: “Y luego, un momento, yo no sé, me parece vanidoso decirlo, sin embargo lo voy a decir: cuando en la imprenta Balcarce, en el mes de mayo, me entregaron los primeros ejemplares de mi primer libro *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23” (*Borges por Borges*, p. 23). Sin embargo, es sabido que Borges publicó *Fervor* en la imprenta Serantes (aunque algunos escriban “Serrantes”), por el dato que aparece en la sección de libros publicados por Borges en la primera edición de *Cuaderno San Martín* (1929). Balcarce era, posiblemente, la calle donde se encontraba la imprenta. El hecho de que *Fervor* se hubiera publicado “en el mes de mayo” me parece más sobresaliente, porque resulta verosímil, pero contradictorio respecto de la prisa con que fue confeccionado: sin paginación, sin índice ni pie de imprenta.

“*Luna de enfrente* se sitúa en la continuidad del anterior” (p. 31) o que “en 1923 ya estaba constituido un yo lírico que se confirmó con los dos poemarios que siguieron a *Fervor de Buenos Aires*” (p. 36), considero que se trata de proyectos estéticos bien diferenciados, desde los diversos estilos que confluyen en *Fervor* y el criollismo deliberado (casi folclórico) de *Luna* hasta el declarado autobiografismo de *Cuaderno*.

Sorprende que, en “A quien leyere”, Borges oponga a la lírica modernista el confesionalismo (tan criticado por él durante su militancia ultraísta) como rasgo característico de su poesía: “A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por medio de su albacea Rubén, quise oponer otra, mediatunda, hecha de aventuras espirituales”. La “lirastenia”, antes calificada negativamente, constituye el esbozo de una “profesión de fe” que adquirirá carta de aceptación en *Cuaderno*. Pueden traerse a colación las declaraciones de Borges al respecto: “Lo bello es lo espontáneo, lo que carece de últimos planos declamatorios o egocéntricos” (“Crítica del paisaje”, en *Textos recobrados*, p. 121); “El ultraísmo viene a conjurar toda esa lirastenia. No es autobiográfico. No es individualista. Es un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que allende las martingalas mezquinas de preparar efectos y las baratas victorias conseguidas mediante el despilfarro de palabras aureoladas o extrañas tiende a enunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas” (“Ultraísmo”, en *Textos recobrados*, p. 110); “Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mescolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos” (“Proclama”, en *Textos recobrados*, p. 123).

Sir Thomas Browne aporta las razones de este nuevo rumbo en la estética borgeana que, a la postre, contribuirá a delinear una poesía autobiográfica: “Mi vida es un milagro que antes avecíndase a la poesía que a la historia” (“A quien leyere”). Esta declaración alcanza su climax en *El tamaño de mi esperanza* (1926): “Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da un vislumbre de él” (p. 146). Y más adelante: “He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana” (p. 152). En la práctica, *Cuaderno* puede considerarse como el más autobiográfico de los poemarios escritos en la década de los años veinte: por las dedicatorias, por los temas tratados, por los espacios referidos y, más aún, por la manera en que la voz poética se implica al final de la mayoría de los poemas, casi siempre en primera persona.

En los capítulos dedicados a los ensayos y los cuentos, Lefere pone énfasis en los datos autobiográficos que Borges pergeña en prefacios (por ejemplo, el de *Inquisiciones*), artículos dedicados a otros escritores (“Norah Lange” o “E. González Lanuza”), ensayos filosóficos, rese-

ñas y, al menos en un caso, en un texto propiamente autobiográfico, “Sentirse en muerte”, incluido en *El idioma de los argentinos* (1928), cuyo inicio revela el cuño autobiográfico: “Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches...” A partir del episodio referido, Lefere sostiene una aguda interpretación: “hay que ver que el relato autobiográfico efectúa una ficcionalización e incluso una mitificación del episodio, mediante el cual Borges se convierte en protagonista de una iniciación y en el afortunado beneficiario de una revelación, prefigurando de esta manera el destino de algunos de sus futuros personajes (recuérdense en especial «El Aleph» y «La escritura del dios»)” (pp. 52-53). Además, el estudioso vincula este relato fundamental con otros de igual trascendencia: “Hombres pelearon” y “Dos esquinas”.

Otro hecho que Lefere atinadamente descubre es que, tanto en los ensayos como en los cuentos, Borges proyecta su propia personalidad sobre los personajes biografiados, como Evaristo Carriego, Torres Villarroel, Cansinos Assens: al tiempo que ejerce la selección arbitraria de los episodios de una vida ajena, el biógrafo ofrece un autorretrato. A mi juicio, en las mismas biografías sintéticas de *El Hogar* Borges manifiesta, como Lefere diría, “cierta vacilación entre identidad personal y textual, que se explica por la compleja dialéctica entre ambas” (p. 54).

En *Historia universal de la infamia*, conformada por siete biografías de personajes infames, Borges despliega una “práctica auto-referencialista e incluso auto«bio»gráfica, y aún, en el paratexto, la representación del autor, para no subrayar las referencias explícitamente autobiográficas” (p. 75). Más deliberadamente, en cuentos como “El Aleph”, “El Sur” o “There are more things”, Borges explota no sólo la ambigüedad de sus narradores, sino de la participación autorial.

A decir de Robin Lefere, *El Hacedor* (1960) “es tal vez el más autobiográfico de todos, en el cuádruple sentido de autor-referencialista, auto«bio»ográfico, autobiográfico *stricto sensu* y, muy especialmente, automitográfico” (p. 97). Texto y paratexto arrojan informaciones valiosas sobre estos grados de implicación autobiográfica, por ello, Lefere dedica un capítulo completo a este parteaguas de la literatura borgeana. Por su parte, a la obra posterior a 1960 Borges dedica un apretado análisis, acaso injustamente, con el argumento de que “a estas alturas de nuestro estudio, examinar cada uno de los volúmenes que siguen a *El informe de Brodie*... resultaría algo repetitivo, y poco útil” (p. 132). Así, en una suerte de conclusión prematura, expresa: “se puede decir que Borges sigue proporcionando paratextos que llaman la atención sobre el autor y el componente autobiográfico de los textos, y por otra parte creando personajes que, mediante un juego sutil de semejanzas y diferencias, representan otros tantos dobles aproximativos de sí mismo” (p. 134). Habría que preguntarse si el

espíritu innovador de Borges se había petrificado en su última etapa. Al contrario, pienso que, hasta el último momento, aquél siguió las pautas de una de sus lecturas de juventud, la *Estética* de Croce: “toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, contribuyendo así a desbarajustar las ideas de los críticos, los cuales se han visto obligados a ampliar el género, sin poder impedir el género así ampliado [*sic*], no parezca demasiado estrecho, a consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte, seguidas, como es natural, de nuevos escándalos, de nuevos desbarajustes y de nuevas ampliaciones” (pp. 81-82).

En el penúltimo capítulo de *Borges. Entre autorretrato y automitografía*, “Autobiografía y autobiografía”, Lefere describe el desplazamiento entre el texto biográfico escrito y el oral, entre las notas autobiográficas y las declaraciones verbales del autor argentino acaso más entrevistado, ya en radio, ya en televisión o en sesiones privadas. Por esta razón, Lefere considera pertinente “recordar que, a finales de los cincuenta, una autobiografía de Borges hubiera sido, en rigor, como lo fue el caso para el «Autobiographical Essay», una autobiografía” (p. 159). La letra y la voz: los medios. La creación de una imagen uniforme en una obra de múltiples planos: el fin.

Lefere cierra su libro con el análisis de los paratextos de las *Obras completas*. Aquí, se concedía a Borges “la oportunidad de una última y definitiva revisión (exclusiones o reintegraciones, enmiendas...) y aun la de influir por última vez en la recepción, mediante el paratexto; en particular, la de redondear su perfil definitivo de cara a «la eternidad»” (p. 171). En esta parte, Lefere estudia las fotografías, los prólogos, los epígrafes y los epílogos de las *Obras* de 1974, de las *Obras completas en colaboración* (1979) y de las *Œuvres complètes* de la Pleiade (1993-1997) para confirmar su hipótesis de que “Borges encarnó de manera tan convincente la figura del hombre de letras que el personaje extratextual acabó encubriendo al proteico Borges textual” (p. 186). Así, Lefere demuestra que la literatura, si se lee con cuidado, ofrece su propia lógica de lectura, pues arroja más certidumbre que si se hubiera apoyado en la psicología o el psicoanálisis. Sólo me resta agradecer esta vuelta de tuerca en los estudios borgeanos, la lectura textual, en una época de tan marcada inclinación teórica.

ANTONIO CAJERO
El Colegio de México

