

BORGES, LA OCTAVA NOCHE

Nacer cuarenta y siete años después de Jorge Luis Borges (1899-1986) es alegría y desafío. ¿Cómo imaginarnos sin el disfrute de sus “extensiones de la memoria y de la imaginación”, sin el reto de una palabra cuyo filo de exactitud y transparencia es un asombro del cual salimos envidiosos y reverentes?

La gratitud relea las conferencias ofrecidas en el teatro Coliseo de Buenos Aires entre junio y agosto de 1977 y ve allí un motivo para testimoniar no que su presencia es inexcusable en las letras contemporáneas —ese lugar común— sino para dar cuenta de algunas enseñanzas, de lo que creo deberle. Si Roy Bartholomew pudo afirmar: “Trabajar con Borges es experiencia invaluable, lección suprema de probidad intelectual, ejercicio constante de modestia y lucidez”; nosotros desde otra cercanía sin fanatismos podemos aventurar una octava noche. Tras “*La Divina Comedia*”, “*La pesadilla*”, “*Las mil y una noches*”, “*El budismo*”, “*La poesía*”, “*La cábala*” y “*La ceguera*”, surge un octavo centro de placer y angustia. Las páginas subsiguientes intentarán el azar de un homenaje a través de un puñado de comentarios a las *Siete noches*, publicadas por el Fondo de Cultura Económica de México en la colección Tierra Firme.

De “*La Divina Comedia*” a “*La ceguera*” un grupo de sesgos y artificios se desenvuelve, sintetiza una valoración que abre sus puertas al diálogo. Linealmente observados, esos sesgos y artificios, en realidad, concurren. Por simple comodidad expositiva los agruparé, arbitrariamente, en “temáticos” y “estilísticos”. La escisión se sostiene en sus palabras sobre Groussac, que “como todo escritor, escribió dos obras: una, el tema que se propuso; otra, la manera en que lo ejecutó”.

Los artificios de “tema” comienzan por su sentido de la duda, por una dialéctica del devenir, como el río de Heráclito que

tanto admiraba. Hay una voluntad de hacer pensar, de obligar o desatar reflexiones. La sutil presencia fenomenológica de Edmund Husserl y su “variación libre” como método para repensar, como suma de intuición y concepto, alienta a fantasear, a descubrir y construir matices, ángulos apreciativos inéditos. Un poco de fenomenología parece estar también en los experimentos verbales de Borges, como interacción entre lo “real” y lo “posible”, como bifurcaciones de senderos, como ejercicios sofistas, como aporías. Sus dos pesadillas, el laberinto y el espejo, al unirse, “ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto”, reflejan no sólo la angustia del devenir, sino lo provisorio de cualquier apreciación o análisis. En “La pesadilla” dice: “Podemos derivar dos conclusiones, al menos durante el transcurso de esta noche; ya después cambiará nuestra opinión”¹. Una cita de San Agustín enlaza la duda y el tiempo; Borges la recuerda: “¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro” (p. 58). Porque se trata, además, de que “en cada uno de nosotros hay una partícula de divinidad”; porque —como dice Bernard Shaw— “Dios está haciéndose”; porque si de algo está seguro es de “la extraña ironía de los hechos”.

Leer a Borges es alimentar un sentido constructivo de la polémica, una científicidad y un rigor investigativo que tienen en la duda metódica, y no sólo en su versión cartesiana, el axis de una actitud ante la vida, ante la cultura. En “*La Divina Comedia*”, por ejemplo, zarandea la injusta y trillada imagen de la Edad Media “tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Islandia y la filosofía escolástica en la que todo está discutido” (p. 10).

De la misma especie “temática”, como parte de la voluntad de hacer pensar, encontramos la idea del instante, magníficamente plasmada en sus cuentos. “Presentar un momento como cifra de una vida” (p. 20), sesgo que elogia en Dante, es también su signo, su sino. Aunque expresado curiosamente en un lenguaje un tanto apodíctico, convenimos en que “Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que un hombre se encuentra para siempre consigo mismo” (p. 25). Quizás no sea así, quizás sea una suma aleatoria de instantes, pero el valor otorgado a los “momentos” es espléndido, como es-

¹ JORGE LUIS BORGES, *Siete noches*, F.C.E., México, 1980, p. 53. Las citas siguientes provienen también de esta edición, en adelante sólo se señalará la página entre paréntesis.

pléndidas son las aporías a las que tanto amor muestra el autor de *El Aleph*.

La especulación como espectáculo, como forma desenfadada de contemplar y de mirar según su étimo de acechanza y de observación, tal vez sea la enseñanza de “tema” más deliciosa que nos ha legado Borges. Entre cientos de ilustraciones —poemas como “El otro tigre”, “Heráclito” o “Las causas”— baste mencionar una en la conferencia “*Las mil y una noches*”: “Sospecho que el encanto de las fábulas no está en la moraleja. Lo que encantó a Esopo o a los fabulistas hindúes fue imaginar animales que fueran como hombrecitos, con sus comedias y sus tragedias” (p. 65). Allí mismo declara con ironía, otro de sus dones esenciales: “Es sabido que la cronología, que la historia existen; pero son ante todo averiguaciones occidentales” (p. 66).

Tales especulaciones, tales puntos de observación, no necesariamente nos conducen al asentimiento. Uno de los errores es suponerle a Borges un deseo de unanimidad. Nada más extraño a su escepticismo raigal. Recordemos que en la breve “Introducción” a las conversaciones con Osvaldo Ferrari —*Borges en diálogo*— dice convincentemente: “El deber de todas las cosas es ser una felicidad; si no son una felicidad son inútiles o perjudiciales. A esta altura de mi vida siento estos diálogos como una felicidad”. Y agrega contra cualquier sospecha magisterial, contra tanto pedante y monolito:

Las polémicas son inútiles, estar de antemano de un lado o del otro es un error, sobre todo si se oye la conversación como una polémica, si se la ve como un juego en el cual alguien gana y alguien pierde. El diálogo tiene que ser una investigación y poco importa que la verdad salga de boca de uno o de boca de otro. Yo he tratado de pensar, conversar, que es indiferente que yo tenga razón o que tenga razón usted; lo importante es llegar a una conclusión, y de qué lado de la mesa llega eso, o de qué boca, o de qué rostro, o desde qué nombre, es lo de menos.

Huelgan comentarios. Tal vez agregar que también la conclusión a la que se arriba es provisoria, volandera por la misma lógica especulativa que la fundamenta, por el mismo sentido impersonal que la forma. Y otro error sería pegarle el membrete relativista. Sí se arriba a una conclusión, pero no dogmática, sin otorgarle infalibilidad, sin olvidar que está sujeta a cambios.

Otro signo conceptual o ideológico, de “contenido”, lo hallamos en el deslinde entre lo singular y lo plural, en beneficio de

lo individual. “El pescador no se acerca al mar, se acerca a un mar” (p. 68) —dice en “*Las mil y una noches*”. Y en “*La Divina Comedia*”: “Quiero confiarles, ya que estamos hablando entre amigos, y ya que no estoy hablando con todos ustedes sino con cada uno de ustedes” (p. 11). La última de las *Siete noches* la inicia afirmando: “En el decurso de mis muchas, de mis demasiadas conferencias, he observado que se prefiere lo personal a lo general, lo concreto a lo abstracto” (p. 143). Parece acertada esta distinción, esta preferencia. Bien sabia es la intención de romper con un concepto de auditorio o de público que en la suma informe resta al individuo. Las implicaciones de ello llegan hasta el severo bisturí de Elías Canetti en *Masa y poder*. Un rechazo a absurdas pero reales demagogias transparentan las declaraciones del autor de “El Sur” —ese cuento de siete escasas y enormes cuartillas.

La flor ausente de todo ramillete —aquel cliché— no ha perdido vigencia, mucho ha sufrido, delirantemente, en boca de los manipuladores de multitudes, sin olvidar los favores obtenidos de la electrónica. Borges sabe que nunca serán muchas las advertencias contra los depredadores del hombre. No hay que recordar al fascismo o al estalinismo —o sí— para metabolizar el aviso a favor del respeto a lo singular, a los derechos de cada ser humano en particular. Lo que no excluye, desde luego, una pluralidad donde los derechos sí deben ser comunes, realmente iguales, socializados, socialistas. ¿Podría pensarse en la creación artística y literaria sin ese sentido individual sin individualismos, personal sin personajes, concreto sin abstracciones? Lamentablemente sí, pero su testimonio más desgarrador da fe de milenarios combates por tales derechos.

Debo agregar otras dos enseñanzas de carácter “temático” como puente a las de “estilo”. Antes reitero que el afán es caracterizador, sin aburridas complacencias ajenas al espíritu de Borges, sin unanimidades.

La primera es la sustentación del hedonismo artístico y estético, cuya defensa nos parece tan útil ante la inflación pragmática y científicista, ante los tics semióticos. Borges no vacila en hacernos partícipes de una confidencia: “De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y la crítica” (p. 11). Más adelante, al final de la misma conferencia sobre Dante, reitera: “. . . yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros” (p. 27). En la excelente disertación sobre “La poesía” es más explícito:

Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes. Déjenlo de lado, que la literatura es bastante rica para ofrecerles algún autor digno de su atención, o indigno hoy de su atención y que leerán mañana (p. 107).

En la misma conferencia, casi al final, vuelve a rondar la idea: “Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas, sentimos la belleza o no la sentimos” (p. 120).

Por encima de cierta absolutización, ya que sin duda la programación genética se ve enriquecida o empobrecida por la clase de experiencias que se acumulan en la vida, es decir, por las posibilidades y azares que a cada cual se le presentan, desde un maestro hasta los padres, desde un libro hasta un plato de comida o una guerra; lo cierto es que tal “hedonismo” es imprescindible para la apreciación artística. Las exageraciones estructuralistas, los excesos académicos, no poco han influido en el resquebrajamiento del lector —de aquel “lector común” que tanto quisiera Virginia Woolf. El fantasma del impresionismo aún se ve con terror, sobre todo a partir de un dramático desplazamiento de la “bohemia” hacia los “campus” universitarios; para no insistir en aberraciones flagrantes como la de especialistas en Borges que apenas lo han leído, disfrutado, mientras “dominan” su bibliografía pasiva, acumulan miles de referencias.

Exagera el maestro argentino cuando dice que “hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla”. Pero el reto de enseñarla, similar al de la crítica en muchos aspectos, no puede prescindir de la maltratada “emoción estética”. No puede olvidar que manipula objetos artísticos, obras de arte, no bacilos, electrodos, categorías filosóficas o económicas. Las culpas de los historicismos y sociologismos, tanto como la de lingüistas y psiquiatras metidos a críticos literarios, no está en sus disciplinas, que sin duda son útiles y necesarias —complementarias—, sino en olvidar a veces el placer de leer, sino en olvidar a veces —en tantos simposia y tesis y recensiones— que “El encanto es, como dijo Stevenson, una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin el encanto, lo demás es inútil”.

El último de los apuntes de “tema” es su elogio de la tolerancia. La conferencia sobre “El budismo” desenvuelve una admi-

ración hacia las flexibilidades de la doctrina oriental. En ella dice: “La tolerancia del budismo no es una debilidad, sino que pertenece a su índole misma” (p. 78). Y agrega que “no ha recurrido nunca al hierro o al fuego, nunca ha pensado que el hierro o el fuego fueran persuasivos” (*id.*). Doctrina cuya sabiduría reconoce la vejez, la enfermedad y la muerte, pero que sólo concibe el ascetismo “después de haber probado la vida”, Borges no oculta la simpatía que experimenta frente a religiones y credos seudomasoquistas, sacrificadores del presente, empobrecedores del *karma*, de esa “finísima estructura mental” que mediante ejercicios, *satori*, nos libera de la *zen*, del sufrimiento, y conduce al *nirvana*, a la isla de salvación.

Del sentido de la duda y del tiempo, del instante como río, de la especulación sin unanimidades, de la apreciación del yo y del nosotros, del hedonismo y la tolerancia, salimos henchidos, alimentados de un espíritu cuyas aristas quizás se resuman en un amor a la ironía, que hace palidecer —no olvidé: r— al Borges otro, al que Pedro Orgambide reprocha “su devoción por lo militar”, sus constantes *boutades* políticas. La paradójica, que él tanto exaltara como signo de pensamiento activo, lo convierte en su cifra. Cifra que lamentablemente no puede obviar la asociación de Borges con la autocracia, que Orgambide vincula con el culto al coraje, a una “autoridad” donde nombres como el Videla argentino o el Pinochet chileno manchan la estampa, contradicen la lucidez. Las ambigüedades, tan cómodas y tan cómplices, se resuelven políticamente en un rechazo al defensor de regímenes ensangrentados, de cavernícolas pensamientos. Reírle un chiste está bien —como cuando el conflicto de las Malvinas, que pidió entregárselas a Bolivia, para que tuviera salida al mar— pero sin que la gracia expresiva vele nuestro anticolonialismo. Las madres de la Plaza de Mayo, clamando por sus hijos desaparecidos, no son una aporía, un acto de ingenio. Borges, desde su precisión para la cita, recuerda a Browning: “Cuando nos sentimos más seguros ocurre algo, una puesta de sol, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos”. Ojalá pudiéramos perder algunos actos y declaraciones de este escritor.

Las turbulencias del ideario político de Jorge Luis Borges encarnan un problema de hondas resonancias. El repudio de los intelectuales —al menos de la abrumadora mayoría— a demagogías, burocracias y panfletos, unido a la afición imprescindible hacia el esplendor verbal, también se relaciona con la idea del escritor como “conciencia crítica” de la sociedad, que tiene su antítesis

en el escritor como amanuense o asalariado. Entre ambas caricaturas, entre uno y otro “paradigma”, no hay que hacer como los monjes budistas ningún “continuo ejercicio de irrealidad”, al menos en los países nuestros, expoliados por paradigmas reales: exóticos como el intercambio desigual y aclimatados como la pobreza. Se añade, por vía confrontativa, un nuevo artificio temático a Borges, otra enseñanza, es decir, otra posibilidad de reflexión crítica.

Un sesgo ético puede recrear, en consecuencia, la maravilla de Browning. La inseguridad que nos depara una puesta de sol o un coro griego, el sobresalto dramático ante la filosofía y ante la belleza embargantes, que nos pierde en la magia del tiempo y de la creación, puede tener un amanecer teleológico, como en José Martí. La justicia social o la paz son tan sobrecogedoras como el más hermoso de los atardeceres o el más tembloroso de los versos. Zaratustra quizás no hablara así. El reino del talento artístico y de la inteligencia no puede olvidar unos versos de José Martí, tan sobrecogedores como los de Browning: “Hay seres de montaña, seres de valle / y seres de pantanos y lodazales”. No estamos perdidos. Si algo debe perderse es el otro Borges, el “anti-modelo” más allá del bien y del mal.

Tampoco perderemos, para beneficio de la lengua castellana y de nuestras literaturas, su arte de escribir. Al entrar ahora en los sesgos de “estilo” las enseñanzas también son fértiles. Cuál narrador de hoy, de cualquier lengua, puede dejar de disfrutar el prólogo a *Elogio de la sombra*, donde dice:

El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas².

El artificio primero de “estilo” es su amor a la palabra. En el prólogo a *El oro de los tigres*, escrito a los setenta y tres años,

² JORGE LUIS BORGES, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 975.

dice: “Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos”³. El gusto de la palabra comienza por las etimologías. Borges, conocedor de varias lenguas, las supo hurgar con agudeza y deleite. Su divagación por “La pesadilla” nos lleva a *nightmare*, “la yegua de la noche”, y al demonio; nos lleva a “alfil” que en árabe significa “el elefante”, “y tiene el mismo origen que marfil”; nos lleva a “yoga” y “yugo” como disciplina; nos lleva a “luna”, a la cadenciosa “selene” griega, la pausada *moon* inglesa, la menos feliz *lua* del portugués, la francesa y misteriosa *lune*; nos lleva a la palabra “clásico”, cuyo étimo latino, *classis*, significa “fragata”, “escuadra”, por lo que “un libro clásico es un libro ordenado”.

Trabajador de palabras, su causa y efecto, su razón de ser está en ellas. Se hace sinestesia, las huele y las palpa, las saborea. En “La ceguera”, el oído, su sentido de la oralidad del texto, se solaza con un color: escarlata, que “tiene tan lindos nombres en muchos idiomas. Pensemos en *scharlach*, en alemán, en *scarlet*, en inglés, escarlata en español, *écarlate*, en francés” (p. 144). La misma sobrecogedora conferencia, “sonriente y valerosa”, autobiográfica, relata su experiencia con el anglosajón:

Ocurrió lo que siempre ocurre cuando se estudia un idioma. Cada una de las palabras resalta como si estuviera grabada, como si fuera un talismán. Por eso los versos en un idioma extranjero tienen un prestigio que no tienen en el idioma propio, porque se oye, porque se ve cada una de las palabras: pensamos en la belleza, en la fuerza, o simplemente en lo extraño de ellas (p. 150).

Y sobre otro gran ciego, James Joyce: “Ha dejado parte de su vasta obra ejecutada en la sombra: puliendo las frases en su memoria, trabajando a veces una sola frase durante todo un día y luego escribiéndola y corrigiéndola” (p. 157).

Tal veneración al verbo como condición primera del escritor no necesita comentarios. Los testimonios en Borges son abrumadores, y sin manuales, con un prontuario que comienza en sus cuentos, poemas, ensayos. . . Lo curioso es que tales enseñanzas son de una enorme resonancia, mucho más sutil que la dejada por otros grandes escritores. Quizás ello se explique porque: “He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la pre-

³ *Ibidem*, p. 1081.

paración de una expectativa o la de un asombro” —como afirma en el prólogo a *El informe de Brodie*⁴. A los amigos de buscar intertextualidades, los antiguos fuentistas, cazadores de influencias, les resultaría muy difícil precisar, salvo plagios más o menos cercanos, las presencias de Borges en algún escritor. Sólo podrían dar cuenta de un modo general, como algo en la atmósfera, omnipresente.

La devoción de Borges a la palabra tiene diversos ángulos. Entre lo que así lo testimonia en *Siete noches* también se encuentra la idea, bien fundamentada, de que la poesía y la prosa, indistintamente, tienen un sentido eufónico cargado de significados, porque “el lenguaje es una creación estética”, idea nada original —recordemos, por ejemplo, a Vico—, pero que en la obra de Borges adquiere delicias aderezadas por su enorme y bien escogida memoria, como cuando recuerda en “La poesía” una hipálage de Carducci: “El silencio verde de los campos” (p. 104), o un verso extraordinario de Virgilio: “*Ibant oscuri sola sub nocte per umbra*” (Iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra) (p. 105).

Otro ángulo lo hallamos en su aversión a las retóricas, en el sentido de un cuerpo de artificios que bloquean la comunicación al remitirse sobre ellos mismos. Borges cita a Séneca, Quevedo, Milton, Lugones. . . Dice: “El hecho de una retórica que se interpone es desgraciadamente frecuente. La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo” (p. 18). Detrás de sus prejuicios contra el barroco, y de la posible falibilidad de la lista de autores, hay una sabia moraleja, sobre todo para prevenir obsesiones estilísticas, muletillas disfrazadas de figuras de dicción o de pensamiento. La crisis del logicismo gramatical no nos puede llevar a hipertrofiar lo que en glosemática, según Hjelmslev, se considera lengua. Tal “sistema de figuras que pueden ser usadas para construir signos” no debe lexicalizarse, ni siquiera brillantemente.

En el aspecto sintáctico también leer a Borges nos entrega enseñanzas grávidas. Entre la elipsis y la reiteración hay un arte que el investigador de las *Antiguas literaturas germánicas* maneja con sagacidad casi inigualable. El paralelo con maestros del idioma que él reconoce, como Alfonso Reyes y Pedro Hernández Ureña, o con otros que no nombra, quizás por ser más jóvenes que él, como Julio Cortázar u Octavio Paz, lo sitúa entre los más destacados autores de prosa ensayística —y ficcional, claro— del idio-

⁴ *Ibidem*, p. 1022.

ma. La valoración de este haz de artificios que sustentan la ubicación va desde el uso de los signos de puntuación, donde se otorga a cada uno la pausa correcta, el matiz de separación exacto, hasta la difícil apariencia de sencillez, alcanzada con una coherencia impresionante.

Apunto al azar algunas ilustraciones que apoyan las afirmaciones precedentes. Obsérvese el proceso de la frase: “En todo caso estoy hablando en mi nombre y en nombre de mi padre y de mi abuela, que murieron ciegos; ciegos, sonrientes y valerosos, como yo también espero morir” (p. 144). Piénsese nada más en el uso de la conjunción copulativa y en la repetición de palabras. Obsérvese ahora la impresión de ir rectificando irónicamente, como si fuera lo mismo: “Éste [Aristóteles] acaba de publicar su *Metafísica*, es decir, de mandar hacer varias copias” (p. 127). Obsérvese el iceberg etimológico, agazapado detrás del adverbio modal, aludido como una simple interferencia o digresión rápida: “Mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas” (p. 101). Obsérvese en el siguiente ejemplo cómo produce la sensación de estar reparando su pensamiento, de estar reflexionando al instante, rápidamente, gracias a la disyuntiva y a la posposición de la referencia conocida: “Ustedes recordarán *Der Untergang des Abendlandes*, es decir, «La ida hacia abajo de la tierra de la tarde», o, como se traduce de un modo más prosaico, *La decadencia de Occidente*” (p. 63). Obsérvese cómo cuando quiere dar la impresión conclusiva apela al orden sintáctico regular, sin gota de hipérbaton, con la coma sustituyendo verbos, apurando la sentencia: “Los sueños son el género; la pesadilla, la especie. Hablaré de los sueños y, después, de las pesadillas” (p. 35). Obsérvese cómo sabe apelar barrocamemente, olvidando sus propias declaraciones, al adjetivo antepuesto, dándole a los calificativos un valor subjetivo, emocional, indeterminándolos: “[Dios] ve todo eso en un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad” (p. 37). Obsérvese cómo es dueño de la repetición de palabras, con lo que no sólo se burla de la casta academia sino que muestra su sentido de las gradaciones: “Paul Claudel ha escrito en una página indigna de Paul Claudel” (p. 9); y este otro ejemplo: “Además, hablaría con sombras (sombras de la Antigüedad clásica)” (*id.*).

Se me escapan, ya sin distinciones entre artificios de “tema” y de “estilo”, muchas enseñanzas, infinidad de incitaciones al pensamiento, al lenguaje. Releo *Siete noches* y encuentro un nuevo puñado. Hallo el truco de lo confidencial: “Yo estaba empleado en

una biblioteca de Almagro” (p. 11), donde el cuento, en primera persona, logra la familiaridad. Refuto que “un verso bueno no permite que se lo lea en voz baja, o en silencio” (p. 13). Aprendo que la sabiduría del verso final del canto quinto del *Infierno*, “e caddi come corpo morto cade”, está en la repetición de la palabra “cae”. Reflexiono con él: “Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado” (p. 106). Comprendo que es “casi incapaz de pensamiento abstracto” y que por ello se apoya continuamente en “citas y recuerdos” . . .

La octava noche, mis lecturas de Borges, quisiera haber podido conocerlo, tomar café juntos, entre mapas y tipografías del siglo XVIII, conversar sobre la prosa de Stevenson, los relojes de arena, las etimologías. Saber cuánto de verdad y de mentira baila en torno a su “escepticismo esencial”. Otras inquisiciones, nuevas relecturas, me aguardan, sé de su obra lo mismo que él dijo de *La Comedia*, que “me ha acompañado durante años” y que “mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora”.

El mapa de Borges, como ha dicho Julio Ortega, también lo forma la crítica sobre Borges. Ella “desarrolla su existencia intelectual, diseña el ámbito de su aventura creadora y, en fin, da cuenta de su radical renovación del arte literario”. Sin embargo, no he tratado de transitar aquí por los ámbitos de sus recepciones, de esas más de 40 inquisiciones, mil y una, que lo han potenciado. La intención era ordenar una recepción, tan personal como cualquier otra.

Autobiográficamente voy veinticinco años atrás, cuando Emecé Editores me permitió leer los *Poemas* de Borges, con aquella dedicatoria que grabé en mi memoria: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”. Regreso al primero de los textos de *Discusión*, “La poesía gauchesca”, que tanto me preparó para editar y prologar la edición cubana del *Martín Fierro*. Y vuelvo a leer “Arte poética”, porque el encabalgamiento de un endecasílabo ha escapado de mis recuerdos:

[. . .]

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca

verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es él mismo
y es otro, como el río interminable.

Un género de sueño, especie de alucinación, de antigua actividad estética, me trajo hace más de una década la imagen de Borges apoyada en mi brazo, que subía una escalera hacia la imaginaria casa de José Lezama Lima en la calle Trocadero. Lezama abrió la puerta. Se saludaron con afecto. Pasaron entonces a la sala, que sí era, exactamente, la de Lezama. Cuando la conversación se iba a iniciar todo comenzó a borrarse, a interrumpirse. Como el sueño que Ludwig Tieck tuvo alguna vez, y cuya impresión recordara y añorara siempre, así espero aún la continuación, el diálogo entre los dos gigantes de nuestras letras; como si juntos formaran un enigma, un laberinto, otra lengua suelta.

JOSÉ PRATS SARIOL