

//LA POESÍA DE BORGES:
UNA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA//

ANNA MARIA IGLESIA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

///

PALABRAS CLAVES: Jorge Luis Borges, Poesía autobiográfica, Ficción autobiográfica, Interpretación retórica, Lectura pragmática.

RESUMEN: La poesía de Jorge Luis Borges ha sido frecuentemente interpretada desde presupuestos biográficos; sin embargo, el propio autor era consciente de la naturaleza ficcional de toda literatura. La atención a la retoricidad del lenguaje y a la ficcionalidad de todo proceso de escritura permite una nueva interpretación de la poesía del autor argentino.

KEY WORDS: Jorge Luis Borges, Autobiographical poetry, Autobiographical fiction, Rhetorical interpretation, Pragmatic reading.

ABSTRACT: The poetry of Jorge Luis Borges has been often understood from biographical premises; although, the author himself was conscious of the fictional nature of all literature. The attention to the language rhetoricity and to the fictionality of all writing process makes a new interpretation of Borges poetry possible.

///

*El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
Que llega a fingir que es dolor
El dolor que de veras siente.*
Fernando Pessoa

Borges: el otro, el mismo

Las poesías de Borges son como los epitafios de Hölderlin, como aquellas palabras inscritas en una piedra, palabras esculpidas desde la ausencia de quien las escribió; el autor ya no está, ausente, ha dejado tan sólo una traza, ha dejado ese yo que lo identifica, al mismo tiempo que ya no le pertenece: ese yo es siempre otro. Borges o Groussac, puede que Hsiang, siempre otros, nunca el autor, nunca Jorge Luis Borges, aquel que, como indica Robin Lefere, “invita al lector a efectuar una lectura autobiográfica” (Lefere, 2005: 20) de sus poesías, al mismo tiempo que reconoce que su “nombre es alguien y cualquiera” (Borges, 2009: 70). Entre el alguien y el cualquiera Jorge Luis Borges desaparece así como lo hacía Yeats a través de sus antítesis o T.S. Eliot por medio del catalizador, “que precipita la combinación de los elementos poéticos, permaneciendo él [el poeta] ajeno al poema” (Langbaum, 1996: 88). Ajeno a su propia poesía, así se sitúa el autor argentino y así, a partir de este presupuesto, debería ser interpretada su poesía puesto que “el sujeto de la enunciación no puede ser el mismo que ayer actuaba: el yo del discurso no puede ser el punto en el que se restituye una persona previamente almacenada” (Barthes, 2009: 32) ¿Por qué, entonces, hablar de poesía autobiográfica?

A partir de la subdivisión realizada por Olney, quien considera que los estudios sobre la autobiografía pueden subdividirse entre las categorías de *autos*, *bios*, *grafé*, este artículo trata de analizar la poesía de Borges a partir de las propuestas realizadas dentro de las categorías de *autos* y *grafé*, es decir, las propuestas de análisis del yo autobiográfico. Como indica Pozuelo Yvancos, hay dos corrientes, correspondientes a las categorías de Olney, que plantean la cuestión del yo: la primera, de la cual participan Jacques Derrida y Paul de Man, defiende la idea de que “toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso” (Pozuelo Yvancos, 2006:24); la segunda corriente, en cambio, sostiene que la autobiografía es “un discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza” (Pozuelo Yvancos, 2006:24); Lejeune y Bruss, que sostienen que la autobiografía es un testimonio verídico, son los máximos exponentes de este planteamiento. El concepto base, por tanto, que separa las dos corrientes es el concepto de ficcionalidad: ¿es la autobiografía un género de ficción? Y, en consecuencia, ¿es el yo una construcción ficcional o tiene una referencialidad verídica?

Para Lefere son los datos biográficos inherentes a la poesía los que permiten hablar de una poesía autobiográfica, es el conocimiento de dichos datos aquello que

permite una identificación del enunciador con el autor. Al leer, el lector puede conceder al enunciador existencia real, pero la lectura puede también realizarse a partir del presupuesto de que la escritura es un juego retórico y, por tanto, el enunciador sería una máscara, la desfiguración de una ausencia. La consideración de la lectura como reelaboración de sentido, como acto en el que el texto adquiere su significación y el enunciador conquista su veracidad, no debe arrinconar el momento de la escritura, el momento de la mediación entre el escribir y el ser escrito. La escritura crea el espacio autobiográfico que, como indica Nora Catelli, es “el lugar de paso y posibilidad de superar y transgredir la oposición entre privado y público” (Catelli, 2007:10), es el lugar donde es posible salir de la soledad de la escritura y poder comunicar. Si la escritura implica una mediación entre lo que se pretende decir y lo que se dice, implica también una mediación entre el yo que escribe y el yo textual. Asimismo, escribirse significa llevar a la luz, hacer presente, experiencias pretéritas que han construido el yo, escribirse es el resultado de la memoria, pero también de los olvidos; ¿merece la autobiografía el apelativo de “veraz”? Escribir es enfrentarse a la mediación de la lengua, a su retórica, a la posibilidad de construirse en un yo diferente, a la posibilidad de mirarse al espejo y no reconocerse; escribir es, así mismo, enfrentarse al lector, a su reescritura y reconfiguración. ¿Puede ser reducida la referencialidad del enunciador borgesiano al acto de lectura? O ¿puede ser reducido el enunciador borgesiano a juego retórico, a desfiguración?

La poesía de Borges es un universo de ficción, su poesía es “ver en el día o en el sueño un símbolo/ de los días del hombre y de sus años,/ convertir el ultraje de los años/ en una música, un rumor y un símbolo” (Borges, 2009:150) y, así como el ultraje de los años se convierte en música, así el Borges autor se convierte en aquel que lamenta no saber “cuál es la cara que mira/ cuando miro la cara del espejo; / no sé qué anciano acecha en su reflejo/ con silenciosa y ya cansada ira” (Borges, 2009: 421). No importa la ceguera del autor, importa sólo la ceguera del enunciador que ya no se reconoce en el espejo, no importa la experiencia que se halla tras esos versos, sólo importa la experiencia que éstos transmiten, una experiencia que, como decía Wordsworth, siempre se escribe desde la tranquilidad, es decir, desde la distancia que permite pasar de la prefiguración a la configuración, ¿por qué, entonces, seguir hablando de autobiografía?

Daniel Nahson considera que Borges “ha integrado a la literatura de ficción el género de la autobiografía, de manera que todo lo que se dice concerniente al aspecto autobiográfico de la obra de Borges tiene un asidero literario” (Nahson, 2009: 34), afirmación la de Nahson que, aún no negando la base ficcional de la obra borgesiana, perpetua la interpretación autobiográfica de la misma, una interpretación que se basa en el análisis de Bruss sobre los conceptos de *sujet de l'énoncé* y *sujet de la énonciation*.¹ En efecto, el género autobiográfico, para Bruss, se basa en el específico uso literal y sintáctico del lenguaje, puesto que es precisamente a través del estilo o de la temática que “las etiquetas genéricas tienen su función” (Bruss, 1991:64), etiquetas que, además, son confirmadas por el lector, aquel que reconoce en el texto la “tarea de autoimaginarse y la autoevaluación” (Bruss, 1991: 68) llevada a cabo por el autor. Bruss concede al lector el papel de protagonista dentro de la configuración de la obra, concesión que tiene como

¹ Se entiende por sujeto del enunciado el sujeto interno al enunciado mismo, aquel que concuerda con el verbo; se entiende por sujeto de la enunciación a aquel a quien es atribuida la acción en enunciar.

origen el acto elocucionario, acuñado por Searle, que asocia los varios fragmentos del lenguaje con determinados contextos, condiciones e intenciones: la autobiografía es tal porque entra en el contexto de la lectura, el lector individúa las condiciones por las que puede ser clasificada como tal, siendo su intención leerla como relato de una vida. La autobiografía, en la que la identidad autor-personaje-narrador es indudablemente necesaria, debe ser reconocida para poder ser definida como tal. El lector se convierte en aquel que configura la autobiografía, aquel que convierte “Le jeune Parque” en la autobiografía de Valery: “cualquiera que sepa cómo leerme, leerá una autobiografía en la forma. El contenido importa poco, está constituido por lugares comunes, el pensamiento verdadero es incompatible con la poesía” (Olney, 1991: 41). Bruss comparte, en cierta medida las palabras de Valery, palabras que suscribe en su totalidad James Olney, para quien la autobiografía, lugar donde la correspondencia entre autor, narrador y escritor es indudable, se funda en la reescritura de la propia vida por parte del autor, que busca autocrearse a partir del tiempo presente. De esta manera, el espejo al que el yo lírico de Borges temía de niño (Borges, 2009: 510) deja de ser un recuerdo del autor para convertirse, una vez escrito, en un eterno presente, un presente que, en base a la propuesta teórica de Olney, seguiría presente en cuanto concluye el poema: “yo temo ahora que el espejo encierre/ el verdadero rostro de mi alma,/ lastimada de sombras y de culpas,/ el que Dios ve y acaso ven los hombres” (Borges, 2009: 150). Para Olney, no es solamente el lector quien lee la poesía autobiográficamente, no es solamente el lector quien interpreta biográficamente el miedo del enunciador ante el espejo, sino es el propio espejo quien remite a la biografía del autor; Olney borra los límites y la distancia entre los elementos prefigurativos y los configurativos, para él, la referencialidad es incuestionable.

En *Nota sobre Walt Whitman*, Borges afirma que “casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado” por “la sumaria indentificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass*” (Borges, 2007: 159), falseamiento que también ha impregnado las páginas escritas sobre Borges, páginas donde se ha interpretado su poesía posterior al 1960 a partir de la experiencia de la ceguera, experiencia que, indica Eduardo García de Enterría, hace aparecer “un Borges no mitificador, no irónico”, un Borges, añade Enterría, “recogido frente a la opacidad del mundo” (García de Enterría, 1992: 45). El recurso al biografismo resulta particularmente llamativo en el caso del autor argentino, quien desmintió siempre, a través de su literatura, la identificación entre el yo textual y su auténtico yo (Borges, 2009: 121): para Borges, la confusión de yoes no implica la identificación de éstos con el autor, con el nombre escrito en la portada. Como él mismo indica en el prólogo de *Hojas de Hierba*, la confusión entre los dos Whitman es el recurso utilizado por el autor norteamericano para elaborar “una extraña criatura que no hemos acabado de entender” y a la cual “dio el nombre de Walt Whitman” (Borges, 1999: 9). La criatura creada por Whitman es la misma que creó Borges, es aquella que no se corresponde con el nombre en la portada de cada uno de sus libros, ese nombre que, en cambio, para Lejeune justifica la identificación del yo con el autor, el nombre que hace posible estipular “el pacto autobiográfico” entre el lector y el autor. En efecto, el estudio realizado por Philippe Lejeune puede ser definido de carácter pragmático, puesto que, como afirma Paul de Man, considera que “la identidad de la autobiografía no es sólo representacional y cognitiva, sino también contractual, fundada [...] en actos de habla” y,

consecuentemente, el lector “pasa de ser figura especular del autor a ser su juez” (de Man, 2001:150) aquél que, al verificar la firma, suscribe el contrato: la característica principal de la autobiografía es, en efecto, el contrato de lectura, que estipula la identificación entre el yo textual –sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación– y el yo del autor. Lejeune subraya la posibilidad de identificar el enunciador con el autor por medio de la tercera persona, posibilidad que le permite “dissocier le problème de la personne de celui de l’identité” (Lejeune, 1975:19); a este propósito, el teórico francés se pregunta sobre cómo se manifiesta la identidad del autor y la del narrador, y halla la respuesta en las reflexiones de Benveniste en *Problemas de lingüística general*. Según el lingüista francés, el yo se define a través de la referencia, es decir, el yo reenvía cada vez a aquel que habla y que es identificado por el mismo hecho de hablar, y a través del enunciado, es decir, los pronombres personales de la primera persona indican la identidad del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación. Si la tercera persona implica, en palabras del propio Lejeune, la “différence du sujet de l’énonciation et du sujet de l’énoncé traité comme destinataire du récit” (Lejeune, 1975: 17), con la primera persona “au niveau de la référence [...] l’identité est immédiate [...], au niveau de l’énoncé, il s’agit d’une simple relation” (Lejeune, 1975: 20), entonces, ¿cómo articular conjuntamente la persona y el discurso? ¿Cómo justificar la identidad entre autor, narrador y personaje? Dicha identidad se constituye, como indica Catelli, “mediante una lógica cifrada en la firma y en el contrato” (Catelli, 2007:282). La idea de la firma y del contrato deriva del presupuesto que la enunciación es realizada por un persona cuyo nombre aparece en la portada del libro, es decir, por el autor; éste remite a una persona real, que se responsabiliza de la enunciación de todo el texto. Sin embargo, no es fácil hallar un pacto válido en la interpretación del yo borgesiano, así como tampoco en el yo de Whitman, aunque éste escriba: “soy el poeta del Cuerpo y soy el poeta del Alma [...] Soy el poeta de la mujer no menos que el poeta del hombre” (Whitman, 1999: 69).

La prosopopeya es, para Paul de Man, “el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona [...] se torna tan inteligible y memorable como su rostro” (De Man, 1991: 154); la prosopopeya es el tropo de las palabras del epitafio, esas palabras escritas por una entidad ausente, por una entidad que no está en el mundo posible del texto, sino que está afuera, en la realidad no textual, en la realidad de la prefiguración; habiéndose el enunciante ausentado, desaparecido tras las palabras, éste es ajeno a la poesía escrita desde la distancia, tras la “pantalla de ficción” de Genette, aquella pantalla que, como el espejo de Borges, es “un imposible espacio de reflejos” que multiplican “el mundo como el acto generativo, insomnes y fatales” (Borges, 2009: 117). Y, sin embargo, ante una escritura espectral y, por tanto deformante, ante un enunciador máscara de un rostro ausente, la lectura autobiográfica continúa, tras el enunciador borgesiano todavía aparece la imagen del autor argentino, tras el Borges del *Aleph* aparece, una vez más, el Borges escritor, así como tras el ciego que fatiga “sin rumbo los confines/ de esa alta y honda biblioteca ciega” (Borges, 2009: 11) se identifica al autor del *Poema de los dones*. Así lee el lector que simplemente acepta la invitación de Borges, ésta es la lectura pragmática a la que hace referencia Pozuelo Yvancos, quien considera que la autobiografía no puede considerarse pragmáticamente un género ficcional; para Pozuelo Yvancos, en efecto, “que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva [...] no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída [...] como un discurso con atributos de verdad” (Pozuelo Yvancos, 2006: 43), no empece que el lector relacione

el yo lírico —así como el narrativo— con el autor, aunque entre los dos yoes no haya una correspondiente identidad; por ello, Hsiang, que “custodia los libros, /que acaso son los últimos, porque nada sabemos del Imperio/ y del Hijo del Cielo” (Borges, 2009: 319), puede ser identificado con el Borges autor, identificación que hace Lefere en relación a Funes, quien “no deja de evocar a Borges” (Lefere, 2005: 87). La evocación de Funes es la evocación que percibe el lector no teórico en el momento de la praxis lectora, durante el acto hermenéutico de la lectura, momento en el que el lector construye una situación enunciativa, busca un referente para aquel personaje que no consigue interpretar. Lefere no puede construir dicha situación enunciativa, no puede buscar un referente a Funes, debe permanecer ajeno a la lectura ingenua, lectura a la que puede hacer referencia —como es el caso de Pozuelo Yvancos—, pero nunca tomar por válida; la lectura crítica debe permanecer fiel a la distancia existente entre el yo lírico y su autor, entre el nivel prefigurativo y el configurativo, puesto que así como el acto de comunicación media siempre “entre el sentimiento sincero del corazón y el efecto de sinceridad en la página” (Langbaum, 1996: 92), media también entre la biografía del autor y la ficción que éste crea.

Consciente de la mediación lingüística, Borges hizo de su poesía el lugar donde el yo se convirtió en mito, donde el yo plural y anónimo jugó a ser Borges y éste a ser otro; haciendo de su literatura una biblioteca infinita, hizo de su yo un palimpsesto, que, alterando sus matices, desde el Fervor de un Buenos Aires de juventud hasta el dolor por la incumplida promesa de un Cristo en la cruz, no dejó de ser nunca uno, ninguno y cien mil. Solamente con la misma conciencia literaria de Borges es posible adentrarse en esa poesía, en esos versos donde el autor escribe: “no sin alguna lógica amargura/ pienso que las palabras esenciales/ que me expresan están en esas hojas/ que no saben quién soy, no en las que he escrito” (Borges, 2009: 429).

Las voces ajenas de Borges

Si en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, el autor se disculpaba, ante el lector, de haber usurpado previamente algún verso feliz que a caso el libro consiente, en el prólogo a *Los Conjurados*, Borges confiesa que éste es un libro hecho de sueños, que “fueron dones de la noche o, más precisamente, del alba, no ficciones deliberadas” (Borges, 2009: 593). Pese a la distancia temporal que separa ambos textos, Borges no abandona su concepto literario, su literatura no deja de ser la escritura de un lector, de alguien que “se distrajo en falsear y tergiversar [...] ajenas historias” (Borges, 2002: 10); la invitación a leer *Los conjurados* autobiográficamente, la negación de la ficcionalidad de aquellas poesías, es matizada en el mismo prólogo, donde el autor no duda en confesar su deuda con Defoe: “apenas sí me he atrevido a agregar uno que otro rasgo circunstancial, de los que exige nuestro tiempo, a partir de Defoe” (Borges, 2009: 593).

La poesía borgesiana, como toda creación literaria, nace a partir de voces ajenas, de textos ajenos entremezclados en unos mismos versos, la poesía de Borges nace a partir de la usurpación, de las falsas atribuciones, de la reescritura de una tradición literaria, reescritura que siempre es invención. La poesía de Borges, así como su obra en prosa, es un palimpsesto donde los autores que precedieron al poeta argentino se mezclan con sus contemporáneos que, a su vez, comparten esos mismos versos con autores que nunca existieron, con autores y obras que tan sólo existen en el mundo

posible creado por Borges, en ese mundo donde aparece también ese yo, ese Borges, que es siempre otro. En el mundo posible borgesiano, la tradición literaria se convierte en el escenario donde todos se han convertido en personaje, puesto que, como señala Garrido Domínguez, “no es posible la interacción entre personajes ficcionales y actuales”, interacción irrealizable en los versos al impedirlo “las fronteras que separan [...] ambos mundos” (Garrido Domínguez, 1997: 16).

¿Qué sentido tiene, entonces, interpretar la obra poética borgesiana a partir de elementos biográficos? La trayectoria poética de Borges debe ser estudiada a partir de la progresión creativa de su autor, progresión marcada por la recepción de la tradición literaria, que cruzaba las orillas del Río de la Plata y que desde la América de Poe y Whitman cruzaba el océano hacia la península de Góngora y la isla de Shakespeare hasta alcanzar la Suecia de Swedenborg; así se construyó la literatura borgesiana, “desde las orillas”, Borges “leyó las literaturas del mundo, y fueron esas orillas el soporte para que su obra no pagara ningún tributo ni al nacionalismo ni al realismo” (Sarlo, 2007:45). Por ello, todo anecdotismo biográfico debe ser excluido de la lectura hermenéutica de las poesías, la ceguera de su autor no puede convertirse en la clave interpretativa de *Elogio de la sombra*, esa sombra no es la de Borges, sino la de nadie y la de todos. La sombra del poemario de 1969 es la sombra escrita a partir de viejos temas como “los espejos, laberintos y espadas” como también de nuevos, “la vejez y la ética”, que “nunca dejó de preocupar a cierto amigo muy querido que la literatura me ha dado, a Robert Louis Stevenson” (Borges, 2009: 295). Borges nunca deja de escribir mirando más allá de las orillas, por ello poemarios como *Elogio de la sombra* o *Los conjurados* no debería ser concebidos solamente como poemarios escritos desde la oscuridad, desde la amargura de alguien a quien las palabras ya no le son visibles; no importa la oscuridad en la que vivió Borges en aquellos años, la oscuridad que le obligó a dictar esos versos, puesto que cada uno de ellos nace de la tranquila distancia de la experiencia; el poeta, como indicaba Wordsworth², no escribe para él, ni tampoco para los poetas, sino que escribe para los hombres y, así, el ciego Borges crea a “Un ciego” cualquiera, que encuentra consuelo en Milton³. El ciego cualquiera creado por Borges es el ciego que se dirige, como las poesías de Wordsworth, a todo posible lector y es, a la vez, el heredero de la figura del sabio ciego, de ese sabio que para Borges fue Milton⁴ así como Groussac o Homero; el ciego creado por Borges es aquel que se mira en Demócrito de Abdera, quien “se arrancó los ojos para pensar” (Borges, 2009: 336).

La sombra es el símbolo sobre el que reposa *Elogio de la sombra*, el símbolo variado, tras el cual se esconde el tema de la ceguera, de la vejez y de una muerte cada vez más cercana; la ceguera es, a su vez, símbolo de la iluminación, del conocimiento del sabio así como de la conciencia adquirida con la madurez, con el abandono progresivo de la juventud. La poesía es como ese *Aleph* donde se encuentra el *multum in parvum*, poesía construida a partir de símbolos que se escriben a través de las páginas de otros, una poesía donde lo biográfico es tan sólo una impostura retórica, una excusa para la generalización. Así se escribe “Poema conjetural”, el recuerdo de su antepasado Lapridia,

² “poets do not write for poets alone, but for men; [...] he must express himself as other men express themselves”. *Wordsworth's Preface* en Wordsworth y Coleridge (1979: 38).

³ “El consuelo es de Milton y es valiente/ pero pienso en las letras y en las rosas” (Borges, 2009: 421).

⁴ “esa flor silenciosa, la postrera/ rosa que Milton acercó a su cara, sin verla...” (Borges, 2009: 200).

muerto en combate⁵, es el punto de partida para volver a leer a Dante, para reescribir el canto V del *Purgatorio*; Lapridia deja de ser el pariente de Borges para convertirse en un nuevo Buonconte de Montefeltro, en el heredero de aquel que, en su conversación con Dante, relata su muerte:

Io fui di Montefeltro, io son Buonconte;

[...] a piè del Casentino
traversa un'acqua c'ha nome l'Archiano,
che sovra l'eremo nasce in Apennino.

Là've'l vocabol suo diventa vano,
arriva'io forato ne la gola,
fuggendo a piedi e sanguinando il piano.

Quivi perdei la vista, e la parola
nel nome di Maria fini', e quivi
caddi e rimase la mia carne sola (Dante, 2006: 52-53).

Buonconte, desde el *Purgatorio*, relata su muerte. La voz de Lapridia, en cambio, es la voz de alguien a quien la muerte todavía no le ha llegado, de alguien que, herido, habla de esos últimos minutos: “pisan mis pies la sombra de las lanzas/ que me buscan. Las befas de mi muerte,/ los jinetes, las crines, los caballos,/ se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe/ ya el duro hierro que me raja el pecho,/ el íntimo cuchillo en la garganta” (Borges, 2009: 175). Así como aquel ciego se veía reflejado en Demócrito, Lapridia encuentra su reflejo en Buonconte, un reflejo que, como tal, es siempre distorsionado, es siempre una nueva escritura, es el *clinamen*⁶ que todo autor posterior hace de aquel que le precedió; Borges escribe a partir de Dante, recupera el personaje dantesco, pero le da la voz de Browning: “Poema conjetural” es el monólogo dramático de Lapridia. El autor argentino recupera así el monólogo dramático del poeta inglés, el monólogo que “no sólo debe tener un hablante distinto al poeta, sino también un oyente, una circunstancia, y una cierta acción recíproca entre hablante y oyente” (Langbaum, 1996: 152), una reciprocidad basada en la exigencia, por parte del texto, de la simpatía del oyente o posible lector, simpatía que busca Browning a través de “My last duchess”, donde el lector simpatiza con el Duque. Borges relea a Browning, recupera el monólogo dramático donde, como indica Robert Langbaum, “actúa una conciencia, intelectual o histórica”, donde la conciencia “es la traza de la proyección del poeta en el poema, y es también el polo que atrae nuestra proyección, pues descubrimos en él la imagen de nuestra propia conciencia” (Langbaum, 1996: 178). Sin embargo, la traza a la que se refiere Langbaum es una traza⁷ de alguien ausente, de un poeta que se mantiene ajeno a la obra; esa traza que, para Langbaum, es la proyección del poeta, nunca es la proyección

⁵ Es necesario reconocer el obligado recurso a la biografía del autor para la lectura, aunque no biográfica, del poema.

⁶ Término utilizado por Harold Bloom en *La angustia de las influencias* para referirse al proceso que permite al poeta fuerte desviarse de sus precursores a través de una inevitable y necesaria mala lectura de su precursor.

⁷ El término traza podría ser substituído con el término “huella” que resulta más apropiado a partir de la lectura de Jacques Derrida, en particular de *La disseminación* y *La escritura y la diferencia*.

de Borges. En “Poema conjetural”, la conciencia es siempre conciencia histórica, conciencia intelectual de una máscara sin rostro⁸; Langbaum, analizando el monólogo dramático de Pound, indica que éste “se proyecta en el papel del poeta antiguo, usándolo como portavoz para dramatizar una idea de la época y civilización de éste adecuada a su intención moderna”(Langbaum, 1996:178). Puede que la intención de Pound sea proyectarse en el poeta antiguo, pero el reflejo siempre invierte la imagen, siempre devuelve la imagen de otro; puede que Pound desee reflejarse en ese poeta, pero en su poesía ese reflejo nunca será el propio, siempre será otro.

El espejo diseminado en los versos de Borges, el espejo que, lejos de ser un temor infantil, es el mitologema revelador de una realidad inexistente, de una realidad que no existe objetivamente, sino como creación ficticia del individuo; el espejo borgesiano es el espejo del que habla Lacan, para quien el niño, en el estadio infantil del espejo, llega a reconocerse en su imagen, aunque, tras el reconocimiento, siempre subyace lo imaginario desde el momento en que el niño se reconoce como algo virtual, es decir, como una imagen. Para Lacan, el reconocimiento es siempre imaginario, es decir, el *yo* (*moi*) se cree el *yo* (*je*) y, por tanto, la identificación con los representantes, cada uno de los cuales “es capaz de soportar el mismo proceso con relación del sujeto”, constituye “lo que yo llamo el Otro” (Lacan, 1972: 212). La escritura es el espejo donde aparece ese otro, que juega a ser Borges, las poesías son la pantalla espectral donde el reflejo juega a la impostura, donde el enunciador Borges, así como el enunciador Browning⁹, han desaparecido. El mitologema del espejo es, para el autor argentino, no solamente el desvelamiento de una realidad como simulacro, sino también la tímida confesión de que la poesía nunca puede ser biográfica, que su autobiografía es un simulacro más. Así como Funes representaba la imposibilidad de una literatura realista, el espejo de su poesía revela la imposibilidad de una escritura del yo, la imposibilidad de escribir yo sin decir tú. El Borges poético es como Ricardo, quien “afirma que en su sola persona hace el papel de muchos”, así como Yago, que “dice con curiosas palabras «no soy lo que soy»” (Borges, 2005: 53-54).

En ese ser alguien que en realidad no es –o viceversa– Borges escribe “Mi vida entera”, poema que ironiza, como ya lo hacía “Funes el memorioso”, con la imposibilidad de escribir sobre una vida, una vida que mientras se vive siempre es inacabada, nunca es completa; “Mi vida entera” es el poema del poeta irónico, de aquél que hace de la literatura un juego ficcional, una impostura continua que, sin embargo, deja de ser impostura a partir del momento en que se lo considera un mundo posible, un mundo alternativo al real; los mundos posibles de Doležel nunca son falsos, sino ficticios, no engañan al experto lector, al crítico, que sabe que leer es adentrarse en otra realidad, en el nivel configurativo donde todo elemento prefigurativo, es decir, extratextual, ha sido modificado por la propia escritura. “Mi vida entera” es el mundo posible creado por Borges, mundo creado, indica Lefere, a partir “de la resonancia de un *Ecce Homo*” de tal manera que, continua el crítico, “llega a poner en entredicho el principio de la autobiografía” (Leyere, 2005: 35), principio que el propio Borges pone en discusión en los últimos versos: “creo que mis jornadas y mis noches/ se igualan en

⁸ Véase el artículo de Paul de Man, “La autobiografía como des-figuración”.

⁹ “Yo desaparecí: el libro iba creciendo; las alegaciones recobraron su tamaño propio, y desbordaron en su pliegue primero”. Browning, Cit. Por Langbaum (1996: 233).

pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos/ los hombres” (Borges, 2009: 77). Como Lefere pone en duda el principio autobiográfico en el caso de “Mi vida entera”, así también es necesario que dicho principio sea puesto en entredicho en el caso de “Mateo, XXV, 30”; el poema está construido a partir del procedimiento de la enumeración, procedimiento que, para Lefere, está aplicado a la vida del autor. Lectura similar a la de Lefere es aquella que realiza Nahson, quien por un lado afirma que los varios elementos del poema “apuntan al desasimiento de un hablante apesadumbrado y ajeno casi al inventario que registra su verso” (Nahson, 2009: 137), mientras, por el otro lado, identifica al hablante lírico con Borges, quien, sostiene Nahson, “cierra el acordado caos de su enumeración proclamando su impotencia para plasmarla en un poema” (Nahson, 2009: 140). Si la identificación del yo lírico con el poeta resulta un sinsentido, resulta todavía más incomprensible cuando el poeta utiliza la primera persona del plural, es decir, el “nosotros”, que permite al autor abandonar el poema al mismo tiempo que convertir en sujeto lírico a todos los lectores: “en vano te hemos prodigado el océano;/ en vano el sol, que vieron los maravillosos ojos de Whitman”; (Borges, 2009: 77). El poema, además, concluye dirigiéndose a un tú, apelación a una máscara vacía de la que todo lector puede apropiarse: “has gastado los años y te han gastado/ y todavía no has escrito el poema” (Borges, 2009: 77). ¿Por qué, entonces, hallar ambigüedad en este poema? La enumeración realizada por Borges no puede ser analizada como una evocación de la persona del autor, sino solamente como recurso estilístico, el mismo recurso que el autor utiliza en “Otro poema de los dones”, poema donde Lefere reconoce varios motivos y autografemas propios del autor argentino, cuyo procedimiento de la enumeración, indica Lefere, “ya no se limita a experiencia personales” (Lefere, 2005: 118), experiencias, las indicadas por Lefere, que vuelven a buscar un referente biográfico para un recurso estilístico.

La enumeración de *Mateo, XXV, 30* es la enumeración de los elementos que configuran la poesía borgesiana, son los elementos que el autor disemina en los versos, son los mitologemas recurrentes que permiten identificar en cada poesía el estilo de Borges, no su persona¹⁰. En efecto, el estilo y la concepción literaria del autor argentino resultan reconocibles a partir del propio título, que hace referencia a la parábola de los dones, aquellos dones que vuelven a aparecer en “El poema de los dones” y en “Otro poema de los dones”; tras cada una de las tres poesías está la parábola de San Mateo, tras estas composiciones está un juego metaliterario de autorreferencialidad textual y de evocación indirecta de otros textos, referencialidad que, evidentemente, evidencia lo inadecuado e insuficiente de una lectura meramente biográfica de las composiciones.

Sin embargo, Borges sigue apareciendo en sus poesías, el lector, al cual Borges escribió, sigue buscándolo en cada uno de sus versos, ese joven que “ante el libro, se impone una disciplina precisa” (Borges, 2009: 334) encuentra tras la máscara vacía el rostro del poeta argentino. La lectura autobiográfica parece inevitable, pero ésta no puede ser la lectura crítica, ésta puede ser la lectura de aquel que tan sólo busca el deleite frente a las páginas escritas, pero nunca puede ser la lectura hermenéutica. La historia literaria debe ser la historia de las lecturas, de cómo se percibieron los libros, la historia

¹⁰ Para Starobinski (1974: 66), en cambio, el estilo añade un valor autorreferencial entre el sujeto y el autor, al considerar el estilo como la “manera propia en que cada individuo cumple las condiciones generales de orden ético y relacional, que no requieren más que la narración verídica de una vida”.

literaria como una *noche cíclica* donde todo vuelve para ser reescrito, pues “en edades futuras oprimirá el centauro [...] / gemirá en la infinita / noche de su palacio fétido el minotauro” (Borges, 2009: 171). Así es la literatura borgesiana, una literatura cíclica puesto que “la mano que esto escribe renacerá del mismo / vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo” (Borges, 2009: 171) y, en este constante renacer, se inscribe el lector, como eterno creador de una literatura en constante escritura; así es el lector al que Borges se dirige, este es el lector que siempre fue Borges¹¹. Puede que, en verdad, el autor argentino nunca haya invitado a su lector a una lectura autobiográfica, puede que tal invitación nunca haya existido, que haya sido la invitación de otros, de aquellos que todavía buscan ingenuamente tras la máscara vacía. Borges se dirigió a su lector, apeló a él, lo invitó a la escritura conjunta de sus propios versos, lo invitó a convertirse en autor en una batalla contra el olvido: ni siquiera los versos del poeta menor pueden ser olvidados. ¿Por qué, entonces, una lectura autobiográfica?

El lector: el otro autor

“Cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar” afirma Gadamer y añade que “el texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo” (Gadamer, 2007: 366), un interés que Jorge Luis Borges, autor, encontró en cada una de sus lecturas, en cada uno de los libros que conformaron esa biblioteca personal a partir de la cual escribió, a partir de la cual construyó su palimpsestica obra. El lector Jorge Luis Borges, aquel que nunca se definió como autor, hizo de su yo lírico otro lector, creó, en ese mundo posible del texto, otro lector, anónimo y múltiple a la vez, un lector que sabe “que hay algo / inmortal y esencial que he sepultado / en esa biblioteca del pasado / en que leí la historia del hidalgo” (Borges, 2009: 201). El lector lírico es aquel perdido en la biblioteca de Babel, en aquella biblioteca infinita donde todos los libros son libros de arena, libros nunca acabados, en perpetua escritura. La literatura, para el autor argentino, es un eterno retorno de libros que, en cada nueva lectura, vuelven a ser escritos, pues el lector, en el proceso de concreción¹², rellena los lugares de indeterminación que todo texto conlleva; en el proceso de concreción, el lector rellena esa máscara vacía concediéndole el rostro ausente del autor, el enunciador lírico se convierte así, para el lector, en el alter ego de Jorge Luis Borges.

Pozuelo Yvancos acertadamente subraya “la compatibilidad [...] entre que el discurso autobiográfico sea ficcional (semánticamente y aún ontológicamente considerado) y sin embargo, esté situado convencionalmente, en su funcionamiento pragmático, en la estructura que socialmente ordena los discurso de *verdad*” (Pozuelo Yvancos, 2006: 45), pues en la praxis lectora, el lector busca la verdad, busca un rostro tras la máscara. Sin embargo, la verdad del discurso borgesiano no puede ser buscada por dicho lector a través de una lectura autobiográfica, buscando el rostro de Borges tras el yo lírico, puesto que tras cada trazo de Borges está un trazo que él nunca escribió. Tras los versos del autor argentino se encuentran los versos ajenos, los versos que otros

¹¹ Es justo reconocer la voluntaria y casi inevitable alusión a ese Jorge Luis Borges escritor del imaginario colectivo.

¹² Término acuñado por Roman Ingarden en relación a los lugares de indeterminación.

escribieron y que regresan en un incesante eterno retorno. La invitación de Borges, en verdad, es la invitación a leer ese poema inagotable que “se confunde con la suma de las criaturas/ y no llegará jamás al último verso/ y varía según los hombres” (Borges, 2009: 252).

Rechazar una lectura autobiográfica de las poesías de Borges es proponer una nueva lectura de su invitación, es proponer que la invitación que éste hace a sus lectores sea entendida como una invitación a una eterna e inagotable lectura, a una lectura que se convierte en escritura; Borges invita a su lector a convertirse en escritor, a escribir esas líneas que pudo haber escrito y perdido, a escribir el silencioso libro que “en la desierta sala [...] viaja en el tiempo” (Borges, 2009: 144). El lector de Borges debe aceptar la invitación, la invitación a llevar a cabo ese proyecto, que no es otro que el “de un poema incesante” (Borges, 2009:172).

///BIBLIOGRAFIA///

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Milano: La Nuova Italia, 2006.
- ALAZRAKI, Jaime. (ed.) *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1976
- BARTHES, Roland. *El susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós ed. 2009.
- BORGES, Jorge Luis. [1932] *Discusión*. Madrid: Alianza editorial, 2007.
- . [1960] *El Hacedor*, Madrid: Alianza editorial, 2005.
- . [1995] *Historia universal de la infamia*, Madrid: ediciones El País, 2002.
- . [1989] *Poesía Completa.*, Barcelona: Destino editorial, 2009.
- . [1970] *Ensayo autobiográfico*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- . [1925] *Inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial, 2008.
- BRUSS, Elisabeth. “Actos Literarios”. En: LOUREIRO, A. (coor.) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: *Suplementos Anthropos*, nº29, 1991.
- CULLER, Jonathan. [1975] *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2007
- GADAMER, Hans Georg. [1960] *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2007
- DE MAN, Paul. “La autobiografía como des-figuración”. En: LOUREIRO, A. (coor.) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: *Suplementos Anthropos*, nº29, 1991.
- . *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.
- GARCÍA DE ENTERRIA, Eduardo. *La poesía de Borges y otros ensayos*, Madrid: Mondadori, 1992.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- LACAN, Jacques. “De la estructura como inmixing del prerrequisito de alteridad de cualquiera de los otros temas”. En: MACKSEY, Richard y DONATO, Eugenio (eds.). *Los lenguajes crítico y las ciencias del hombre*. Barcelona: Barral, 1972.
- . [1975] *Aun. Seminario 20* Barcelona: Paidós, 1998.
- LANGBAUM, Robert, [1957] *La poesía de la experiencia*, Granada: Comares, 1996.

- LEFERE, Robin. *Borges : entre autorretrato y automitografía*, Madrid: Gredos, 2005.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983.
- NAHSON, Daniel. *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*, Madrid/Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 2009.
- OLNEY, James. “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía” En: LOUREIRO, A. (coord.) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Suplementos Anthropos, nº29, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Autopsicografía en Obra poética*, Barcelona: tomo I. Ediciones 29, 1997.
- POZUELO YVANCOS, José María *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges por él mismo*. Barcelona: Laia Literatura, 1984.
- SARLO, Beatriz, *Borges: un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo veintiuno, 2007.
- STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica*. Madrid: Taurus, 1974.
- WHITMAN, Walt. *Hojas de Hierba*. Barcelona: Lumen, 1999.
- WORDSWORTH, William y Samuel Taylor COLERIDGE. [1798] *Lyrical Ballads*. Suffolk, Great Britain: Mcdonalds and Evans, 1979.

