

# DEL GRAN FRAGMENTO AL DETALLE ENCICLOPÉDICO: UNA APROXIMACIÓN A LA UNIVERSALIDAD DESDE LOS PRÓLOGOS DE JORGE LUIS BORGES

**From the Great Fragment to the Encyclopedic Detail: an Approach to the  
Universality from Jorge Luis Borges Forewords**

Diana Paola Guzmán\*

**Recibido:** 19 de marzo de 2008 • **Revisado:** 11 de abril de 2008 • **Aceptado:** 28 de abril de 2008

## Resumen

El presente trabajo es el resultado de un proceso investigativo dirigido por Daniel Balderston. A través de los textos escritos por Borges, y que sirvieron como prólogos para su biblioteca personal, se vislumbra la relación entre la poética del argentino y el concepto de fragmento y enciclopedia que tanto lo preocupó a lo largo de su vida. Por otro lado, tal vez sea la relación de Borges con la idea del fragmento la que sustentaría su negación a escribir novelas, tal y como lo explica en su ensayo "El arte narrativo y la magia". Entonces, ¿es la obra de Borges una inmensa enciclopedia llena de lazos comunicantes que se enredan, se silencian y gritan entre sí?

## Palabras clave

Fragmento, rizoma, enciclopedia, prólogos, inventario.

---

\* Candidata a Doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia, magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente, se desempeña como catedrática de la Pontificia Universidad Javeriana y docente-investigadora de la Universidad Santo Tomás. El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación doctoral del seminario sobre Jorge Luis Borges dictado por Daniel Balderston. Por otro lado, forma parte del proceso investigativo propuesto por el grupo Fray Antón de Montesinos, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: dianamayeutica@gmail.com.

## Abstract

The present work is the result of an investigative process directed by the Doctor Daniel Balderston. Through the texts written by Borges, which also helped as forewords for his personal library, the relationship is glimpsed among the poetic of the Argentinean and the concept of fragment and encyclopedia that so much worried him throughout his life. On the other hand, perhaps be Borges' relationship with the idea of the fragment the one that sustains his refusal to write novels, as he explains it in his essay "The narrative art and the magic." Is Borges' work an immense encyclopedia full with communicating knots that get entangled, are silenced and scream to each other?

## Key words

Fragment, rhizome, encyclopedia, forewords, stock.

Jorge Luis Borges, el primero, el que cambia, se nos presenta como un criollo exiliado de una patria, una ciudad, una orilla, configurada en el hecho futuro de la lectura. El arrabal no es otra cosa que el resultado exacto y nítido de una atmósfera retórica: un Buenos Aires que nace desde el fragmento y se sitúa en un caos, que, como lo dice el mismo escritor, es el hábitat propio del argentino. El capital de Borges –su escritura, sus simulacros– obedece ampliamente a un ejercicio paródico que despoja la idea de representación, la ficción política, y la convierte en un ejercicio cruel, en una realidad tan desnuda como la propia "tradición" que la genera: "Y sin duda, Borges era un escritor político. No sólo subvirtió las reglas de lo literario y recodificó una tradición enmohecida por la memoria y la idiotez" (Aguilera, 2003, p. 111).

Un escritor político que enfrentaba la literatura como un problema, y no como un inventario de temas o proceso identitarios. En sus prólogos, específicamente los de su Biblioteca Personal, evidencia una miscelánea infinita de problemas ordenados en un desorden fragmentario. Cada obra prologada por Borges representa la parte de un fractal inacabado. Sus prólogos se convierten en caminos llenos de "hallazgos", que, como lo describe Beatriz Sarlo, se acercaban al ejercicio arqueológico, superando de tajo la naturaleza ontológica, el tono del ser absoluto que la crítica y la tradición han dado a la literatura:

No sólo podríamos hablar de paratextualidad y juego en sus narraciones (recordemos que fue uno de los primeros en utilizar el vocablo palimpsesto en 1939), sino de un imaginario irónico, enroscado, conceptual que le permitió comprender lo literario como un choque de fuerzas, una máquina en constante reflexión sobre ella misma y lo que la rodea (Sarlo: Borges: Crítica y Cultura. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsctc.shtml>).

En la concepción tradicional, los prólogos cumplen una función de apertura, presentación y guía positiva al lector que accede a una obra. En el caso de Borges, el prólogo se convierte en una dilatación de las posibilidades del texto; trasciende su funcionalidad dentro de una identidad local, incluso la de la obra misma, y se presenta como una pista con posibilidades abiertas a un imaginario híbrido que navega entre el arrabal, la Revolución Irlandesa o los largos silencios de Shakespeare.

Es en estos escenarios donde mejor se evidencia su imaginario, que se convierte, a su vez, en una etimología metatextual de la literatura; es decir, Borges no enunciaba lo nacional, no lo describía, por el contrario, lo problematizaba y escudriñaba desde sus orígenes hasta sus resonancias. El argentino prologaba la literatura misma, no las obras; ejecutaba esa "operación textual" que Derrida describe como una "desmembración del texto", una unión de sus fragmentos con fragmentos de otros cuerpos, sólo

para captar la anatomía esencial del mecano literario. Los prólogos de Borges son viajes celulares, en los cuales, para llegar al núcleo, es necesario fragmentar cada membrana.

Otra función fundamental que cumplen los prólogos de la Biblioteca Personal es la crítica. Para Borges, una obra no pertenecía a una tradición nacional cerrada y única, sino a una cadena de causalidades, a una observación microscópica de los detalles. De esta manera, trasciende la idea del *ethos* nacional como parte de un todo definitivo, desde un relativismo histórico; por el contrario, lo define en el instante único de la batalla, de la traición, del insomnio, del detalle perdido e invisible. Un ejemplo de ello es la conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, "El escritor argentino y la tradición", en la cual reafirma su intencionalidad de negar frontalmente cualquier limitación territorial de una obra, incluso de la misma "argentinidad":

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas pues no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos, porque ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos, y seremos, también buenos o tolerables escritores (Borges, 1955, p. 15).

Parece que su propuesta radica en elaborar su poética desde la inexistencia de una poética. Por ejemplo, Pierre Menard es en realidad un escritor desconocido, encerrado en una patria fuerte y específica, cifrada por la tradición: Francia. Estaríamos presenciado, al leer este texto, uno de los mejores prólogos de Borges, una dinámica contradictoria: prologar un escritor desconocido, casi anónimo, en un escenario en el que reinaba la posición esnob, la fama, antes que la calidad. Foucault definió esta estrategia borgiana de situar en una misma zona dos ideas contrarias como la exposición del límite occidental de leer, al mismo

tiempo y en un mismo escenarios, distintos planos. Por otra parte, la obra de Pierre Menard parece ser lo menos importante; este texto es en realidad un prólogo escrito a los problemas literarios de los que bebe la crítica. En palabras de Beatriz Sarlo:

Así, Borges estaría todo entero en las grandes cuestiones abiertas por relatos paradigmáticos como Pierre Menard Autor del Quijote, donde se pueden encontrar muchos de los temas que persigue la crítica contemporánea: la teoría de un intertexto, las nociones de enunciado y enunciación, la teoría de la lectura y de la escritura como lectura, la crítica a la idea de originalidad y de influencia (Sarlo: Borges: Crítica y Cultura. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsctc.shtml>).

Elegir un escritor menor, casi anónimo, para reflejar cuestiones que la crítica tradicional considera "mayores", es otro elemento de ruptura. Como, por ejemplo, la literatura nacional desde su fragmento más mínimo, desde un escritor que se pierde en las obras de otro, que pretende transgredir la cronología historiográfica. Tal vez Pierre Menard sea el representante más visible, más canónico de lo que concebimos como literatura nacional: un lector que volverá a escribir una y otra vez lo que acaba de leer, unas veces situado desde su época; otras, desde la crítica; otras, casi siempre, desde el mercado.

### La cuestión de resonar, la cuestión de ser nombrado

En un artículo escrito por Borges en 1931 para la revista *Sur*, llamado "Nuestras Imposibilidades", critica al límite el nacionalismo y las figuras que éste presenta como esenciales y alegóricas. Así, este ensayo deja ver de forma nítida la posición del autor sobre la identidad. Todo aquello que no obedezca o coincida con lo nacional, con lo patriótico, es considerado por los nacionalistas como negativo, oscuro y extranjero:

Eso para el pueblo, es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal. La ineptia de nuestros actores, ayuda. Ahora, desde que los once compadritos buenos de Buenos Aires fueron

maltratados por los once compadritos malos de Montevideo, el extranjero *an sich* es el uruguayo. Si se miente o exige una diferencia con extranjeros irreconocibles, nominales ¿qué no será con los auténticos? Imposible admitirlos como una parte responsable del mundo (Borges, 1931, p. 132).

No estar dentro de la “argentinidad” significa para los argentinos, amantes de los museos criollos, de los símbolos nacionales, de los poemas patrióticos, no ser argentino, no existir. Los prólogos de Borges son, en realidad, un atlas que reflejan su geografía universal, su idea del Buenos Aires ecléctico del Sur y los conventillos, de lo olvidado, de los intersticios; corresponde directamente con su idea de la literatura. Por tal razón, critica frontalmente el otro lado, el Buenos Aires folclórico, el oficial:

No solamente la visión general es paupérrima aquí, sino la domiciliaria, doméstica. El Buenos Aires esquemático del porteño, es hartamente conocido: el centro, el barrio norte (con aséptica omisión de sus conventillos), la boca del riachuelo y Belgrano. Lo demás es una inconveniente Cimeria, un vano paradero conjetural de los revueltos ómnibus La Suburbana y de los resignados Lacroze (Borges, 1931m, p. 132).

Ese Buenos Aires desconocido y tan conocido por Borges se presenta como una suerte de geografía literaria; esa ciudad perdida y encontrada en otras ciudades nunca es ella misma; es una muestra de lo que el escritor argentino consideraría una obra literaria:

1883, 1924. Esas dos fechas delimitan la vida de Franz Kafka. Nadie puede ignorar que incluyen acontecimientos famosos: la primera guerra europea, la invasión de Bélgica, las derrotas y las victorias, el bloqueo de los imperios centrales por la flota británica, los años de hambre, la Revolución Rusa, que fue principio de un generosa esperanza y ahora el zarismo, el derrumbamiento, el tratado de Brest-Litovsk y el tratado de Versalles, que engendraría la Segunda Guerra Mundial (Borges, 1998, p. 13).

En realidad, la vida de Kafka resulta ser un periplo suspendido entre dos guerras, y su obra, un terreno de todo aquello que la batalla nos deja o nos arrebató.

Al igual que Buenos Aires, *América* y *Relatos Breves* se convierten en obras que no puede ser cifradas desde la posición clásica de la crítica, que se derrotan desde su mismidad para ser un fragmento completo y correspondido de “nuestro atormentado siglo”. Borges no prologó la obra de Kafka, sino la guerra y las revoluciones, el hambre y el zarismo, todo lo que confluye en la obra de este escritor. El verdadero prólogo de este texto no es el escrito por Borges: él mismo nos da las claves para desentrañar el antecedente real de este corpus: el Tratado de Versalles en 1919, el inicio de la guerra, y la guerra, en todo el sentido semántico e histórico, gnoseológico y ontológico, es realmente la mejor descripción de su obra. La intertextualidad con la historia y con otras obras se hace tácita en estos textos.

Planteamos, pues, que los prólogos escritos por Borges se configuran como una muestra clara de intertextualidad, desde el concepto elaborado por Julia Kristeva en 1967: “todo texto es la absorción o transformación de otro texto”. En el caso borgiano, los prólogos son muestras de la absorción de épocas, receptores y mensajes; cada página introductoria<sup>1</sup> escrita por el argentino se convierte en una puerta que conduce hacia un problema fundamental, cualquiera que sea su naturaleza. El prólogo, concebido como una presentación somera del texto, es concebido por Borges como un elemento transformador, dilatante y que convierte las obras en un cuerpo múltiple y diverso. Si bien para Genette el prólogo no sólo prepara a los lectores, sino que también los define, le da veracidad y unidad al texto, en el caso de Borges, funciona como una entidad independiente de la obra y da cuenta de una suerte de hipertextualidad. Veamos cómo define Gerard Genette dicho concepto: “La Hipertextualidad es toda relación que une un texto B (el que llamare hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es el comentario” (1973, p. 150)

1 No contemplamos, en este caso, la diferencia planteada por Gerard Genette entre introducción como muestra histórica del texto, y prólogo como introducción a la literariedad de éste.

En el caso de Borges, el hipotexto, ese escrito anterior a la obra, no es otro que el mismo prólogo, pues en él define toda la problemática y significación que alimenta la obra. Pero existe otro tipo de intertextualidad que se evidencia en la resonancia del pasado en el presente y viceversa. Como se evidencia en el prólogo que escribe para *La cruz azul y otros cuentos*, de Gilberto Keith Chesterton:

Es lícito afirmar que Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) hubiese podido ser Kafka. El hombre que escribió que la noche es una nube mayor que el mundo y un monstruo lleno de ojos hubiera podido soñar pesadillas no menos admirables y abrumadoras que “El Proceso” o la de “El Castillo” (Borges, 1998, p. 14).

Vale la pena aclarar que esa resonancia no obedece a los modelos relativistas de la historia, sino a la esencia misma del acto de crear –pero no con base en grandes relatos– la taxonomía de la modernidad. Pensar que Borges está planteando una línea de la tradición que cobija a Chesterton y a Kafka, al Melville escritor de *Bartleby el escribiente*, que prefigura a Kafka, pero que a su vez es iluminado por él, sería una profunda contradicción. La prefiguración, la iluminación, no se refiere al proceso de la influencia; es más bien una dinámica mutual, en la cual los dos tiempos decantan en el inmenso río de la obra.

Por otra parte, y como se había planteado anteriormente, la totalidad, tanto del nacionalismo de la tradición como de las líneas generacionales, es fuertemente criticada por Borges. La idea de una identidad nacional compacta y uniforme es rechazada de tajo por el escritor, y es entendida como una suerte de argumento teatral, un mito encarnado en el pasado vernáculo, una dinámica política de dominación; sus prólogos evidencian, de distintas maneras, dicho rechazo. Ejemplo de ello es el prólogo escrito para la obra de André Gide, *Los monederos falsos*, en el cual expone la preferencia de este escritor francés por la literatura inglesa: “Profesó el amor por la literatura inglesa, dijo John Keats de Víctor Hugo. Leamos que la voz íntima

de Keats era más de su agrado que el tono público y profético de Víctor Hugo” (Borges, 1998, p. 27).

Un escritor “negando” la gran tradición de la literatura nacional francesa, prefiriendo la voz íntima del poeta Keats. Cualquier acercamiento a un tipo de totalidad y totalitarismo era rechazado por Borges, tanto desde la perspectiva política como desde la literaria:

Frente a la totalización, que desde hace siglos la crítica realiza sobre Shakespeare, Borges elige algunos hilos sueltos, como si el texto necesitara ser liberado de su sometimiento a una masa de lecturas previas. Justamente lo que busca es liberarlo de su peso arqueológico (Sarlo: *Borges: Crítica y Cultura*. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsctc.shtml>).

Beatriz Sarlo hace énfasis en la preferencia de Borges por el fragmento, por el detalle desconocido, casi invisible, de las obras. Esta predilección del argentino por lo mínimo y lo no visto se presenta de manera clara en el prólogo escrito para la obra de Arnold Bennett, *Enterrado en vida*:

*Enterrado en vida* data de 1908. Su héroe, Prima Farel, que nada a la exposición anual de la Royal Academy un cuadro con un vigilante y, al año siguiente, otro, con un pingüino, es un tímido; la historia entera con todas las luces y sombras, surge de un solo acto de timidez. La crítica la juzga la mejor de las comedias domésticas de Arnold Bennett pero esa *abstracta* definición, acaso irrefutable, nada nos dice de las muchas felicidades y de las muchas sorpresas que en este libro nos aguardan (Borges, 1998, p. 62).

En este texto que antecede la obra de Bennett, la importancia que Borges confiere al fragmento de lo insospechado, lo convierte en la significación primordial de la obra: un acto de timidez. Por otra parte, y reafirmando lo enunciado por Beatriz Sarlo, parece liberar el texto del peso irremediable e “irrefutable” de la crítica, de sus juicios grandilocuentes *la mejor comedia de este escritor*. De esta manera, también se enuncia su predilección por el detalle, que coincide de forma análoga con su gusto por los escritores menores. En palabras de Sarlo:

En verdad, la inclinación por lo “menor” es, en Borges, algo característico: como crítico hace ingresar a la literatura “menor” en el canon de la literatura argentina y anticipa, también por este camino, otros temas de la reflexión contemporánea. Al mismo tiempo, la teoría de lo “menor” le permite una lectura original de lo popular literario y cultural (Sarlo: *Borges: crítica y cultura*. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsctc.shtml>).

Pero este gusto de Borges por lo que nadie consideraría elemento importante de la lectura sería de una obra que coincide con su posición frente al oficio crítico. Siempre se declaró, tanto a través de su obra como de sus entrevistas, una voz disidente de la crítica oficial; él mismo sería objeto de juicios estéticos que situaban a su obra inicial como un gesto de creación menor, subjetiva hasta el colmo, como lo afirma el crítico Rafael de Diego en un artículo escrito en 1923 para la revista *Nosotros*:

El objetivismo histerizado en su afán de darles formas nuevas a las mismas cosas inmutables, terminó por caer en subjetivismo morbosos, cuya expresión más visible es el cubismo o mejor expresionismo [sic], donde parece querer naufragar deslumbrante el ideal artístico más completo y más humano que se había conocido, cuyos dos últimos representantes fueron Dante y Leonardo, aquel toda poesía, éste todo pintura (Bastos, 1974, p. 16).

Otros críticos catalogaron la obra ultraísta de Borges como un respiro y un intersticio necesario para establecer una alternativa diferente al canon conservador que perduraba en estudiosos y escritores como Rafael de Diego. Así lo señaló Evar Méndez: “Nuestro espíritu argentino, tan rudamente conservador en ello [las nuevas tendencias de la poesía] es una amenaza terrible para la estabilidad del mismo espíritu” (Bastos, 1974, p. 76).

Al parecer, la aparición de la obra de Borges generó un enfrentamiento entre críticos, tanto conservadores como de avanzada. En realidad, los acercamientos de esta naturaleza, que hace la crítica en relación con la obra del primer Borges, se centran más en alimentar el debate que rodea los procesos de ruptura: el miedo

a las nuevas expresiones estéticas, que en el material esencial de su obras. Uno de los aspectos que más molesto a los críticos de corte conservador fue el proceso de “desfolklorización” de Buenos Aires y sus formas propias, la nueva semiótica de la ciudad que redescubre y presenta Borges, los rostros visibles del territorio invisible.

### Buenos Aires: el primer rizoma del gran fragmento

El despertar que experimentaron los lectores de Borges frente a la ciudad fue capital: irrumpía ante sus ojos un nuevo Buenos Aires. Así lo advertiría otro de sus críticos, Luis Alberto Soto, en un artículo llamado “El sentido poético de la ciudad moderna, a propósito de *Versos de la Calle* de Álvaro Manrique”, publicado en el primer número de la revista *Proa*:

Borges, enrareciendo los motivos a fuerza de utilizarlos demasiado, nos ofrece la versión infinitesimal de lo que se nos antoja conocer más minuciosamente. Al leer sus poemas, lo mismo que siguiéramos frente a diferentes espejos que reflejasen a su vez distintas imágenes, ignoramos cómo se produce la cantidad de sensaciones juntas. La concepción de la ciudad que hay en fervor de Buenos Aires en cuanto a su modalidad estética no guarda semejanza con ningún otro libro (Bastos, 1974, p. 79).

Soto encuentra una suerte de paisaje urbano granulado, hiperbolizado en el detalle, definido desde el fragmento, desde el lugar desconocido. Borges mismo definiría en su obra *Inquisiciones*, la idea del nuevo escenario: “Permitiría que la calle se vuelque de rondón en los versos –y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso, sino otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos– siempre antojóseme un empeño desapacible” (Borges 1994, pp. 120–121).

Borges dibuja una ciudad lejana del Buenos Aires pintoresco y detalla elementos que para sus habitantes resultan nuevos. La percepción de la ciudad que nace del escritor argentino no se efectúa por la imagen desnuda y alegórica, sino por un ejercicio elegiaco, surgido de una memoria construida concientemente,

literariamente. Desde el fragmento, las calles bonaerenses se transforman en elementos semánticos que configuran significados nuevos, apartados de los constructos folklóricos. Una ciudad traspasada por la intertextualidad, como lo afirma en el prólogo escrito para *Artificios*:

La primera [“La muerte y la brújula”] pese a los nombres alemanes y escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de Sueños. La torcida Rue de Toulun es el Paseo de Julio, Triste Le Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria (Borges, 1995, p. 5).

Esos trozos geográficos de ciudad, como el Paseo de Julio, transformado, travestido en una torcida Rue de Toulon, reafirma la idea de que Borges coincide la ciudad diseccionada, como un dispositivo de construcción de lo real, y a la vez de organización ficcional, en cuanto invención. Este ejercicio es definido por Italo Calvino de forma magistral:

La mirada recoge calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los que se define a sí misma y todas sus partes (Calvino 2003, p. 28).

Buenos Aires, París, Londres, Bombay –las ciudades que formaron parte de la obra de Borges– constituyen fragmentos de un relato único, múltiple, espacial, que transforma el escenario cerrado y total en un planeta de infinitas posibilidades. La memoria es, en realidad, donde la ciudad renace, se elabora tratando de regresar a lo que, según los recuerdos, fue alguna vez. En realidad, el regreso de Borges a Buenos Aires en 1921 es el inicio de un periplo nostálgico y arqueológico, de hallazgos, de unión de los fragmentos, de la invención de un rompecabezas que siempre tiene formas distintas de armarse: “Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que eso olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. Esta experiencia encuentra su tono poético: la nos-

talgia de *Fervor de Buenos Aires*” (Sarlo: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsctc.shtml>).

La “reconstrucción de esa ciudad criolla”, como la llama Sarlo, se convierte en la reafirmación del trabajo de recolector, de aventurero y buscador de pequeño trozos, dentro de esa “heterogénea mitología que es la memoria de los hombres”<sup>2</sup>; en ese inventario, esa galería sacaría a la luz diferentes piezas, como lo enuncia en su conferencia *La poesía y el arrabal*:

Cuando yo era chico, por ejemplo, recuerdo que, fuera de algunas zonas un poco perdidas al sur del Riachuelo, el arrabal no era de ranchos de lata sino de casas de material. No era especialmente pintoresco tampoco, fuera de algunas esquinas pintadas de rosa o verde; había cierta diferencia en la indumentaria, pero no muy grande tampoco (Borges, 2005, p. 22).

Esta dinámica no consiste en la evocación nostálgica de una ciudad que ha cambiado; esta nostalgia irreal fracasa en la oscuridad del espacio, en la lejanía de la ciudad creada, en la recuperación de las calles transformadas. La propuesta del argentino se centra en construir la ciudad desde su especificidad, alejarla del mito literario, del tono pintoresco. En realidad, los callejones, los patios, los conventillos son pequeños trozos de una gran geografía del conocimiento.

En este sentido, Borges va en contravía de la tendencia gnoseológica tradicional, según la cual los elementos particulares han sido explicados desde instancias universales. Se propondría un acercamiento a los fragmentos de obras, de ciudades, de la historia, desde su particularidad. De este modo, su escritura no se apoya en la mediación de la totalidad, sino reconoce un estatus ontológico prioritario del detalle. Ejemplo de ello es el prólogo que escribió para *El Juego de los abalorios* de Herman Hesse:

Un viajero pasa una noche en una posada. En la posada hay una fuente. El viajero se va al otro día y piensa que el agua seguirá corriendo cuando él

2 En palabras de Borges. Prólogo a *Benito Cereno*, *Billy Budd*, *Bartheby*, *el escribiente* de Melville, p. 41.

haya partido y que recordará en tierras lejanas. Yo recuerdo ahora en Buenos Aires aquella breve pieza de Hesse (Borges, 1998, p. 60).

De la parte de una posada cualquiera a un recuerdo en la gran ciudad. La importancia del prólogo, de la obra misma, se explica en aquella fuente perdida en cualquier parte, en el fragmento consumado del breve trozo de la obra de Hesse. Pero la fuente, fragmento de una obra menor del escritor alemán, reafirma su posición de no indagar sobre el ente mismo, sino acerca de las posibilidades de realizar y de convertirlo en una referencia identificable con los elementos del mundo. Cabría preguntarnos si en este sentido Borges abandona cada fragmento a su suerte o si, por el contrario, se encuentra con el planteamiento kantiano, según el cual conocer es una actividad que configura al objeto y lo relaciona con los otros; con el universo. Al exponer la existencia de particulares, expuestos en el detalle desmesurado, Jorge Luis Borges no sólo genera una estética intrínseca de la literatura que dista de la tradicional. En palabras de Beatriz Sarlo: "No se trata de textos 'menores' sino de proceso de fragmentación y perspectivización que remiten a un uso menor de las literaturas mayores".

Podríamos decir que Borges advierte en las obras denominadas por la tradición como "menores" la esencia de lo fragmentario, es decir, que no pertenecen a la totalidad. De esta forma, se hace evidente que su propuesta es una resistencia estética contra el hiperbólico despliegue del fascismo y del mismo socialismo soviético, dos muestras claras de políticas totalitarias. Otro punto neurálgico de esta "estética de la resistencia" es la importancia del recuerdo exacerbado, de la presencia constante del acontecimiento, de su "trascendencia" temporal y espacial. La memoria es, pues, ese escenario en el que ocurren los trozos de una escena eterna. Como se pregunta él mismo en su cuento "La espera": "¿Es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo sin fin?".

## La enciclopedia y el inventario: segundo brazo del rizoma

Los prólogos de Borges se convierten en pequeñas partes de una enciclopedia cuyo material verbal parece ser el inventario de detalles "menores", una recopilación eterna de identidades no estables y que fluyen constantemente, lo que para Deleuze y Guattari resulta en una visión nómada y rizomática, que niega cualquier definición unitaria de una obra, de una ciudad, de la literatura misma. Es así como ésta se renueva, se recrea fijada sobre un mismo camino, pero al fin y al cabo inagotable. Ejemplo de ello es el texto que escribe para dos obras de Quevedo: *La fortuna con seso* y *La hora de todos*:

Hemos elegido dos libros. Uno, *La hora de todos*, consta de invenciones fantásticas: las casas que se mudan de sus dueños, el hombre que se da un baño de piedra de mármol y que se reviste de estatua, el poeta que lee un manuscrito tan oscuro que no se le ve la mano que lo sostiene y acuden búhos y murciélagos (Borges, 1998, p. 73).

La obra no puede ser leída, según el prologuista, como un universo total y cerrado; por el contrario, entre más fragmentada se presente, mayores relaciones tendrá con el mundo, más visible será su universalidad. Esta idea de la disección, de la desmembración a la que habíamos hecho referencia anteriormente, evidencia que, para Borges, cualquier elemento homogenizador de la cultura es hijo de la tradición, la cual, convencionalmente, es concebida y entendida como historia. Borges concibe que la historia oficial y la tradición resultante de ella están fundadas en la barbarie, en el estatismo que no permite que nada pueda cambiar; la mayor muestra de ello es el nacionalismo. En este sentido, compartiría la percepción de de Benedict Anderson:

Una de las características del nacionalismo es que asume una concepción de tiempo como homogéneo, vacío, es decir, una concepción del progreso lineal. Podría decirse que el nacionalismo también busca articular el pasado con el futuro, haciendo de la tradición una fuente de inspiración (Anderson, 1993, p. 55).



La historia, al igual que las obras, no puede ser leída de manera lineal, como una evolución con un final determinado. Las generaciones actuales son también, en gran medida, responsables del destino de las generaciones pasadas; es decir, se encaminan en un proceso de devenir múltiple y ambiguo. Por esta razón, hace una constante alusión a escritores que se verían proyectados en otros, como Chesterton, que hubiera podido ser Kafka; un Horacio que encontraría su plenitud en Russell; un Giovanni Papini equiparable a Proteo; el infierno de Dante hiperbolizado en el río africano que cruza el capitán Marlon en la obra de Joseph Conrad; todos funcionando en perfecta concordancia con un rizoma, un entretejido de raíces que se ramifica y permite que surjan otros tallos y se multiplique<sup>3</sup>:

Un rizoma no comienza y no termina, siempre está en el medio, entre las cosas, es un ser-entre, un intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma es alianza, únicamente alianza. El árbol impone el verbo "ser", pero el rizoma tiene por tejido la conjunción "y... y... y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para des-enraizar el verbo ser [...]. Entre las cosas, no designa una relación localizable y que va de uno a otro, y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que lleva uno al otro, arroyo sin comienzo ni fin, que corroe sus orillas y toma velocidad entre las dos (Deleuze & Guattari, 1992, p. 25).

### Las sombras tutelares: tercer rizoma del gran fragmento

Parece ser que los prólogos de Borges tienen una suerte de estructura centrada en paralelos, algunos comparativos, entre escritores, temas y formas literarias. El primer procedimiento consiste en unir dos fragmentos desde una visión de correspondencia que funcionaría como un elemento que hace tangible dicha relación. En palabras de Omar Calabresse:

En efecto, en la idea de "todo" o "entero" o "sistema" o "conjunto" existe la presuposición de la "parte" o

de la "porción", etc. Sin embargo, tal presuposición se hace tangible si la pareja en su conjunto es interpretada de modo orientado a partir de un criterio de observación (Calabresse, 1994, p. 84).

Ese modo orientado de observación, en el caso de Borges, se podría definir como la configuración, el de la resonancia de un escritor en otro. De esta manera, se configura en una dialógica entre sistema / elemento, en donde el todo y sus partes funciona al mismo tiempo. Borges propone escritores-sistema como Wells, Stevenson, Chesterton, Swift, Poe y Withman. Estos sistemas se fragmentan en partes, que a su vez, son otros escritores: "Chesterton que hubiera podido ser Kafka [...] Detrás de *Los crepúsculos del Jardín*, cuyo nombre ya es un poema, está la sombra de Albert Samain; detrás de *Las fuerzas extrañas*, la de Edgar Allan Poe" (Borges, 1998, p. 25). "Arthur Machen lo escribió a la sombra de Stevenson, en un estilo que parece fluir, digno de su declarado maestro" (Borges, 1998, p. 45).

En algunos casos, como en el descrito en el prólogo a las obras de Francisco de Quevedo *La fortuna con seso*, *La hora de todos* y *Marco Bruto*, el maestro, el escritor-sistema, es un creador del presente que supera en complejidad, dos escritores del pasado: "El único capaz de imaginar héroes fue Bernard Shaw. El protagonista de *Cesar and Cleopatra* es harto más complejo que los Césares de Plutarco y de Shakespeare" (Borges, 1998, p. 72).

### El argumento hipertextual: cuarto rizoma del gran fragmento

Otra estrategia empleada por Borges es la de detallar profundamente ciertos argumentos que se repiten con algunas variaciones. Desde su etimología, el detalle, que viene del francés renacentista (y éste del latín *détail*, es decir, "cortar de"<sup>4</sup>, presupone un sujeto que corta un objeto. Esto implica que orienta el corte y lo que debe ser cortado para llegar al detalle, que constituye una nueva lectura de las obras. Los

3 Este es el concepto botánico del rizoma, que es retomado por la epistemología de la complejidad propuesta por Deleuze.

4 Cortar = *tagliare* y corte, distinto al italiano *aglio*.

escritores-sistema, como Stevenson, se convierten también en escritores-detalle. En palabras de Sarlo: “El mismo Borges, como lo ha demostrado extensamente Balderston (1985), reconoce que Stevenson fue quien le mostró la potencia ficcional del detalle”.

Incluso el detalle forma parte de una semiótica visual y fragmentada que caracteriza la escritura de Borges, como lo evidencia Daniel Balderston en su libro *El precursor velado*, en el que hace referencia a la gran admiración que causa en Borges Chesterton y Stevenson en “la invención y la enérgica función de memorables rasgos visuales”. De esta forma, se reafirma la idea que habíamos planteado anteriormente, según la cual, en los prólogos escritos por Borges, los instantes se detienen en imágenes que alargan el momento, cuadros visuales que se repiten una y otra vez. La propuesta del argentino se puede enmarcar en la generación de obras-detalle, y a través de éstas, de obras-fragmento.

Así como existen escritores-sistema que se fragmentan en obras, existen obras-detalle, que se convierten en una suerte de enciclopedia, de motivos, formas y momentos que se repiten en otras. Tal es el caso de *Don Quijote* y *La Divina Comedia*. En el texto que antecede la obra de Arthur Machen, *Los tres impostores*, se ejemplifica la presencia de *El Quijote* como una enciclopedia de detalles: “En casi todas las obras, como *El Quijote*, hay sueños dentro de sueños, que forman un juego de espejos” (Borges, 1998, p. 45). En el prólogo escrito para el libro de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, se evidencia la presencia del detalle de una obra/fragmento<sup>5</sup>, como la de Dante, que se convierte en un todo en sí mismo, y que al repetirse y recrearse deviene en una referencia enciclopédica y natural del detalle:

5 Para Calabresse, el fragmento como un todo en sí mismo y el detalle como un trozo que requiere ser referenciado desde el lugar de procedencia, constituyen una de las formas más importantes dentro de la lectura comparada de obras, historia de las ideas y teoría literaria posestructuralista.

Obra de divino poder, de la suma sabiduría y, curiosamente, del primer amor, el infierno de Dante, el más famoso de la literatura, es un establecimiento penal en forma de pirámide inversa, poblado por fantasmas de Italia y por inolvidables endecasílabos. Harto más terrible es *The Heart of Darkness*, el río de África que remonta el capitán Marlon (Borges, 1998, p. 49).

*El Quijote*, al igual que la obra de Dante, se convierte en obras pobladas de detalles que se fragmentan y reconvierten en otras. Sin embargo, desde la fragmentación de estas enciclopedias, Borges universaliza las obras-detalle, reafirma su cuerpo entero, su presencia constante, análoga al instante eterno, como lo observa Calabresse:

[...] al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero; y se percibe la forma del detalle hasta que esta queda en relación con su entero (hasta que posee la misma materia, hasta que posee unos contornos que son también líneas de división del entero, etc.) (Calabresse, 1994, p. 87).

Esto quiere decir que leer un entero por medio de detalles y “cortar” del todo un trozo que se repite en otros enteros-obras significa analizar más profundamente los textos-fragmento, convertidos por Borges en textos-enciclopedia, observar lo que no se ve a primera vista. De esta forma, elige a través de sus prólogos detalles que cumplen la función de construcciones que desentrañan la totalidad del texto que preceden, convirtiendo cada elemento que se repite en la clave absoluta de la obra, en la referencia precisa al universo. Cada tema que parece morir en los escritos pervive en otros y, a su vez, cuestiona directamente el concepto y la creencia de la originalidad: “Dorian Gray es una variación decorativa ejecutada sobre el tema de Jekyll y Hyde” (Borges, 1998, p. 58).

En el prólogo escrito a la obra de Stevenson, *Las nuevas noches árabes*, también hace referencia a estos motivos que se repiten:

El álter ego, que los espejos de cristal y del agua han sugerido a las generaciones, preocupó siempre

a Stevenson. Cuatro variaciones de este tema están en su obra. La primera en la hoy olvidada *Deacon Brodie*, que escribió con N. E., que releí y cuyo héroe es un ebanista que es también un ladrón. La segunda, en el relato alegórico de Markheim, cuyo fin es impredecible y fatal. La tercera, en El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde, cuyo argumento le fue dado por una pesadilla (Borges, 1998, p. 97).

Estas obras que replican los argumentos potencian la presencia de lo escrito, tanto en el elemento intrínseco como extrínseco. Borges, buscador del detalle, lector crítico de las obras, toma y expone de ellas argumentos e imágenes que se repiten constantemente. Como lo explica Ricardo Piglia, Borges es, ante todo, un lector vanguardista, que convierte este acto en un ejercicio estético:

La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes (Piglia, 2003).

Una de las formas de lectura que propone Borges, desde la pervivencia de los temas, es generar una estética de la repetición, sin que esto quiera decir que dicha propuesta se convierte en un modo de producción con una matriz única, ni como condición de consumo. Nos referimos más bien a fragmentos que surgen de un original, pero con un tratamiento y una visión diferente. Por tanto, lo importante no es lo que se repite, sino cómo se repite en el texto y cómo es potencializado por el lector. Estas constantes rompen, a su vez, la linealidad histórica y generacional de la obra. Por ejemplo, un Virgilio que cuida la elección de cada palabra al modo barroco, perpetuando el Barroco, antes de que este naciera.

En cuanto al terreno propio del texto, esta pervivencia y repetición de argumentos, sumada a la sombra proyectada del escritor-sistema, se evidencia en una propuesta también de ruptura de la lectura lineal de las obras que se definen por argumentos. Cada texto tiene una naturaleza antológica que es detectada,

únicamente, por lectores observadores. Éste y no otro son el esqueleto, el soporte de las obras, un número de pequeños cuadros que cobra vigencia en la estética de la repetición. Incluso, la vida de los escritores forma parte de esta galería de narraciones cortas que conforman los prólogos. Como lo afirma Beatriz Sarlo:

En muchos casos, Borges construye brevísimas biografías literarias. Por su brevedad, por la arbitrariedad de los hechos seleccionados que buscan el asombro y la rareza más que la prueba de alguna necesidad biográfica, estas biografías recuerdan el modelo de los relatos de Historia Universal de la Infamia. Muchas de estas biografías participan de un género que ya ha caído en desuso y para el cual Borges tiene un talento excepcional: el retrato. (Sarlo, Borges, Teoría y Crítica).

El escritor empieza a pertenecer al texto, tanto o más que el propio título. El nombre del autor normalmente sólo se suele encontrar fuera del texto, en la cubierta, en el catálogo o en la reseña de la obra; su biografía forma parte adicional del prólogo: la fecha de nacimiento y muerte, un pequeño repaso por su vida, etc. Borges, en cambio, toma fragmentos de la vida del escritor que se convierten en parte aleatoria de la obra, la alimenta y la hace crecer: "Antes del arte de escribir Chesterton ensayó la pintura, todas sus obras son curiosamente visuales" (Borges, 1998, p. 14). El texto que presenta la obra de Wilkie Collins, *La piedra lunar*, también es ejemplo de su "afición" por el retrato:

Hijo mayor del paisajista William Collins, el escritor nació en Londres en 1824; murió en 1889. Su obra es múltiple; sus argumentos son a la vez complicados y claros, nunca morosos y confusos. Fue abogado, opiómano, actor y amigo de Dickens, con el cual colaboró alguna vez (Borges, 1998, p. 17).

El Collins opiómano, que era hijo de un paisajista, y además amigo de Dickens, se configura como el único capaz de escribir una obra que recibiera los influjos de Poe. Un escritor cuya vida es contada por fragmentos, a través de episodios dispersos que definían un retrato, un tanto oscuro del autor, y que además lo conducen

de manera directa, aunque espiralada a la condición de creador. De una u otra forma, los retratos que Borges nos esboza, cifran también su compromiso hacia la escritura.

### El lenguaje mutado: quinto rizoma del gran fragmento

La relación que Borges estableció con el lenguaje ha sido, en muchos casos y desde muchas perspectivas, tratada en numerosos trabajos; sin embargo, hacemos hincapié en que el edificio lingüístico se convierte para él en una estructura inestable; se reconstruye, se muda de una calle a otra, pero jamás es rígido ni monolítico. La función del escritor se dirige a reforzar día y noche los cimientos evitando su desplome definitivo o, en el peor de los casos, su inevitable deterioro al no mudarse:

Las metáforas se vuelven palabras. Yo ignoro si el todavía misterioso lenguaje es una convención pero es de fácil observación que propende a serlo y que los lugares comunes ahora son resto insípido de las audacias expresivas de ayer. Admitida ya su expresión, su facilidad o inadecuación primordiales no nos importan: se ha condenado en palabra; es decir, es símbolo de curso legal que todos aceptan y cuya inspección es inútil (Borges, 2002, p. 370).

Por tanto, uno de los compromisos más visibles del escritor, tiene que ver con su función de renovar y hacer hallazgos, invenciones y reinenciones sin perder el sentido último de su empeño: la literatura y la vida. Ejemplo de ello es el escrito introductorio a la obra de José María Eça de Queiroz, *El mandarín*:

Eça de Quiroz fue esa cosa un tanto melancólica; un aristócrata pobre. Estudio derecho en la Universidad de Coimbra y, una vez terminada su carrera, desempeñó un cargo mediocre en una mediocre provincia. En 1869 acompañó a su amigo, el Conde de Razende, a la inauguración del Canal de Suez. Pasó de Egipto a Palestina, la invocación de esas andadas perdurarán en páginas que muchas generaciones leen y releen. Tres años después ingresó a la carrera consular. Vivió en la Habana, en Newcastle, en Bristol, en la China y en París. El amor a

la literatura francesa nunca lo dejaría. Profesó la estética del Parnaso y, en sus diversas novelas, la de Flaubert (Borges, 1998, p. 23).

Cada pequeño retrato que crea Borges, cada cambio y renovación del lenguaje, es cifrado por él, conformando una topografía imperfecta, que se define desde los mapas del imperio, reseñados por su personaje Suárez Miranda<sup>6</sup>, en su libro *Viajes de varones ilustres*:

En aquel Imperio, el Arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él (Borges, 1960, p. 103).

Los mapas desmesurados a los que hace referencia son análogos a las obras, que, desde su fragmentación, se dividen y sitúan por el universo. El autor es aquel cartógrafo “equivocado”, que no construye mapas que coincidan con el imperio, y que a su vez, también debe ser fragmentado para salir a poblar el mundo. En este sentido, podríamos pensar que dichas figuras trastocadas, más que retratos, son enunciados indeterminados. Por tal razón, Borges nos invita a encontrar las claves: “La clave de la historia<sup>7</sup> es un hecho que no revelaremos y que el lector descubrirá gradualmente. En las primeras páginas ya hay indicios” (Borges, 1998, p. 49). Asimismo, nos invita a entrar en cada enunciado, reconocer al autor, no sólo desde su biografía, sino también desde la incursión de éste en la obra, lo convierte en referencias que estructuran una enciclopedia de la enumeración caótica:

André Gide, que de tantas cosas dudó, parece no haber dudado nunca de esa imprescindible ilusión, el libre albedrío, creyó que el hombre puede dirigir su conducta [...] Nació en París en 1869, bajo el segundo Imperio. Su formación fue protestante, su primera lectura apasionada fueron los evangelios (Borges, 1998, p. 27)

6 Dicho “personaje” aparece en El Hacedor.

7 Se refiere a la obra de Joseph Conrad *El Corazón de las tinieblas*

Wells nació, no lejos de Londres, en 1866. De origen húngaro, conoció los males y la pobreza. Era republicano y socialista [...] En 1922 publicó una *Historia Universal* (p. 30)

Diversamente admirable como poeta, como investigador de la poesía, como sensible y docto humanista, como novelista, como narrador y mitólogo, Robert Graves uno de los escritores más personales de nuestro siglo (p. 31).

Pero esta aparente dinámica caótica, dispersa, es en realidad un mapa construido a partir de una guía selecta, conducida por la referencialidad, a la cual aludimos anteriormente. El autor es diseminado, tal como los personajes de los cuentos escritos por Borges: "Comprendió que el tesoro no era esencial para él [Zaid]. Lo esencial era que Abenjacán parecía, simula ser Abenjacán, mata a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán" (Borges, 1957, p. 134).

De una u otra forma, existe en Borges una propuesta situada entre el compromiso lingüístico y la crisis de la autoría<sup>8</sup>. El escritor –como sujeto que pertenece a una colectividad, llámese movimiento, escuela, generación o nación– no es más que un espejismo, una mera signatura para clasificar en estantes. A través de la enumeración caótica a la que hicimos mención, se muestra, y a la vez se oculta, la identidad de un autor como representante de, y se sitúa más bien en la imagen de un autor viajero que se trasmuta, se pierde y se reencuentra innumerables veces. En palabras de Roland Barthes:

Es el lenguaje, y no el autor, el que habla. La lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores. Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa, que el que dice yo (Barthes, 1995, p. 65).

8 A finales de la década del sesenta, Barthes, Foucault y Derrida, los tres pensadores insignes del deconstructivismo, proclamaron la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del yo.

Es precisamente esa enumeración la que luego se convierte en referencialidad y reafirmación de la vacuidad de cualquier totalización. Más adelante, Borges admitiría que el acto de enumerar resulta ser un ejercicio meramente formal. El punto neurálgico y que sustenta dicho ejercicio, son esas *afinidades secretas*, que unen un fragmento con el otro, el detalle con lo universal, con la biblioteca total. Los rompecabezas borgianos buscan y son producidos por un lector activo, vanguardista, que debe encontrar esas afinidades secretas a las cuales se refiere. El Borges prologuista rompe frontalmente con la idea de la lectura lineal, guiada por la tradición histórica y generacional. Para Foucault, Borges genera una arborescencia simbólica que exige ser traducida, leída desde los espacios vacíos, desde una geografía en apariencia desordenada. En sus propias palabras:

La lectura de Borges sacude todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo mismo y lo otro (Foucault, 1978, p. 101).

Esa vacilación toma como escenario principal los prólogos; éstos son contratos razonables, positivistas y cuya función estandarizada no es otra que la de presentar una obra de forma general, un escrito que "debe" insertarse en el canon. Sin embargo, Borges trastoca dicha concepción, propone una pugna frontal en contra de lo que Derrida llama falocentrismo<sup>9</sup>. La metafísica occidental, cuestionada por Borges y Derrida, se sitúa desde verdades irrefutables presentadas a manera de dualismos: natural/artificial, interior/exterior, al sistema de oralidad/escritura. Sobre el cimientamiento de estas posiciones la cultura occidental ha edificado su propia mitología: la mitología blanca<sup>10</sup>,

9 Con este término se nombra un anhelo más de la metafísica de la presencia. En síntesis, éste consiste en el afán de la cultura y la filosofía occidentales por hallar verdades objetivas en las que instalarse que se correspondan con verdades objetivas reales.

10 Para ampliar este concepto ver: Derrida, Jacques. (1989) *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.

que, como toda mitología, es testimonio de una ideología tendenciosa. Es evidente que esta construcción ideológica obedece a la necesidad de fijar un origen para todo, un creador, una figura original visible, en suma, un principio que es identificado con la figura paterna, el orden y la jerarquía. Desde este punto de vista, que en realidad devela y denuncia una especie de falacia, *ad auoritatem*, se pone en tela de juicio en afán de toda la metafísica tradicional, la cual siempre anhela el origen para todo acto, una presencia objetiva, un asidero del cual partir, un creador, un autor, una nación.

En páginas anteriores hemos hecho referencia a la renuencia de Borges en relación con los dualismos totalizantes, por los nacionalismos y las escuelas. Sus prólogos son muestras fidedignas de su oposición. Así lo evidencia en el texto que presenta en el poema de Gilgamesh, en el que se revela, de manera transparente y directa, su crítica a la denominada metafísica de la presencia occidental: “Los hindúes atribuyen sus obras a la divinidad, a una secta, a un personaje de la fábula o simplemente al Tiempo, hipótesis que alarma a los eruditos” (Borges, 1998, p. 100). Más adelante reafirmaría su propuesta, enumerando, como es su costumbre, los elementos que la poesía occidental –analizada, estudiada y, algunas veces, producida por el escenario cerrado de la mitología blanca–, debe a la oriental:

un paisaje de este poema [Bhagavad-Gita] que afirma la identidad de los contrarios ha sido imitada por Emerson y por Charles Baudelaire [...] también se prefiguraron en la epopeya [Gilgamesh] el descenso de Eneas y la Sibila y casi de ayer, la Divina dantesca (Borges, 1998, p. 101).

De tal forma que los autores no pueden pertenecer de forma exclusiva a un mundo o a otro; por el contrario, los textos que producen han perdido la totalitaria centralización, tanto para el lector como para los escritores mismos. Desde esta misma perspectiva, situar al lenguaje como un acto representativo, “típico” y folclórico de una cultura, contradeciría de inmediato el planteamiento de lo fragmentario en Borges. Por

otra parte, se opone a la renovación del lenguaje, lo cual implica no sólo mutarlo, sino también introducirlo dentro de un proceso asociativo, en el que los objetos culturales participen de este complejo proceso. Los prólogos de Borges reafirman la idea según la cual existen autores que compendian toda la literatura, ya sea a partir de las enciclopedias de detalles, de las sombras tutelares, del detalle definitivo de una obra que la convierte en fragmento del universo, entre otras estrategias que hemos mencionado.

Sin embargo, en el lector y en el autor propuesto en sus prólogos, más que una literatura contenida, diríamos que están presentes muchas culturas al mismo tiempo. Es decir, en Borges lo aparentemente marginal, la periferia, el escritor casi olvidado o el “gran escritor” que ha sido víctima de lecturas apresuradas por la crítica, encuentran un lugar preponderante en los prólogos. Estas figuras, esencialmente marginales y marginadas, desde la grandeza o el olvido, se van sumando una a una hasta crear un diagrama virtual que enlaza páginas y páginas, las cuales parecen no acabar. Cada escrito conforma una cita desmesurada de universalidad. Veamos cómo define Calabresse el concepto de cita: “La primera descripción banal de una cita es que ésta consiste en la inserción de una porción del texto Y en un texto X y el texto X marca tal inserción” (Calabresse, 1994, p. 189)

Según Greimas, dicha operación sucede sólo a nivel del enunciado, y está cifrada por una marca textual. Podríamos pensar que la cita se convierte en un simulacro comunicativo. Borges roza, en apariencia, dicha concepción, pero a nuestro parecer, sus prólogos obedecen a lo que desde Derrida hasta Calabresse se ha llamado “cita neobarroca”. Ésta siempre será dudosa, correrá el riesgo de no poder ser comprobada desde su mismidad, sino que existe al ser relacionada con otras, al estar suspendida en la duda entre lo falso y lo verdadero, entre el pasado y el futuro. Desde esta perspectiva, el autor y la obra, en cuanto cita, se convierten en una disotopía del pasado, es decir, éste se reescribe a partir de ella. Como lo afirma Santos Zunzonegui: “toda época traslada el pasado al interior

de su propia cultura y, por tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con otros" (Santos, 2000, p. 51).

La posición de Borges frente al pasado como una cita del presente, proyectada a la universalidad, reafirma la idea según la cual, la literatura y la historia no reproducen el pasado de forma mecánica; por el contrario, el pasado toma forma en prólogos que presentan sus contenidos de forma fragmentada, en un depósito que parece desordenado, materia de un inventario caótico. De esta manera, la enumeración dispersa, inmersa en el caos, une elementos dispares y heterogéneos, construyendo una sensación de variedad, de aleatoriedad, de apertura (en un sentido creativo), o también de destrucción, pérdida o desaparición de un orden anterior o hipotético. El pasado se rompe desde su esencialidad originaria, se transforma en un elemento que puede y debe ser cambiado, que se crea y recrea, según el capricho constante del autor universal, desde el acto serial de un presente eternamente presente:

Ante la cal de una pared que nada nos veda imaginar como infinita un hombre se ha sentado y premedita trazar con rigurosa pincelada en la blanca pared el mundo entero: puertas, balanzas, tártaros, jacintos, ángeles, bibliotecas, laberintos, anclas, Uxmal, el infinito, el cero (Borges, 1985, p. 41).

En los prólogos borgianos se hace presente un proceso de desplazamiento, que consiste en dotar el hallazgo del pasado de un significado que toma forma a partir de un presente, o en dotar el presente, de un significado a partir del hallazgo del pasado. Sin embargo, este ejercicio del caos, del fragmento, del detalle, obedece también a un estado de reorganización del sistema, una búsqueda de un equilibrio que se somete a develar la otra cara del orden decimonónico. Cada obra prologada por Borges forma parte de una cita exhaustiva de la enciclopedia, que, en el concepto esencial, no es otra cosa que un espectro descarnado de lo universal, de la totalidad, como lo afirma Elena Águila:

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", cuento que abre la serie de "El jardín...", entra en escena la imagen de la "enciclopedia", que volveremos a encontrar muchas veces en la obra borgeana. La "enciclopedia" puede ser vista como una de las formas en que los seres humanos han intentado "narrar el universo", "nombrar la totalidad". Y, bien pensado, las enciclopedias no consisten en otra cosa que en vastas enumeraciones, sin duda, caóticas, cuyo único "orden" está dado por el alfabeto (Águila, 2003 <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx1eaquila.html>).

Pongo mi dedo sobre una referencia cualquiera de un gordo libro que reposa terco y serial en la biblioteca de mi casa. Sin querer, este mamotreto me define la palabra detalle:

#### Detalle.

(Del fr. détail).

1. m. Relación, cuenta o lista circunstanciada.
2. m. Pormenor, parte o **fragmento** de algo.
3. m. Rasgo de cortesía, amabilidad, afecto, etc.

#### al ~.

1. loc. adv. Minuciosamente, con todo detalle y pormenor.
2. loc. adv. **al por menor**. U. t. c. loc. adj.

Se hace imperiosa la relación que me interesa, debo viajar de nuevo con mi dedo hasta llegar a lo que la suma de palabras llama fragmento:

#### Fragmento.

(Del lat. fragmentum).

1. m. Parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas.
2. m. Trozo o resto de una obra escultórica o arquitectónica.
3. m. **detalle** de una obra literaria o musical.
4. m. Parte conservada de un libro o escrito.

Decido devolverme, tal vez olvidé algo en medio de mis hallazgos; el libro terco y dispuesto se define a sí mismo. Siento que leo una y otra vez los prólogos:

### Enciclopedia.

(Del gr. *έν, en, κύκλος, círculo, y παιδεία, instrucción*).

1. f. Conjunto de todas las ciencias.
2. f. Obra en que se trata de muchas ciencias.

#### Enumeración de conceptos

3. f. Conjunto de tratados pertenecientes a diversas ciencias o artes.
4. f. **Enciclopedismo.**
5. f. Diccionario enciclopédico.

### Enumeración

(Del lat. *enumeratio, -ōnis*).

1. f. Acción y efecto de enumerar.
2. f. **Expresión sucesiva de las partes de que consta un todo**, de las especies que comprende un género, etc.
3. f. Cómputo o cuenta numeral de las cosas.
4. f. *Ret.* Parte del epílogo de algunos discursos en que se repiten juntas, con brevedad, las razones antes expuestas separada y extensamente.
5. f. *Ret.* Figura que consiste en enumerar o referir rápida y animadamente varias ideas o distintas partes de un concepto o pensamiento general.

### Cita

(De *citar*).

1. f. Señalamiento, asignación de día, hora y lugar para verse y hablarse dos o más personas.
2. f. Reunión o encuentro entre dos o más personas, previamente acordado. *Trabajaron mucho en su primera cita.*
3. f. Nota de ley, doctrina, autoridad o cualquier otro texto que se alega para prueba de lo que se dice o refiere.

### 4. f. mención.

~ a ciegas.

1. f. La que se concierta entre dos personas que no se conocen.

Si es cierto lo que el gran texto me dice, la mención de dos o más entes, humanos o descarnados, libros o fechas, que no se conocen, pero que aun así se mencionan, se sustentan el uno en el otro, conforma una dinámica de lo caótico. La cita existe para que quien la planea y realice comience a existir. En palabras de Calabresse: "Mediante la cita se puede, de hecho, autorizar una interpretación del presente, el pasado (el pasado es competente) o se puede hacer lo contrario (valorizar el presente para valorizar el pasado)" (Calabresse, 1994, p. 194). Es decir, la cita cumple con dos dinámicas fundamentales: de desplazamiento para estabilizar, y de estabilización para, como es lógico, establecer. Por ejemplo, a través de las sombras tutelares que constantemente Borges nombra en los prólogos, cumple con ambos movimientos: utiliza un hallazgo del pasado para ampliar el presente, y del presente para dinamizar el pasado: Poe quien dinamiza a Collins, Herik Ibsen, "quien es de mañana y de hoy, o Alonso Quijano convirtiéndose en Leopoldo Lugones". Se hace visible que existe en Borges, una inversión de categorías (estabilización y desestabilización); de esta manera, un sujeto puede ser de un tiempo cualquiera, sin categorizarse como anacrónico. Se trata de una expansión del autor y sus obras; éstas, al igual que él, son convertidas en referencias enciclopédicas con múltiples entradas lexicográficas. Conrad, dentro de este gran libro, puede dar entrada en su definición a Dante y él a Conrad; así como detalle da entrada a fragmento y viceversa. Todos, eso sí, contienen el tiempo.

Borges hace un uso temerario del pasado: lo convierte en un ente improbable, una cita a ciegas, dedicado a la anulación de la historia, antes que a su revalorización, eliminando los indicadores temporales de las conjugaciones causa/efecto, reconstrucción/nostalgia, que



conducen, irremediamente, a la totalización cerrada. Sus prólogos son, en realidad, muestras del más arriesgado de sus intentos: la conexión improbable, enciclopédica, fragmentaria, la sintaxis metahistórica; eliminando la presencia conceptual y metodológica de la cronología lineal y relativista. Los libros presentados por Borges se convierten en objetos releídos por una poética individual y abierta al mundo, que los transforma en presencia constante y heterogénea de toda la historia; una concomitancia de todos los tiempos. La biblioteca de Babilonia renace en cada uno de ellos.

## Referencias

- Águila, E. *Las enumeraciones borgeanas (o algunas notas para leer la "diversa entonación" de la narración de El Aleph en la obra de J.L. Borges y algunas consecuencias que de allí se derivan)*. Recuperado de: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx1eaguila.html>, 2002
- Aguilera, C. (Septiembre de 2003). Borges: el canon, la realidad, la escritura. *Revista de Occidente*, 268.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balderston, D. (2000). *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Barthes, Roland. (1995). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura* (65-71). Barcelona: Paidós.
- Bastos, M.L. (1974). *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica.
- Borges, J.L. (1931). Nuestras imposibilidades. *Sur*, 4, 131-134.
- Borges, J.L. (Enero-febrero de 1955). El escritor argentino y la tradición. *Sur* (con su título definitivo: "El escritor argentino y la tradición").
- Borges, J.L. (1957). Abenjacan el Bajarí, muerto en su laberinto. En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1960). Del rigor de la ciencia. En *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1985). Los conjurados. En *La suma*. Madrid: Alianza.
- Borges, J.L. (1994). *Inquisiciones*. Santafé de Bogotá: Seix Barral.
- Borges, J.L. (1995). *Artificios*. Madrid: Alianza editorial.
- Borges, J.L. (2002). *Textos Recobrados*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (2005). La poesía y el arrabal. *Letras libres*, 49, 20-24.
- Calabresse, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calvino, I. (2003). *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Siruela
- Deleuze & Guattari. (1992). *Mil mesetas*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1989). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (1978). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Piglia, Ricardo. (2002). *Sobre Borges "Entrevista a Ricardo Piglia en Cuadernos de Recienvenido"*. Recuperado de: [http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges\\_4.htm](http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_4.htm).
- Santos, Zunzonegui. (2000). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.