



Jean-Clet Martin

BORGES

Una biografía de la eternidad

Martin, Jean Clet

Borges: una biografía de la eternidad / Jean Clet Martin - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2026
272 p. ; 22 x 15 cm - (Occursus; 68)

Traducción de: María del Carmen Rodríguez

ISBN 978-631-6714-09-1

1. Filosofía. 2. Literatura. 3. Literatura Argentina. I. Rodríguez, María del Carmen, trad. II. Título.
CDD 100

Cet ouvrage a bénéficié du
Programme d'aide à la publication
de l'Institut français.

Esta obra cuenta con el apoyo
del Programa de Ayuda a la
Publicación del Institut Français.

Título original: *Borges. Une biographie de l'éternité*

Autor: Jean-Clet Martin

© 2006, 2026 – Éditions de l'éclat, Paris

Esta edición © Editorial Cactus, 2026

Traducción: María del Carmen Rodríguez

Maquetación: MA

Impresión: Latingráfica SRL

ISBN: 978-631-6714-09-1

IMPRESO EN LA ARGENTINA *** PRINTED IN ARGENTINA

🌐: www.editorialcactus.com.ar

✉: info@editorialcactus.com.ar

Jean-Clet Martin

BORGES

Una biografía de la eternidad

Traducción de **María del Carmen Rodríguez**



Editorial Cactus

serie **OCCURSUS** SESSENTA Y OCHO

ÍNDICE

Preámbulo	9
Bifurcación 1. Ver a través de las palabras	15
Bifurcación 2. El sueño de Borges	31
Bifurcación 3. La contaminación de las metáforas	51
Bifurcación 4. El contagio de las traducciones	67
Bifurcación 5. De la infidelidad	81
Bifurcación 6. ¿Qué es una ficción?	93
Bifurcación 7. Pierre Menard, traductor de Cervantes	109
Bifurcación 8. Las sendas del tiempo	123
Bifurcación 9. El jardín de los senderos que se bifurcan	135
Bifurcación 10. El eterno retorno	149
Bifurcación 11. El anacronismo	167
Bifurcación 12. El dios de la biblioteca	181
Bifurcación 13. Visión de un Aleph	195
Bifurcación 14. Los ecos de la materia	207
Bifurcación 15. El yo molecular	219
Bifurcación 16. De la infamia	231
Bifurcación 17. Estilos de Borges	249
Índice de nombres (reales e imaginarios)	267

Preámbulo

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires antes de tiempo, a contrapelo del tiempo, el 24 de agosto de 1899, un día y un año antes de la muerte de Nietzsche, el 25 de agosto de 1900. Ese último periodo del siglo pasado en el que fueron contemporáneos iba a ejercer en el escritor sudamericano una atracción que no encontraría fin hasta su propia muerte, en Ginebra, en el verano de 1986. Ambos compartían, en todo caso, una mala vista que Borges heredó de su padre, profesor de psicología que le dio acceso, ya de joven, al pluralismo de William James, cercano a Nietzsche en cuanto a la percepción de la existencia como una multiplicidad fragmentaria, irreductible a la unidad. De esta intelección de lo heterogéneo encontraría Borges el ejemplo vivo en los barrios de Palermo, cuya inseguridad le inspiraba la admiración por los compadritos: existencias infames en las que el tango debía terminar a cuchilladas. Heteróclita fue también su lengua, ya que a partir de 1907 se vio afectada por un tartamudeo que se amplificaría con el tiempo. De la visión que tuvo de sí mismo, de niño, en la puerta de caoba lisa de un armario empotrado, se llevaría el miedo a la multiplicación, a la deformación, a la máscara, a los espejos que, sin embargo, iban a acechar su obra y le impondrían la forma del laberinto.

Para salir de la variedad desgarrada de un mundo en jirones, encontró refugio en el amor a los tigres, saltando sin transición de meseta en meseta, y más aún en el amor a la literatura. Es allí donde su universo en variación encontrará con qué experimentar más de cerca las fases del pluralismo, el filo de las cuchillas que laceran toda vida. Lo que más contó en su existencia fue la biblioteca de su padre, que le proporcionó a su rostro deformado por el pulido de la caoba otros soportes, otras historias, nuevos devenires, en especial gracias a la lectura de *La isla del tesoro* o de *Las mil y una noches*. De esas noches que nunca terminan, de esas noches de más, situadas más allá de las mil, aprenderá un pluralismo mucho más inquietante que el de la filosofía a la que se dedicó con placer ya desde muy joven. Así tendrá el extraño sentimiento de no haber salido nunca de la biblioteca de su padre y de que su vida se dejará absorber por los numerosos volúmenes que, evidentemente, inspirarán al bibliotecario que será a partir de 1938. Borges extrae *La Biblioteca de Babel*, esa biblioteca infinita como *Las mil y una noches*, del espacio confinado de las estanterías paternas. En 1938, al chocar con el marco filoso de una ventana abierta, la vida de Borges se cierra aún más, ya que pierde por un tiempo el uso de la palabra y de la vista, lo que amplifica la ceguera ya anunciada cuando era muy joven. Pero siempre repetirá con fuerza, hasta el momento de prologar *La rosa profunda*, en 1975: “La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra”*.

* Borges, Jorge Luis, prólogo a “La rosa profunda” (1975), *Obras Completas* en cuatro tomos (I, II, III y IV), Barcelona: Emecé Editores España (1996), 3ª edición, p. 78. En adelante, simplificamos la referencia como sigue: *OC*, I, p. xxx. Otra referencia importante son los tres tomos de *Textos recobrados* (1919-1929 / 1931-1955 / 1956-1986), en adelante *TR* (1919-1929), y así sucesivamente. Ambas referencias nos serán necesarias para citar, en nuestras ediciones disponibles, los originales de los textos traducidos en los dos tomos de las *Œuvres complètes* de Borges (*Bibliothèque de la Pléiade*, París: Gallimard, 1993 y 1999), editados con la colaboración del mismo Borges –autor también del “Prefacio”– por su amigo Jean-Pierre Bernés, quien, además de añadir comentarios y notas procedentes de sus largas entrevistas con el autor y amigo, revisó las traducciones anteriores

Al perder progresivamente la vista, Borges experimenta la marcha atentas, la orientación más confusa, situado en el centro de un laberinto cada vez menos transitable. Allí, las fronteras se difuminan lentamente en la oscuridad mientras se precisa, a través de los demás sentidos, la topografía imaginaria del lugar que hay que volver a aprender. Bibliotecario en Buenos Aires, el escritor argentino recorre pasillos de estanterías que se pierden en la distancia. Las páginas de las enormes obras que lo rodean ya no se leen de forma cronológica para alguien cuyos ojos no captan la tipografía. Es entonces cuando la literatura por

que se iban a incluir y tradujo los textos que se sumaban. Como es habitual en la *Bibliothèque de la Pléiade*, no se trata de una traducción simple de la *Obra completa* de un autor a partir de su lengua, sino de una edición crítica, ampliada y enriquecida: se pueden encontrar en ella textos agrupados bajo el título de *Autour de...* (“En torno al ultraísmo”, por ejemplo) o *Chroniques publiées dans...* (“Crónicas publicadas en la revista *Proa*”, por ejemplo) y, sobre todo, acompañando a cada texto canónico, un apéndice, presentado como “*En marge de...*” (“Al margen de *Fervor de Buenos Aires*”, por ejemplo), que incluye, o bien textos de los que Borges renegó y que hoy no se encuentran en ninguna otra edición —ni siquiera en las ediciones en castellano hasta el momento—, o bien textos escritos en la misma época que el texto canónico que no habían sido incluidos en ningún volumen en el momento del fallecimiento de Borges, e incluso variantes de algunos de sus poemas (en el caso de *Fervor...*, hay también en dicho apéndice un “Esbozo” del libro, “*Ébauche de Ferveur de Buenos Aires*”). Muchos de esos textos se encuentran hoy en los libros publicados con posterioridad al fallecimiento de Borges y, sobre todo, en los *Textos recobrados*, de modo tal que el lector se percatará en las referencias a pie de página de la diferencia en los títulos e indicaciones entre las ediciones francesa y castellana. Es muy posible que varios de estos textos se encuentren en las *Obras completas* de Borges en veinte tomos publicados por Editorial Sudamericana (en los tomos del 12 al 20), en nuevas compilaciones que están saliendo a la luz y, finalmente, los lectores curiosos podrán también consultar, llegado el caso, tal o cual texto en línea. Como se cuenta con más de una fuente, para facilitar la búsqueda del lector, citamos en esta versión (esté o no en la nota del autor) el título del libro y el del poema citado cuando la cita es de un poemario, o bien, cuando se trata de un libro subdividido, como *Evaristo Carriego*, el capítulo de donde se extrae la cita. En la presente versión, las pocas notas de la traductora se introducen, de aquí en más, con un sencillo asterisco, como aquí; las notas numeradas son del autor, con la correspondiente indicación de la traductora entre corchetes [N. de la T.].

entero se reorganiza en una memoria de ciego y la asociación de los relatos sigue el estrecho vínculo del recuerdo. El hilo que los encadena se vuelve episódico o rapsódico. En lugar de seguir los escritos en el orden de su numeración, el recuerdo reinventa un código de lo más heteróclito, saltando de una nota a otra de una manera fulgurante y desordenada. Asistiremos entonces a una nueva exploración del tiempo y de la historia bajo la mirada a la vez impaciente y distraída de Borges, con la cabeza echada hacia atrás para recordar mejor.

En los momentos más sombríos de nuestras vidas, abandonados como estamos por nuestras evidencias inmediatas, la mirada se sumerge súbitamente hacia atrás, a semejanza de un *flashback* en el cine, o hacia adelante, como en un sueño fabricado por el porvenir. El tiempo sufre un choque que va a perturbar el orden de su asociación. Se fragmentará, sin fronteras, extensible y mutable a voluntad. Borges comprenderá que esta temporalidad específica se deja dividir en capas irreconciliables cuya articulación se encuentra borrada. Se ventila y se deshoja sin que sepamos su sentido. Perder el tiempo resuena, al hacerlo, como la gran angustia del ciego que capta de otra manera su fuga. ¿Qué queda entonces de los acontecimientos con los que nos hemos cruzado sin comprender ni cómo ni por qué? ¿Es posible, en este sentido, conservar una imagen duradera de ellos? Una fotografía nos muestra a veces con aspecto orgulloso en una pose fugaz pero, detrás de nosotros, un trozo de muro amarillo, como en una vista de Vermeer, con viejas piedras solarizadas, expone un tiempo que no es el nuestro, construido por hombres de los que no queda nada más que esa articulación artesanal. Sentimos que renace entonces, en la composición de esos guijarros, un ambiente que llega de otra era, como suspendido e inmóvil. Su curso, de pronto, se congela para condensarse en la figura eterna de unas pocas piedras puestas en el fondo.

Bastante tarde, nos enteramos por Borges de que su obra intenta recuperar ese ambiente inmemorial, “compilar la eternidad” en una “biografía ilusoria”¹. La eternidad sale literalmente del tiempo, puesta

¹ Es Jean-Pierre Bernés quien recuerda esta *Biografía de la eternidad* con la cual Borges habría soñado para su *Historia de la eternidad*, cf. las “Notices” que

en memoria como su transpiración, comprimida por la propia vida de quien lleva consigo ese embrollo vital. Todos tenemos recuerdos cuya imagen parece provenir de otro mundo. Ninguna biografía es fiel y toda autobiografía se magnifica en el resplandor de lo intemporal. Una copa de este tipo, puesta fuera del tiempo, será compartida por aquellos que recuerdan y han depositado, en su visión del mundo, el ramillete de sus pasiones gloriosas y a la vez infames. Y esta visión, tan irremplazable, nos esperaba sin duda desde siempre sin que fuéramos realmente su autor, dándole al recuerdo un aspecto amarillento y casi absoluto. Pero que el registro de nuestras vidas haya sido consignado desde toda la eternidad en un muro de piedras antiguas, como el de los lamentos, no cambiará el hecho de que esas súplicas y sufrimientos nos pertenecen por derecho propio. Esto es cierto tanto para la composición de nuestros relatos o nuestros actos de valentía como para las cicatrices de nuestros cuerpos.

Nuestro cuerpo responde evidentemente a una inscripción, a una escritura, a un código cuyas huellas pertenecen ya al inmenso alfabeto de moléculas que prescinden de nosotros o de nuestras elecciones. Pero la vida se despliega aún según encuentros externos que no dependen esencialmente de ese código: acontecimientos e irrupciones de rostros que no estaban escritos en ningún programa ni en ninguna armonía preestablecida y con los cuales se compone un universo. Por ende, es de la incumbencia de cada uno resaltar su visión del mundo como en rojo, prestarle, no sin ilusión, su nombre, de la misma manera que, en un tablero de ajedrez, el ganador puede conferir su nombre a la jugada realizada que, evidentemente, ya existía de forma virtual en la inmensidad de las combinaciones posibles. La poesía no tiene otro sentido que el de afirmar, en nuestras vidas frágiles y fugaces, el resplandor de la eternidad, que no sería el mismo si no fuera retomado por la sombra de aquello que, en primer plano, nos sucede cada día.

acompañan la edición de las *Œuvres complètes*, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard: 1993, p. 1514.

Bifurcación 1

Ver a través de las palabras

La escritura de Borges se somete, en gran parte, a la visión. Sin embargo, no se trata de una visión de cosas o de gente. Bajo la mirada muy frágil de quien debía perder la vista rápidamente, la escritura deja de ser descriptiva. En lugar de ilustrar situaciones corrientes, necesariamente imprecisas, Borges se dedica mucho más a la ficción, al ejercicio del poema o al cincelado del concepto que exige una visión de un nuevo tipo. Se impondrán entonces textos muy breves, incisivos y bien diseñados, que muestran paisajes –por así decir– puros, abiertos a la inspección del espíritu, sin verdadero espesor. Un poco como el ideal del libro que él acaricia, compuesto por una infinidad de páginas aunque de una delgadez extrema, “infinitamente delgadas”². Es entonces el recorte de la idea más nítida el que encontrará, de manera visible, su arquitectura cristalina y su materia inmutable en el seno de la escritura. Así lo atestiguan, al menos, las visiones que

² Como el libro sugerido en la última nota de *La Biblioteca de Babel* o, implícitamente, *El libro de arena*.

Borges condensó en los versos reunidos en *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro de poemas. Y ya en esa ocasión, la clarividencia, cuyo espaciamento intentaremos despejar, no tiene, evidentemente, nada de retiniano, sino que se debe enteramente al material de la escritura. No es en el ojo del individuo llamado Borges donde se produce la visión. Él comparte y recibe esa visión en la forma de una ideación o de una sensibilidad intelectual que, según supone, otros han experimentado en modalidades comparables. Cada individuo no es, en efecto, más que “el espejo o la réplica de aquellos que no alcanzaron [su] tiempo”, sabiendo “que otros serán (y son) [su] inmortalidad en la tierra”³. La óptica en la que se dispone el poema requiere, en todo caso, una vida muy diferente de la de nuestras pupilas con sus miras empíricas. Está sumida en una biblioteca virtual, susurrada por los murmullos de una lengua que no ha agotado sus posibles: un laberinto de escritos que se han vuelto internos para quien los conserva, sensibles solo a esa visión de ciego, muy precisa, demasiado clara, casi artificial, de la que Borges da prueba a través de descripciones rápidas, minuciosas, esbozadas a grandes rasgos, que permiten fórmulas cada vez más agudas.

La conjunción de las flores y los mármoles en el momento en que la sombra los envuelve en el parterre de un sepulcro no es fruto de lo que la pupila puede abarcar. Los ojos a menudo pasan por alto lo que las palabras nos enseñan a ver, esa sensibilidad especial que pone el dedo en lo que ni siquiera habíamos notado y que la lentitud de un ojo ciego sabrá manifestar. Hará falta allí la intervención de una óptica especial, de una visión de la que no sabemos si da hacia afuera ni si es una ventana al patio. Salvo que supongamos que el cristal más fino necesitará un tiempo infinito para dejarse atravesar, congelándose en su espesor como una *biografía de la eternidad* que lleva las huellas, los reflejos de todos aquellos que han grabado en él sus flores retóricas. Es que las visiones poéticas comparten imágenes que no son ni de ayer ni de hoy, aun cuando tengan que singularizarse en un lapso particular y en condiciones que den testimonio de cierto contorno, de una

³ *Ferveur de Buenos Aires, Œuvres complètes*, vol. I, p. 20 [“Inscripción en cualquier sepulcro”, en *Fervor de Buenos Aires, OC*, I, p. 35].

forma de recorte sin equivalente, sin comparación posible con otros lugares u otras lenguas. Un incomparable que hace de cada imagen una escansión cuasi eidética, un cristal erigido en el tiempo como una especie de punta única e intemporal que necesitará la rapidez de un idioma, una forma de hablar o la fulguración de un acento. Por tal razón Borges podrá precisar que todo junto, “sombra benigna de los árboles / viento con pájaros que sobre las ramas ondea, / alma que se dispersa en otras almas, / fuera un milagro que alguna vez dejaran de ser / milagro incomprensible / aunque su imaginaria repetición / infame con horror nuestros días”⁴. Esta visión, en efecto, no puede abolirse porque no proviene del cristalino, sino que se prolonga más allá de nuestras vidas, asumida por toda una expresión cultural, un reparto de lo sensible realizado desde hace mucho tiempo⁵. No es que haya que entender por ello que el espectáculo de la naturaleza puede prolongarse en el ciclo de la generación y de la corrupción de seres que nos sucedan según el relevo de la vida de las especies. Es en la lengua donde se instalan los perceptos durables del poema.

No se trata ni de herencia ni de transmisión. Se impone una pausa en la imagen que realiza una visión capaz de recoger un corte ideativo, una visualización compartida a partir de una sensación irremplazable, muy diferente de una vista habitual. Más allá de los cuerpos, flotan brumas para baños casi espirituales: un medio impregnado por la vida de las palabras y los significados relativos al verbo. Se trata de una especie de extracción visual, un corte imaginativo que “aniquila el supuesto correr del tiempo, prueba su eternidad”⁶. El tiempo se deja recortar por una trama atemporal proveniente de la lengua, capaz de

⁴ *Ibidem*, p. 10 [“La Recoleta”, *Fervor...*, *ibidem*, p. 18].

⁵ Tomo de Jacques Rancière, en un sentido totalmente diferente, ese concepto innovador con el cual él define en adelante la visión estética. Cf. *Le Partage du sensible*, éd. La fabrique, 2000 [*El reparto de lo sensible*, trad. de Mónica Padró, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014].

⁶ *Evaristo Carriego*, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 120 [*Evaristo Carriego*, II: “Una vida de Evaristo Carriego”, *ibidem*, p. 119, cita ligeramente modificada; verbos en plural en el original].

ponerlo en perspectiva, muy difícil de traducir a otro material lingüístico sin provocar deformaciones a veces creativas, como veremos más adelante. Se diría, mientras tanto, que Borges se dirige a la vida pura de la imagen, a la flotación de un visual que no podría descender a la tumba y que se mantendrá en su pose absoluta en favor de un sueño, de una ideación fabricada por el universo mismo y cuya insistencia podrá reactivar tal o cual individuo, aquí o allá, en función del material de la lengua del que dispone. Hay una inmersión del ojo en la lengua que le proporciona nuevos relieves, una geografía cósmica que lo desborda y que se expresará de diferentes modos según las sonoridades y acentuaciones. Es en Buenos Aires, mucho más que en París o Ginebra, donde adviene esta visión intemporal, por razones de sol, de sombra, de luz y, sobre todo, ¡de acentuación! La de los tangos, por ejemplo, y la de la languidez sudamericana. Así, uno se siente tentado de darle la razón a Jung, cuya Suiza natal iba a aportarle a Borges, siendo estudiante en Ginebra, alguna inspiración cuando se esforzaba en seguir la individuación de una imagen o de un símbolo en tal o cual sueño particular, teñidos sin embargo de una inmensa máquina social de enunciación que él llamará “el inconsciente colectivo”. De manera más precisa, Jung hablará, a partir de 1902, de un inconsciente universal del que afirmará, a diferencia de Freud, la independencia absoluta con respecto a las vicisitudes accidentales del yo⁷.

Los elementos psicológicos que el individuo pone en escena, sin saberlo, serían, según la teoría freudiana, únicamente atribuibles a las tendencias infantiles, a los acontecimientos vividos en la infancia, reprimidos por su incompatibilidad con las exigencias razonables de la vida consciente. Pero, según el punto de vista de Jung, el inconsciente comporta aspectos muy diferentes de las meras escenas de la infancia, abarcando una lengua mucho más amplia que la lengua materna o el estrecho marco de la educación, rodeándose de traducciones, metaforizaciones y reescrituras muy variadas según los pueblos que

⁷ Borges se refiere explícitamente a Jung a propósito de su análisis de “Nathaniel Hawthorne”, en *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, p. 710 [*Otras inquisiciones, OC*, II, p. 48].

las transmiten. ¡A menos que se considere la lengua materna como una lengua de la tierra, que desborda cualquier territorio, amplia y desmesurada! América del Sur tendrá entonces su jerga, su folclore y no compartirá las representaciones que se elaboran en otras latitudes: su intemporalidad, su valor de verdad no conllevarán los mismos rasgos, los mismos perfumes, su traducción a otra lengua será siempre una reinención. Lo cual no le impedirá comunicarse con imágenes que su etimología contiene ni extender raíces en todos los sentidos siguiendo una especie de geografía eterna. Los sueños, en cualquier caso, encierran imágenes impersonales que no fueron elaboradas a fuerza de intenciones conscientes cuando el individuo chocaba con los esquemas parentales que iban a moldearlo, obligándolo a renunciar a su egoísmo natural. Mejor aún, ciertos sueños repiten escenas que distan mucho de ser exclusivamente familiares o simplemente relacionadas con las vivencias singulares del yo. Liberan una imagen desprendida de las meras dimensiones concretas de la persona para sacar a la luz temáticas intemporales como otras tantas cualidades, ideas arcaicas totalmente ajenas a la historia del soñador y depositadas en una biblioteca mundial, ilocalizable, que cada uno lleva consigo.

Había que suponer, por lo tanto, una autonomía radical del inconsciente con respecto a los episodios problemáticos y dolorosos que marcaron la vida efectiva del individuo⁸. Y, al igual que el sueño, del que Jung dirá que se trata de una forma originaria de la literatura, el poema solo puede realizarse penetrando en esa extraña región donde se encuentran visiones ciertamente independientes de los seres reales que podrían designar sus sujetos: una inmersión en una región pre-individual que no carece de relación con el movimiento que Borges reclama con intenso anhelo, reivindicándose en primer lugar el ultraísmo, pero también los paisajes de América Latina, tan particulares en su contenido de luz, en su valor intemporal de claridad que realiza el cromatismo de una imagen, la densidad eterna de una cualidad.

⁸ C.G.Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient* (1933), trad. De R. Cahan, Gallimard, 1964 [*Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, trad. de Julio Balderrama, Barcelona: Paidós, 2009].

“Queremos ver con ojos nuevos”⁹, podía proclamar Borges en este sentido, no sin agregar que hay que ver “como un febril frondoso rojo aquellarre ante el blanco terror de las estrellas”¹⁰.

El aquellarre no le debe nada al cielo, al contenido de los astros. Se practica abajo, en la rojura cromática de las sombras y de las atmósferas de la tierra. Si hay una visión blanca que reconduce la percepción hacia la consideración de lo que está por encima de la experiencia, llevando al poeta hacia una región poblada de singularidades esquemáticas, de figuras ideales, eso solo es posible si se las recibe en una coloración geográfica. A esos mundos de abstractas blancuras les faltaría textura si no estuvieran ya integrados en un paisaje cuyo ambiente ideal nos enseña a ver el poeta. Hacía falta un Monet, él mismo vuelto ciego, para extraer de los Nenúfares su idea, y lo mismo ocurre con la luz deslumbrante de Buenos Aires. Del deslumbramiento de esa ciudad aprendemos a ver el blanco concebido como una entidad que contiene todos los colores aún no realizados. En su transparencia, ninguno de ellos, en particular, se encuentra ya realizado. Todos están ahí, pero de manera potencial, según una forma de existencia que aún no se ha diferenciado en lo visible.

El blanco constituye la enorme esfera del ciego donde todos los colores posibles se superponen, se yuxtaponen, sin que ninguno llegue a realizarse realmente. Pero esa visión blanca del poeta, que penetra así en la gigantesca combinatoria de la que se extraen, no lo eximirá en modo alguno de considerar su realización en el seno de un folclore, de un gesto y de una danza de orígenes inmemoriales. En el otro extremo de la blancura, hay que suponer un lugar, un patio, fresco y sombreado, que los realiza y los actualiza, los mezcla de maneras que no son simplemente lógicas y abstractas¹¹. Ese otro borde del color,

⁹ *Crecia*, Séville, 31 janvier, 1920 [“Al margen de la moderna estética”, *Grecia*, Sevilla, n° 39, 31 de enero de 1920, en *TR (1919-1929)*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril, Buenos Aires: Emecé, 2007].

¹⁰ *Ibid* [*Ibidem*].

¹¹ En este sentido, suscribiremos la fórmula de Ernesto Sabato según la cual el pensamiento de Borges se somete además al “lejano rumor de la realidad [...]

replegado sobre un patio interior, corresponde a la asunción del rojo en el que se reúnen todos los tonos mezclados, lo que llevó a Goethe a escribir, en su *Tratado de los colores*, que el púrpura designa el arco del color, el punto preciso en el que se reflejan unos a otros según un juego de espejos casi vaporoso, inexistente como cosa, rubí virtual, de algún modo, obtenido por la sombra proyectada de cada tono que se cruza en él¹². No basta con la luz blanca, hay que suponer además un filtro, la sombra roja según la cual todas las cosas se oscurecen para realizar una visión. El rojo es así una especie de doble del blanco, la sombra de cada color puesta en interferencia con las otras sombras del espectro cromático. Posee, indiscutiblemente, un grado superior de complejidad, una extraña virtualidad que el blanco no podría realizar, dado que es una simple desencarnación de los colores, un universo de posibilidades. Ante los grados de posibilidad de la luz transparente, que contiene los siete colores del arco iris, Borges preferirá muy a menudo los grados de virtualidad de la sombra, la frescura de un patio mucho más real, que pertenece a una realidad muy sutil, etérea, tan poco palpable por su intimidad, por otra parte, como los reflejos del púrpura.

que se filtra por las ventanas” desde el mundo de la calle; “Borges”, *Cahiers de l’Herne*, 1981, p. 160.

¹² Esa es probablemente la materia misma de una obra, imaginada en Suiza en 1919, que debía titularse *Hymnes rouges* (“Himnos rojos”) o *Psaumes rouges* (“Salmos rojos”), y que se encontrarán en la sección “En marge..” (“Al margen”) de *Ferveur de Buenos Aires* (*Fervor...*).

* Teniendo en cuenta nuestra primera nota, cabe aclarar, en lo que respecta a *Rythmes rouges*, poemas ultraístas que elogian la revolución rusa y cantan a la hermandad del hombre y al pacifismo, que es una colección de 13 poemas reunidos y traducidos por Jean-Pierre Bernés, algunos de los cuales fueron publicados en revistas y se pueden encontrar sueltos en *Textos recobrados (1919-1929)*, op. cit., como “Himno del mar” (publicado en *Grecia*, p. 32), “Trinchera” (p. 63), “Rusia” (en versión manuscrita y en versión publicada en *Grecia*, pp. 71 y 73), “Guardia roja” (publicada en la revista *Ultra*, p. 112 y, con variantes, en *Tableros*, p. 148). La compilación *Rythmes rouges* fue publicada también, en 1992, por las ediciones La délirante [N. de la T.].

La sombra, considerada como tamiz, no es en definitiva menos general que la luz. No existe en los cuerpos, sino que se produce como un halo. Así, durante el paseo del 19 de junio de 1799, cuando una noche clara sucedió al crepúsculo, Goethe observó “cerca de las flores de la amapola oriental, caracterizada por un color rojo intenso, emanaciones semejantes a llamas” que finalmente eran solo el resultado del contraste, “la imagen persistente de la flor roja”¹³, como sucede con la percepción de un punto negro, que persiste cuando la mirada se desplaza hacia una pared blanca. Y la lengua tendrá, sin duda alguna, ese poder de contraste con respecto a la idea que encarna. Así, las perspectivas que Borges requiere son también del orden de otra persistencia, persistencia de destellos que atraviesan todas las generaciones y que insisten como arquetipos de una historia universal. Esto bastará para justificar la publicación, al margen de *Fervor de Buenos Aires*, de un conjunto de poemas bautizado como *Ritmos rojos*.

No se trata solo de la eternidad idealizada de la blancura; hay que suponerla también retomada en un material expresivo, rojo encarnado producido en las lindes de la visión más ideal, amén de la necesidad de contar con el reforzamiento del tiempo rojo, rojo rubí persistente, más allá del instante, como una mancha roja sobre fondo verde que sigue viéndose incluso cuando nuestra mirada ya la ha abandonado. Algo que no dista mucho de sugerir el poema titulado “El sur”, que busca su inspiración en “las antiguas estrellas”, “el banco de la sombra”, “el olor del jazmín y la madre selva”, “el silencio del pájaro dormido”, tantas expresiones que no pertenecen a ningún paisaje en particular sino a todos y que constituyen, así, la materia de la escritura, de la visión singular que promete en una hora que no es de ningún día ni

¹³ Goethe, *Traité des couleurs*, París, Triade, 1993, p. 102 [*Teoría de los colores*, Buenos Aires: Poseidón, 1945, p. 40]. En un trabajo en el que colaboré con Éric Alliez, *L'œil-cerveau: Nouvelles histoires de la peinture moderne* (Essais d'art et de philosophie), París, Vrin, 2007 [Éric Alliez, con la colaboración de Jean-Clet Martin, *El ojo cerebro: nuevas historias de la pintura moderna*, trad. de Victor Goldstein, Buenos Aires: Cactus, 2024] destacamos ese desarrollo en Goethe. En cuanto a la llama, cf. Borges, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 35. [*TR (1910-1929)*, “La llama”, pp. 45-46].

de ningún momento. Por eso Borges afirmará que tal vez fuera esa hora plateada de la tarde la que daba ternura a esa calle de arena fina, pero que, según sus palabras: “solo más tarde reflexioné / que esa calle de la tarde era ajena”¹⁴.

El orden de la calle obedece a un mapa, según un agenciamiento que se le prescribe desde una hora y un espacio inmemorial que corresponde al poema remontar. ¿Cuántas miradas ha asociado, superponiendo su perspectiva según una espesura agitada de vida, cargada de historia? He aquí, pues, una luminosa complejidad, pavimentada de sombras y resonancias que, en cierto modo, riman con la muerte y el sueño, y que solo se alcanza en el paisaje de nuestros sueños, en una tierra que no es de nadie y que solo se manifiesta gracias a un yo adormecido. Se declaman aquí, de tal modo, imágenes persistentes que son como tantos otros naipes por jugar allí donde “como las alternativas del juego / se repiten y se repiten, / los jugadores de esta noche / copian antiguas bazas / hecho que resucita un poco, muy poco / a las generaciones de los mayores”¹⁵. En las figuras del juego de naipes no se repiten tanto las generaciones pasadas, atravesadas por la misma pasión por el juego, sino una configuración ideal en la que ya se sumergen y que las atrae hacia una región blanca, abstracta, que debe actualizarse en una región roja que ningún jugador podrá absorber solo y con la que estamos en deuda desde que jugamos.

Una inmensa máquina abstracta domina los cuarenta naipes del truco, un conjunto de combinaciones posibles que un número blanco precisa en su enormidad, “una remota cifra de vértigo que parece disolver en su muchedumbre a los que barajan” y que, en la pasión del juego, “se aligeran del yo ideal”¹⁶. Barajar los naipes, entrelazarlos según el brillo de sus destellos, sin embargo, no pertenece a esa máquina

¹⁴ “Rue inconnue”, en *Ferveur de Buenos Aires, Œuvres complètes*, p. 12 [“Calle desconocida”, en *Fervor...*, OC, I, p. 20.; el citado con anterioridad, “El sur”, es el poema precedente, p. 19].

¹⁵ “Le truco”, *ibid.*, p. 13 [“El truco, *ibidem*”, p. 22].

¹⁶ *Evaristo Carriego, Œuvres complètes*, p. 145 [Evaristo Carriego, VI: “Páginas complementarias”, II: “Del cuarto capítulo”, OC, I, p. 145].

cargada de posibilidades. Tampoco la composición de las perspectivas de una calle, la infinita sucesión de los tejados y de los muros de la ciudad relativos a mi punto de vista. A la blancura de las combinaciones hay que añadirle la crepitación roja de los naipes que interfieren, las sonrisas púrpuras de las que saldrán palabrotas y expresiones criollas, adulteradas, tigradas en un borboteo muy cercano a las construcciones poéticas. Así, esa gigantesca máquina, al dar a entender que el tiempo no es más que una ficción, se cruza con la del lenguaje, concentrada en un dialecto propio. Toda una red de fórmulas, de anuncios, con su séquito de sentencias populares que se sumergen en una tradición ilocalizable de dichos y palabrotas, coronando al vencedor o consolando al perdedor según una poesía capaz de memorizar el conjunto de la Historia condensada así en una única velada en la que dormitan las costumbres de una calle, las largas veladas fúnebres, y los jugadores “quieren espantar a gritos la vida”. Lo cual no está tan lejos de prefigurar las pretensiones de las cartománticas que, al tirar las cartas, predicen el futuro según fórmulas y un lenguaje totalmente depositados en las inmensas sombras de la Historia infame. Al jugador, “cuarenta naipes” adornados con figuras de pacotilla “le bastan para conjurar el vivir común. Juegan de espaldas a las transitadas horas del mundo” en un “alucinado mundito”, angosto, salpicado de groserías intemporales que flotan sobre el mundo real como si, en los arcanos del juego, se encontraran “generaciones ya invisibles de criollos [...] enterradas vivas en él”¹⁷. Las arcadas de las calles de Buenos Aires participan de la misma distribución, de un enorme cruce de perspectivas infinitas que ningún paseo podrá verdaderamente absorber sin convocar a todos los antiguos paseantes que las frecuentaban, recorridos densificados por todos aquellos que algún día posaron en ellas su mirada.

El poema, en tal sentido, participa del mundo al que ni sus imágenes ni sus visiones le pertenecen. Se incluyen en él sin pertenecerle, demasiado diferentes, demasiado súbitas. Entonces, se pone al acecho de “la rosa inmarcesible”, “la joven flor platónica”, “la de cualquier

¹⁷ *Ibid.*, p. 147 [*Ibidem*, pp. 146-147].

jardín y cualquier tarde”¹⁸, cuyos pétalos se repiten en cada ocasión y en los incesantes regresos de una misma primavera. Mallarmé no describirá mejor el esplendor de la flor, sustraída a cualquier jardín empírico, para santificar así su aspecto puro. Un poco como si la primavera de hoy no engendrara a estas últimas, sino que necesitara esas flores abstractas para realizarse, siendo cada primavera solo la reactivación de un esquema de blancura ideal al mismo tiempo que, según un movimiento esta vez desconocido para Mallarmé, del rojo persistente que las encarna. Del mismo modo, la gente, las voces angustiadas, el clamor de las calles, cuyos escaparates se hacen eco del rumor ancestral como “los daguerrotipos / mienten su falsa cercanía / de tiempo detenido en un espejo”¹⁹. En la calle se agolpan palabras que se desprenden de las bocas y que esas mismas bocas han recibido como huellas volátiles ya depositadas en el aire rojizo que respiramos. La más mínima perspectiva de Buenos Aires está saturada de una imagen fantasmática en la que se reúnen todos los puntos de vista posibles que se habrán desatado allí tantas veces. Y lo que estimula la mirada de Borges, los indicios de la calle que se depositan en su óptica como imágenes persistentes, no proviene directamente del pasado. Conciérne muy poco al tiempo cronológico, a la sucesión de momentos que se sustituyen en una huida sin retorno. Por el contrario, lo que estimula el poema de Borges es, en el presente, el retorno de resonancias que apenas le pertenecen. Por lo tanto, no es “ni el pormenor simbólico / de reemplazar un tres por un dos”, ni tampoco un “lapso que muere y otro que surge” lo que animará la visión del poeta. Lo que será captado por sus versos atañe mucho más al enigma de la duración, al rubí en el que las sombras del espectro cromático se reúnen en el rojo, tantas huellas que lo atraviesan y vuelven a él, impregnándolo de una dimensión sempiterna. El poema marcará sencillamente “el asombro ante el milagro / de que a despecho de infinitos azares / de

¹⁸ “*La rose*”, en *Ferveur de Buenos Aires, Œuvres complètes*, p. 14 [“La rosa”, en *Fervor...*, OC, I, p. 25].

¹⁹ “*Salon vide*”, *id.* [“Sala vacía”, en *Fervor...*, *ibidem*, p. 27].

que a despecho de que somos / las gotas del río de Heráclito / perdure algo en nosotros / inmóvil”²⁰.

Lo sorprendente es que haya imágenes persistentes, colores insistentes, compartidos en el espesor de un tono, de un acento que inspira al campo ocular en el momento en que ya no son directamente visibles. Por supuesto, hay rumores sin fecha en el acento que afecta a nuestras risas. A partir de ahí, los paisajes y los jardines de Buenos Aires no variarán en matices y tonos más que por los colores y las tiradas de una especie de juego de naipes invariables, por el retorno de una combinatoria que el tiempo no podrá sino purpurar, jugando y volviendo a jugar incansablemente las mismas sombras que, sin embargo, nunca provienen de él, demasiado autónomas habida cuenta de la sucesión. El presente tiñe de rojo todas las visiones, no es más que la sombra proyectada de todo real, una ficción en la que se cruzan y se reflejan combinaciones tanto ancestrales como futuras, excedentarias en relación con aquello que creemos que pertenece al mero ahora. Toda imagen será siempre más rica que su instante. Es así como surge, en Borges, para culminar en un *Elogio de la sombra*, la hipótesis de que la visión de todos los poemas no es más que la partitura de un único verso que se contrae, aquí o allá, en el presente, de modo tal que la poesía vuelve a poner en juego flores que no provendrán de ese poeta en particular así como esas, colocadas ahí, no serán deudoras de la primavera de hoy²¹. Entonces, gracias a esta misteriosa afirmación: “En un día del hombre están los días / del tiempo [...]”²². Esta idea será reactivada con mayor consistencia por Borges a través de sus consideraciones sobre “La flor de Coleridge” o “La esfera de Pascal”, reunidas en *Otras inquisiciones*.

La historia de las ciudades, al igual que la historia de los hombres, se adorna con un retorno incesante de frases y perspectivas cuyos

²⁰ “*Fin d’année*”, *op. cit.*, p. 17 [“Final de año”, en *Fervor...*, *ibidem*, p. 30].

²¹ Cf. “Une rose jaune”, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 17 [“Una rosa amarilla”, en *El hacedor*, *OC*, II, p. 173].

²² “James Joyce”, en *Éloge de l’ombre*, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 159 [“James Joyce”, en *Elogio de la sombra*, *OC*, II, p. 365].

acontecimientos no se deben a la actualidad que los recibe y comparte. Cartago o Troya son verdaderos mundos que atraen a todos aquellos que alguna vez han pasado por sus alrededores. Y esto es verdadero incluso en el caso de ciertas palabras o ciertos conceptos. Además, basta con pensar en el Dios de Jenófanes, concebido como una *esfera única y eterna*, cuya realización encontramos en Empédocles cuando él hace culminar la mezcla de los cuatro elementos en una esfera que gira incansablemente sobre sí misma, por no hablar de Alain de Lille—Alanus de Insulis—, quien definirá a Dios, retomando a Hermes Trismegisto, como “una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. ¿Cómo no sorprenderse al reencontrar esta metáfora en innumerables plumas, en especial en la de Pascal, que nos percibe como náufragos en una isla desierta y proclama, a su vez, que la naturaleza es “una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”? Se diría que Pascal recibe del nombre de Alanus de Insulis la insularidad desesperada de la condición humana, en la que cada ejemplar se ve separado del otro por un mar sin orillas ni límites. Existe, por consiguiente, una historia universal que redobla a la historia empírica de los hombres, una historia que no se vive ni se percibe a través de la visión retiniana, sino a través de la ley del poema que le dicta al espíritu su visión, poseída por paisajes y regiones de un rojo resplandeciente que la historia efectiva retoma como “la diversa entonación de algunas metáforas”²³.

La metáfora, en este sentido, no es para Borges más que un tamiz de lo universal, la transcripción literaria de esa persistencia, de esas visiones, siempre algo desplazadas por el uso. Es un retomar transpuesto de colores ideales, encarnados, puestos en tensión por el púrpura en el que todos interfieren, proyectando allí sus sombras mezcladas, muy diferentes de la separación de los posibles que depura el blanco ideal. Es eminentemente el caso del escritor Coleridge, de la flor roja

²³ “La sphère de Pascal”, en *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, vol. I, p. 676 [“La esfera de Pascal”, en *Otras inquisiciones, OC, II*, p. 16. Véase, inmediatamente después, “La flor de Coleridge” (pp. 17-19), de donde el autor extrae las referencias literarias que vienen a continuación].

de Coleridge que se desliza entre los dedos de aquel que, al regresar del Paraíso, daría testimonio de él con la rosa así apretada en su mano. Esa rosa pasa de mundo en mundo, traída del paraíso como una huella, un indicio de su existencia. Pero ese testimonio también es utilizado por Wells y su máquina del tiempo cuando el héroe regresa del futuro trayendo de él una flor marchita, compuesta de átomos atrapados hoy en un tiempo que los retiene cautivos y no los deja descomponerse ni liberarse para otras combinaciones. Del mismo modo Henry James, en su novela inacabada *El sentido del pasado*, muestra una preocupación por esa forma de traer al mundo los vestigios y los retratos de una región a la que solo accede la visión del poeta. No es de extrañar que en una región de este tipo, Pierre Menard, personaje emblemático de la obra de Borges que se ingenió para reescribir *Don Quijote*, pueda encontrar por sí mismo los prolegómenos similares a los que encantaron a Cervantes, las mismas imágenes persistentes. Del Paraíso de Coleridge o del tiempo de Wells se diría que se trata de una región especial a la que el poeta busca llegar para traer de vuelta alguna preciosa articulación, como un naipe que atestiguara su paso por una región ideal donde se habrían desarrollado partidas de truco sin suponer quizás ningún jugador real.

La forma en que estos naipes se superponen entre sí, la manera metafórica en que se citan y se reflejan mutuamente mientras se miran por encima de sus respectivos bordes, no tendrán más consistencia que la puesta de sol que herrumbra la llanura alargada por sombras que cesan de golpe, evanescentes²⁴. ¿Dónde existirá, por otra parte, la sombra que no es tangible ni como la tierra, ni como el sol o la planta? ¿Es posible que todo eso sea un sueño y que toda imagen no sea nunca sino un sueño más o menos bien conducido? ¿Quién nos asegura que toda imagen no es ya algo similar al halo que Goethe percibía alrededor de la amapola oriental, una alucinación cargada de historia, comparable a las relativas a las imágenes persistentes? ¿Tendrá el mundo real más poder de convicción que el espacio de la literatura

²⁴ “*Afterglow*”, en *Ferveur de Buenos Aires*, op. cit., p. 20 [“*Afterglow*”, en *Fervor...*, OC, I, p. 17].

y sus fábulas tan persuasivas? ¿Dónde están nuestras ciudades con la infinidad de las miradas que se han cruzado en ellas?

Desde *Fervor de Buenos Aires*, Borges se siente inquieto ante la hipótesis de la fantasía del mundo: “[...] acobardado por la amenaza del alba / reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que declara que el mundo / es una actividad de la mente, / un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen”²⁵. Incluso suponiendo que yo no sea el único soñador que sostiene ciertas partes de la ciudad de Buenos Aires, incluso en el momento en que mi sueño deja de hacer valer sus derechos por la extinción de mi voluntad de vivir, esos suburbios persisten forzosamente “en un lugar predestinado del mundo / con su topografía precisa”²⁶. La ciudad es un sueño despierto que bien podría extinguirse como la creación de un Dios malvado si cada mañana no hubiera algún soñador que retomara su construcción imaginaria. Que yo sea el único espectador de esta calle que dejaría de existir inmediatamente cuando ya no esté allí para verla, no significa que no pueda renacer aquí o allá, bajo otra mirada que reactive sus planes inmemoriales. Hay como una independencia de la imagen soñada con respecto al soñador. Pero esta abstracción no sería nada sin comunicarse con el grupo de todos aquellos que la habrán encarnado y desplazado en el recorrido de sus metáforas. Lo que finalmente llevará a Borges a la pregunta decisiva: “¿Soy yo estas cosas y las otras / o son llaves secretas y arduas álgebras / de lo que no sabremos nunca?”²⁷.

²⁵ “Point du jour”, *ibid.*, p. 21 [“Amanecer”, *ibidem*, p. 38],

²⁶ “Bénarès”, *ibid.*, p.23 [“Benarés”, *ibidem*, p. 40].

²⁷ “Lignes que j’aurais pu écrire ou égarer vers 1922”, *ibid.*, p.29 [“Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, *ibidem*, p. 51].