

EL ÚLTIMO BORGES:
UN YO PLURAL Y UNA SOLA SOMBRA

JULIO PREMAT

Université Paris 8 - Traverses/LI RI CO

Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento; ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad.

Schopenhauer¹

L'original: la convocatoria y título de este número de *Pandora* puede ser ampliado en variaciones bilingües del término elegido. El *original* francés se traduce, como es bien sabido, por «el original» y «lo original», es decir tanto el modelo, el ejemplar primero y único que engendrará copias o el sujeto que toma actitudes y posturas fuera de la norma (y que puede ser a veces extravagante o marginal), como lo nunca visto, lo innovador, lo que cambia, transforma lo conocido. Y el sustantivo «original» castellano remite tanto a los sentidos arriba esbozados como a lo que está en relación estrecha con el origen, con la primera página o la primera peripecia de una serie (sea pecado o paraíso): tanto *original* como *originel*. Así queda dibujado un amplio campo semántico que se balancea entre una idea de principio, de fundamento, de fuente, de génesis, y la de una diferencia distintiva, un cambio, una ruptura. En términos de producción artística, esta doble posibilidad abarca algunos problemas estéticos mayores de las llamadas modernidad y posmodernidad; la relación con el pasado (el origen) y con la novedad (la originalidad) es fundamental en esa perspectiva. Desde la exaltación del sujeto creador del escritor romántico a la «tradición de ruptura» de las vanguardias, buena parte de la literatura de los siglos XIX y XX gira alrededor de una exigencia y una puesta en escena de textos originales, de personajes originales, de fascinación, muchas veces problemática, por el origen y

la originalidad. Y, en este sentido, la reproducción masiva de las obras de arte, la mediatización exacerbada de textos e imágenes, la impresión consecuyente de alejamiento de la realidad y la multiplicación de simulacros, marcan la aparición de una tendencia fuerte que se ha ido imponiendo en las últimas décadas, la de un arte —una literatura— de reescrituras, copias, juegos especulares, puestas en abismo. Al respecto se puede evocar una imagen trillada pero eficaz: como en una galería de espejos, la desconfianza ante una representación plena ha supuesto la multiplicación de reflejos (citas, alusiones, metaficciones), pero en la cual lo representado tiende a borrarse. El vacío de lo real deja entrever un procedimiento, una barroca acumulación de copias, y una nostalgia por la palabra única y definitiva, por la forma nueva y fundadora, por una creación que, simbólicamente, constituiría un punto de referencia. Así, podría decirse, no hay original en la literatura contemporánea sino una proliferación alrededor de su ausencia. El origen y la originalidad están definitivamente fuera de alcance, parecen afirmar estos nuevos escritores, suscitando una modalidad inédita de la melancolía creadora: original sería lo perdido, esa intensidad de sentido, esa evidencia que ya no existe (sentido y evidencia que seguramente no han existido nunca, pero que se añoran como algo que se poseyó otrora)². Los cuestionamientos sobre la representación, esencia de la literatura del siglo XX, son ante todo una infinita variante alrededor de lo original y el original: cómo situar al sistema de signos con respecto a su origen (la realidad, la subjetividad), cómo seguir escribiendo luego de haber perdido la clave de lo nuevo, cómo ser original en un mundo viejo, sin originalidad posible —en un mundo sin vanguardias. Fascinación y nostalgia por el origen, aceptación de la pérdida del original, transformación paradójica de la originalidad en copia y simulacro: así va la literatura contemporánea, nuestra literatura.

En este proceso el escritor argentino Jorge Luis Borges resulta ser una figura central. A partir de una biografía intelectual que comienza con la vanguardia y la compulsión de originalidad (Borges fue, por ejemplo, el introductor del ultraísmo peninsular en Argentina), él va a ir desarrollando una obra que es un hito en la puesta en duda generalizada de los diferentes valores de lo original. Rápidamente, se puede afirmar que problematiza toda la familia de palabras o de conceptos arriba evocada: es inconcebible que el escritor sea original (con explícita tenacidad, Borges borró de su obra y criticó en su biografía todo rasgo vanguardista juvenil como si fuera un error estético mayúsculo); la originalidad desaparece en tanto que valor o eventualidad (suponiendo, por ejemplo, que todo texto es repetición de otros textos, o que no hay nuevas metáforas sino un número reducido de ellas que van variando a lo largo de la historia literaria); el origen de la obra no es la voluntad, el proyecto o la inspiración, sino el modesto fruto de un sueño (que quizás sea el sueño de otro, el sueño de algún Dios secreto) o el fruto de la recepción (la escritura es una modalidad de lectura); por último, no hay aparentemente un sujeto único creador (no hay un sujeto en tanto que origen

original): metempsicosis, puesta en duda de los límites de todo individuo, desdoblamiento; la identidad se encuentra reemplazada por el reflejo, la multiplicación, la imagen, el vacío. O sea que Borges se sitúa en el centro de esa característica del arte del siglo XX —la galería de espejos—, problematizándola exacerbadamente, acumulando variaciones sobre el tema como un culto a la originalidad perdida o a una originalidad inasible. En ese sentido y respondiendo a la convocatoria editorial de *Pandora*, una reflexión sobre Borges, de parte de un especialista de literatura rioplatense, me pareció casi una obligación intelectual, aun sabiendo que en estas lides borgeanas la originalidad es imposible, y que escribir y publicar sobre él es inscribirse, involuntariamente, en la serie de reflejos, en la copia de textos críticos sobre su obra que se encuentran, ocultos, en alguna biblioteca remota o en algún rincón ignorado de mi propia biblioteca.

Bajo la forma de una concesión algo académica, se puede prolongar las afirmaciones introductorias poniendo sobre el tapete una paradoja: Borges, ese escritor que teoriza y construye una obra de lo no original, se planteó, desde el comienzo de su trayectoria, cómo lograr serlo, cómo ocupar un lugar inédito en la historia de las letras y en la reciente tradición literaria argentina. Evidentemente lo logró, inventando inclusive una categoría de «novedad» que no tiene nada que ver con las vanguardias; lo que hizo fue usurpar la imposible originalidad como medio para afirmar una personalidad y una intención fundadora. Así fue como él terminó encarnando, inclusive, la especificidad de la literatura argentina. El trabajo borgeano con el símil, el reflejo invertido, el espejo, la lectura, la reescritura, es el cimiento de una marca reconocible, sin parangón —y con muchos imitadores. A partir de la negación de originalidad, Borges reformula, redefine, invierte sistemas conceptuales: él es quizás el mejor ejemplo de cómo seguir escribiendo después del fin de la originalidad. Por eso se ha convertido en la figura tutelar de ciertas definiciones de la posmodernidad, percibida como una escritura que rompe con la tradición de ruptura, que se sitúa en los intersticios dejados por el mito y el relato clásico, o como una estrategia de inscripción problemática en un pasado y en una tradición deseados pero que no se pueden adoptar ni superar³. En todo caso, para prolongar la paradoja (la originalidad del antioriginal), habría que distinguir, por un lado, las teorizaciones o conceptualizaciones sobre la literatura de, por otro, una puesta en escena fantasmática que atraviesa toda la obra, puesta en escena del deseo de perdurar, de escribir «algunas páginas válidas» (diciéndolo con una litote muy borgeana) y de la búsqueda incesante de una especificidad de corte narcisista. Una interpretación global de su poética podría organizarse en esta perspectiva.

Limitando mis intenciones, en este artículo no pienso tratar la muerte del autor y la redefinición de la lectura como proceso de creación (que fue asociada en su momento con las teorías de la intertextualidad), y analizar más bien el segundo aspecto, la autofiguración del escritor, voy a focalizarme en una obsesión

borgeana: el doble y sus derivados, o más bien en una faceta de esa obsesión, leyendo las tensiones de lo original a partir de allí, a partir de la reproducción del sujeto y de la desaparición de su «exclusividad». Un breve resumen de la cuestión permite afirmar que el conjunto de la obra de Borges puede ponerse en la perspectiva de un laberinto de espejos, serie de repeticiones temporales, textuales, argumentales, en donde todo vuelve, todo es lo mismo, y todos terminan actuando como otro, terminan sometiéndose al destino de otro. El espejo en sí, imagen de horror desde la infancia del escritor y obsesivo motivo temático en sus textos, condensa la figura central de ese tratamiento del tema del doble que se amplía en múltiples desdoblamientos, mucho más allá de la escisión de un hombre. Ahora bien, un análisis del mecanismo muestra que, en última instancia, lo que se encuentra siempre en el centro de esa galería de espejos es una imagen del propio escritor. El original, en el sentido del punto de partida del espejeo de identidades y peripecias, es una imagen del yo. Lo único, lo irreplicable, lo que contiene en sí mismo a todo el universo (y lo que la obra describe repetidamente), es ese sujeto Borges. Que al yo, al humano, se lo perciba como un agujero, como un caos, como una maraña incognoscible, no impide constatar la fuerte construcción egocéntrica de los textos: el yo se multiplica y se borra porque, en un perfecto solipsismo, el mundo es ese yo. Origen, original, originalidad, en la versión borgeana, surgen de ese dispositivo.

Didier Anzieu⁴, en prólogo a un estudio psicoanalítico de la obra de Borges —pero también a modo de conclusión de la lectura de ese trabajo— afirma que la obra del escritor argentino está así dominada por las grandes modalidades del funcionamiento psíquico narcisista. Y enumera algunas de ellas: la fascinación por la imagen especular (simbolizada en las figuras del doble, del reflejo, del eco, de la simetría invertida, así como en el horror de los espejos que deforman o multiplican la imagen de sí mismo, la encierran o la confunden con otras imágenes); el círculo que gira sobre sí mismo y quiere ser el centro del mundo; ciertos enunciados como decir que un hombre es todos los hombres y que un lugar puede condensar todos los lugares, enunciados que tienden a negar las diferencias y a nivelar todo en función del lugar y de la identidad del yo; también ciertas emociones y sensaciones recurrentes que dependerían más del registro narcisista que edípico: el desafío, la vergüenza, la humillación, el desprecio, la cobardía, la sumisión, la ironía, la venganza, la frialdad; y finalmente, el ideal de omnipotencia narcisista que recorre en filigrana los cuentos: crear una nueva lengua, fabricar otras sociedades, otros mundos, reunir en una biblioteca todos los libros, evitar el coito y la generación para engendrarse a sí mismo.

En este abrumador balance, que merecería prolongados comentarios, me interesa precisar por lo menos dos elementos. Primero la importancia que cobra lo que podría denominarse el ideal del yo, o sea una instancia de la personalidad que resulta de la convergencia del narcisismo (la idealización del yo) y las

identificaciones con los padres, con sus substitutos y con los ideales colectivos⁵. En Borges, lo que vemos repetirse es una proyección de su propia imagen en antepasados guerreros y en grandes figuras de la historia de la cultura (*El Hacedor*, volumen publicado en 1960, es particularmente significativo en este mecanismo de identificaciones heroicas del escritor argentino con, por ejemplo, Homero o Shakespeare). Y para comprender el funcionamiento narcisista que señala Anzieu⁶, también habría que destacar la recurrente posición melancólica de Borges (melancolía que, como bien se sabe, parte de una estructura narcisista del sujeto): obsesiones por el tiempo mortuorio, autorretratos que retoman rasgos clásicos de la iconografía melancólica, exposición de una erudición inútil, queja por la falta de sentido y por una pérdida difícil de definir, relación identificatoria con el objeto deseado. Frente al tiempo y a la muerte Borges desarrolla una multitud de construcciones, a veces muy espectaculares, que tienden a negar la sucesión y a proteger al yo de la promesa de una destrucción (lo que sería, también, una de las funciones del tema del doble). El tiempo es cíclico, hay una fatal repetición de peripecias (lo que tiene que ver con la repetición de temas y de obras), pero muchas veces (¿o todas?) esa repetición de otra escena concierne a la muerte o es la muerte. La muerte como punto de partida de una problemática de tiempo circular y de individualidad puesta en duda.

Así, en la compleja problemática propuesta por esa familia de palabras «originales», cabe formular una hipótesis que pretendo desarrollar analizando algunos textos: la posición ante el original fuera de alcance y el logro paradójico de haber alcanzado lo original gracias a una poética de la repetición, podrían cifrarse (y descifrarse) en la lectura de las imágenes de escritor, en los autorretratos llevados a cabo gracias a otros escritores, y en particular en una escena repetida en su obra: el autoengendramiento y la confrontación de Borges con su otro yo, que es, también, una confrontación de un Borges-padre con su doble, un Borges-hijo. Esa escena aparece, como veremos, combinada con una fuerte problemática de la muerte, sobre todo al final de la producción. Tres textos pueden leerse sucesivamente en ese sentido: «Borges y yo»⁷, «El otro» de *El Libro de arena*⁸ y «25 de agosto de 1983» de *La Memoria de Shakespeare*⁹.

«Borges y yo»¹⁰ es un texto breve en donde una primera persona verbal compara su propia existencia con la de Borges, su «otro» o doble, escritor responsable de la obra, que vive una vida diferente y paralela a la suya, una vida artificial. El título condensa la idea central y el funcionamiento ambiguo del texto: una disociación entre el nombre (Borges), sujeto supuesto de la enunciación y su expresión discursiva, el pronombre deíctico «yo»; esta no coincidencia crea un sugestivo efecto de escisión que renueva el célebre *je est un autre*: extrañeza ante la propia identidad, puesta en duda de la responsabilidad del discurso, ambigüedad sobre el quién es quién. En un primer nivel es fácil separar lo que se atribuye al Borges público y escritor (su nombre aparece en «terna de profesores»

o en «diccionarios biográficos», él es quien «trama» una literatura y «ha logrado ciertas páginas válidas»), del yo, sujeto que vive, siente, imagina para que el otro escriba. El escritor es un personaje creado por el yo, pero que ha cobrado autonomía y ha tomado el poder. La relación entre ambos no carece de tensiones; se nos dice, con resignado rencor, que Borges falsea, magnifica y se apodera de todo. En particular, el enunciador afirma que intentó librarse de él y pasó de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero «esos juegos son de Borges ahora y tendrá que inventar otras cosas». En este texto, que es un lugar común de la exégesis borgeana¹¹, se ha leído la oposición entre el hombre público, el hombre de letras y el hombre privado, o sea una dramatización de la construcción o imposición de la imagen de escritor y de sus efectos sobre el proceso de producción de la obra. También se ha señalado en el texto la formalización de varios «Borges»: el localista o criollista de sus inicios, el cosmopolita y especulativo de los años 40 y 50, y el anuncio de algunos textos siguientes, como el libro de cuentos *El Informe de Brodie* (1970)¹². A esto cabría agregarle la lacónica maestría con la que «Borges y yo» desestabiliza la idea de sujeto, afirma la autonomía del texto, crea un efecto de indeterminación que vuelve ambiguo el origen de cualquier obra literaria (rasgo que explica, en particular, las concordancias con ciertas corrientes críticas de los años sesenta y setenta). A este efecto se lo logra tanto con la contradicción entre sujeto supuesto y pronombre utilizado, con afirmaciones generalizantes (por ejemplo: «lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición»), y con ese patético final: «No sé cuál de los dos escribe esta página».

Conviene destacar el lugar que ocupa «Borges y yo» en el volumen. El libro comienza con un breve relato, titulado «El hacedor», en donde se narra de manera cifrada la emergencia de la obra en Homero, emergencia paralela a su hundimiento en la ceguera. En este retrato del «fundador» de la literatura occidental se percibe el mejor ejemplo de una de esas identificaciones heroicas a las que se aludía antes; nótese, al respecto, que la última frase de «El hacedor» se refiere al enigma de lo que sintió Homero en el momento de su muerte (o sea «al descender a la última sombra»)¹³. Luego figura en el libro una serie de textos en prosa, que a menudo incluyen representaciones de escritores, serie que «Borges y yo» cierra, antes de que se incluya una segunda serie, pero de poemas. El diálogo entre el primer y último texto en prosa es, de hecho, evidente, lo que se confirma leyendo el epílogo, en donde se reconoce veladamente que todos los textos precedentes configuran un peculiar autorretrato. Por otro lado, el primer poema (inmediatamente posterior a «Borges y yo»), es nada menos que el «Poema de los dones», otro texto célebre en donde Borges se refiere a la vez a la ceguera, a su identificación con Homero y con sus antepasados literarios, a la impresión de ser «el otro, el muerto», y a no poder definir al verdadero autor («¿Cuál de los dos escribe este poema/ De un yo plural y de una sola sombra?»). Así, la problemática de «Borges y yo» supera sus límites y abarca evidentemente todo un libro cuyo título remite

a la tarea de un escritor análogo a un Dios (el escritor como «Hacedor»). Y también, esa problemática, esas tensiones con un «yo plural», aparecen repetidamente asociadas a la «sombra», a la muerte. Porque en «Borges y yo» encontramos afirmaciones al respecto: «yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro»; o, más lejos: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro». La escritura plantea una dinámica de pérdida y supervivencia más allá de la muerte, así como el desdoblamiento entre el yo y su imagen, entre el sujeto y el escritor, por más conflictivo que sea, se justifica y pone en escena por la presencia fatal de la «sola sombra».

Diecisiete años después, y ya en la vejez (Borges tiene 75 años), se publica «El otro»¹⁴. El texto tiene una estructura mucho más parecida a la de un cuento fantástico, en la medida en que leemos el relato de un hecho (escrito en 1972 según afirma el narrador), que ese relato tiene un final sorpresivo y que ciertas peripecias lo inscriben en una tradición del género (superposición de dos espacios y tiempos distintos, ubicuidad, desdoblamiento, permeabilidad del sueño y la vigilia). El cuento pone en escena un encuentro improbable: el de Borges, ya anciano, en 1969 y a orillas del río Charles (en Cambridge, Estados Unidos), con el joven Borges que se encuentra en Ginebra, a orillas del Ródano, en una fecha indeterminada (pero sabemos que Borges vivió en Ginebra entre 1914 y 1919). El narrador, y por lo tanto el punto de vista, la focalización espacio-temporal, están situados del lado del Borges anciano, el de 1972, y su personaje corresponde plenamente al de un escritor. O sea que, si en «Borges y yo» leemos que «poco a poco voy cediéndole todo», el proceso está terminado; ya no hay una escisión interna entre el Borges público y el hombre privado: sólo existe el Borges escritor. El original es él, el origen del discurso es él. Pero no por eso es único: su doble es, ahora, el otro yo de la juventud. En realidad asistimos a uno de esos ejemplos que le permitían a Didier Anzieu hablar de autoengendramiento: la relación entre ellos es la de un padre con un hijo (ambivalencia entre insolencia y respeto temeroso en el joven, tolerancia enternecida y a veces irritada del mayor), como lo reconoce el narrador: «Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor»¹⁵. Ya lo decían Bioy Casares y una Enciclopedia ficticia en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: los espejos multiplican a los hombres, son un modo de reproducción sin sexualidad.

El diálogo entre ellos se reduce a dos temas principales: por un lado a analizar *el encuentro en sí mismo*, a *entender su posibilidad* (el encuentro es rápidamente atribuido a un complejo juego de sueños, dentro de la clásica confusión borgeana entre sueño y realidad) y, por otro lado, a oponer gustos literarios. La conversación es tensa; los dos Borges no se entienden. Los gustos del joven aparecen ingenuos, así como sus posiciones políticas y estéticas en general, pero cierto es que el narrador afirma, inclusive, que «cada uno de los dos era el remedo caricaturesco

del otro»¹⁶. Hay que notar que el cuento también sirve en el proceso de construcción de la imagen de Borges, ya que, sin lugar a dudas, el que representa la sabiduría estética y literaria es el anciano: el consabido rechazo de los textos, lecturas y posiciones de juventud por parte de Borges (en sus ensayos, entrevistas y decisiones editoriales) tiene un correlato ficticio: Borges, en su vejez, se encuentra con aquel otro Borges y desacredita sus posiciones, reafirmando y validando sus preferencias tardías. Por último, e inversamente, nótese que se resuelve la posibilidad del encuentro atribuyéndolo a un sueño del joven: el Borges anciano sería un sueño, ya no de Dios¹⁷, sino un sueño de sí mismo, un personaje de sus sueños de juventud. Así, Borges, el gran Borges de la vejez, doctor *honoris causa* de tantas universidades estadounidenses, sería una creación de su deseo, de un deseo antiguo, del deseo de un casi adolescente que se pasea por las orillas del Ródano durante la Primera Guerra Mundial.

Publicado por primera vez el 27 de marzo de 1983 en el diario *La Nación*, el cuento «25 de agosto de 1983» es el último cuento de Borges, y fue editado luego, de manera póstuma, en el volumen titulado *La Memoria de Shakespeare*¹⁸. Es interesante notar que fue el propio Borges el que decidió en 1986 agrupar bajo ese título cuatro cuentos para la edición de *La Pléiade*, y que pensaba agregarle tres otros (entre ellos un cuento en el cual Dante prolongaría *La divina comedia* y otro sobre el último capítulo del *Quijote*, centrado en Alonso Quijano y no en Don Quijote, su personaje, distinción que recuerda el desdoblamiento de «Borges y yo»). Es decir que, en su primera edición, el cuento juega con la anticipación (de marzo a agosto del 83), dato que tiene su importancia si se piensa que el 24 de agosto era el cumpleaños de Borges y que ese año cumplió ochenta y cuatro años. El cuento aparece como una variación de «El otro»: otra vez, dos Borges de edades distintas se encuentran y dialogan sin entenderse del todo; pero ahora, uno de los dos muere (el más anciano ha decidido suicidarse o quizás simplemente dejarse morir). El título pone el acento en una fecha única, lacónicamente expuesta, y que tiene por lo tanto lo singular y patético de ser la fecha de la muerte (de esa muerte ficticia de Borges); la autorrepresentación del autor es una representación de la propia agonía. Este encuentro se da el mismo día (ese 25 de agosto), pero de dos años distintos: 1983 y 1960, y el narrador ya no es el anciano sino el más joven (el Borges maduro, que tiene sesenta y un años); así, uno de los dos asiste a los últimos momentos del otro y registra sus últimas palabras, pero el origen del discurso y de la fantasía, el punto de referencia original de la copia es el Borges de 1960: el que muere no soy yo, es el otro. El diálogo entre ellos gira, de nuevo, alrededor de la explicación del encuentro, atribuido a un sueño («Es, estoy seguro, mi último sueño» dice el Borges mayor); y también a algunos acontecimientos del futuro de uno y del pasado del otro (lo sucedido entre 1960 y 1983). En particular, el mayor se refiere a un libro supuestamente escrito en 1979, libro que él juzga como su «obra maestra», la culminación, por fin, de todos los borradores que serían los libros precedentes. Ese libro, publicado en Madrid

bajo un seudónimo, habría sido considerado por la crítica como una torpe imitación de Borges, una simple repetición de lo exterior del modelo (lo que el menor comenta diciendo: «No me sorprende... Todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo»¹⁹). El final es, aquí también, sorprendente: después de la muerte, el Borges de 1960 huye de la habitación pero, afuera, no encuentra la realidad sino otros sueños; es decir que se sugiere que lo narrado fue el sueño del que acaba de fallecer: el último sueño de Borges —sueño soñado en el que fue, recuérdese, su último cuento.

El valor de negación de la muerte que tiene este dispositivo es evidente: si en el momento de morir Borges en 1983 se encuentra con su doble de 1960, la escena de la muerte está condenada a repetirse, cíclicamente, cada veintitrés años. En ese sentido, el cuento desarrolla una posibilidad que estaba implícita en «El otro»: como en esa noche, la DCII, de *Las mil y una noches* que tanto fascinaba a Borges²⁰, la muerte se va a producir infinitamente, cada veintitrés años y el tiempo va a dejar de transcurrir. En el postrer instante, hay una verdadera escena de transmisión del yo anciano al yo maduro, del yo padre al yo hijo, como aguda expresión de un deseo de supervivencia o una incredulidad profunda en la propia desaparición. A la vejez se la define como un período de descubrimiento de la muerte —a partir de 1960—, un período también de difícil aprendizaje que dura veintitrés años, pero ese descubrimiento y aprendizaje vuelven a empezar indefinidamente. Ahora la perspectiva cambia: en «El otro» el narrador era el escritor experimentado que poseía la verdad y resultaba ser un sueño del joven; en «25 de agosto de 1983», el narrador es el más joven, como producto del sueño y del deseo del mayor en su lecho de muerte; en uno, el joven se sueña patriarca de las letras, en el otro, el agonizante se da, todavía, veintitrés años de vida y de escritura²¹. La muerte, que es el acontecimiento único por antonomasia, el acto que sirve de frontera y que construye el sentido de una biografía, se desdibuja —y, significativamente, esa muerte aparece como una decisión, como una especie de suicidio y no como un acontecimiento biológico ineluctable. La muerte es un reflejo, una copia de algo ya sucedido y por suceder; lo fatal del «día señalado», de la hora que llega una sola vez después de tanto temerla, es negado gracias a la potencia del sueño, de la representación literaria, del reflejo múltiple que desdibuja sus contornos.

Por otro lado, hay que notar la proliferación de simetrías y desdoblamientos en el cuento, y en particular en el resumen que se da de ese libro supuestamente escrito y publicado en Madrid bajo seudónimo: la obra maestra, el gran libro, el texto definitivo, es una copia de lo anterior, un remedo torpe de los temas borgeanos más clásicos, un reflejo anacrónico de lo que constituye su originalidad. Así se describe el libro:

Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo

que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes... Además, los falsos recuerdos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas²².

Se trata de un lacónico resumen de la propia obra de Borges; en el momento de la muerte y de la transmisión, y en tanto que herencia, hay una última repetición, un postrer reflejo que define la originalidad de lo escrito, que traza los límites que lo caracterizan, y que incluye, con vehemencia, la posibilidad de que lo real (en este caso la muerte) no exista («El hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, los falsos recuerdos», etc.). Discípulo de sí mismo, heredero de sí mismo, hijo de sí mismo, Borges muere dentro de ese sistema narcisista que constituye el cimiento de toda su poética y el rasgo mayor de su originalidad.

Estos comentarios podrían prolongarse analizando los tres otros cuentos que completan el volumen *La Memoria de Shakespeare*. Una serie de variantes de obsesiones, temas y peripecias ya narradas en la obra anterior del autor aparecen en dos de ellos, «Tigres azules» y «La rosa de Paracelso». En estos cuentos también se incluye una escena de transmisión: de piedras mágicas que se reproducen de manera inquietante («Tigres azules»), del saber de Paracelso a un discípulo que lo anhela y lo rechaza («La rosa de Paracelso»). Pero sobre todo es interesante comentar, en la lectura de una negación de la muerte, el último relato, «La memoria de Shakespeare»; en ese cuento Borges imagina la posibilidad de transmitir, de manera sobrenatural y por un simple pacto oral, la memoria del escritor inglés; así, el narrador vive, durante varios años, con una doble memoria, la suya y la de otro. El es, en cierta medida, quien siempre fue y también es Shakespeare; vive una vida banal y, al mismo tiempo, una vida extraordinaria (por lo tanto muy superior a la de Shakespeare). Esta fábula, que es el desenlace de una larga serie de textos en donde Borges juega con sus identificaciones heroicas y el supuesto vacío del sujeto Shakespeare, dramatiza a su vez la transmisión. Más allá de la muerte, algo del yo perdura, sobrevive y se transmite; también, esta fábula improbable plantea una pregunta esencial: ¿quién heredará la memoria de Shakespeare? o, mejor, ¿quién heredará —quién heredó— la memoria de Borges?

La obra de Borges está constituida por una compleja red de ficcionalizaciones y representaciones de su biografía, de sus imágenes ideales, de sus reflejos en sueños y relatos. Vida y obra se superponen, la vida es la obra y la autobiografía el punto de partida de su personal galería de espejos. Es en este terreno donde pueden encontrarse algunas respuestas a la tensión entre lo original y lo no original, a la exclusividad de la copia, a la innovación de lo repetido. Y esa obra, que se confunde entonces con los avatares del yo, tiene dos orígenes legendarios: el libro, la lectura, la biblioteca, pero también el sueño (que será, para Borges, un

«sueño dirigido», un «sueño voluntario»), el sueño sistemáticamente comparado con la creación —en el sentido genético o divino del término. Pero quien dice sueño dirigido dice representación codificada de un deseo en donde el sujeto está presente. Claro está que la concepción del sueño de la que se trata poco tiene que ver con el valor freudiano del término; con todo, es evidente que el resultado de esa definición es reafirmar el valor regresivo y narcisista de la creación (que sería, como el sueño, el lugar del egoísmo pleno). Y también sugerir una definición de la producción que ha sido desdeñada por la crítica: literatura de literatura, literatura de pensamiento, como se ha dicho tantas veces, pero también literatura fantasmática. Así se puede leer la modestia de Borges, su relación con los antepasados literarios, su peculiar definición de la tradición, como la expresión de una voluntad de crearse un lugar en la historia de las letras, dentro de una perspectiva de oposición edípica a sus «padres» intelectuales²³. Pero el fantasma es a su vez una singular utilización del tema del doble. Según las lecturas psicoanalíticas más clásicas, el encuentro con el doble remite tanto a una confrontación con una etapa anterior de la evolución del sujeto, lo que explica el horror a menudo producido por ese encuentro, como a una fantasía de negación de la muerte, a la construcción de otro yo que pueda morir en el lugar del yo, asegurando la supervivencia personal²⁴. Sea como fuere, los desdoblamiento de la propia figura del escritor no suponen un debilitamiento del concepto de individualidad o una reducción del sujeto a un vacío, sino una serie de desplazamientos en un núcleo inamovible, que se presenta, en sus últimas páginas, como virtualmente inmortal. Ya lo escribía Borges en 1947: «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos», y también: «El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges»²⁵. La obra parece girar alrededor de esa obsesión temporal (que se niega), de esa realidad (que se inventa o se transforma en simulacro) y de ese ser Borges (que se desdobra). Más allá de las peripecias culturales de la historia de las letras, o más bien en reacción a esas peripecias, encontramos una afirmación fuerte que instauro entonces el origen en el fantasma, en el deseo, en la imagen en el espejo, en el artificio, en lo intransferible de un sueño. La elaboración de la vejez y de la muerte en los postreros textos de Borges vuelven explícito un funcionamiento que es, creo, general. El fantasma, el deseo, ocupan el lugar de origen, aseguran la originalidad, son el punto de partida de ese original que puede, infinitamente, eternamente, copiarse y subsistir. La multiplicación acentúa la exclusividad, la novedad, la unicidad de un yo plural. Y así, poco importa la acumulación de espejos postmodernos de nuestra cultura: la literatura, a su manera, gana la partida contra la sola sombra de la muerte.

Para terminar, una posdata anecdótica: Borges, en los últimos meses de su vida, decide inexplicablemente instalarse en Ginebra, lugar de sus más felices años según declaró entonces y allí muere el catorce de junio de 1986. Quizás fue en busca, a orillas del Ródano, de su doble, o al menos intentó acercarse a esa

presencia de su juventud, a ese personaje suyo, a ese soñador de sí mismo que le aseguraría la inmortalidad. Algunas peripecias de sus últimos días son conocidas: Borges pedía que le leyeran, repetidamente, la escena de la muerte del Quijote y se decía a sí mismo, con verdadera curiosidad, «me pregunto en qué lengua voy a morir». Como Dahlmann, protagonista de «El Sur», Borges se imagina morir en un libro, en una biblioteca, en un fragmento de discurso; es decir, morir en su propia obra y, por lo tanto, seguir viviendo.

Du dur désir de durer según escribió Paul Eluard en ese verso en que dureza, duración y deseo se repiten, se reflejan y permanecen.

¹ Citado por J. -L. Borges, *Inquisiciones*, Madrid, Seix Barral, 1994, p. 102.

² Cf. G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, París, Rivages Poche, 1998.

³ Cf., por ejemplo, S. Zizek, *¿Quién dijo totalitarismo?*, Valencia, Pre-textos, 2002.

⁴ D. Anzieu, «Préface» in J. Woscoboinik, *Le Secret de Borges*, Lyon, Césura Lyon Édition, 1989, p. 10.

⁵ Sobre el narcisismo y las instancias del yo, véase P. Dessuant, *Le narcissisme*, París, PUF, 1983; S. Freud, «Pour introduire le narcissisme» in *La Vie sexuelle*, París, PUF, 1969.

⁶ D. Anzieu, *op. cit.*

⁷ Edición preoriginal en 1957, edición definitiva en *El Hacedor* en 1960.

⁸ Primera edición en 1974, edición definitiva en 1975.

⁹ 1983 y luego edición póstuma.

¹⁰ J. -L. Borges, «Borges y yo» en *El Hacedor*, Madrid, Alianza, 1987.

¹¹ Según la expresión de Jean-Pierre Bernès, leída en J. -L. Borges, *Œuvres complètes*, París, Pléiade, 1993 y 1999. Muchas informaciones bibliográficas y biográficas de este artículo provienen de esa edición.

¹² Libro que, según se nos explica en el prólogo, está compuesto por «cuentos directos» en los cuales han desaparecido todo «estilo barroco» y las sorpresas de un «final imprevisto», así como la ambición de escribir una «buena página mediante variaciones y novedades»: la intencionalidad de «Borges y yo» se cumple. J. -L. Borges, *El Informe de Brodie*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 9-11.

- ¹³ J. -L. Borges, *op. cit.*
- ¹⁴ J. -L. Borges, «El otro» en *El Libro de arena*, Madrid, Alianza, p. 7-14.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 10.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 13.
- ¹⁷ Como le sucedía a Shakespeare en «Everything and nothing» (también en *El Hacedor*) y a tantos personajes de los cuentos de Borges.
- ¹⁸ J. -L. Borges, *La Memoria de Shakespeare*, Madrid, Alianza, 1997. Los números de página entre paréntesis remiten a esta edición.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 17.
- ²⁰ Noche comentada en muchos textos suyos, como, por ejemplo, en «Magias parciales del Quijote».
- ²¹ Posibilidad que retoma el argumento de un cuento publicado en *Ficciones*, «El milagro secreto».
- ²² *Ibid.*, p. 16-17.
- ²³ Desarrollé ese tema en otro artículo, complemento natural de éste: J. Premat, «Borges: tradición, traición, transgresión», en *El Escritor argentino y la tradición*, Actas del coloquio de Lorient, Presses Universitaires de Rennes (en prensa).
- ²⁴ Los textos canónicos al respecto son: S. Freud, «L'inquiétante étrangeté», en *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Folio, 1985, p. 209-264, y O. Rank, *Don Juan et Le double*, París, Payot, 1973.
- ²⁵ El ensayo «Nueva refutación del tiempo», en donde figuran estas conocidas palabras, está precedido por un epígrafe en alemán de Daniel von Czepko, que cito siguiendo la traducción propuesta en la edición de La Pléiade: «Avant moi il n'y avait pas de temps, après moi il n'y en aura pas, / Avec moi il se met au monde, avec moi aussi il périra» (1704). J. -L. Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1985, p. 187.