

«AMAR Y SER AMADO»: ¿CLAVE DEL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO BORGEANO? (ANÁLISIS DE LA AUTOBIOGRAFÍA)

Maryse RENAUD

RESUMEN: Estudio del discurso autobiográfico, en la relación entre el autor y sus lectores, de la Autobiografía del escritor argentino Jorge Luis Borges.

PALABRAS CLAVES: Discurso autobiográfico, Jorge Luis Borges, Autobiografía

ABSTRACT: Study of the autobiographic discourse in the relationship between the author and his readers, in the autobiography of the argentinan writer José Luis Borges.

Maryse Renaud hace parte de la comunidad de investigadores del Centre de recherches latino-américaines de la Université de Poitiers.

*Para el amor no satisfecho
el mundo es misterio
un misterio que el amor satisfecho
parece comprender
Bradley, Appearance and Reality, XV
[Citado por Borges]*

Los estudios sobre el discurso autobiográfico suelen iniciarse de modo casi ritual destacando la relevancia del consabido «pacto autobiográfico» que vincula entre sí al autor y al lector. Pero el fiel de la balanza se inclina frecuentemente hacia la figura del primero, que tiende a concentrar en ella gran parte de la atención. De modo que enseguida se sacan a relucir las obligaciones del autor. De él se espera en efecto, como

no deja de señalarlo Philippe Lejeune, el especialista francés por antonomasia de la escritura autobiográfica, que cumpla con ciertos requisitos muy precisos. El autor, por ejemplo, ha de desarrollar un discurso signado por la verdad, o por lo menos por la autenticidad, ya que éste — es cosa sabida— no siempre consigue sustraerse de las deformaciones de la memoria, las interpretaciones discutibles o las tentaciones idealizantes de la subjetividad. Como quiera que sea, toda autobiografía que se precie implica un compromiso que deja teóricamente fuera toda veleidad ficcional, por participar justamente la escritura autobiográfica del campo de la literatura fáctica. Definida escuetamente la postura del autor, se pasan generalmente a examinar las expectativas del receptor, de quien se nos dice que espera del discurso autobiográfico sinceridad y llaneza. Al lector toda excesiva sofisticación de la prosa le resulta sospechosa, le suena, según los decires de Lejeune, a deriva ficcional, representando a sus ojos un atropello a las pautas implícitamente ratificadas por las dos partes contratantes. Sin querer minimizar para nada la validez y universalidad de semejantes planteamientos, nos parece sin embargo necesario analizar más de cerca los mecanismos del famoso pacto autor-lector, más ambiguo de lo que aparenta a primera vista, y particularmente las motivaciones que impulsan al lector borgeano a asomarse a un texto fáctico —la *Autobiografía*— antes que a textos ficcionales. Si es lícito pensar que cada universo textual engendra su propio tipo de lector, conviene interrogarse pues sobre el perfil específico del lector de los relatos borgeanos. ¿Son sus expectativas las del clásico consumidor de autobiografías? ¿Acaso lo motiva fundamentalmente la curiosidad intelectual —el deseo de comprender cabalmente los orígenes de una vocación literaria, de adentrarse en el contexto histórico, social y cultural en que se gestó la obra—, a no ser que lo muevan motivaciones más frívolas, más subjetivas, como la sed de anécdotas truculentas supuestamente esclarecedoras y la inconfesada espera de revelaciones emocionantes, o el afán de identificación con el autor y la ilusión de una intimidad compartida?

Si no pueden descartarse estas hipótesis de trabajo, en parte válidas, las razones que inducen al lector de las ficciones borgeanas a interesarse por la *Autobiografía* en particular nos parecen sin embargo participar de otro tipo de preocupación, por ser la relación entre Borges y sus lectores de naturaleza oscuramente conflictiva y pasional. Fundamentalmente —y éste

será nuestro postulado—, la lectura de ese texto surge menos de un afán de elucidación racional de la vida y obra de Borges, el pionero, el vanguardista, el «más grande escritor contemporáneo en lengua castellana»¹, según algunos exegetas de su obra, el brillante y sofisticado intelectual de notoriedad internacional, que de un inconfesable deseo de perdón y reconciliación con el hombre total —el fascinante creador de mundos narrativos y poéticos y el individuo Borges, el ciudadano argentino de tan detestables opciones ideológicas. Frente al autor envejecido de la *Autobiografía*, a la inevitable desnudez de quien acepta someterse de buen grado a la indiscreta mirada del lector, exponiéndose directamente al juicio del público, el lector borgeano, enternecido, renuncia inconscientemente a toda beligerancia. Algo de su parte habrá de poner sin embargo el autor, pues el lector espera secretamente de la postulada sinceridad del discurso autobiográfico alguna forma de justificación, alguna explicación siquiera medianamente convincente de ciertas posturas desconcertantes asumidas por el escritor. Quizás incluso esté dispuesto a conformarse con una hábil coartada, con tal que el autor aparezca humano, es decir, imperfecto y vulnerable. Sólo con esta condición podrá el lector disfrutar sin reticencia, vale decir, sin mala conciencia, del placer estético suscitado de tiempo atrás por la obra de un Borges ideológicamente poco recomendable.

La mera lectura de la *Autobiografía* implica de entrada, por lo tanto, la inconsciente búsqueda de cierta forma de empatía entre lector y autor. Empatía que no tardará en implantarse, pues el autor de la *Autobiografía* sabe ganarse muy hábilmente la benevolencia del receptor. La escritura autobiográfica es en gran parte, conviene tenerlo presente, un juego de seducción. Detengámonos un momento en las sorprendentes líneas, nada casuales, que clausuran este singular texto de Borges : « Lo que quiero ahora es la paz, el placer del pensamiento y de la amistad. Y aunque parezca

¹ Así es definido Borges por Jean-Pierre Bernès, profesor de literatura hispanoamericana en la Sorbona y depositario de más de 30 horas de cintas grabadas en Ginebra a petición de aquél. Este manuscrito oral está en el origen de un violento conflicto entre el estudioso francés y María Kodama, la viuda y heredera de Borges, quien ha decidido recurrir ante la justicia francesa para tratar de impedir la utilización y publicación de este incomparable material, que algunos ya consideran como el verdadero testamento literario del autor. Para mayor información, véase el artículo de Juan Gasparini, «Discordia por las inéditas memorias de Borges en Ginebra» (desde Ginebra, especial para Argenpress. info; 30/5/03). Juan Gasparini es periodista, autor de *Borges, la posesión póstuma* (Madrid: Foca, 2000).

demasiado ambicioso, la sensación de amar y ser amado». Esta insólita y casi impúdica confesión, que irrumpe en un texto hasta aquí aparentemente ajeno a todo verdadero desahogo, arroja una luz inesperada sobre la *Autobiografía*, y de modo retrospectivo sobre gran parte de la producción borgeana. La emoción, el pathos, tanto tiempo opacados, contenidos, reprimidos en el discurso manifiesto de Borges, afloran por fin a la superficie, reivindicando tardíamente —no sin humor— reconocimiento y legitimación². Resultan la verdadera revelación de este discurso autobiográfico, la insospechada clave capaz de introducirnos en el mismo corazón de un universo demasiado frecuentemente tenido por una sabia pero fría combinación de signos, o por una genial prefiguración de los modernos planteamientos sobre el lenguaje, la noción de texto y el estatuto del autor desarrollados en los años 60 por los representantes de la «Nueva Crítica». Así, con esta indirecta llamada a la paz, al cese de las hostilidades, se recrea subrepticamente la pareja cómplice autor-lector en la que se funda todo texto. Mientras el autor confiesa efectivamente aspirar a «amar y ser amado», el lector, por su parte, consciente de su poder, acepta entregarse, dispuesto a responder positivamente a esa apetencia de amor.

Que la expresión del sentimiento no constituya el objetivo privilegiado del discurso autobiográfico, está fuera de duda, aunque existen textos como las *Confesiones* de Rousseau cuyo objetivo mayor, abiertamente reivindicado, coincide precisamente con una apremiante necesidad de desahogo emocional. Que el género autobiográfico, en cambio, se proponga ante todo dar cuenta de la formación y evolución de una personalidad, como lo señalan los trabajos de Philippe Lejeune, no hay quien lo niegue. Pero de un escritor como Borges, tan reacio a los encasillamientos, a la manía clasificatoria —que achaca en cambio a la literatura francesa³, obsesionada, según él, por la referencia a escuelas y movimientos literarios—, de un espíritu tan amigo de subvertir las fronteras genéricas, borrando por ejemplo los límites entre

². Véanse los dos artículos que publicamos en años anteriores sobre la obra de Borges, y que insisten precisamente sobre la presencia sesgada pero recurrente en ella de la emoción, el pathos y la pasión («El gaucho en los cuentos de Borges, o de los ritos de la memoria a la celebración de lo pasional», in *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.* n° 11, 1992; «La muerte en la obra de Jorge Luis Borges: una fascinada vindicación de lo pasional», in *Anthropos*, n° 142/143, 1993.

³ *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), in *Jorge Luis Borges, Obras completas IV*, 1975-1988. Barcelona: Emecé, 1997.

ensayo y cuento, cuando no entre ensayo y poema, no puede sino esperarse un tratamiento singular, una original apropiación del discurso autobiográfico.

El mismo título de la obra, como ya tuvo ocasión de señalarlo atinadamente Rémy Lemarch'adour⁴, resulta particularmente sugestivo. Pues si en la tardía traducción del texto al español (Buenos Aires: El Ateneo, 1999) se ha optado por el escueto *Autobiografía*, título inicial de la obra, escogido por el autor y su colaborador Norman Thomas di Giovanni en 1970, no era nada menos que *Autobiographical Essay*⁵. Título mucho menos contundente, deliberadamente polisémico, abierto y, por añadidura, implícitamente vinculado con un texto lumbrera entre todos, que de alguna manera le sirve de modelo al escritor argentino: los *Ensayos* de Montaigne, por cuya extraña mezcla de «laconismo y emoción» ya manifestara abiertamente Borges su admiración, como puede apreciarse en las páginas liminares de *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Borges, en efecto, al abocarse a la redacción de su texto autobiográfico —escrito además en inglés, el idioma tan amado— tiene conciencia de afrontar un desafío: el planteado por un género estrictamente codificado. Acepta entrar en un juego cuyas leyes tendrá que acatar, en parte por lo menos, antes de imprimirle su indiscutible sello. De ahí que en un primer momento el texto parezca ajustarse a la tradición autobiográfica, de la cual toma prestado el consabido *incipit* en un aparente gesto de sumisión a la norma: «Nací en 1899 en pleno centro de Buenos Aires, en la calle Tucumán entre Suipacha y Esmeralda.»

Así se explica también en la *Autobiografía* la insoslayable presencia de una serie de datos espacio-temporales. Nada tiene de extraño, a primera vista, la evocación de los lugares familiares donde pasó parte de su vida el narrador: las dos casas de su infancia —las de Tucumán y Palermo. Tampoco es sorprendente la descripción del heterogéneo entorno urbano donde se crió: el suburbio de Palermo, presentado con gran objetividad, sin la menor idealización, como el «sórdido arrabal norte de la ciudad», frecuentado en

⁴Véase el artículo de Rémy Lemarc'hadour, «L'essai d'autobiographie de Jorge Luis Borges: la stratégie d'un genre impossible».

⁵. Señalemos de paso que existe otra traducción al español del texto original, publicada por Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores/ Emecé. Esta se titula *Un ensayo autobiográfico* (ilustrado con imágenes de su vida). Ahora bien, los jueces acaban de mandar retirar de librerías *Un ensayo autobiográfico*, publicado únicamente con la firma de Borges, por haber omitido precisamente mencionar la coautoría de Norman Thomas di Giovanni.

aquel entonces por «gente de familia bien venida a menos y otra no tan recomendable», o sea, por miembros de la pequeña burguesía mezclados —como lo da a entender el narrador— con gentes de las capas populares e incluso con delincuentes. A continuación, el narrador pasará a evocar en eficaces analepsis completivas las dos ramas de sus antepasados, sacando a relucir las figuras heroicas de los dos abuelos y las no menos entrañables de las dos abuelas. Ateniéndose siempre al canon, el texto se desarrolla según un plan globalmente lineal, alternando anécdotas, vivencias y comentarios personales que propician una mejor captación de la formación inicial de la personalidad de Borges. La división del texto en cinco capítulos bien delimitados resulta a este respecto particularmente sugestiva: I «Familia e Infancia»; II «Europa»; III «Buenos Aires»; IV «Madurez»; V «Años de plenitud». Esta nítida estructuración del texto apunta a destacar los pasos más significativos de la existencia del autor.

Sin embargo esta aparente fidelidad de Borges al molde autobiográfico no deja de ser engañosa. Como intentaremos demostrarlo, las reglas en que se funda la clásica escritura autobiográfica entran aquí discretamente en crisis. A decir verdad, era cosa previsible. Basta acordarse del carácter provocativamente aleatorio, provisional, asignado inicialmente a este «Autobiographical Essay», tener en cuenta su condición experimental, casi de borrador, para prepararse a las futuras transgresiones de la norma. No nos olvidemos de que, casi al final de la autobiografía, con un gesto eminentemente desacralizador, Borges declara socarronamente estar dispuesto a recomenzar el ejercicio, dando a entender el carácter fundamentalmente inconcluso de toda tentativa autobiográfica, de todo balance existencial. Implícitamente lo que sugiere aquí el autor, distanciándose de ella, es la impostura en que descansa tanto la pretensión de transparencia como el afán de escritura total que laten en tanto texto literario —ficcional o fáctico:

También quiero escribir un libro sincero e informal de opiniones, caprichos, reflexiones y herejías personales. Después de eso, ¿quién sabe? Todavía tengo una cantidad de historias, oídas o inventadas que quiero contar⁶.

Ya está avisado el lector: la *Autobiografía* de Borges asume y hasta reivindica su estatuto de texto fragmentario, necesariamente insincero, poco apto, por

⁶Jorge Luis Borges. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999, página 151.

lo tanto, para dar una visión exhaustiva e imparcial de la trayectoria existencial del autor, o sea, de una existencia individual inserta en un contexto histórico. Muy hábilmente el escritor sale al paso a las posibles críticas. De antemano se hallan justificadas de alguna manera las carencias manifiestas del texto en lo tocante a la reflexión política e ideológica, por ejemplo. No encontrará el lector culto interesado por la historia, la sociología o la socio-crítica ningún atisbo de respuesta a sus interrogaciones. Ningún comentario notable hay en la *Autobiografía* —conviene observarlo— sobre los dos momentos históricos de gran relevancia que ya le han tocado vivir a Borges cuando se publica, en 1970, este texto de condición teóricamente sintética y reflexiva.

No figura, por ejemplo, ninguna aclaración de tipo ideológico sobre los años 20-30, período de surgimiento de un nuevo partido popular, el Partido Radical de Hipólito Irigoyen, primer vocero histórico de las aspiraciones de la pequeña burguesía y las clases populares, como no sea una desenfadada alusión a la revista *Martín Fierro*, creada en 1924:

El otro grupo, del que más bien me arrepiento, fue el de la revista "Martín Fierro". No me gustaba lo que representaba "Martín Fierro": la idea francesa de que la literatura se renueva continuamente, que Adán renace todas las mañanas, y de que si en París había cenáculos que promovían la publicidad y las disputas, nosotros teníamos que actualizarnos y hacer lo mismo⁷.

Revista lumbrera de la juventud vanguardista de la cual fue miembro el joven Borges, tras haberlo sido de las fugaces *Prisma* y *Proa*, y que en su primera etapa estuvo ligada, en virtud del credo americanista inherente a los «ismos» de la época, al radicalismo político. Pero con toda evidencia no es la fase nacionalista de dicha revista, en la que sin embargo participó Borges, la que lo interesa. Ni siquiera la menciona. Sólo la evolución posterior que hizo de *Martín Fierro* una publicación de carácter cerradamente literario viene aquí mencionada.

Para el lector no hubieran carecido de interés, sin embargo, algunos comentarios más sobre la relación existente entre literatura e ideología, literatura y nacionalismo, tanto más cuanto que la producción del joven Borges de los años 20 —los ensayos específicamente— no es ajena a una

⁷Ibid., página 90.

interrogación sobre la identidad cultural nacional⁸. Pero para el exigente Borges adulto de la *Autobiografía* gran parte de esta actividad juvenil, «quizá imprudente y hasta inútil», no merece mayor atención. De ahí las jocosas y lúcidas, pero escasas páginas, dedicadas por el narrador a las «excentricidades» y hasta «tonterías» por él cometidas en aquel período frívolo de su vida. Leopoldo Marechal, compañero de juventud de Borges y antiguo poeta vanguardista, vinculado él también a la revista *Martín Fierro*, había de documentar prolijamente en cambio en su famosa novela *Adán Buenosayres*, publicada en 1948, las travesuras de su clan martinfierrista, y particularmente los primeros pasos literarios de su ex amigo. Bajo las precauciones oratorias del «Prólogo indispensable» que precede a la novela y pese a la crítica supuestamente «angelical» a la que afirma dedicarse Marechal, convertido entonces al peronismo, late de hecho un virulento cuestionamiento de la sinceridad estética y ética del Borges veintiañero. Su nacionalismo de oropel, nutrido de una mitología de mala ley (gauchos, compadritos, malevos...) constituye uno de los blancos privilegiados de Marechal.

Tampoco se explaya mayormente el autor de la *Autobiografía* sobre la célebre oposición entre los dos «barrios» de Florida y Boedo, en gran parte producto de los críticos literarios, según él, pero no por eso carente de cierto fundamento, por representar Florida y Boedo opciones estéticas e ideológicas notablemente diferenciadas. Borges pudo habernos brindado la irremplazable interpretación del testigo, pero opta aquí por limar las asperezas, insistiendo en la permeabilidad de los dos grupos, desdramatizando lo que para otros parece haber tenido visos de densa y conflictiva vida intelectual:

El resultado fue la invención de una falsa rivalidad entre Florida y Boedo. Florida representaba el centro y Boedo el proletariado. Yo hubiera preferido pertenecer al grupo de Boedo, considerando que escribía sobre el viejo Barrio Norte y los conventillos, sobre la tristeza y los ocasos. Pero uno de los dos conjurados (eran Ernesto Palacio por Florida y Roberto Mariani por Boedo) me informó que yo era un guerrero de Florida y ya no quedaba tiempo para cambiar de bando. Todo aquello estuvo amañado.[...]

⁸Véanse, por ejemplo, textos como *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, inicialmente publicados en 1923, 1926 y 1928, y vueltos a publicar en 1994 por Seix Barral —en el caso del primero—, y por Alianza Editorial, en 1998, en los últimos dos casos, pese a la negativa expresada en vida por Borges.

Actualmente algunas “universidades crédulas” toman en serio esta farsa. Pero en parte fue un truco publicitario y en parte una broma juvenil⁹.

Así se ve sorteado todo debate sobre los enfrentamientos de los años 20-30 en torno al realismo, a la novela rusa —a Dostoievski específicamente, referencia y modelo por excelencia de los de Boedo—, a la creación de la moderna novela urbana, a la que tan decisivamente contribuyó Roberto Arlt, una de las figuras descollantes del momento.

¿Cómo interpretar semejante discreción? Verdad es que en 1970 ya se habían publicado en la Argentina numerosos trabajos sobre los años 20, a veces incluso por quienes los habían vivido —González Lanuza fue uno de ellos¹⁰. Borges, además, ya había tenido la oportunidad de explicarse sobremanera. Pensemos por ejemplo en la excelente entrevista que concedió en 1968 a Juan José Saer, en Santa Fe. Este diálogo entre los dos escritores permaneció inédito hasta agosto de 1988, fecha en la cual se publicó en la revista argentina *Crisis*, antes de verse traducido finalmente al francés hace algunos años¹¹. En él se tocan entre otras cosas la caprichosa y breve afiliación de Borges al partido radical —por fidelidad familiar—, sus gustos literarios, y sobre todo las razones de ciertos distanciamientos estéticos suyos. El temor del Borges lector a identificarse con el personaje novelesco, su miedo a la invasión de la emoción, al pathos, ya aparecen como elementos explicativos decisivos de su repudio de ciertos poetas y novelistas, entre los cuales Baudelaire, pero también el Dostoievski enarbolado cual figura tutelar por el grupo rival de Boedo.

Sobre el caso de Dostoievski, primero admirado y finalmente rechazado, Borges tendrá ocasión de volver. Léase por ejemplo el prólogo a la novela de su amigo Bioy Casares, *La invención de Morel*, en donde se vale de otros argumentos —mucho menos convincentes— para sancionar la poética realista del ruso. Sus críticas se focalizan entonces en «lo informe», la falta

⁹Jorge Luis Borges, op. cit., páginas 90-91.

¹⁰ Eduardo González Lanuza. *Los Martínfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1961.

¹¹Cf. «Le pathétisme du roman, dialogue entre Jorge Luis Borges et Juan José Saer», en el número especial dedicado a Borges por el *Magazine littéraire* (n°376, mai 1999). Véanse igualmente los demás números especiales publicados sobre Borges por dicha revista, en 1977 (n°125) y en 1988 (n°259).

de estructuración, las carencias estéticas de la prosa de éste. Como quiera que sea, en su tardía *Autobiografía* la superficialidad con la cual aborda Borges el período de los años 20-30 puede explicarse efectivamente, en parte por lo menos, por el temor de incurrir en tediosas repeticiones. Pocos meses antes, en el «Prólogo» a *El informe de Brodie* (fechado el 19 de abril de 1970), ya se había explicado otra vez Borges en tono festivo sobre sus opciones políticas, sin mencionar siquiera su efímero paso por las filas radicales:

Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días.

A este innegable gesto de cortesía hacia el lector se agrega, sin embargo, un evidente repudio de toda inútil polémica acerca de temas políticos e ideológicos definitivamente considerados secundarios por el narrador.

Más revelador aún del verdadero objetivo, de la intencionalidad profunda de la *Autobiografía* es el tratamiento deparado al período del primer peronismo (1943-1955). Una vez más llama la atención la referencia oblicua, alusiva, a la historia. De este hito histórico decisivo en la vida argentina apenas si habla el autor, como no sea reduciendo, no sin humor, este complejo fenómeno político y social a un asunto estrictamente personal: los humillantes sinsabores que no dejó de acarrearle el gobierno peronista. Es de todos conocido el grotesco ascenso que le reservó el poder peronista a Borges a fin de castigarlo por su oposición pasiva: se le quitó el puesto de bibliotecario y se le nombró —burla cruel— inspector de aves y conejos en los mercados de la capital. Un indigno vejamen que quizás estuviese destinado a enseñarle al amante de ficciones, de mundos virtuales, el peso del burdo mundo real, la existencia de la materia. A estas alturas de nuestro análisis huelga aducir más ejemplos sobre el tratamiento desenfadado deliberadamente reservado a la historia por el discurso borgeano. La *Autobiografía* resulta particularmente clara al respecto. Véase, para terminar,

¹²Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, página 399 (in *Obras Completas*, Tomo II, 1952-1972. Buenos Aires: Emecé, 1989).

cuán superficialmente es evocada la Europa de la Primera Guerra Mundial que va descubriendo con sus padres el joven Borges. Como se lo reprocharon sus principales detractores, tanto los peronistas como los marxistas —por ejemplo Jorge Abelardo Ramos, desde 1954, y más tarde el marxista David Viñas¹³ —, Borges el «evasionista» se desentiende de la historia. Mejor dicho, creemos nosotros, finge desentenderse de ella, la pone entre paréntesis, intenta sustraerse fantasmagóricamente de ella, minimizar mágicamente sus embates, desviar sus golpes, exorcizándola mediante el silencio o una humorística reserva.

Ahora bien, cabe preguntarse lo que pretende realmente Borges al escribir la *Autobiografía*. Si el nexos existente entre individuo y entorno histórico-social es con toda evidencia secundario, si se limita a algunos rápidos trazos, no es impropio preguntarse si la *Autobiografía* borgeana, conforme a cierta tradición autobiográfica bien asentada ya —la tradición roussoniana—, no apunta finalmente a enfatizar la figura del narrador, valorizando preferentemente la esfera de lo íntimo y lo emocional. De hecho, el tiempo —hasta podría decirse el suspense— es un elemento clave con que juega hábilmente el narrador antes de revelar sus intenciones. El lector tendrá, por tanto, que armarse de paciencia antes de poder captar cabalmente los objetivos perseguidos por la oblicua estrategia borgeana, la cual cuestiona discreta pero eficazmente la supuesta inmediatez del discurso autobiográfico y ciertas burdas precipitaciones del receptor. La *Autobiografía*, como ya podía preverlo cualquier lector borgeano medianamente entendido, no se maneja con revelaciones estrepitosas. Es más. No sólo debe renunciarse a toda información desorbitada, sino que tampoco puede esperarse del tratamiento de la figura del autor que se ajuste plenamente a cierta tradición autobiográfica, amiga de una profusión de detalles pintorescos y anécdotas truculentas destinadas a valorizar a toda costa al personaje protagónico.

De forma inesperada la figura del autor, que suele convocar toda la curiosidad del lector, tiende aquí a escabullirse. No tarda, en efecto, a ponerse en marcha una original estrategia narrativa colocada bajo el doble signo de la modalización y un sutil juego de apariciones, desapariciones y duplicaciones.

¹³Cf. *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, de Jorge Abelardo Ramos, 1954, y *Literatura argentina y realidad política, de Sarmiento a Cortázar*, de David Viñas, 1971. Textos citados en Jean Andreu, *La Argentina de hoy*. París: Masson et Cie, 1972, páginas 71-72.

No bien comienza el texto se desata una sucesión de dudas y titubeos: «No puedo precisar si mis primeros recuerdos se remontan a la orilla oriental u occidental del turbio y lento Río de la Plata», afirma el narrador. Luego el relato da pie a bifurcaciones y duplicaciones que se aplican primero al pasado evocado y, más adelante, se extienden a la totalidad de la materia narrada. Queda así postergada la afirmación de la figura supuestamente central, única, del autor en provecho primero de sus dos brillantes abuelos, el coronel Francisco Borges y el coronel Isidoro Suárez, y más tarde de la pareja de los padres, de peso determinante sobre su porvenir. Cuando por fin reaparece en el texto la figura del niño Borges («Ya he dicho que pasé gran parte de mi infancia sin salir de mi casa»), de nuevo asoma el esquema binario: el niño aparece como indisociable de su hermana y compañera de juegos. Pero es más. Otra vez son dos los idiomas hablados indistintamente en la casa que menciona el narrador: el español y el inglés, por razones familiares ya aclaradas anteriormente. Pero también puede la duplicación desembocar en ocasiones en la experiencia de la dualidad, revistiendo aspectos desestabilizadores y hasta amenazantes, como lo revela la divertida anécdota del *Quijote*, leído primero en una traducción inglesa y más tarde en una perturbadora versión original, que suena paradójicamente a estafa a ojos del narrador y lo deja defraudado.

La familia aparece en cambio como una entidad maciza e invulnerable. Desempeña en la *Autobiografía* de Borges un papel determinante. Brillante, lo es por muchos conceptos: por su implicación en la historia nacional, específicamente su protagonismo en las épicas «patrióticas» que determinaron el destino de la Argentina y que Borges evoca con nostalgia, consciente de que le está vedado repetir el glorioso pero anacrónico gesto fundacional de sus ascendentes; por su cultura acendrada, de todos reconocida; y hasta por su activa participación en la modernización de la sociedad argentina, ya que de la familia de Borges también proceden eminentes peritos en tranvías, como no deja de señalarlo éste. Un toque de rebeldía y anticonformismo hábilmente introducido en el texto —piénsese en el anarquismo del padre del narrador— contribuye a realzar aún más el prestigio de esta familia singular. En los diversos momentos de su vida, que se trate de la infancia o de la edad adulta, está generalmente presente al lado del narrador algún representante de esta gloriosa estirpe. De ahí que el joven Borges, cuya timidez constituye un dato básico, un parámetro fundamental del texto, se escude consciente o inconscientemente tras ella, dejándola ocupar un primer plano al que sus propias carencias no le permiten acceder directamente.

La fuerte miopía que lo marginaliza y lo culpabiliza oscuramente queda así como mágicamente compensada por la notable visibilidad social de su familia. Pero la espontaneidad con la cual el autor elogia a su parentela no remite únicamente, sin embargo, a una mera manifestación de orgullo familiar, sino que constituye de parte del narrador una sesgada forma de orgullo personal. El reconocimiento de las virtudes familiares puede leerse en efecto como una velada reivindicación del propio valor, por ser muy fuerte la vinculación —y hasta la complicidad— existente entre padres e hijo. No nos olvidemos de que el joven Borges, como lo insinúa frecuentemente el texto, es por varios conceptos una suerte de doble del padre: por la ceguera que desafortunadamente padecen ambos, y sobre todo por su pasión común por la literatura. También ocurre que al joven Borges se le confunda con su madre, cuyas agudas traducciones apenas si se diferencian de las suyas.

Si la familia cumple una inicial e indiscutible función de auxiliar y hasta de valedor, la figura simbólica del padre —representada aquí por el padre biológico, pero también, en sentido lato, por la madre Leonor Acevedo de Borges, sugestivamente calificada de «compañero y amiga», y, como lo veremos más adelante, por los diversos maestros y guías espirituales que tuvo Borges— no está desprovista de cierta ambigüedad. Puede incluso resultar a la larga apremiante y hasta abrumadora. Esta sensación de agobio, de castración, se hace perceptible en numerosos lugares de la *Autobiografía*, hasta tal punto que es posible leer este tardío texto de Borges como la historia de un trabajoso acceso a la independencia personal. Conforme nos adentramos en el texto asistimos en efecto al paulatino cuestionamiento de la tutela paterna y finalmente materna.

Interroguémonos otra vez sobre el objetivo real de la *Autobiografía*. Probablemente responda ésta al deseo semi-consciente de ir sustituyendo la antigua red de amistades, apoyos y complicidades familiares fatalmente declinantes —Borges ya tiene setenta y un años en 1970, y su madre muchos más— por una nueva forma de connivencia: la que no dejará de engendrar entre el autor y sus lectores este texto veladamente íntimo. ¿Cómo hacerse amar? Esta es probablemente la clave del discurso autobiográfico aquí desarrollado. ¿Cómo contrarrestar el mito ampliamente difundido de un Borges distante y frío, cómo humanizar esa imagen de intelectual empedernido, supuestamente insensible a las contingencias materiales, que lo acompaña tenazmente? ¿Cómo ir seduciendo definitivamente al lector con un discurso fáctico que necesariamente ha de renunciar al gancho del suspenso y lo

fantástico propio de los cuentos, por ejemplo, o al lirismo asumido de los poemas, en suma a las sabias complejidades de lo ficcional.

A esta serie de interrogaciones el Borges de la *Autobiografía* responde transformando paulatinamente la autobiografía propiamente dicha en un retrato. Un retrato físico y moral, que también resulta ser un retrato literario, desde luego. Un retrato que maliciosamente se abreva en la larga experiencia anterior del autor prolongando algunas de las características más notables de su estilo (el recurso de la lítote), a la par que apuesta deliberadamente a ciertas marcas de oralidad, privilegiando la yuxtaposición (parataxis), la modalización, y la brevedad de las oraciones. Este doble retrato obedece, en cambio, a una única motivación, entre consciente e inconsciente: granjearse la benevolencia del lector. De ahí la hábil selección de detalles fingidamente anodinos: la precoz miopía del niño Borges, la soledad infantil, la difícil (pero finalmente brillante) adaptación escolar en Suiza, las nuevas formas de soledad afrontadas por el joven Borges a su regreso a la Argentina, el aislamiento profesional en la biblioteca de barrio, la indiferencia y el desdén de sus colegas. Al correr de las páginas es la imagen de un Borges estoico, víctima del destino, la que se va asentando.

De «*fatum*» se trata en efecto, pese a la reserva y el humor esgrimidos por el narrador. Si nunca se cae en lo melodramático, si el relato evita toda grandilocuencia, no por eso deja el Borges de la *Autobiografía* de presentársenos como un ser manipulado desde el comienzo por una familia entrañable, sí, pero implacable, que lo priva de toda posibilidad de elegir su propio derrotero. Víctima del determinismo familiar, de las arbitrariedades paterna y materna, resulta ser un mero engranaje de la compleja maquinaria familiar. Al hijo sumiso, por ejemplo, parece lícito exigirle cualquier cosa. De ahí que no se vacile en pedirle reproducir —una vez más surge la imagen del doble— la figura del padre. Del joven Borges la familia desea en efecto que se confunda con el destino paterno, no sin haberle aportado a éste algunas enmiendas, ya que del intuido talento del hijo se espera un éxito literario que nunca pudo conseguir el padre, novelista fracasado.

Es esta privación de libertad, esta mansa esclavización la que sugiere con medias tintas el texto, suscitando de parte del lector más indiferente una inevitable simpatía, cuando no una verdadera reacción de compasión. (Señalemos de paso que esta experiencia de sujeción tardíamente confesada por Borges arroja una luz particularmente sugerente sobre un cuento famoso

de *Ficciones*, «Las ruinas circulares». En éste el protagonista descubre asombrado, así como el Borges adulto de la *Autobiografía*, que no es más que el «sueño¹⁴» de otro hombre, o sea, un objeto manipulado, cuando creía ingenuamente ser un sujeto pleno, independiente y creativo.) Frente a la adversidad, el Borges de la *Autobiografía* no lanza sin embargo ninguna queja. Se vuelve una vez más hacia los libros, hacia una criatura literaria —el gaucho Martín Fierro de José Hernández— a la cual siempre ha profesado mucho afecto, compartiendo con ella los supremos valores del pudor y el coraje.

Tras esta entrañable confesión, que implica un incipiente distanciamiento del círculo familiar, el autor parece dispuesto a imprimirle al retrato un giro menos íntimo, menos comprometedor, brindándonos informaciones más neutras. Pero cuando se examina detenidamente el contenido de las anécdotas relatadas, no puede sino comprobarse que todas ellas aspiran a crear no tanto una adhesión de tipo intelectual como de tipo afectivo. Concurren a reforzar el movimiento de simpatía del lector hacia el autor. Así las exóticas o truculentas experiencias literarias experimentadas por el joven Borges en España y en la Argentina — específicamente el encuentro con el ultraísta Cansinos-Asséns o con Macedonio Fernández— no hacen sino prolongar enriqueciéndola la situación arquetípica expuesta anteriormente. Se reproduce en efecto el binomio sumisión-dependencia, a la par que reaparece la imagen simbólica del padre potencialmente avasallador.

Pero el distanciamiento humorístico se acentúa. No tardan en aflorar bajo la pluma del narrador comentarios desacralizadores en que los sustitutos de padres resultan en ocasiones extravagantes e incluso grotescos, acelerando el fin del embrujo y prefigurando la previsible liberación del cautivo. Así el fascinado Borges, cuya admiración raya casi en el fervor, terminará por apartarse del escéptico, el inclasificable Macedonio cuyos gustos plebeyos

¹⁴Jorge Luis Borges, *Ficciones*, «Las ruinas circulares», páginas 454-455: «No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡qué humillación incomparable, qué vértigo! A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas. El término de sus cavilaciones fue brusco [...]. Caminé contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.» (*Obras completas*, Tomo I, 1923-1949. Barcelona: Emecé, 1989.)

y afición a las rameras constituyen a sus ojos, en cambio, una incomprensible y enojosa claudicación:

Quizá el mayor acontecimiento de mi regreso fue Macedonio Fernández. [...] Nunca se desvestía para ir a la cama, y de noche, para protegerse de las corrientes de aire que según él, podían darle dolores de muelas, se envolvía la cabeza con una toalla. Eso le daba aspecto de árabe. Entre sus otras excentricidades figuraban el nacionalismo [...], el miedo a todo lo relacionado con la odontología (que lo llevaba a aflojarse las muelas en público, tapándose la boca con una mano, como para evitar las pinzas del dentista) y la costumbre de enamorarse de manera sentimental de las prostitutas callejeras¹⁵.

Sin embargo, es lenta y desapareja la ruta que habrá de llevar a Borges a la conquista de la libertad. Muy hábilmente el mismo autor insiste con humor en las propias fallas: la ingenuidad, la necesidad casi visceral de admirar, de ser deslumbrado, de sentirse dependiente, de imitar, y hasta de plagiar a los modelos venerados — Quevedo, Saavedra Fajardo, Thomas Browne, Lugones, Macedonio, entre otros. Tras la desenvoltura del tono, asoma una vez más en filigrana la profunda soledad afectiva del autor. Es más. Salta a la vista la falta casi total de presencia femenina —de sexo, erotismo, cariño— en la vida del narrador. De esta frustración habla veladamente el texto al evocar, por ejemplo, la curiosa ansiedad del joven Borges esperando la visita a Macedonio, aplazando deliberadamente el momento del encuentro, cual enamorado inseguro, absteniéndose del placer inmediato que no dejaría de producirle esta presencia para hacerlo más intenso aún:

En esa época yo era un gran lector y salía muy poco (casi todas las noches después de cenar me acostaba y leía), pero durante la semana me sostenía la idea de que el sábado vería y oiría a Macedonio. Vivía cerca de casa y yo hubiera podido ir a visitarlo en cualquier momento, pero pensaba que no tenía derecho a este privilegio, y que para dar al sábado de Macedonio todo su valor tenía que abstenerme de verlo durante la semana¹⁶.

No obstante estos problemas emocionales —la transferencia no puede ser plenamente gratificante—, se despeja el horizonte. El milagro lo obra, como era de prever, la tesonera pasión de Borges por la literatura, pero ante todo el esfuerzo, que no vacilaremos en calificar de sobrehumano, por dar con la «voz propia». Esta búsqueda de autenticidad, que recorre toda la

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, páginas 70 y 72.

¹⁶ Jorge Luis Borges, *ibid.*, páginas 70-71.

Autobiografía al igual que numerosos cuentos borgeanos —si bien se mira—, es uno de los elementos más conmovedores de la *Autobiografía*. Pues la superación estética responde —¿cómo no entenderlo?— a una necesidad vital de afirmación identitaria. Implica distanciamientos, sacrificios, crueles renunciaciones. Por mucho que sea el desenfado con que evoca Borges en la *Autobiografía* sus errores de juventud, se hace patente su dificultad para volver definitivamente la página. La ruptura con sus gustos primigenios —la afición a ciertas mitologías populares argentinas, el ultraísmo, los barroquismos y artificios presentes en los primeros ensayos, que precisamente se negó a publicar de nuevo— se producirá, sin embargo, gracias a la irrupción de una figura excepcional entre todas, a la cual rinde la *Autobiografía* un sobrio pero sincero homenaje: Adolfo Bioy Casares. Diez años más joven que Borges, Bioy Casares cumple aquí —conviene señalarlo— la compleja función de consejero, guía, colaborador, socio, y hasta cierto punto de modelo, fraternal esta vez. Ya están lejos las imposiciones paternas y maternas. A su influencia benéfica se debe en efecto, como no deja de subrayarlo Borges, el clasicismo por el cual opta definitivamente tras una penosa ascesis, y que le dio fama. Así se explica que Borges, agradecido y siempre modesto, no tenga reparo en reconocerle a la figura tutelar de Bioy, para gran sorpresa del lector, un papel más relevante aún que el suyo, y probablemente exagerado, en la pareja literaria que formaron los dos escritores durante largos años.

Pero en la lenta liberación del autor habrá de desempeñar un papel nada desdeñable lo que llama el mismo Borges los «caprichos de la historia». La venganza de los peronistas —vulgar episodio folletinesco— lo perjudica gravemente, desde luego, pero también lo arrebata a la mediocridad de la pequeña biblioteca de barrio donde vegetaba. Como en el cuento «Tema del traidor y del héroe», la realidad brutal, contradictoria, paradójica, convierte a Borges en una víctima y un ser libre a la vez, preparando el terreno para las satisfacciones del futuro. Empieza entonces una nueva etapa en la vida de Borges que éste relata en la *Autobiografía* —conviene notarlo— a la manera de una novela de aventuras. Con un pudor que no consigue disimular del todo la euforia experimentada —al igual que los cuentos y ensayos de Borges no consiguen disimular completamente la vibración emocional que los recorre— relata las múltiples conquistas suyas que habrán de desembocar en la verdadera libertad. Primero —insólita confesión en boca del supuestamente etéreo Borges— tiene lugar el descubrimiento gozoso, casi infantil, del poder del dinero. Luego se asiste a la extensión irrestricta del

radio de acción del narrador, que lo hace pasar de la pequeña biblioteca de barrio a la Biblioteca Nacional, de la cual es nombrado director. Están lejos ya los tiempos del monstruoso aislamiento infantil en la casa-refugio y prisión que lo separaba de la «realidad violenta» de la calle, casa familiar que probablemente haya inspirado en parte el famoso cuento «La casa de Asterión» de *El Aleph*. Prosigue la aventura espacial, acompañada de una aventura intelectual que pinta Borges con vivacidad: la fama lo lleva más allá de las fronteras nacionales a Europa y a los Estados Unidos, donde se multiplican las conferencias, los diálogos, los intercambios. Se ha roto el reductor, el abrumador esquema binario de los primeros capítulos de la *Autobiografía*. En adelante la vida de Borges se coloca bajo el signo de la apertura.

A la inmadurez, a la timidez inicial, sucede una forma de madurez que implica una razonable confianza en las posibilidades de la vida, una forma de optimismo. Esta plenitud tardíamente lograda estalla al final de la *Autobiografía*, en que surge casi impudicamente una abierta referencia al sentimiento: a la «amistad» primero, y hasta a la «pasión», cual si fueran ambos los dos valores supremos tan tortuosamente buscados por el autor. Conviene notar, a este respecto, la discreta pero reveladora presencia del nombre de la amada, deslizado sin más precisiones. De modo que, al terminar la *Autobiografía*, el lector de Borges está en condiciones de cotejar el consabido mito de un Borges escéptico y frío con esta nueva figura del autor, este nuevo personaje, entre real y ficticio, forjado por obra y gracia del relato. Se va confirmando lo que una lectura detenida y desprejuiciada de los cuentos, y particularmente de los ensayos juveniles, ingenuamente expresivos, ya dejaban presagiar. El multifacético Borges no puede limitarse al cerebral impugnador del realismo y de nomenclaturas petrificadas, al cuestionador de la noción de autor, al que intuyó antes que todos la noción de texto, en suma al representante de una flamante modernidad estrepitosamente ensalzada en los años 60. Borges es esto, no es esto —su temario posee no pocos visos tradicionales—, y sobre todo es algo más. Es el entendimiento crepitante, lúdico, escéptico, cada vez más indiferente a las imposiciones de todo tipo, aliado a la emoción contenida, encauzada, dominada, pero siempre perceptible bajo las sabias combinaciones de la escritura, como puede apreciarse en tantas ficciones suyas y tantos textos de carácter ensayístico, específicamente los hiperbólicos y eufóricos escritos en los años 20-30. No nos olvidemos de la valorización, y hasta de la emblemática reivindicación de la emoción presente en *Prólogos con un*

prólogo de prólogos, por ejemplo. Reivindicación recurrente, que permea en diversos grados, inconsciente o deliberadamente, toda la obra de Borges, pero que ciertos críticos parecen ignorar, prefiriendo a la complejidad textual reductores y falaces encasillamientos. Ahí nos dice claramente Borges, sin embargo, que la notoriedad del escritor está directamente supeditada a su capacidad para engendrar patetismo, que la resonancia de una obra está estrechamente relacionada con el hallazgo de este «símbolo entrañable», imperecedero, universal, y oscuramente ansiado por el lector. De ahí el apego sincero y nostálgico a la vez de Borges a ciertos textos clásicos de la literatura gauchesca, de valor inmejorable según él, preñados de una púdica emoción, a los que alude reiteradamente en sus ficciones. Prestémosle atención y sepamos aplicar este comentario —de hecho, esta confidencia— al texto que nos ocupa aquí y que asume plenamente, casi orgullosamente, en cambio, este reconocimiento del sentimiento. En la *Autobiografía* no cabe duda, en efecto, de que este «símbolo entrañable» coincide con la misma figura del autor : el personaje frágil, marginal, vulnerable, en busca de amor y legitimación, que el discurso fáctico termina reconciliando, mejor que el ficcional, con un lector enternecido y cómplice.