

El “poema” “Instantes” y la imagen de Jorge Luis Borges

Francisco Tomsich

Montevideo

2010

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una síntesis de dos investigaciones comenzadas en torno al año 2003: una de ellas se ocupa de la constelación de problemas relativos a la “imagen” de los artistas, y la otra de la importancia del pensamiento situacionista, y especialmente de la obra del pensador francés Guy Debord, no entendida sólo como influencia en el campo de las prácticas artísticas sino como una postulación de “argumentos” (al decir de William Blake) para el análisis de fenómenos que pueden situarse en el territorio del “espectáculo” y que en ese lugar establecen una relación con el otro problema mentado.

En la teoría contemporánea, especialmente a través de ese típico pensamiento francés que se posiciona en los límites entre varias disciplinas y atiende especialmente a la política, la sociología y la estética (pero también desde un lado “contrario”, el pensamiento inglés de corte marxista) las categorías debordianas han sido reelaboradas de diversas maneras. Lo que interesa aquí, y especialmente en lo que respecta al uso del término “tergiversación”, postula su carácter científico en el análisis específico de un fenómeno concreto que se desenvuelve en un tiempo y en unos lugares discernibles, y que por tanto se hace “*ejemplo*” (Agamben) y muestra un paradigma. La actualidad de ese paradigma es, por otra parte, discutible, aunque el fenómeno analizado en este trabajo no es un caso aislado y su configuración, en la contemporaneidad más acusada o en el territorio dado a la filología, comparte una serie de características con otros similares.

Dado el carácter introductorio de este estudio, hay términos y usos de términos que merecerían una aproximación más minuciosa. Es el caso de la relación entre los diversos usos de la palabra “imagen” en la teoría literaria y en la estética contemporánea, de “retrato” en tanto género literario y también complejo de prácticas en la cultura visual y en la historia del arte, y la distinción (de raíz panofskiana) entre “iconografía” e “iconología” aplicada tanto al análisis de imágenes visuales como textuales, en tanto representaciones sensibles y ciñéndonos al origen latino de la palabra (*imago*: semejanza, retrato, copia).

CAPÍTULO I

La imagen de escritor

"Los malentendidos son el medio de comunicación de lo no comunicativo."

Theodor W. Adorno, *Caracterización de Walter Benjamin*, 1950

La frase que he utilizado como epígrafe de este capítulo y que, como se verá, está estrechamente relacionada con el problema que propone mi principal objeto de estudio, un texto "malentendido" (en muchos sentidos) proviene de un ensayo en el que Theodor W. Adorno intenta una caracterización de su amigo y colega Walter Benjamin desde un punto de vista esencialmente estilístico y formal. Todo lo contrario a lo que hará 15 años después en un texto titulado *Recuerdos* en el que intenta un retrato físico de Benjamin que, en cierto momento, roza la interpretación o adecuación del "aspecto fisionómico" en términos de *"experiencia de él"* (ADORNO, 80), mientras construye en torno a esa descripción fluctuante entre lo "objetivo" y lo "subjetivo" una red de nombres propios y de textos que, conjuntamente y sumados a lo anterior, ofrecen al lector una "imagen" de la "personalidad" Walter Benjamin en tanto autor (lo que significa no olvidar jamás la adecuación o coherencia de esa imagen con respecto a los textos que esa persona escribió).

Para acercarnos a ese uso del término "imagen" en este trabajo podríamos recordar la costumbre, común en las primeras décadas del siglo XX, de titular ciertos libros de divulgación literaria *Genio y figura de...* Es de notar que la palabra "genio", que según Williams (WILLIAMS, 156) desarrolla su *"significado moderno dominante de "capacidad extraordinaria"* durante el Romanticismo (en Inglaterra, Francia y especialmente Alemania) sea en los mentados títulos un término vinculado (pero diferenciado) a "figura" y que, escritos juntos, ofrezcan al lector un acercamiento a la "obra" y a la "vida" del autor. La "imagen" sería un sólo término para lo que en dichos títulos se supone dos cosas: aquello legible del autor en su "vida" (entendida como "soporte" de una creación retórica y performativa, tal como un lienzo en blanco lo es de una pintura) y aquello legible del autor en sus libros. Aunque el concepto de genio en estos títulos

merecería ser (al menos *a priori* y a modo de purgante) pensado lejos del que desarrollaría Kant en su *Kritik der Urteilskraft* (1789) y que refiere al ser *“que está dotado de una capacidad innata, es original y sirve de ejemplo para los demás, está por encima de la naturaleza en el sentido de que es él a través de quien la naturaleza proporciona las reglas...”* (ACOSTA, RAPOSO, 330), su aparición es sintomática ya que la “imagen” de artista como fenómeno originario y que propone sus propias leyes de interpretación está íntimamente ligada al proyecto estético cuyo desarrollo apuntala la obra kantiana. Así lo expresa Georg Simmel en su análisis de Goethe en tanto imagen, *“...aquella gran idea que por decirlo así forma la existencia creadora de Goethe y que yo califico de “objetivación del sujeto”. Bien es verdad que toda productividad artística puede llevarse en definitiva bajo esa fórmula; pero no sabemos de nadie que hubiese vivido y formado constantemente una vida subjetiva tan rica a título de dato tan objetivo y bajo categorías tan objetivas.”* (SIMMEL, 173) Este análisis y la relación aquí apenas sugerida serán desarrollados en detalle por Simmel en su ensayo de 1916 *Kant y Goethe. Para una historia de la concepción moderna del mundo*. Modelo de una imagen del advenimiento del sujeto moderno, *“Goethe ha terminado por representar una de las más consumadas encarnaciones de eso que sus coetáneos llamaban Bildung en el sentido enfático de formación cultural, de asimilación particularizada de la totalidad omnilateral de las capacidades espirituales y las disposiciones humanas en el enclave concreto de una individualidad autónoma.”* (JARQUE, 226).

Un avergonzado libro de juventud de Julio Cortázar (editado póstumamente) se titula *Imagen de John Keats* y es, en el plano metodológico de su escritura, todo lo opuesto a esos “Genios y figuras” editoriales, ya que intenta, utilizando los recursos vitales de la analogía y la simpatía, penetrar en la obra y en la biografía del poeta inglés John Keats y lograr así una “imagen” del mismo en el que la obra y la biografía se entretejen sin relación de causalidad estricta, mas bien como contenidos intercambiables de una permanencia de “la idea Keats” a la que también pertenece un retrato del poeta, su tumba, las fotos de su tumba, las lecturas posteriores, su “encarnación” en el autor de la imagen en tanto sujeto pasivo, el conjunto de producciones simbólicas que conforman la “constelación” Keats, para usar un término benjaminiano. En su “Metodología” Cortázar cita a Du Bos, con quien dice (co) *“responder asaz bien”* en el plano de su proyecto y que habla de un libro que sea *“una exploración de ciertas regiones oscuras de la vida espiritual”* (CORTÁZAR, 21). Du Bos quería aplicarse a Stefan George, Cortázar se aplica efectivamente a Keats. Cabe pensar que, refinada por una tradición, la “imagen” pueda convertirse en un sub-género literario. Si así fuera, existiría un antecedente fundamental en el Goethe de Simmel, de 1917. En el “Prefacio” de dicha obra, Simmel escribió que su libro *“es todo lo contrario*

de una exposición que llevara por título: Vida y obras de Goethe. Pues lo que está sobre el tapete es una tercera cuestión: el sentido puro, la rítmica y enjundia del ser, la cual alcanza su formación definitiva, por una parte, en la vida personal vivida en una época, y, por otra, en el rendimiento, como un concepto se realiza tanto en el alma que lo piensa como en la cosa cuyo contenido se determina por tal concepto. Es en ello donde debe encontrarse, si en alguna parte cabe encontrarlo, ese tercer elemento, esa "idea Goethe" (SIMMEL, 9).

El goetheano término *Bild* es, en este contexto, lo más cercano al uso de *imagen* que pretende elaborar Cortázar y que desarrollaré en este trabajo con objetivos diferentes y con la intención explícita de expandirlo hasta un territorio que, en cierto modo, sugiere Williams cuando dice que *"a veces parece que todos estos usos [del término imagen en su larga historia en el inglés] han sido superados por una utilización de imagen en términos de publicidad, que puede considerarse dependiente de los sentidos anteriores de concepción o tipo característico, pero que en la práctica significa "reputación percibida", como en la imagen de marca o en la preocupación de un político por su "imagen" (WILLIAMS; 176). En esta línea se encuentra una observación de Ángel Rama sobre Figari; después de decir que existe una "unidad profunda de todo lo que hizo, de tal modo que la misma clave espiritual liga, desde su nacimiento hasta su muerte en 1938, sus ensayos filosóficos, sus poemas, sus cuentos, sus piezas de teatro, sus artículos de crítica y sus numerosísimos cartones" (RAMA, 11) lamenta "el predominio abusivo que su aspecto de pintor ha tenido sobre la imagen de Figari." (RAMA, 43, el subrayado es mío.)*

El horizonte teórico en el que sitúo esta investigación, pues, se alimenta dialécticamente de una protohistoria estrictamente literaria de la idea de "imagen" y de un uso de ese término en la contemporaneidad. En el contexto de lo primero es importante recordar que cuando sucede el *"descubrimiento de la vida"* (MARÍAS, 242), en el que la obra de Simmel ocupa un lugar central, se inventa una lectura de San Agustín y de Sócrates y de Don Quijote y de Cervantes (ALLEN, 12) y la literatura fue un "simulacro" de la vida (Humpal denomina *"the window"* a este proyecto), y después su reflejo (*"the prism"*) y en algún momento la literatura es algo más agregado a la vida (HUMPAL, 99ss.). Las ideas de Humpal provienen de un libro centrado en la *nouvelle* de Knut Hamsun *Hambre*, escrita en 1890, época importante en la genealogía de la imagen de escritor tal como la entiendo aquí. Así como cabe recordar que la creación de la figura del dandi es otro capítulo fundamental, es menester recordar aquí a Baudelaire, que encarnó todo lo que la moral burguesa consideraba reprobable; su tentativa de producción es un intento deliberado de diferenciación, tanto en el ámbito artístico como en el ámbito social; un apartarse de lo legítimo para significar. La imagen que el autor construye de sí mismo es parte de ese mismo proceso en el

cual el artista construye un nuevo espacio de expresión que es, esencialmente, el espacio de su cuerpo. Y sus metáforas: la ciudad, por ejemplo, o la obra misma. *La obra es accesoria en la imagen del escritor*, como sucede en la ficción de *Hambre* y como ocurre en casos como el del “escritor sin obra” Soussens Sans Sou (MONTELEONE; 1996). Sobre esta constelación de problemas escribe María José Bruña:

Hasta el momento en que el ejercicio o la posibilidad de la fotografía se amplía al conjunto de la sociedad, puede decirse que la mayoría de las personas carece de un discurso sobre su imagen o no tiene constancia directa de su propio cuerpo, de su representación. Así, el invento de la fotografía, la reproducción *mecánica* y compulsiva de la imagen, que tan vinculada está a la percepción fragmentaria, impresionista y efímera del fenómeno urbano implícita en el proceso ideológico de lo moderno, supone por vez primera la toma de conciencia colectiva de un cuerpo al que se pueda dotar de significados. (BRUÑA BRAGADO, 89)

La lista de ejemplos de autores conocidos por “cultivar sus imágenes” en esta tradición es extensa; constatarlo puede permitirnos dar un paso más hacia los objetivos críticos que persigue este trabajo. La necesidad de historizar una tradición de “construcción de imagen de sí”, evidente en el uso interesado del análisis de Humpal, se hace evidente cuando nos encontramos con investigaciones como la realizada por Richard Andrews en 1959 en torno a los escritos de Juan del Encina, y en especial los prólogos que a lo largo de su vida produjo para sus obras. Escribe Andrews al comienzo de su estudio:

It is the purpose of this study to investigate the function and scope of those appeals, studying Encina's prologic writings not as artistic expressions but as opportunities for understanding certain key attitudes, values and preoccupations which supported his creative efforts. In thus seeking, to indicate certain aspects of Encina's self-image and certain facets of his life project. I have chosen a special point of view: that of literature as instrument rather than literature as art. In this respect the problem I have undertaken is less literary than biographic, but biographic in a nonanecdotic, intimate perspective. (ANDREWS, viii)

En un caso como éste, la relación entre la “imagen de sí” de Encina y la “imagen” de Encina que nos ofrece el autor de la monografía son, ambos, artefactos literarios, determinados por una concepción “instrumental” de la literatura en ese paradigma. La escritura está cargada de performatividad en tanto orientada a producir una “imagen” de Encina en el lector, o bien la escritura es un documento (legible desde muchos territorios teóricos) de la “auto-imagen” de Encina. La segunda de las funciones (en un contexto interpretativo) no nos interesa por el momento, mientras que la primera se relaciona con el lector o el público. Escribe Antonio Cándido:

“el público es condición del autor para conocerse a sí mismo, pues esta revelación de la obra es su propia revelación. Sin el público, no habría punto de referencia para el autor, cuyo esfuerzo se perdería en el caso de que no le correspondiera una respuesta, que es la definición de sí mismo. (...) Escribir es propiciar la manifestación ajena, en que nuestra imagen se revela a nosotros mismos.” (ROCCA, 14).

Si *“escribir es propiciar la manifestación ajena”*, la retórica sería el arte de asegurarse los resultados de esa manifestación. Y así como existe una retórica del texto literario, también existe una retórica de la imagen. Así parece también pensar Pablo Rocca en su estudio sobre Horacio Quiroga cuando escribe: *“Fuera de estos avatares, para cualquier lector rioplatense Horacio Quiroga representa el paradigma del escritor. Un paradigma que afirman sus cuentos y también las fotografías y los dibujos, tantas veces reproducidos, en los que rara vez sonríe, en los que domina ese hombre pequeño pero fuerte con barba y cabello renegridos, mirada hosca y gesto esquivo.”* (ROCCA, 13). Aquí, “paradigma” vale por “imagen”.

Quiroga es una “imagen” de escritor a través de varias y superpuestas retóricas: sus textos, la manipulación de su autobiografía, sus declaraciones, sus fotografías y dibujos (su “pose”). *Representa un* escritor, en este caso efectivamente autor de una obra literaria, utilizando como soporte su “vida” tanto como su “obra”, ambas mediadas por diversos medios de reproducción. Algo similar ocurre en el caso, casi contemporáneo, de Delmira Agustini, estudiado por María José Bruña en un libro que destaca la importancia del dandismo en esta genealogía de imágenes de escritores y se centra en un período pre-fílmico (previo al advenimiento de la “imagen-movimiento” deleuziana):

El análisis del archivo fotográfico de Delmira Agustini demuestra que la autora sigue de cerca el ideario estético surgido en el siglo XIX y que con tanta habilidad recoge y recrea Rubén Darío en *Los raros*: se trata de que el artista comience a crear su vida en función de su obra con el deseo o el ideal de poder llegar a identificar ambas, se trata, en definitiva, de llevar a la realidad “la leyenda del artista”. La construcción del propio mito contiene así unas posibilidades lúdicas y críticas inagotables e implica, al mismo tiempo, una indagación personal. (BRUÑA BRAGADO, 92)

El caso de Soussens Sans Sou estudiado por Monteleone es el más radical porque a través de esas retóricas conforma (encarna) una imagen de lo que determinado público (por ejemplo, rioplatense) entiende en determinado momento que es un artista escritor y efectivamente llega a ser conocido como tal sin producir, efectivamente, una obra literaria. De hecho, un caso como Soussens Sans Sou representa por exceso el momento histórico en que ya no es posible ser

ingenuo en relación con la imagen de sí, con su retórica, dado que ésta se alimenta de una conjunción de lenguajes cada vez mayor cuya masificación aumenta constantemente gracias a los nuevos sistemas de reproducción: se ha hecho *evidente*, y se ha insertado en el sistema de intercambio de mercancías, en este caso culturales. En una palabra, *“lo que ha ocurrido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general”* (JAMESON, 3), y a las imágenes (en el sentido hacia el que Williams hace girar el término en el texto citado arriba) se les puede *“reservar la concepción de Platón del «simulacro», la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía»* (JAMESON, 10).

La formulación “positiva” de la imagen de Goethe, tal como la entiende Freud en ocasión de su discurso de aceptación del Goethe-Preis en 1930 (*“Goethe no sólo fue, como poeta, un gran confesor sino también, pese al montón de sus apuntes autobiográficos, un gran mistificador”*, citado en BLUMENBERG, 344), y también, pero ya con reservas (debido a los arrolladores avances de los soportes y medios de reproducción e información, cada vez menos susceptibles del control de los artistas en lo que respecta al uso que hacen de sus imágenes fuera del ámbito de la “pose”), los casos de un Quiroga o una Delmira Agustini, son algo diferente a la formulación espectacular de imagen de escritor; o mejor: ésta es una cooptación limitada, re-objetivada y estandarizada de esa retórica en aras de un sistema de producción de mercancías. En una etapa avanzada del capitalismo, algunos artistas han postulado una negatividad (el uso del término adorniano es interesado) en la producción de sus imágenes como manera de limitar, la manipulación de las mismas por los medios de comunicación masivos; así es el caso de Thomas Pynchon, por ejemplo, un escritor cuya imagen “fuera de los libros” (la obra) es una no-imagen, un no-simulacro, ya que no se le conocen fotos ni entrevistas. Eso no le impide a esa no-imagen constituirse a su vez en una “novedad” más y ser fácilmente asimilada en el sistema de reproducción, y por tanto convertida en otra imagen de escritor.

Hay al menos otro paradigma de escritor para “cualquier lector rioplatense”: Juan Carlos Onetti. Su imagen es poderosísima (el escritor que no se mueve de la cama) y a su génesis, retórica y consumación “espectacular” he dedicado varios trabajos. Cualquier escritor que, luego de Onetti, difunda una fotografía de sí mismo tirado en una cama, rodeado de libros, botellas y cigarrillos, estará realizando una parodia de esa imagen, utilizándola para ciertos fines. Si es ingenuo, será juzgado por esa imagen. Así, la historia de las imágenes de escritores es, fácil es verlo, una historia

de tipos de escritor, y si, como dice Benjamin en la época en que este proceso en tanto corolario de un proceso político, económico y cultural se desata, *“la prostitución organiza un mercado de tipos femeninos”* (BENJAMIN, 514), la *“literatura organiza un mercado de tipos literarios”*, también en sus imágenes, respondiendo a un mercado, ya que *“parece como si nuestro tiempo, en el que nada carece de su correspondiente imagen se sintiera incómodo ante aquello cuya responsabilidad no puede atribuirse a un rostro, parece, incluso, como si las facciones de los escritores formaran parte de su obra.”* (Javier Marías, citado por BRUÑA BRAGADO, 89.)

El caso es que tanto Onetti como Quiroga como Delmira Agustini son ejemplos, aún teniendo en cuenta las reservas mentadas, de un complicado esfuerzo por controlar, construir sus imágenes públicas. Son casos “positivos”, lo que quiere decir que se enfrentan a la “construcción de imagen” como una suerte de decisión personal, y se hacen retóricos de sus imágenes, trabajan sobre la coherencia entre sus imágenes de vida y de obra en una época, el siglo XX, en la que la performance ha adquirido estatuto de disciplina artística, precisamente debido a la necesidad del arte de producir modelos de actuación en un contexto espectacular y al “descubrimiento del cuerpo” sobre el cual ha trabajado, entre otros y en el contexto de la literatura, Roland Barthes. En lo que respecta al caso estudiado aquí, su aparición es la posibilidad de producir sobre la fijación espectacular, su conversión en mercancía, de la imagen del artista, una crítica que toca también al artista.

En el caso de Jorge Luis Borges, todos esos aspectos (la obra de un autor, su biografía, la conjunción de ambas como idea, y su expansión como *“reputación percibida”*) adquieren un rasgo de exacerbación debido a la colisión entre lo no comunicado y lo comunicativo que se hace evidente en la atribución de un texto no escrito por el autor en cuestión a ese autor y en los motivos de ese acto difuso (pero mensurable e historizable), que son los que precisamente el término imagen nos facilitará observar, dado que no es ajeno a la imagen de Borges que “Instantes” sea, para un numeroso grupo de personas, un texto de Borges, y mi hipótesis es que esa atribución no sólo es comprensible, sino que está justificada por la imagen de Borges sin la posibilidad de “Instantes”. En el siguiente capítulo me ocuparé de algunos aspectos de la retratística de Borges, tanto desde el punto de vista de la imagen visual como de la textual, con el fin de acercar al lector una primera imagen, hegemónica, del autor argentino, y problematizarla luego.

CAPÍTULO II

Figuras y contrafiguras de Borges

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva.”

Hans Belting, *Antropología de la imagen*

Jorge Luis Borges (1899-1986) fue un escritor argentino con un destino peculiar, el de convertirse, aún en vida, en uno de los artistas latinoamericanos del siglo XX más conocidos en el mundo. La precedente oración comporta ya una exégesis, porque a veces resulta inesperado constatar que Borges fue un escritor argentino, que era latinoamericano, que fue un artista y es conocido, cuando no leído, en el mundo entero con un fervor modélico. Una de las mejores maneras de olvidar que Borges era un artista es frecuentar las Academias de Lengua y Literatura (a veces también las de Filosofía y las de Ciencias) con los ojos demasiado abiertos, ya que la obra borgeana ha merecido una lectura poco común, que aproxima la creación literaria al discurso científico por enrevesados caminos: los textos de Borges ya no se leen, en vastos circuitos académicos, como mero arte, sino que obran un valor de verdad; se los lee como un conocimiento del mundo, un conocimiento literario y por lo tanto especialmente adecuado al caso; una cita de Borges puede concluir, como en otras épocas y contextos un versículo de la Biblia, con un estudio sobre la moda, la conciencia histórica o la religión esquimal. Este fenómeno, que no afecta a muchos artistas del siglo pasado, no es inexplicable, pero sí complejo, porque ilustra relaciones entre sistemas muy diversos, y en ese sentido es representativo (de su época), y en ese sentido ejemplar, y también útil.

Es posible coleccionar las más disparatadas apologías borgeanas extraídas de sesudos artículos y libros de las academias de todo el mundo, desde las japonesas a las nórdicas que le negaron el Premio Nobel y en las cuales, tal vez alimentado por un sentimiento de culpa muy característico y por los acercamientos de Borges a las mitologías y literaturas anglosajonas, ha

florecido un monstruoso culto a Borges. Monstruoso por su densidad textual: la bibliografía de Borges es inconmesurable, y se ha dicho que sobre Borges se postula la bibliografía más extensa dedicada a autor alguno después de Shakespeare; aunque este tipo de juicios resultan casi siempre dudosos e interesados, no parecen existir demasiadas razones, en este caso, para considerarlo del todo disparatado. La presencia de Borges en Internet también es avasalladora. Una bibliografía excesiva, además, es inútil sin bibliografías subsidiarias; los problemas que plantea este fenómeno son, como casi todo en Borges, más kafkianos que borgeanos. Por otra parte, Borges es personaje de películas, es el tema de documentales fílmicos, es citado en piezas de video arte, ensayos de estética, críticas de arte, ensayos teóricos, justifica desde la textualidad prácticas de las más diversas disciplinas; es conocido a través de sus letras de canciones musicalizadas y por la musicalización de sus poemas por parte de un enorme abanico de compositores y cantautores; su retrato es un ícono en Buenos Aires y fuera de Buenos Aires es una imagen de lo porteño, así como una imagen de lo argentino fuera y dentro de fronteras y tanto desde un punto de vista negativo como positivo una figura recurrente en la discusión sobre la identidad nacional; una enorme cantidad de escritores citan sus textos; sus textos o sus supuestos textos son consumidos como *souvenirs* en las calles de muchas ciudades del mundo y en diversos idiomas, y están impresos en llaveros, camisetas y pósters baratos que cuelgan en comedores y living de las clases sociales más bajas como una edición de lujo de sus poemas puede decorar la biblioteca de un palacio. Esta serie de observaciones tiene como propósito advertir al lector sobre un punto central para este trabajo: la dispersión de la imagen de Borges en campos de producción cultural, espacios de intercambio de saberes y bienes y contextos públicos muy distanciados entre sí.

Me detendré en este capítulo en el análisis de ese fenómeno, utilizando herramientas tomadas de la historiografía del arte y, muy particularmente, de ensayo de Erwin Panofsky *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*. Allí, Panofsky distingue tres planos o *“niveles de análisis de la obra de arte: el nivel inmediato, fáctico, de reconocimiento de los motivos; el nivel iconográfico, donde las configuraciones formales aparecen ya dotadas de un contenido secundario, convencional; y, finalmente, el nivel estrictamente iconológico, donde esos contenidos quedan ya relacionados con las ideas o contenidos espirituales de cada contexto histórico, o incluso llegando a trascenderlo.”* (YVARIS, 148). Panofsky distingue a su vez en cada uno de esos niveles un *“objeto de interpretación”*, un *“acto de interpretación”*, un *“bagaje para la interpretación”* y un *“principio correctivo de la interpretación”*. Así, por ejemplo, el objeto de interpretación del plano inferior o más inmediato es ese *“asunto primario o natural”*, fáctico y expresivo, que *“constituye el universo de los modelos artísticos”*; el acto de interpretación

adecuado a este nivel es la descripción pre-iconográfica; el bagaje para la interpretación es la *“experiencia práctica”* y el principio correctivo es *“la historia del estilo”, “la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas”*. Al plano de las *“imágenes, historias y alegorías”* le corresponde al análisis iconográfico e implica el conocimiento de *“las fuentes literarias y la familiaridad con temas y conceptos específicos”*, mientras que el plano superior o más complejo es el que se ocupa de la *“significación intrínseca o contenido”*, que constituye el universo de los valores simbólicos, y aplica una interpretación iconológica cuyo bagaje es la *“intuición sintética o familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana, condicionada por una “Weltanschauung” personales. El principio correctivo, en este nivel, es la historia de los síntomas culturales, o símbolos en general: el estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos:”* (PANOFSKY, 60)

En este capítulo, me aplicaré al análisis de la imagen de Borges distinguiendo entre tres niveles de interpretación de la imagen de Borges que corresponden a los señalados por Panofsky y estudiando dos de ellos, entendiendo la “imagen” de Borges como una “obra de arte” voluntaria, o, al menos, pensada voluntaria por un número de exégetas, y problematizando esa voluntad hasta su capacidad límite, en donde ocurre su tergiversación y la construcción de otra “imagen”, cuya condición de “obra de arte” es discutible, pero que corresponde asaz bien con la definición de imagen de Hans Belting que oficia de epígrafe a este capítulo. Eso se debe a que mi hipótesis plantea que esos ámbitos tan diversos en los que puede hallarse una imagen de Borges no comparten necesariamente los mismos supuestos sobre esa imagen, y que la mayor cantidad y complejidad de supuestos sobre la imagen de Borges se encuentra en esos ámbitos en los que el conocimiento y la información sobre Borges es mayor y más complejo, mientras que existen territorios culturales en los que esa información es mínima. Un ejemplo surge fácilmente si comparamos la imagen de Borges de un académico, profesor de literatura francesa, que posee en su despacho una foto enmarcada de un encuentro entre él y Borges, firmada por el autor argentino, con la imagen de Borges de una adolescente que vive en un cantegril, que abandonó el liceo, que está embarazada y que tiene colgado en su cuarto un mural con el “poema” “Instantes”, la firma “J.L.Borges” y una fotografía que representa una madre con su niño en brazos. Ahora bien, el envés de esa hipótesis propone que, en ambos casos, una serie de paradojas persiste, flagrante o subpreticiamente, en el reconocimiento de la imagen de Borges, y que al menos una pareja conceptual relativa a ese reconocimiento atraviesa todos esos ámbitos y se establece en *objetos de interpretación diferentes*, al menos tres. En los dos últimos importa la literatura; en el primero, la

literatura ya ha sido subsumida en el espectáculo de la literatura.

Esa pareja conceptual toma, para cada uno de esos objetos de interpretación diferentes, un particular contenido, que se resuelve como oposición entre dos figuras, y la conjunción de ambas es la imagen de Borges. En un primer plano, fáctico, esas dos figuras son la del vivo y la del muerto, pero su análisis como tergiversación en el último capítulo nos llevará a pensar su conjunción en términos de “vida de la mente” y “vida del cuerpo”. En el segundo, iconográfico, cobra fuerza la pareja conceptual que contrasta la “vida” anodina de Borges y la “obra” genial. En el tercero, se impone la imagen simbólica y paradójica del escritor ciego.

El éxito y el reconocimiento (dos palabras que indican espectacularización por caminos de sobre conocidos: aparición en los medios de difusión masiva, reproducción de sus fotografías, reproducción de sus textos, uso espectacular de Borges como objeto de los mecanismos de la *información*, pero también un valor académico en alza) le sobrevienen a Borges tardíamente, cuando *ya es un escritor ciego*, paradoja de enormes connotaciones míticas: recordemos que la misma fundación de la literatura occidental se le atribuye a un escritor ciego, Homero. Ahora bien, sobrevuela la paradoja del escritor ciego un doble fondo de sentido: sabiduría y desgracia. La sabiduría y la ceguera son una pareja conceptual de gran arraigo en una gran cantidad de culturas, tal como ha sido estudiada por antropólogos y por los historiadores de las ideas y de los símbolos. Por otra parte, que precisamente a un escritor, que también y de suyo es un lector, le sobrevenga la ceguera tiene algo de fatal y de desgraciado y de *trágico*. Estos dos sentidos comunes de la ceguera del escritor también son los que alimentan los dos grandes frentes de imágenes fuertemente simbólicas de Borges y su conjunción es uno de los factores que, en suma, van a permitir la tergiversación literaria que estudiaremos en el último capítulo y que puede leerse como la victoria de la imagen sobre la letra, del espectáculo sobre la literatura. En el momento histórico en que la obra de Borges se instala en el imaginario colectivo del planeta entero, se ofrece como compendio de las relaciones que establece con el mundo el hombre contemporáneo. Provee una serie de imágenes literarias que ofician de metáfora de un estado de la percepción del mundo en el que éste es, sin solución de continuidad, un juego y una trampa (un ajedrez, un laberinto); ejemplifica el modo en que las culturas y las historias de la Historia subsumen en una idea de *continuum* y en una hegemonía de acaparación de imágenes del pasado (es notable la cantidad de artículos que tratan la relación de Borges con un sinnúmero de antigüedades, desde la cábala al anglosajón, el latín, el griego, el judaísmo medieval, el gótico, etc); sugiere una serie de imágenes efectivas en las que el panteísmo establece definitivamente, como preveía Spinoza (otro ícono borgeano), su natural adecuación al sujeto, un sujeto, por otra parte, intercambiable, difuminado e

“histórico”, al decir de Fredric Jameson. Y Borges es el ciego en el centro del laberinto y Umberto Eco supo lograr una certera imagen del vidente ciego y sus atributos en la novela semiótica por excelencia, *El nombre de la rosa* (1981): *“Todos me preguntan por qué mi Jorge evoca, por el nombre, a Borges, y por qué Borges es tan malvado. No lo sé. Quería un ciego que custodiase una biblioteca (me parecía una buena idea narrativa) y biblioteca más ciego sólo puede dar Borges, también porque las deudas se pagan”* (ECO, 12). Esos atributos son los que también alimentan una cantidad de imágenes de Borges en la cultura visual: aquellas en las que aparece, en la oscuridad, rodeado de libros, globos terráqueos, relojes de arena: símbolos del conocimiento de lo arcano, el hermetismo y la sabiduría trascendental. Éste es el plano en el que Borges es objeto de interpretación iconológica, del escritor favorecido por una sintomática universal que evidencia a través de su imagen *tendencias esenciales de la mente humana expresadas mediante temas y conceptos específicos*.

El plano iconográfico de la imagen de Borges se alimenta de otras paradojas, vinculadas a las que, en un plano simbólico o, siguiendo a Panofsky, iconológico, se desprenden de la convivencia de la ceguera y el don de la palabra *escrita*. Para ordenar de algún modo un repertorio significativo de *“imágenes, historias y alegorías”* y mediarlas a través conocimiento de *“las fuentes literarias y la familiaridad con temas y conceptos específicos”* puede ser útil partir de conceptos elaborados por otros autores y por Borges mismo y sus apólogos al tratar estos temas, como la idea de *mito*. Estoy trabajando ahora en una cantera abierta por Pablo Rocca en su trabajo sobre Quiroga, subtítulo precisamente, *“El escritor y el mito”*. Al comienzo de esa obra, se escribe:

Ya en marzo de 1902, en Montevideo, a poco de la aparición de su primer libro, *Los arrecifes de coral*, un debate entre las minorías juveniles letradas se diluyó cuando Quiroga dio muerte accidental a su amigo Federico Ferrando, con quien compartía el cenáculo bohemio que llamaron *“Consistorio del Gay Saber”*. Un ícono empezó a crecer desde entonces a consecuencia de este episodio desgraciado que, no hay que hacer mucho esfuerzo para imaginarlo, debió sacudir a la aldea: el escritor acosado por el infortunio y por la muerte desde sus primeros días y, por eso, atrapado en esas obsesiones literarias. Hecha moneda corriente, esta lectura de sus ficciones va a cristalizar en mito. El mito, ese *“uso social que se agrega”* al sentido preexistente de un sujeto, un objeto o un discurso, según lo definiera Roland Barthes, trenzó -como veremos- una suerte de confabulación para pre-determinar una lectura mórbida de sus ficciones. (ROCCA; 12).

Es interesante comprobar en este texto el pasaje de *“ícono”* a *“mito”*, pasaje signado por un *“crecimiento”* y una *“cristalización”* que se determinan en el campo de un *“uso social que se agrega”* al sujeto escritor.

De los tres tipos de signos estudiados por C. Peirce (ícono, índice y símbolo), el primero es definido como “un signo que está determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna.” En el ícono aparece la misma configuración de cualidades que en el objeto al que se refiere. Es, pues, como una imagen del objeto, p.e. *un retrato*, una radiografía, los planos de una casa. Por eso se habla de lenguaje icónico en todos aquellos medios en que aparece la imagen: el cine, la televisión, los carteles de publicidad, los cómics, etc. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 542, el énfasis es mío.)

El ícono Quiroga ya no es Quiroga, sino su representación. A medida que esa representación crece y se hace hegemónica en las mentes de sus lectores, se cristaliza en un mito, en el cual la literatura es sólo uno de los elementos que lo componen. Algo parecido observa Simone de Beauvoir en su opúsculo dedicado a defender a Brigitte Bardot de los ataques de sus contemporáneos:

Si queremos entender lo que representa BB, no resultará importante saber cómo es realmente la joven mujer llamada Brigitte Bardot. Sus admiradores y detractores están obsesionados por la criatura imaginaria que se les aparece sobre la pantalla rodeada por una enorme nube de escándalo. En la medida en que se la expone a la mirada del público, su leyenda ha sido alimentada por su vida privada no menos que por los papeles de sus filmes. Esta leyenda conforma un mito muy antiguo que Vadim ha tratado de rejuvenecer. El inventó una versión resueltamente moderna del "eterno femenino", arribando de esta manera a un nuevo tipo de erotismo (BEAUVOIR, 17).

Si queremos entender lo que representa Borges, no resultará importante saber cómo es realmente el hombre llamado Borges. Sus admiradores y detractores están obsesionados por la criatura imaginaria que se les aparece al leer sus textos rodeado por un enorme mito, en el que la imagen de escritor ciego no es un aspecto menor en un plano menos racional, menos evidente también. Lo que más nos interesa en este momento, sin embargo, es esa falta de solución de continuidad entre la representación y la persona, la identificación del ser y el parecer, el absolutismo de las imágenes, en suma: la “criatura imaginaria”. Dos ejemplos tomados de la bibliografía borgeana nos permitirán atisbar el modo en que un retrato del hombre Borges configura, mediante la adición de atributos literarios, una imagen de Borges.

El término “retrato” se utiliza, en literatura, para referir a “*una descripción fiel de una persona en su aspecto físico* [de esto se ocupa la prosopografía en la tradición retórica griega] *y en sus rasgos psicológicos y morales* [etopéticos]” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 933). Son retratos, por ejemplo, los que ensaya en varias ocasiones Gustavo Cobo Borda en un libro (*Borges enamorado*) que representa una de las antologías más abultadas (fuera de Internet) de apologías borgeanas:

Este evangelio apócrifo de Borges me lo devuelve con la imagen suya que conservo: vestido de azul, gentil y pulcro, dispuesto siempre al diálogo; generoso con su saber inagotable, pero también arbitrariamente dulce en la libertad del pensamiento.” (COBO BORDA, 26)

“Pero este hombre austero y sencillo, de carcajadas homéricas, que almorzaba casi siempre sopa de arroz, un bife muy hecho, dulce de membrillo y queso, y grandes cantidades de agua, y que en el tranvía 76, que lo llevaba a la Biblioteca Municipal Miguel Cané en el barrio Almagro durante nueve años, tuvo la revelación de la Divina Comedia y el Orlando Furioso, logró convertir esa existencia anodina en una fulgurante obra de arte” (COBO BORDA, 103)

Es interesante estudiar con atención el segundo ejemplo, en el que la descripción deja pasar un adjetivo (“*homéricas*”) que permite la identificación de un rasgo borgeano con la figura de otro escritor ciego, da cuenta de un rasgo moral (la austeridad) y, de pronto, instala la “*existencia*” de Borges “*fulgurante obra de arte*”. Un caso similar lo encontramos en el libro de Alicia Jurado *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, donde se también insistirá en lo “anodino” de la existencia de Borges.

No sólo en el tiempo se acumulan los Borges que debería historiar: también en este instante hay un desdoblamiento inespacial que el mismo protagonista reconoce en una página titulada *Borges y yo*, donde deplora que el hombre de letras haya usurpado su personalidad íntima, sustituyendo el mito al ser humano. Borges, escritor, con su lucidez que casi da miedo, su lógica arrolladora y la asombrosa fuerza de su inteligencia, tenía que desplazar al apagado Borges de carne y hueso, a cuya existencia faltaron la acción y acaso la felicidad. Sin demasiada melancolía, admite a menudo esta carencia: “En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica”; “en el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer”; la confesión famosa: “Vida y muerte han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias”; y, mas recientemente: “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído...” (JURADO, 10)

Unos párrafos después, la autora incurrirá en el mismo procedimiento que deploraría su biógrafo, a través de la permutación del retrato por una metáfora cuya *imagen* (el término evocado, en oposición al término real o de partida) ha sido extraída de la literatura de Borges: “*si alguien me preguntase cómo es [Borges], creo que me resultaría difícilísimo dar una respuesta adecuada. La más veraz sería, tal vez, la siguiente: Borges es un laberinto.*” (JURADO, 12).

Tanto en el texto de Cobo Borda como en el de Jurado se constata la “pobreza” o lo “anodino” o lo “apagado” de la vida o existencia humana de Borges el escritor. A estos rasgos, por su parte (y esto implica una operatividad moral, cuya discusión entra fuera de los límites de este trabajo), *se contraponen* a una serie de valores intelectuales (“erudición”, “inteligencia”, “lógica”,

“lucidez”) . A ello se refiere también Emir Rodríguez Monegal cuando escribe: *“el mito personal de Borges empieza aquí: es, a un mismo tiempo, un mito de desesperanza por no haber sido un hombre de armas, y también un mito de compensación.”* (RODRÍGUEZ MONEGAL, 19)

El mito de compensación, siguiendo a este autor, ocurre a través de la obra, pero lleva inevitablemente al mito espectacular, a la imagen de Borges, ya que, de hecho, la fortuna de su imagen en el mercado es un elemento más de su mitificación, y se trata de un mito “personal”. Volvamos a Jurado: *“Borges, escritor, con su lucidez que casi da miedo, su lógica arrolladora y la asombrosa fuerza de su inteligencia, tenía que desplazar al apagado Borges de carne y hueso...”*. ¿Pero no es un escritor el Borges de carne y hueso? El mismo Borges trabaja esta escisión en diversas ocasiones y especialmente en el texto de 1960 (incluido en *El hacedor*) *“Borges y yo”*, en el cual está escrito:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. (BORGES, 1960)

En la medida en que se la expone a la mirada del público, la imagen de Borges ha sido alimentada por su vida privada no menos que por sus textos literarios. En un comentario de este texto Rodrigo Fresán escribe que *“Borges el ciego lo vio claro y lo vio primero: ¿para qué conformarse con ser persona cuando se puede ser personaje?”*(FRESÁN, 1). Y, por otra parte, la discusión de la literatura de Borges se manifiesta muchas veces como iconología de Borges. Así ocurre, por ejemplo, en el caso de Noé Jitrik, autor de un curioso libelo que se debate entre opuestos sentimientos. Allí, Borges aparece retratado:

La segunda vez que lo vi fue en Córdoba: custodiado por Carlos Fernández Ordoñez, asediado por Emilio Sosa López, celebrado por personalidades locales, le fui vagamente presentado, pero no me surgió decirle nada; en ese bloqueo fui correspondido, me limité a observarlo, estaba casi ciego, su cara iba teniendo ya esa vocación marmórea que se puede advertir en sus fotografías más recientes, su aire de impenetrabilidad en contraposición al desvalimiento, real o fingido, de 1948. Esto ocurrió en 1963. (JITRIK, 3)

La literatura de Borges aparece aquí cuestionada, pero la palabra *mito* vuelve a aparecer: *“...lo sorprendente es que, en un mundo que tiende a uniformizar la expresión, Borges, espontáneamente un conceptista, haya logrado convertirse en un mito casi popular al menos de*

numerosas y grandes minorías: la eficacia es la idea y la explicación.· (JITRIK, 13) En el capítulo 4 Jitrik ve a Borges como “una alegoría”, en el 5 habla de lo “bueno que quieren que sea Borges” . Al fin, plantea:

...lo importante es (...) el “cómo” y no el “qué” de su escritura; a pesar de esta opinión casi todos, de manera predominante al menos, se quedan en el “qué” acaso porque todavía no es fácil pensar la “producción” y todo induce a valorar el “producto” en el cual la sustancia, su “qué” se sigue imponiendo. Si esto es así, no habrá inconveniente en reconocer que el ámbito del “qué” de Borges se presenta como restringido, lo que también lo hace para algunos fascinante, lo contrario de Balzac, por un lado la energía de una constancia, fidelidad, finalmente, a un universo que parece tanto más consistente cuanto más reducido, el fantasma ideológico, finalmente, de la especialización, sinónimo, en nuestro mundo, de seriedad; dicho de otro modo, Borges habla siempre de las mismas cosas, de pocas cosas, lo que por otra parte crea la ilusión de “comprenderlo” en esa eliminación de un “cómo” infinitamente más perturbador por cuanto está ligado a la fantasía de “no entender”, de ser desbordado. (JITRIK, 19)

El trabajo de Jitrik, que plantea una interesante observación sobre el lugar común de la “especialización” como “seriedad” (los problemas con los que lidiamos aquí son de lugar común), ya se sitúa en un lugar de crítica ideológica de Borges, elemento que tendremos en cuenta a la hora de tratar el “poema” “Instantes” y su horizonte de recepción. Lo interesante, en este plano iconográfico, sin embargo, es que algunos momentos de esas críticas realizan el movimiento contrario al de una Jurado o un Cobo Borda y sitúan el lugar de lo anodino y la estrechez de miras en el lado opuesto, en la “obra”. Así ocurre con ciertos argumentos de quien es el mayor exponente de esa línea, el filósofo uruguayo Juan Flo, que incluso antologó un tomo de diatribas anti-borgeanas titulado *Contra Borges*, y que en un artículo publicado en un volumen colectivo de 1987 escribe que “*ciertas omisiones y rechazos, sin duda, radican en el estrechísimo registro de su sensibilidad y de su inteligencia*” (FLO; 1987, 161) y agrega: “*predomina en estos textos, tanto como en los ensayos (...) el interés por la escritura que a veces se torna placer en la provocación y que siempre implica una atención dirigida más a construir una imagen que a conocer una realidad.*”

Hasta ahora nos hemos ocupado de imágenes textuales, tomadas de la literatura erudita. Pero las mismas paradojas habitan otras imágenes de Borges provenientes de otras prácticas, soportes y disciplinas, entre las cuales cabe destacar el film *Jorge Luis Borges: The Mirror Man*, dirigido por Philippe Molins (1999, disponible, por ejemplo, en <http://www.ubu.com/film>), una producción que reúne todos los lugares comunes que hemos anotado y muchos otros (figura 1).



Figura 1. Fotograma de Jorge Luis Borges. *The mirror man*.

Al contrario del caso de Delmira Agustini estudiado por Bruña Bragado, los retratos fotográficos de Jorge Luis Borges no demuestran en ningún caso una intención de auto-construcción de sí por parte del retratado, ni una manipulación del medio fotográfico como discurso artístico. Si la lección de imagen aprendida por escritores como Quiroga, Agustini u Onetti puede ser relacionada, como hace Bruña Bragado en su estudio, con la figura del dandi (para Baudelaire, *“el dandi debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo”*, citado en BRUÑA BRAGADO, 61), la opinión de Borges al respecto resulta significativa en este contexto:

Bueno, supongo que soy muy distraído, pero nunca pienso en mí mismo como si fuera un dandy o algo así. Quiero decir que intento pasar lo mas desapercibido e invisible que pueda. Y tal vez, la única manera de pasar desapercibido es vestirse con un poco de cuidado, ¿no? Lo que quiero decir es que cuando era joven pensaba que siendo descuidado la gente no se daría cuenta de mi presencia. Pero era al revés. Siempre se daban cuenta de que mi pelo no estaba bien cortado o de que no me afeitaba. (BURGIN, 41)

Por el contrario, son varias y significativas las imágenes en que Borges es “atrapado” por la cámara, que está ahí mientras él no le presta atención, o bien es manipulado por el fotógrafo. A su vez, una enorme cantidad de imágenes, especialmente de los años setenta, se caracterizan por una especie de contrato entre el fotógrafo y el fotografiado, que se acercan un poco más a una noción performativa conjunta del acto fotográfico, al menos en lo que respecta a aspectos básicos (pose, encuadre), como es el caso de una de las fotografías de Borges más reproducidas, en la que el ciego, observado cenitalmente, se encuentra erecto sobre un círculo de color oscuro situado en el centro de otro círculo de color claro cuya circunferencia es el centro de una estrella de diecinueve rayos oscuros que es el centro a su vez de un piso embaldosado de forma circular. En segundo plano y en la zona superior y central de la imagen se observan dos columnatas y una puerta. La imagen, cuidadosamente compuesta, es estable y abierta a la vez; la puerta remite al laberinto, pero el retratado está en el centro del mismo, apoyado en su bastón y con una expresión satisfecha (figura 2).



Figura 2 Jorge Luis Borges en el Hôtel des Beaux Arts, París, 1969. Fotógrafo: Pepe Fernández

Ése es un caso de una fotografía de Borges que establece una relación de complicidad entre los atributos de la literatura borgeana y la representación (el retrato) del hombre Borges, y no deja de llamar la atención que la foto haya sido posada en el hotel donde había pernoctado Oscar Wilde

y sobre el cual expresó Borges su deseo de morir allí. Hay otros casos en los que esa complicidad es un hallazgo casual del fotógrafo, como el que reproducimos en la figura 3, una fotografía del mexicano Rogelio Cuéllar tomada en 1973 en el baño del Antiguo Colegio de San Ildefonso, un centro cultural de México D.F., ciudad a la que Borges había ido a dar una conferencia. Borges se encuentra sorprendido en el acto de orinar, pero lo que caracteriza la imagen es la llamativa cantidad de mingitorios, y su monótona repetitividad, que le da a la imagen toda un cierto aspecto de irrealidad o de espejismo. Más elaborada que la del ejemplo anterior, la imagen de Cuéllar se caracteriza por un tipo de complicidad entre la imagen de Borges y los atributos literarios de Borges más laxa y juguetona, y evidencia el carácter fortuito de la toma, su circunstancialidad desvergonzada, su falta de “pose”. Si el ejemplo anterior representa el mundo de Borges, ésta representa a Borges en el mundo.

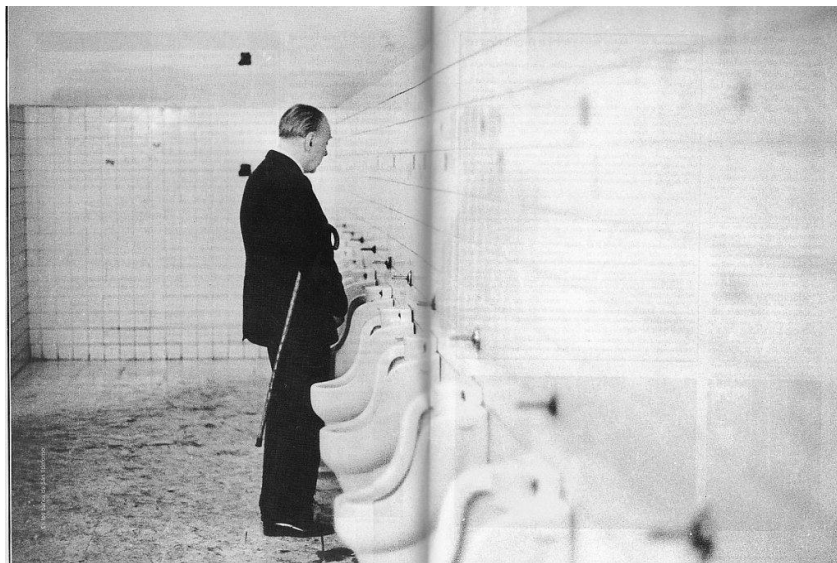


Figura 3 Fotografía de Rogelio Cuéllar.

El siguiente retrato de Borges que reproduciremos (figura 4) es una obra de un autor mucho más exigente, el fotógrafo norteamericano Richard Avedon, una de las figuras sobresalientes de la fotografía estadounidense del Siglo XX, cuya obra se ocupa compulsiva y obsesivamente del retrato.

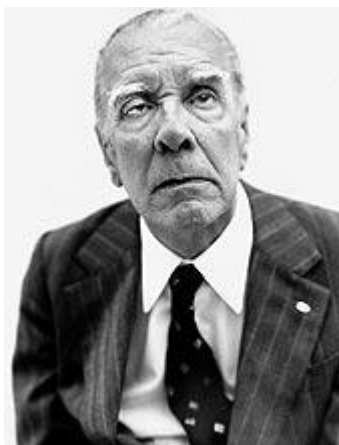


Figura 4 *Jorge Luis Borges*. Fotografía de Richard Avedon.

No encontramos en esta fotografía más atributos que la ropa que el escritor tiene puesta, una camisa, saco y corbata. Es posible que Avedon desconociera la obra de Borges, pero eso no quita que su costumbre, rara vez o nunca abandonada, era fotografiar a sus modelos delante de una tela blanca, o al menos un fondo neutro de ese color. Lo que llama poderosamente la atención en este retrato es la absoluta falta de indulgencia del fotógrafo, que se evidencia tanto en la expresión del modelo elegida como en el encuadre, que permite observar que la corbata de Borges está desaliñada mientras apenas deja aire entre la representación de la cabeza y el límite físico de la imagen, fortaleciendo así cierta imagen de arrogancia e incomodidad que la expresión de Borges también muestra. No hay compasión; los rasgos aberrantes están acentuados; la elegancia, descompuesta, no hay atisbos de bondad, aunque sí de algo como sumisión, negligencia, formulismo, resignación, en la expresión canina de los labios. Nada más lejos a la observación de Cobo Borda cuando dice que *“su rostro [de Borges] irradiaba la luminosa intensidad que sus ojos ciegos parecían negarle”* (COBO BORDA, 23); estos ojos, los de Avedon, ya no irradian, y el ojo izquierdo (de Borges, no de la fotografía) se dirige hacia arriba, y su expresión se acerca al miedo o a un asombro poco propicio.

La fotografía de Avedon es a la imagen visual de Borges lo que algunos textos de Flo a su imagen literaria: radicalmente críticos, pretenden desnudar la, en suma, maldad, del modelo, su *“estofa de impostor”*, como dice Flo hablando del *“estilo”* borgeano (FLO; s.f.). En el contexto de este trabajo, me interesa destacar otro aspecto, presente tanto en la fotografía de Avedon como en la de Cuéllar: la *involuntariedad* de Borges. Las fotografías aquí reproducidas señalan un Borges cuya imagen tiene algo de involuntario; en parte, eso se debe a su condición de ciego, ya que, en última instancia, un ciego no puede extender sobre su aspecto el conocimiento de un vidente, y

sobre todo no puede emitir un juicio sobre su imagen en ningún soporte. En el caso de la fotografía de Cuéllar, hay una involuntariedad evidente, dadas las circunstancias; en el caso de la foto de Avedon hay otro tipo de involuntariedad, de tipo más perturbador. En efecto, y aunque solamente se tratara de la corbata, Borges *no querría verse así*. El tema puede ser más importante de lo que parece, y puede permitirnos llegar con algunas herramientas críticas al análisis del último nivel, fáctico, de objetos de interpretación-imagen de Borges. En el “Epílogo” de *El hacedor*, Borges escribe:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (BORGES, 172)

Resulta significativo que este texto forme parte del mismo libro que “Borges y yo”, ya que, juntos, esas dos pequeñas prosas forman una constelación sobre la auto-figuración, y ambas constatan que lo que se desprende involuntariamente del sujeto es la representación, la imagen del sujeto, y a su vez la identificación entre el sujeto y su representación es total. En “Borges y yo”, esa imagen es un “otro Borges” espectacular, el ícono, el mito, del cual el “verdadero” Borges quisiera deshacerse, no le pertenece, es de otros. En el “Epílogo” de *El hacedor*, esa imagen es la obra del hombre que pretende “*dibujar el mundo*”. ¿Por qué dibujar el mundo redundaría en dibujarse a sí mismo, y no efectivamente al mundo, o a otro, o a otro mundo? No se trata de ensayar respuestas, sino de recordar la arbitrariedad de cualquier estilo, y proponer la extrañeza que comporta que tal “paciente” tarea se revele a su autor con tal morosidad y que la intención de dibujar al mundo se convierta *involuntariamente* en el acto de dibujar *su* rostro. ¿Significa que todo es un autorretrato? Para Flo, esto refleja más bien “*su concepción de la literatura como un reflejo de la eternidad de lo humano y no como la obra de activa creación que el hombre hace de sí mismo*” (FLO; 1978, 54).

Néstor García Canclini, que elabora algunos aspectos de la imagen espectacular de Borges, y que parte de una distinción entre una “cultura de élite” y otra “cultura masiva” que intento superar mediante la aplicación de las categorías panofskianas, se opondría a esta lectura. En el “Capítulo 3” de *Culturas híbridas* escribe:

Él también supo la incomodidad de ser Borges, los sobresaltos que hay que pasar para sostener un proyecto artístico culto en medio de la masificación cultural. En sus últimos años, Borges fue, más que obra que se lee,

una biografía que se divulga. Sus paradójicas declaraciones políticas, la relación con su madre, su casamiento con María Kodama y las noticias referidas a su muerte mostraron hasta la exasperación una tendencia de la cultura masiva al tratar con el arte culto: sustituir la obra por anécdotas, inducir un goce que consiste menos en la fruición de los textos que en el consumo de la imagen pública.

Lo que vuelve instructivo el caso borgeano es que en las últimas décadas él convirtió esa interacción obligada con la comunicación masiva en una fuente de elaboración crítica, un lugar donde el representante de la literatura de elite ensaya qué se puede hacer con el desafío de los medios. (GARCÍA CANCLINI, 114)

El texto de García Canclini plantea varios problemas, especialmente debido al modelo dualista (y elitista) en el que basa su análisis, en el cual *“la fruición”* de los textos parece no consistir en un *“consumo”*, mientras que sí lo es la fruición de la *“imagen pública”*: parecería mas justo, para decirlo en términos de Alain Badiou, distinguir entre creación y cultura. Lo que interesa aquí, sin embargo, es constatar la radical coherencia entre la imagen de Borges que más pueda asociarse a la *“alta cultura”* y aquella que más pueda ser considerada propia de los mecanismos de apropiación de la *“baja cultura”*, sin que importe demasiado ya, a esa altura, distinguir entre literatura y espectáculo. Esa coherencia es dable a ser analizada utilizando diversas estrategias, y el ejemplo o paradigma más radical es el caso del *“falso” “poema” “Instantes”*.

CAPÍTULO III

El paradigma “Instantes” y la imagen tergiversada de Borges

The paradigm analogy is depolar and not dichotomic, it is tensional and not oppositional. It produces a field of polar tensions which tend to form a zone of undecidability which neutralizes every rigid opposition. (...)

The paradigm is neither universal nor particular, neither general nor individual, it is a singularity which, showing itself as such, produces a new ontological context.

Giorgio Agamben, *What is a paradigm?*

En este momento de mi argumentación necesito un ejemplo, ya que debo atravesar las categorías utilizadas por García Canclini y, a su vez, pasar del análisis “iconológico” e “iconográfico” de la imagen de Borges, de su “significación intrínseca y contenido” y de sus “imágenes, historias y alegorías”, a un plano fáctico, de expresión, que nos hable de “la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas”. Y todo ello para volver a la significación intrínseca y al contenido y advertir la coherencia entre estos tres planos de imágenes de Borges que responden a una misma imagen en contextos de aparición diferentes que se vuelven “objetos de interpretación” diferentes. Y para ello necesito un ejemplo que ya sea una forma, con el fin de lograr un tipo de conocimiento del mundo del cual el fenómeno estudiado es un ejemplo a su vez.

Antes debo explicar qué entiendo aquí por “ejemplo”, y para ello consideraré algunas observaciones de Giorgio Agamben pronunciadas en ocasión de una conferencia y un debate realizados en agosto de 2002 en la European Graduate School de Nueva York. Allí, Agamben comenzó analizando las concepciones de “paradigma” mediante una lectura de Thomas Kuhn, cuyo libro *La estructura de las revoluciones científicas*, de 1962, determinó un uso comúnmente aceptado del término de amplísima difusión:

Kuhn acknowledges having used the term "paradigm" in two different meanings. In the first one, "paradigm" designates what the members of a certain scientific community have in common, that is to say, the whole of techniques, patents and values shared by the members of the community. In the second sense, the paradigm is a single element of a whole, say for instance Newton's *Principia*, which, acting as a common model or an example, paradigm means simply "example", as you know, stands for the explicit rules and thus defines a coherent tradition of investigation. Thus the question is for Kuhn to investigate by means of the paradigm what makes possible the constitution of what he calls a "normal science". That is to say, the science which can decide if a certain problem will be considered scientific or not. Normal science does not mean at all a science guided by a coherent system of rules, on the contrary, the rules can be derived from the paradigms, but the paradigms *can guide the investigation also in the absence of rules*. This is precisely the second meaning of the term "paradigm", which Kuhn considered the most new and profound, though it is in truth the oldest. The paradigm is in this sense just an example, a single phenomenon, a singularity, which can be repeated and thus acquires the capability of tacitly modeling the behavior and the practice of scientists. (AGAMBEN, 2)

Un ejemplo paradigmático es, para Agamben, el estudio de Michel Foucault sobre las arquitecturas del control civil en Francia en su obra *Vigilar y castigar*, de 1975. Agamben se detiene en el fenómeno histórico del panóptico, un modelo arquitectónico descrito por Jeremy Bentham en una obra de 1791 y que Foucault estudia desde una nueva perspectiva:

Foucault describes the panopticon and then says you have only to put a guard or a watchman in the central tower, and in each cell a prisoner, a madman, or even a student, and you will produce a kind a theater where a single person can watch and control a multitude of men. So, the panopticon is a concrete, singular, historical phenomenon, but for Foucault at the same time the panopticon is, as he writes, "panoptism". That is so say, a model of functioning which can be generalized, which allows the definition and establishment of new sets in the relationship between power and the everyday life of man. (AGAMBEN, 2)

"Eso significa", dice Agamben, que "el panóptico funciona como un paradigma, como un ejemplo que define la intelegibilidad de la serie a la que pertenece y al mismo tiempo aquello que constituye él mismo" (AGAMBEN, 2). El primer nivel panofskiano no trata de significaciones ni de constelaciones alegóricas o relatos, sino de aspectos fácticos, meramente expresivos, de una imagen. Lo significativo es que Panofsky, cuando ilustra su modelo, comienza en este nivel y luego va "ascendiendo" en complejidad en la lectura del fenómeno: un hombre que se saca el sombrero en la calle es, en el primer nivel, simplemente *"la modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituye mi universo visual"* (PANOFSKY, 45). En este caso, por el contrario, es mucho más fácil comenzar por un universo de significaciones y historias ya que se trata de un caso de estudio cuya formulación inicial proviene de la literatura, y es partir de la literatura que comienza a existir la

imagen de Borges. Siendo que mi objeto de estudio es la imagen de Borges, debería entonces ceñirme a la mera aparición indexal de una referencia a Borges, a un plano meramente deíctico. Puede haber muchos ejemplos, pero he elegido el caso del “poema” “Instantes” porque es a partir de sus resonancias que surge la inquietud original que se desata en este trabajo, porque es el que resueltamente produce menos indeterminación y porque es el más *involuntario*. “Instantes” pertenece a la imagen de Borges y constituye esa imagen también, y será un ejemplo que definirá la intelegibilidad de la serie a la que pertenece y que es el objeto de estudio de este trabajo, pero he de acercarme mediante una serie de pasos a ese nivel en el que se constituye “expresión”, en el sentido en que también escribe Panofsky cuando se trata de analizar una “tergiversación”, en este caso, de la frase latina “Et Arcadia ego” y sus avatares en la literatura y el arte:

Trataré (...) de probar que esta errónea traducción, por indefendible que sea (...), no se generalizó por “simple ignorancia” sino que, por lo contrario, venía a expresar y sancionar, a expensas de la gramática, aunque en interés de la verdad, un fundamental cambio de interpretación.” (Panofsky, 324)

En el ensayo de Panofsky, la “*errónea traducción*” se hace ejemplo de un nuevo contexto ontológico. Yo trataré de probar que una falsa atribución, por indefendible que sea, no se generalizó por “simple ignorancia”, sino que venía a expresar y sancionar una imagen de Borges que sólo en una lectura superficial altera su gramática, ya que lo que propone es una paradoja que subyace también en los otros niveles de interpretación de la misma que hemos analizado, y se revela coherente y es un conocimiento más de esa imagen.

Nada más *involuntario* que ser el autor de un texto que otros nos han atribuido. El texto en cuestión, aunque siempre se titule “Instantes”, tiene muchas versiones, de las cuales he elegido una al azar:

Si pudiera vivir nuevamente mi vida.
En la próxima trataría de cometer más errores.
No intentaría ser tan perfecto, me relajaría más.
Sería más tonto de lo que he sido, de hecho
tomaría muy pocas cosas con seriedad.
Sería menos higiénico.
Correría más riesgos, haría más viajes, contemplaría
más atardeceres, subiría más montañas, nadaría más ríos.
Iría a más lugares adonde nunca he ido, comería
más helados y menos habas, tendría más problemas

reales y menos imaginarios.

Yo fui una de esas personas que vivió sensata y prolíficamente
cada minuto de su vida; claro que tuve momentos de alegría.

Pero si pudiera volver atrás trataría de tener
solamente buenos momentos.

Por si no lo saben, de eso está hecha la vida, sólo de momentos;
no te pierdas el ahora.

Yo era uno de esos que nunca iban a ninguna parte sin termómetro,
una bolsa de agua caliente, un paraguas y un paracaídas;

Si pudiera volver a vivir, viajaría más liviano.

Si pudiera volver a vivir comenzaría a andar descalzo a principios
de la primavera y seguiría así hasta concluir el otoño.

Daría más vueltas en calesita, contemplaría más amaneceres
y jugaría con más niños, si tuviera otra vez la vida por delante.

Pero ya tengo 85 años y sé que me estoy muriendo.

Es interesante que no tenga sentido citar la fuente, ya que este texto, que *sí* aparece en artículos periodísticos y académicos (por lo tanto, citables) como un poema de Borges, también aparece (como un poema de Borges) en fuentes cuya referencia resulta al menos inusual en un trabajo académico, como una remera, un marcador de libros, una postal. Y sólo aparece como un texto que *no* es de Borges en artículos dedicados al problema de su origen, de su última fuente. En este momento del trabajo, y eso es significativo y buscado, las referencias comienzan a diluirse, y es así como en todo caso debo acercarme al ejemplo, al primer nivel de análisis. De todos modos, la versión citada arriba es la que la revista *Plural* de México publicó en el número de mayo de 1989 con una nota de Mauricio Ciechanower, y es revisitada por Iván Almeida en un valioso ensayo que, aunque no se cite constantemente aquí, es un subtexto permanente de esta sección de mi propia investigación: la cantidad de referencias cruzadas que podrían hacerse entre las observaciones de Almeida y estos párrafos es muy grande: baste decir, por ejemplo, que al citar a Panofsky y su observación de que la frase latina que estudia fue tergiversada no por “simple ignorancia” es posible recordar una declaración de María Kodama que cita Almeida en la que ésta “*quiere creer*” que es por “*simple ignorancia*” que “*Instantes*” fue atribuido a Borges, aunque esté siendo irónica y crea todo lo contrario (ALMEIDA, 3).

El 14 de abril de 2007 entrevisté a María Kodama, viuda y albacea de Borges, sobre este tema, y parte de esa entrevista y un primer acercamiento, periodístico, al fenómeno, fue publicado en el semanario *Brecha* de Montevideo:

[Kodama] repitió la ya conocida (apareció en [el volumen] *Revista Multicolor* en 1995) versión de los hechos: “Instantes” fue publicado con firma de Borges primero en la revista *Uno Mismo* de Buenos Aires y el director, intimidado por ella misma, se retractó en el número siguiente. En 1989 fue reproducido en la revista *Plural* de México (fundada por Octavio Paz) con un elogioso comentario de Mauricio Ciechanower, y fue aceptado (por el mismo Borges, si podemos creerle a su autora) en el libro *Todo México*, de Elena Poniatowska (1990). Pero el verdadero autor del poema “Instantes”, reproducido en miles de páginas web, camisetas y objetos del más diverso tenor, sería una mujer llamada Nadine Stair, originaria de Louisville, Kentucky, que lo habría publicado en 1978, ocho años antes de la muerte de Borges, en forma de prosa y bajo el título “If I had My Life to Live Over”. Kodama afirma haber pasado “ocho años” de su vida buscando el original, que “para ciertos gustos es maravilloso, pero no era la forma de ser ni la literatura de Borges”.

En un estudio publicado en Internet, el español Iván Almeida arremete contra la versión de Kodama, citando una investigación de la periodista Joanne Liesenfelt, que viajó a Louisville, Kentucky, en busca de una Nadine Stair que se le reveló inexistente en esa época y lugar, pero que le llevó a una tal Nadine Strain (1892-1988) que legó sus restos a la Universidad de la Escuela de Medicina de Louisville y que habría escrito “un precioso ensayo sobre comer helado, andar descalzo, jugar a las rondas y recoger margaritas”, al decir del periodista del *Louisville Courier-Journal* Byron Crawford. Iván Almeida tiene otra hipótesis: “If I had My life to live over” es una prosa de humor negro publicada por el caricaturista norteamericano Don Herold en octubre de 1953, “cuando Borges tenía 54 y Nadine 55”, en la revista *Reader’s Digest* (TOMSICH, 28)

Otro acercamiento al problema de la atribución, que no nos ocupará mucho tiempo, ofrece un intento de “explicar” la atribución, y utiliza argumentos que serán de interés inmediatamente luego:

Jorge Luis Borges is often cited as the author of this poem. The Spanish version, entitled "Instantes", mistakenly said to come from the anthology "Nueva Antología Personal", was probably not translated into Spanish by Borges nor claimed by him. In 1990, Elena Poniatowska published a book, "Todo Mexico", in which she cited a conversation alleged to have taken place with Borges in 1975 during which he recognized his authorship of "Instantes". Ivan Almeida, the curator at the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation at the University of Aarhus in Denmark, considers this a fake (...) It is also possible that this conversation did take place, but that Borges was thrown off guard by the suggestion from Poniatowska that he had written the poem, and mistakenly tried to place it among his earlier immature works. (ROSSEN, 1)

Borges “baja la guardia” y reconoce el poema como suyo, se sugiere, y agrega Rossen: “*In fact, Borges wrote a poem called "El Instante", included in the anthology, "Nueva Antología Personal". This poem is not related to the daisies text. The similarity in the names may explain the confusion.*” Pero “*Borges' style is different*”.

La aparición de la palabra “estilo” es significativa, ya que nos sitúa en un territorio ya explorado por Juan Flo que nos permitirá movernos de este *locus* todavía imbuido de literatura a otro, en el cual el concepto de lo literario comienza a ser absorbido por su espectacularización. El estilo, “*la manera peculiar de expresarse un hablante o un escritor, así como la serie de rasgos lingüísticos distintivos de una obra o de un conjunto de obras...*” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 379), es uno de los problemas que aborda Flo en su obra *Jorge Luis Borges traductor de Die Verwandlung (fechas, textos, conjeturas)*; de hecho, el estilo como construcción consciente y no como una suerte de piel o carácter es el eje de la primera parte de la investigación, en la que se estudia la hipótesis que afirma que la traducción de *La metamorfosis* publicada en 1938 por la editorial Losada, muy ligada a Borges, haya sido hecha por él, uno de los pocos escritores argentinos capacitados para la tarea, por su conocimiento de primera mano de la obra de Kafka y del idioma en que fue escrita. Lo curioso es que Borges siempre negó haber sido el autor de esa traducción, y a esta altura, parece aceptado que no se trataba de una mera pose:

En 1938 apareció en Losada (Buenos Aires) un volumen de Kafka titulado *La metamorfosis*, con un prefacio de Borges, a quien también se atribuye la traducción de todos los textos que el libro contiene. No hace falta constatar aquí que, tras los trabajos de Sorrentino y Flo (y los comentarios de Borges en 1983) al respecto, no cabe duda de que las traducciones de ese relato (...) no proceden de la pluma de Borges, sino de la de un innominado traductor español. (GARCÍA, 6)

A ese problema Flo agrega otro, que también está relacionado con la construcción del “estilo”: el modo en que Borges niega o directamente destruye sus obras iniciáticas, esas “*inmature works*” de las que habla Rossen y en las cuales supone que Borges incluye “Instantes” por error, desatando el equívoco. (Si esto último fuera cierto, sería curioso que, por error, Borges reniegue de “Instantes” como un poema inmaduro mientras que a la vez y sin saberlo integre “Instantes” a la lista de los textos de su autoría, pero según Almeida sólo se trata de figuraciones de Poniatowska.) Así, por ejemplo, “*Inquisiciones es inencontrable porque su breve tirada fue exterminada por el autor años después de su aparición mediante una persecución implacable.*” Borges, obsesionado con “fijar” su estilo, cosa que de hecho logra, tendría razones para negarse a ser el joven traductor de *La metamorfosis*: “*Asumiendo la autoría de esa traducción, Borges habría mostrado su estofa de impostor, su ilimitada capacidad mímica de disfrazar su estilo, que es casi la confesión de que su propio estilo es una ficción.*”

Borges también se ocupa de fijar su imagen, que sólo para evitar cierta confusión no llamamos también estilo ahora (y lo mismo vale para el caso contrario), y de un modo similar al

que Flo historiza para el caso hipotético de la traducción dudosa. En un tomo de entrevistas con Peter Burgin, Borges dice del Ultraísmo, ese movimiento poético del cual fue abanderado, *“que era una especie de farsa”* (BURGIN, 133). Y de su imagen: *“Tengo casi setenta años y podría comportarme como un hombre joven pero no sería yo mismo y usted se daría cuenta de ello”*. La preocupación por la imagen de escritor también comparece en esa larga entrevista: cuando Burgin le pregunta por qué no incluyó el relato “Oqbar, Tlön, Orbis Tertius” en su *Antología personal*, Borges responde: *“porque una amiga me dijo que la gente me vería como un escritor difícil y complicado... pensaba que atraía una idea errónea sobre mi persona.”* (BURGIN, 71)

¿Cuál es esa “idea errónea” que preocupa a Borges”? ¿Es esa imagen de erudito encerrado en su torre de marfil, cuya vida sólo ocurre entre los libros, ya que habla de “su persona”? Ese, en todo caso, es la imagen y el estilo del último Borges, el de la fijación espectacular, que hemos analizado en el capítulo anterior pero que no representan todo el espectro del horizonte ideológico en que sucede “Instantes”, el horizonte fáctico y expresivo que, en realidad, habla de la figura del intelectual y su imagen en el mundo contemporáneo fuera de la “intelectualidad”, territorio en el que aún nos estamos moviendo ahora. Borges mismo, en sus últimas memorias y textos autobiográficos, conferencias y entrevistas intenta justificarse de esa “falta de vida y muerte”, y curiosamente a veces lo hace en los mismos términos de “Instantes”, como lo ilustra este fragmento de su conferencia “Arte poética”:

Le doy vueltas a una idea: la idea de que, a pesar de que la vida de un hombre se componga de miles y miles de momentos y días, esos muchos instantes y esos muchos días pueden ser reducidos a uno: el momento en que un hombre averigua quién es, cuando se ve cara a cara consigo mismo. (...) ...me han sucedido muchas cosas, como a todos los hombres. He encontrado placer en muchas cosas: nadar, escribir, contemplar un amanecer o un atardecer, estar enamorado. (BORGES; 2001, 31)

“Hay que tomar en serio estas entrevistas y declaraciones ocasionales de Borges que, de un modo oblicuo, son parte de su obra. (...) Incorpora a su actuación como escritor un género específico de ese espacio en apariencia extraliterario: las declaraciones a los periodistas.”, escribe García Canclini (GARCIA CANCLINI; 115). De hecho, es de las entrevistas de donde se extraen las declaraciones de Borges que lo acercan al “estilo” de “Instantes”: así como la cercanía entre un título de Borges (“El instante”) y el título del “poema” (“Instantes”) permitía aventurar una teoría de la atribución en cuestión, así la lectura de la frase *“posiblemente, si yo tuviera que revivir mi vida no cometería los mismos errores, pero cometería otros sin duda, ¿no?”*, dicha por Borges y transcrita por Burgin, permite aventurar una teoría opuesta de la misma atribución: su veracidad. Esa teoría postula su

propia bibliografía de apoyo, como esta cita: *“Borges comprende que la única posesión del hombre sobre el tiempo es el instante...”* (Sucre, 191)

Para Iván Almeida, admirador de Borges, el caso “Instantes” es un fenómeno de curiosas características: termina su estudio citando mensajes electrónicos de lectores de todo el mundo que se “encuentran” con el “poema” y sufren algo así como un *shock*, y luego se ponen a leer desesperadamente **Ficciones**. ¿Qué decir de esto? Para individuos como Almeida, “Instantes” es horroroso, pero puede cumplir una función en el mundo borgeano de su imaginación: llevar incautos internautas y paseantes a leer al “verdadero” Borges. Pero este razonamiento esconde una falacia; para ese lector (muchas veces, como él mismo demuestra, empeñado en resistirse a cualquier prueba sobre la inautenticidad de la atribución), “Instantes” es tan “de” Borges como “Funes el memorioso”. Este punto es el que más interesa aquí, porque dice algo de la imagen de Borges, de lo poco de “literatura” de Borges que hay en ella, de su espectacularidad.

Hemos llegado a un primer nivel en esta traslación de la tríada panofskiana, el lugar en donde comprobamos que *“el cómo es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de las imágenes.”* (BELTING; 15) Ahora tenemos un *“asunto primario o natural”*, fáctico y expresivo, para el cual necesitamos una *“descripción pre-iconográfica”*, un *“bagaje para la interpretación”* consistente en la *“experiencia práctica”* y un *“principio correctivo”* que es *“la historia del estilo”*, *“la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas”*.

En este lugar, ya no importa la literatura de Borges, sino sólo su imagen, un flujo que se desata apenas del nombre de Borges. Nuestro problema es el campo en el que “Instantes” es de Borges: hasta ahora, hemos intentado demostrar que esa atribución no es tan disparatada, sino que puede pensarse un acontecimiento situado en el horizonte ideológico de Borges, un *“precio que paga su esencial imposibilidad de pensar mas allá de los límites ideológicos de cierta clase.”* (Flo, 194) Esos límites ideológicos de clase también incluyen, como en reverso, el sentimentalismo (un anti-valor en la esfera de la literatura) y la culpa, que es el tema de “Instantes”: la culpa del hombre que no ha disfrutado la vida por ser remilgoso. Como la experiencia práctica demuestra, el sentido común suele asociar la figura del lector obsesivo (el tragalibros) con un hombre que no disfruta de la vida (de las imágenes asociadas al “vivir”); el mismo Borges, como hemos visto, incurre en este autodiagnóstico cuando dice que ha leído más que vivido. Las imágenes asociadas al vivir en la cultura contemporánea (sus lugares comunes) son listadas en “Instantes” con mucha ejemplariedad (contemplar atardeceres, comer helados, andar descalzo, andar en calesita...), y a ellas se opone un *“vivir sensata y prolíficamente”*, un andar cargado de objetos asociados a la

comodidad, el confort y a la protección (el paraguas, la bolsa de agua caliente), una falta de tontería. Lo paradigmático de este texto en este contexto de interpretación, evidentemente, está sostenido por su enorme popularidad, su inserción en el lugar común.

La “posterización” de “Instantes” puede ser una de las mejores maneras, ahora, de observar la gama de posibilidades de expresión que puede adquirir “Instantes”. El término es interesante en este momento porque se utiliza en las técnicas gráficas para significar la reducción de la escala tonal a unos pocos colores planos y uniformes: se produce así *un tipo de imagen gráfica poco realista, pero de una evidente fuerza e inmediatez comunicativa*. Uno de los aspectos más atractivos en lo que refiere al caso que estudiamos está en la ilustración del texto, su adecuación, y cuánto dice eso del contexto en el que se produce la nueva re-atribución (de todos los ejemplos que he encontrado y observado, no he podido hallar uno solo que no tenga el nombre de Borges: la fantasmática imagen del autor argentino determina un aura del texto, su proveniencia literaria). Así, por ejemplo, llama la atención este caso, “Instantes” traducido al turco e ilustrado por una imagen que representa a Cristo en Getsemaní, unas horas antes del comienzo de la Pasión:

ANLAR

Eğer yeniden hayata başlayabilseydim,
İkincisinde, daha çok hata yapardım.
Kusursuz olmaya çalışmaz, sırtüstü yatardım.
İlkinde olmadığım kadar neşeli olurdum,
Çok az şeyi
Ciddiyetle yapardım.
Temizlik asla sorun bile olmazdı.
Daha fazla risk alırdım hayatta.
Daha fazla Seyahat ederdim,
Daha çok güneş doğuşunu izler,
Daha çok dağa tırmanır,
Daha çok nehirde yüzerdim.
Daha çok görmediğim yere giderdim.
Daha az bezelye ve doyasıya dondurma yerdim,
Gerçek sorunlarım olurdu hayali olanların yerine.
Yaşamın her anını gerçek ve verimli kılan insanlardandım ben.
Elbette mutlu anlarım oldu ama,
Yeniden başlayabilseydim eğer, yalnız mutlu anlarım olurdu.
Farkında mısınız bilmem.
Hayat budur zaten:
Anlar, sadece anlar.
Siz de anı yaşayın.
Her yere yanında termometre, su, şemsiye ve paraşüt almadan
Gitmeyen insanlardandım ben.
Eğer hayata yeniden başlayabilseydim,
Yanımda hiç bir şey taşımazdım.
Eğer yeniden başlayabilseydim,
İlkbaharda pabuçlarımı fırlatır atar.
Ve sonbahar bitene kadar çıplak ayaklarla yürürdüm.
Bilinmeyen yollar keşfeder, güneşin tadına varır,
Çocuklarla oynardım, bir şansım daha olsaydı, eğer.
Ama işte 85'indeyim ve biliyorum...
Ölüyorum....



Jorge Luis Borges
Çeviri.... CAN AKIN

El episodio evangélico de Getsemaní se asocia, tanto en su tradición estrictamente cristiana (oral, hermenéutica, pedagógica) como en su iconografía, al sufrimiento límite del hombre enfrentado a la muerte, por lo que la adecuación al texto es comprensible: lo curioso es la capacidad del texto para “ser” de Borges y a su vez, ser la textualidad de Cristo en Getsemaní (un análisis de la imagen, proveniente de la industria de ilustraciones bíblicas específicas de la secta Testigos de Jehová, es tentadora, pero nos llevaría por carriles un tanto sofocantes en este análisis).

Este acontecimiento es dable a ser analizado (y así alcanzamos el objetivo ideológico principal de este trabajo) como un tipo raro de *tergiversación*. El término fue introducido por el artista, pensador y agitador francés Guy Debord en un ensayo de 1956, y es definido brevemente

por él mismo en otro artículo de 1959 como *“la reutilización de elementos artísticos preexistentes en una nueva combinación”* (DEBORD; 1959, las traducciones son mías): se trata de una práctica común de la vanguardia (y se relaciona con el collage, especialmente en la práctica crítica del mismo por parte de Hausmann, por ejemplo) cuyas dos *“leyes fundamentales”* son *“la pérdida de importancia de cada elemento autónomo tergiversado – que puede ir tan lejos como para perder su sentido original- y, al mismo tiempo, la organización de otra combinación con sentido que le confiere a cada elemento un nuevo alcance y efecto”*(DEBORD; 1959).

El objetivo de Debord en estos artículos es plantear el uso de la tergiversación como práctica consciente y con *“propósitos de propaganda de clase”* (DEBORD; 1956). *“Los descubrimientos de la poesía moderna concernientes a la estructura analógica de las imágenes”,* dice, *“muestran que cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar de sus contextos originales, siempre existe alguna relación”,* y distingue dos clases de tergiversación: *“la tergiversación menor es la de un elemento que no tiene importancia en sí mismo, de manera que produce todo su significado en el nuevo contexto en el que ha sido ubicado. Por ejemplo, un recorte de prensa, una frase neutra, una fotografía de un lugar”,* y *“la tergiversación fraudulenta, también llamada tergiversación propositiva premonitoria, es por el contrario la tergiversación de un elemento intrínsecamente significativo, que adquiere un sentido diferente en el nuevo contexto.”* (DEBORD; 1956)

“Instantes” pertenecería a la segunda, ya que el texto era significativo (se trataba de una pieza de humor paródico) y en su nuevo contexto adquiere un sentido diferente (se convierte en el testamento emocional de un hombre enfrentado a la muerte, y cobra moralidad). Lo curioso del caso es, sin embargo, su “aparición” o “acontecer”, que, sea cual sea la verdadera historia de la atribución, demuestra por su éxito que la imagen de Borges contiene el horizonte que haría posible esa tergiversación, que la incluiría como posibilidad. Desde el punto de vista de la utilidad de la tergiversación, en este caso de la hermenéutica de la misma, de su deíctica interesada, nos permite afirmarnos en la idea de que esta falsa atribución no se generalizó por “simple ignorancia”, sino que *venía a expresar y sancionar una imagen de Borges que sólo en una lectura superficial altera su gramática,* ya que lo que propone es una oposición que subyace también en los otros niveles de interpretación de la misma que hemos analizado, y se revela coherente y es un conocimiento más de esa imagen, y su deíctica tiene un sentido crítico: la adecuación de “Instantes” a esa imagen ostenta una veracidad que nos remite al horizonte ideológico, al decir de Flo, en el que se movía Borges, y en el que su literatura florece, marioneta de las condiciones artísticas de producción en *“la sociedad del espectáculo”*: la oposición, en este primer plano fáctico

de la imagen de Borges, podría expresarse con las palabras que una mujer que conozco, por completo ajena a los valores de la “alta literatura” a los que supuestamente suscribe la obra de Borges , pero sí desayunada de la existencia de un hombre Borges, pronunció al leer “Instantes”:
“viste, toda la vida ahí encerrado leyendo, y ahora se arrepiente.”

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Mildred. "Miniatures of a Giant", en "The New York Times Book Review", 3 de Junio de 1962, sec. 7, pág. 6.

ACOSTA, Luis; RAPOSO, Berta, Sturm und Drang (1767-1785), en ACOSTA, LUIS (comp.), *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 329-331.

ADORNO, Theodor-Wiesengrund. *Sobre Walter Benjamin*. Barcelona, Cátedra, 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *What is a paradigm?*, en "European Graduate School EGS, Media and Communications", <http://www.egs.edu/faculty/agamben/agamben-what-is-a-paradigm-2002.html>.

ALAZRAKI, Jaime, Estructura oximonórica en los ensayos de Borges, en ALAZRAKI, Jaime, *Jorge Luis Borges (El escritor y la crítica)*, Madrid, Taurus, 1976.

ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974.

ALLEN, John, Prólogo a *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 2000.

ALMEIDA, Iván, Jorge Luis Borges, autor del poema 'Instantes', en *Borges Studies on Line*, J. L.

Borges Center for Studies & Documentation, : 17/06/01,

<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/iainst.htm>

ANDREWS, J. Richard, *Juan del Encina: Prometheus in search of Prestige*, University of California Publications in Modern Philology, Volumen 53, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles, 1959.

BALDERSTON, Daniel, *¿Fuera de contexto?*, Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1996.

BEAUVOIR, SIMONE DE, *Brigitte Bardot y el personaje de Lolita*, Buenos Aires, Ediciones del tiempo, 1965.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.

- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005. [Edición de Rolf Tiedemann]
- BLUMENBERG, Hans, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós, 2000. [1ª ed. 1981]
- BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- BORGES, Jorge Luis, *Arte Poética*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BRUÑA BRAGADO, María José. *Delmira Agustini: Dandismo, Género y Reescritura del imaginario modernista*. Bern, Peter Lang, 2005.
- BURGIN, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1968.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, *Borges enamorado*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1999.
- CORTÁZAR, Julio, *Imagen de John Keats*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil, Mode d'emploi du détournement, en *Les Lèvres Nues*, No 8, París, Mayo de 1956.
- DEBORD, Guy, Le détournement comme négation et comme prélude en *Internationale Situationniste*, No 3, París, Diciembre de 1959.
- DE CAMPOS, Haroldo, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, San Pablo, Perspectiva, 1981.
- DE MAN, Paul, Jorge Luis Borges: un maestro moderno, en ALAZRAKI, Jaime, *Jorge Luis Borges (El escritor y la crítica)*, Madrid, Taurus, 1976.
- DE OLASO, Ezequiel, *Jugar en serio, aventuras de Borges*, México, Paidós, 1999.
- DE TORRE, Guillermo, Para la prehistoria ultraísta de Borges, en ALAZRAKI, Jaime, *Jorge Luis Borges (El escritor y la crítica)*, Madrid, Taurus, 1976.
- ECO, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Buenos Aires, Lumen/Ediciones de la Flor, 1986.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001.
- FLO, Juan, *Jorge Luis Borges traductor de Die Verwahndluft*, UDELAR, Fac. de Humanidades, s.f.
- FLO, Juan, Vindicación o vindicta de Borges, en FLO, Juan (comp.), *Contra Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1978.
- FLO, Juan, Vindicación y vindicta de Borges, en *Borges, el último laberinto*, Montevideo, Linardi y

Risso, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

FRESÁN, Rodrigo “No ficiones”, en *Letras Libres*, Marzo de 2005, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10347>

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1989

GERTEL, Zunilda, La Metáfora en la estética de Borges, en ALAZRAKI, Jaime, *Jorge Luis Borges (El escritor y la crítica)*, Madrid, Taurus, 1976.

HUMPAL, Martin, *The Roots of Modernist Narrative*, Estocolmo, Forlag, 1999.

JAMESON, Fredric, *La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

JARQUE, Vicente. Johann Wolfgang Goethe, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000, Tomo 1, págs 226-232.

JITRIK, Noé, *Sentimientos complejos sobre Borges*, UDELAR, Fac de Humanidades, Dpto. de Publicaciones, 1994.

JURADO, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1964.

JUHN, T.S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

LAFON, M., Una escritura atípica,: la escritura en colaboración, en JITRIK, Noé (comp.), *Atípicos*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, Buenos. Aires, 1996,

MARÍAS, Julián, *Biografía de la Filosofía*, Madrid, Alianza, 1980 [1ª ed. 1954].

MOLINA, Daniel, Instantes, un poema de Borges, en *Clarín*, 30 de mayo de 1999, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/99-05-30/e-01501d.htm>

MONTELEONE, Jorge, Soussens Sans Sou, en JITRIK, Noé (comp.), *Atípicos*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, Bs.

As, 1996, pp. 37-45

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

RAMA, Ángel, *La aventura intelectual de Figari*, Montevideo, Fabula, 1951.

ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Ficcionario*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Rossen, Benjamin. *Who Would Pick More Daisies?*, On line, <http://home.iae.nl/users/rossen/DAISIES/daisies.htm>

SCHWARTZ, Jorge, *Las Vanguardias Latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991.

SIMMEL, Georg, *Goethe*, Buenos Aires, Nova, 1949.

SUCRE, Guillermo, Borges, el elogio de la sombra, en ALAZRAKI, Jaime (comp), *Jorge Luis Borges, (El escritor y la crítica)*, Madrid, Taurus, 1976.

TOMSICH, Francisco, Borges, Borges, Borges, Borges, en *Brecha*, Montevideo, 4 de mayo de 2007, págs 27-28.

VV.AA., *Jorge Luis Borges, obra y personaje*, Montevideo, Acali, 1978.

WILLIAMS, Raymond, *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva visión, 2008.

YVARIS, J.F., La formación de la historiografía, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000, Tomo 1, págs 134-149.