

Adam Elbanowski

Los límites del texto: el prólogo y el epílogo en Borges

En la obra de Borges los prólogos constituyen el discurso paratextual¹ más importante y más numeroso. No son meramente introducciones al texto, propio o ajeno; son obras *sui generis*, una corriente paralela en la creación de Borges, que comprende centenares de textos, a partir de breves notas preliminares hasta los prefacios extendidos. El papel particular de prólogos aunque contribuyó con publicaciones especiales como, por ejemplo, las ediciones de los prefacios ajenos - *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975) y *Biblioteca personal (prólogos)* (1988) - sin embargo, la mayoría de ellos son textos sueltos, dispersos en múltiples publicaciones, en el curso de muchos años. Por consiguiente, resulta difícil coleccionar el conjunto de los prólogos del autor, incluidos los ajenos pero, indudablemente, sin considerar esta forma del discurso sería imposible presentar una descripción adecuada y completa de la obra borgiana. No obstante, este elemento tan importante de su obra sigue, como los demás paratextos, al margen de los análisis críticos².

Los prólogos en Borges se dividen en varios grupos y especies³: 1) Los prólogos del autor que acompañan sus propias obras literarias; 2) los prólogos alográficos a obras de otros autores, y su variante, los que preceden las antologías, reunidas por Borges o también en colaboración con otros autores; 3) los prólogos a las publicaciones de autor o de coautor, de carácter crítico-literario o de divulgación científica; 4) los prólogos a la obra de los autores asociados Borges - Bioy Casares, de tipo tanto autorial (ficticio o auténtico) como actorial-ficticio los cuales, sin embargo, constituyen un conjunto aparte y rebasan los límites de este análisis.

El presente trabajo se centrará, principalmente, en los prólogos de Borges a sus propias obras literarias. Éstas comprenden todas las colecciones de poesías, cuentos y ensayos, así como diversas antologías y ediciones completas del autor. Serán incluidos también los epílogos y otros elementos finales - posdatas y notas - por las estrechas relaciones que los unen con los

¹ El término paratexto significa, según Gérard Genette, el umbral del texto o la zona de transición entre el texto y lo fuera del texto: Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, págs. 7-8.

² Entre las escasas publicaciones sobre este tema, destacan las siguientes: Lisa Block de Behar, "A manera de prólogo" en *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1987, págs. 19-41; José Miguel Oviedo, "Borges: el poeta según sus prólogos", *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núms. 130-131, enero-junio 1985, págs. 209-220; Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de J. L. Borges*, Madrid, Gredos, 1986, págs. 182-184.

³ En el presente trabajo se utilizarán los siguientes términos de G. Genette: el prólogo autorial, actorial, alográfico, original, ulterior, tardío. Ver. G. Genette, *Seuils*, op.cit., págs. 162 y 166.

prólogos⁴. Efectivamente, los prólogos y los epílogos forman una homogénea unidad de composición y deben ser tratados juntos. En gran parte, se tomarán en cuenta también los prólogos ajenos. Éstos, aunque se refieren a los textos de otros autores, completan los prólogos propios de Borges, formando una parte integral de su discurso preliminar.

Respecto a la fecha de publicación dominan entre los prólogos propios los originales, es decir, los que vienen de las primeras ediciones. No obstante, se hacen presentes también los prólogos ulteriores, que acompañan las siguientes ediciones. Por ejemplo, el prólogo a *Historia de la eternidad* (1936), fechado en 1953, aparecerá en la segunda edición del libro. Análogicamente, la primera edición de *Evaristo Carriego* (1930) carecía del prólogo, incluido en la segunda edición en 1955. El fenómeno inverso se observa en *Luna de enfrente*: el prólogo-invocación en la primera edición (1925), titulado "Al tal vez lector" luego fue suprimido y reemplazado por el prólogo ulterior de 1969. El cambio se debía no sólo a las razones substanciales, es decir, al rechazo del programa literario de entonces. Hubo también causas estilísticas, las mismas que obligaron a Borges a hacer correcciones de varios textos juveniles⁵.

En cambio, *Historia universal de la infamia*, en la versión definitiva, muestra una combinación de dos prólogos que datan de épocas diferentes: el prólogo a la edición primera (1935) y él a la edición de 1954. Al lado de los prólogos ulteriores aparecen, así mismo, los epílogos ulteriores, como la nota de 1955 a *Discusión* (1932), la posdata de 1952 a *El Aleph* que suple el epílogo original de 1949, así como la posdata de 1956 a *Ficciones* (1944).

Una forma muy particular del prefacio ulterior se manifiesta en las reediciones de las primeras colecciones poéticas. Junto al mencionado volumen *Luna de enfrente* (1925), también *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Cuaderno San Martín* (1929) son precedidos por los prólogos fechados en 1969.

Y, justamente, los prólogos ulteriores, al lado de posdatas, trazan un espacio paratextual que de una manera particular manifiesta la expansión de las obras de Borges a lo largo del tiempo. Estos prólogos convierten el texto, ampliamente concebido, en una obra abierta, incesantemente actualizada, complementada, modificada. Revelan, así mismo, los límites fluidos y cambiantes del texto borgiano, marcados por las seguidas menciones de fecha en el paratexto inicial o final.

Es muy significativo, que en gran parte los libros de Borges sean acompañados de prólogos, y relativamente pocos de epílogos o posdatas. ¿Es

⁴ Sobre las relaciones entre el prólogo y el epílogo, véanse: G. Genette, *Seuils*, op.cit., pág. 222; Henri Mitterand, "Le discours préfaciel" en *Acte du Colloque de Toronto*, "Lecture sociocritique", 1972, págs. 3-13; Alberto Porqueras Mayo, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 172.

⁵ Ver Juan Miguel Oviedo, "Borges...", op.cit., págs. 211-212.

tan sólo casual el hecho de que los discursos preliminares prevalezcan sobre los de clausura? ¿Realmente, como afirma Gérard Genette en *Seuils*, para la mayoría de los autores el lugar final en el texto resulta más discreto y más modesto?⁶ No obstante, Borges cuyos paratextos ejemplifican una modestia ostentosamente declarada, casi siempre opta por la parte inicial. Sin embargo, en el epílogo a *El libro de arena* leemos: *Prologar cuentos no leídos aún es tarea casi imposible, ya que exige el análisis de tramas que no conviene anticipar. Prefiero por consiguiente un epílogo (LA, 536)*⁷. Pérfida esta observación, dado que el escritor enfrenta la "tarea imposible" en varias colecciones de relatos, como *Historia universal de la infamia*, *Ficciones*, *El informe de Brodie* o la selección titulada *La muerte y la brújula* (1951).

Para explicar esta contradicción aparente hay que considerar tres hipótesis. Primero, existe en Borges una relación evidente, por poco identificación, entre prólogo y epílogo; el paralelismo consiste en la afinidad de función, composición y contenido. En realidad, el cambio de lugar en el libro y la ubicación de este elemento paratextual al principio o al final, no causaría gran diferencia. Segundo, ambas formas del discurso no pertenecen únicamente al nivel del paratexto, o sea, no sólo son parte del marco textual; su impacto y

⁶ G. Genette, *Seuils*, op.cit., pág. 160

⁷ Las abreviaturas se refieren a las siguientes obras de Borges, según ediciones usadas en este trabajo:

PC - Prosa completa, Barcelona, Bruguera, 1980; EC - Evaristo Carriego, DIS - Discusión, HUI - Historia universal de la infamia, HE - Historia de la eternidad, FIC - Ficciones, A - El Aleph, OI - Otras inquisiciones;

IB - El informe de Brodie, LA - El libro de arena;

OP - Obra poética, 1923-1977, Madrid - Buenos Aires, Alianza - Emecé, 1987; FBA - Fervor de Buenos Aires;

LE - Luna de enfrente, CSM - Cuaderno San Martín, HAC - El hacedor, OM - El otro, el mismo, PSC - Para las seis cuerdas, ES - Elogio de la sombra, OT - El oro de los tigres, RP - La rosa profunda, MH - La moneda de hierro, HN - Historia de la noche;

AP - Antología poética, 1923-1977, Madrid - Buenos Aires, Alianza - Emecé, 1981;

BO - Borges oral, Barcelona, Bruguera, 1980; BPP - Biblioteca personal (prólogos), Madrid, Alianza, 1988;

CIF - La cifra, Madrid, Alianza, 1986;

CON - Los conjurados, Madrid, Alianza, 1985;

IA - El idioma de los argentinos, Buenos Aires, M.Gleizer, 1928;

INQ - Inquisiciones, Buenos Aires, Seix Barral, 1994;

LS - Libro de sueños, Buenos Aires, Torres Agüero, 1976;

LSI - El libro de los seres imaginarios, (OCC, tomo 2º);

MB - La muerte y la brújula, Buenos Aires, Emecé, 1991;

NAP - Nueva antología personal, Buenos Aires, Emecé, 1968;

OC - Obras completas, 1923-1972, Buenos Aires, Emecé, 1974;

OCC - Obras completas en colaboración, Madrid, Alianza, 1983;

PPP - Prólogo con un prólogo de prólogos, Buenos Aires, Torres Agüero, 1077;

TE - El tamaño de mi esperanza, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

significado rebasa, considerablemente, los límites de un texto o un volumen. Tercero, el prólogo (epílogo), sin hacer caso de su ubicación en el libro, significa para Borges un punto clave y estratégico. Es un plano de la comunicación directa entre el remitente y el destinatario. Es ahí, donde el autor ofrece al lector un pacto y colaboración e, igualmente, es ahí donde el autor se despide de su lector frecuentemente refiriéndole a sus otras obras: *la prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós* - escribe Borges en el prólogo a *Inquisiciones* (INQ, 7).

Borges no sólo es autor de prólogos; es, a la vez, su teórico. El escritor presentó un boceto de la teoría del prólogo en la introducción a *Prólogos con un prólogo de prólogos*, así como en distintos prefacios, tanto propios como ajenos. Empieza el autor por una reflexión que *una convención editorial requiere (...) que lo [el libro] preceda algún estímulo en letra bastardilla que corre el peligro de asemejarse a esa otra indispensable página en blanco que precede a la falsa carátula* (PPP, 75). Dicha advertencia viene de un prólogo alográfico, fechado en 1932. Aún antes, en el prólogo a *El idioma de los argentinos* el autor hizo constar: *el prólogo quiere ser el tránsito de silencio a voz, su intermediación, su crepúsculo; pero es tan verbal, y tan entregado a las deficiencias de lo verbal, como lo precedido por él* (IA, 7). Borges comenta, sarcásticamente, que en la mayoría de los casos el prólogo *linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género* (PPP, 8). El lector corre también otro peligro; el autor lo advierte, siguiendo a Quevedo: *Dios te libre, lector, de prólogos largos* (IB, 371).

Sin embargo, Borges subraya unas excepciones de la regla, apuntando a los prefacios que son una manifestación de la nueva estética (la segunda edición de *Lyrical Ballads* de Wordsworth), o una parte integral de la obra, no menos famosa que ella misma (el prólogo-introducción a *Las mil y una noches* o a *Canterbury Tales* de Chaucer) (PPP, 8).

A pesar de tantos reparos escépticos, Borges intenta formular su propio concepto del prólogo. Confirma que el prólogo es este fragmento de la obra donde cambia el status del autor, quien desde entonces *es menos autor*, se asemeja al lector, en cierto modo resumiendo su papel y actitud (INQ, 7). Borges define el prólogo como *una especie lateral de la crítica* (PPP, 8); su objetivo principal es *entablar la discusión que debe suscitar todo libro, y evitar al lector las dificultades que una escritura nueva supone* (Alvear, 13-14)⁸. Al la-

⁸ En este trabajo se citarán los prólogos de Borges a las siguientes obras:

Ildefonso Pereda Valdés (ed.), *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927, págs. 119-221.

Elvira de Alvear, *Reposo*, Buenos Aires, M.Gleizer, 1934, págs. 13-14.

do de la función explicativa el autor destaca el rol persuasivo: *el prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja y arrepentir cualquier deserción* (Valdés, 221).

Ciertamente, de los comentarios citados no surge ninguna teoría coherente del discurso preliminar. Son, más bien, observaciones sueltas sobre las características de esta forma literaria las cuales, paradójicamente, no coinciden con el modelo del prólogo borgiano, por lo que se refiere, por ejemplo, a la inutilidad del prólogo o a su papel estrictamente persuasivo. Por lo tanto, es preciso acudir a los propios textos de Borges para precisar lo esencial de sus prólogos, tratando de responder a la pregunta que el autor plantea a sí mismo: *no sé que juicio favorable o adverso merecerán los míos [prólogos], que abarcan tantas opiniones y tantos años* (PPP, 8-9).

El prólogo, este umbral situado al lado mismo del mundo representado, es un lugar donde se revela directamente el autor, así como su interlocutor, el destinatario. El autor invoca al lector, lo guía, lo estimula, por fin, define su actitud en la recepción de la obra, esbozando una imagen del *lector ideal*.

En la poética de Borges el concepto del destinatario, la lectura, la recepción ocupa un puesto privilegiado. El escritor transmite un enfoque de la obra al proceso de la lectura, al acto mismo de recibir el texto. Subraya, al mismo tiempo, que el acto de crear es mucho más importante que la obra como tal. Borges, en cierto modo, anticipa los conceptos semióticos de *lecture*

Ema Risso Platero, *Arquitecturas del insomnio*, Buenos Aires, Ediciones Botella al mar, 1948, págs. 9-11.

William Shakespeare, *Teatro. Poesía*, Barcelona, Aguilar - Sudamericana, "Círculo de lectores", 1982, págs. 9-30.

Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982, págs. 7-15.

Ray Bradbury, *Crónicas Marcianas*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1983, págs. 7-8.

William Beckford, *Vathek*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1984, págs. 9-13.

León Bloy, *Cuentos descorteses*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1984, págs. 9-12.

Enrique Heine, Alemania. *Cuento de Invierno y otros poemas*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1984, págs. 9-10.

Herbert George Wells, *La puerta en el muro*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1984, págs. 9-12.

Edgar Allan Poe, *La carta robada*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1985, págs. 9-13.

Gilbert Keith Chesterton, *El ojo de Apolo*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1985, págs. 9-13.

Arthur Machen, *La pirámide de fuego*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1985, págs. 9-14.

P'u Sung-Ling, *El invitado tigre*, Madrid, Siruela, "La Biblioteca de Babel", 1985, págs. 9-12.

Néstor Amílcar Cipriano, *Pensamientos*, Buenos Aires, Ediciones Depalma, 1985, págs. 9-11.

Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, *Los mejores cuentos policiales. 2*, Madrid - Buenos Aires, Alianza - Emecé, 1986, págs. 7-8.

José Bianco, *Ficción y reflexión*. Una antología de sus textos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 9-10.

y *écriture*. Escribir y leer son dos procesos enlazados, con tal que *leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual* (HUI, 241). Cada lectura de la obra significa su transformación, su reinterpretación, su nueva faz. El lector es un partícipe legítimo del autor dado que, leemos en el prólogo a *Para las seis cuerdas*, "toda lectura implica una colaboración, y casi una complicidad" (PSC, 287). La misma idea se repite en el prólogo al ciclo de conferencias titulado *Borges oral* (1979), donde la ponencia, igualmente que la lectura, se revela como *una obra en colaboración* del destinatario y del autor (BO, 10).

En múltiples prefacios y postfacios se reitera una fórmula notable, tan frecuente en los ensayos: *mi lector*, es decir, el *lector ideal* o *implicado* por el escritor; el destinatario quien entabla un diálogo o un juego con el autor. En diversos prólogos se reitera el apóstrofe al dicho lector modelo: *preciso aunque invisible lector* (PPP, 76); *curioso lector* (LS, 7); *ojalá seas el lector que este libro aguardaba* (BPP, iv).

En el prólogo a *El libro de los seres imaginarios* el juego que propone el autor debe ser tratado literalmente, como una diversión textual: "querriamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio" (LSI, 123-124). Por otro lado, es una incitación para continuar juntos el libro del bestiario fantástico: *invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales* (LSI, 123).

El apóstrofe al lector tiene, en primer lugar, un carácter de la exhortación para seguir inventando. Expresa un deseo del autor para que su obra continúe en la mente e imaginación del lector. En el epílogo a *El libro de arena* dice: *espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran* (LA, 537).

Cabe recalcar una forma particular del discurso preliminar o final, reflejada en la obra propiamente dicha. No sólo los textos *orales*, como el mencionado ciclo de conferencias, sino también los textos propiamente dichos provenientes de la época madura en la creación de Borges, poseen características del diálogo que el escritor ciego entabla con sus lectores. Borges no escribe, él habla, dirigiéndose al lector. Su texto parece ser no escrito sino dictado, siendo un registrado discurso-monólogo, una voz del escritor quien no puede ver. Este monólogo, sin embargo, siempre confluye en un diálogo implicado puesto que por su presencia perceptible el lector deja huellas en el proceso creativo: *al dictar estas líneas, siento que me detiene la incredulidad del lector como un alto muro de bronce* (PPP, 156). El clima del texto pronunciado se nota, especialmente, en la poesía de los años ochenta. Por consiguiente, lo conciso del estilo y lo breve de la forma en prólogos, así como en los demás

textos de Borges, es motivado no sólo por la poética del escritor sino también por las circunstancias de su vida.

En las teorías del prefacio se hace hincapié en ciertas características y funciones del prólogo propio, en primer lugar, original: en su aspecto declarativo, imperativo, en otras palabras, usando el término de Gérard Genette, en la retórica de persuasión, la cual el crítico francés define así: *valoriser le texte sans (paraître) valoriser son auteur* ("valorizar el texto sin (parecer) valorizar a su autor")⁹. En el caso que nos interesa particularmente, o sea, en los prólogos que preceden los conjuntos de textos, esta función consiste en demostrar la unidad temática y formal de la obra que no es sino una compilación de textos, a veces muy diferenciados.

En Borges dicha regla no tanto se ve cuestionada sino más bien totalmente revertida. El autor acude a una especie de la *retórica de antipersuasión*. Desprestigia, incesantemente, sus obras y casi todos sus prólogos (epílogos contienen una larga lista de comentarios autocríticos. Éstos representan diversos matices. Por una lado, expresan una modestia bien demostrativa y llamativa del escritor quien, por ejemplo, en el prólogo a *Historia universal de la infamia* no se nombra autor sino traductor y lector. En el mismo fragmento Borges califica sus textos del (...) *irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos* (HUI, 243). En otros prefacios o postfacios se presenta como escritor quien imita o duplica los modelos de otros autores: por ejemplo, en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*, *El informe de Brodie*, *El oro de los tigres*, o también en la posdata al prólogo de *Artificios*.

La autocrítica, en general, se convierte en reproches que se hace a sí mismo el escritor, con una ostentosa sinceridad, reprobándose sus propios errores y torpezas. He aquí, los epítetos más típicos de los cuales Borges provee sus obras: *esta composición (...) es fundamentalmente falsa* (CSM, 93); *estos ambiguos ejercicios* (HUI, 243); *excesos barrocos* (FBA, 25); *la vistosa belleza de una calcomanía* (LE, 71).

Es de notar, que la autocrítica no sólo domina los prólogos ulteriores, escritos desde una perspectiva del tiempo sino, también, se reitera en los prólogos originales que preceden las obras juveniles: *veinticinco años: ¡una haraganearía aplicada a las letras!* (INQ, 7); *haraganearías del pensamiento; de metáforas; mentideros de la emoción; de incredulidades; haraganearías de la esperanza* (TE, 135).

Prologando *El informe de Brodie* Borges se pone otro reproche: (...) *soy decididamente monótono* (IB, 370). La misma frase la formulará también en otros volúmenes, como *El hacedor*, *El oro de los tigres*, *El otro*, *el mismo*. La

⁹ G. Genette, op.cit., pág. 184. Véanse también: H. Mitterand, op.cit., págs. 6-10; Jean Marie Gleize, *Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif*, Littérature, núm. 39, octubre 1980, pág. 13.

monotonía y la repetición: indudablemente pocos escritores se decidirían a exponer en prefacios/postfacios una apreciación tan despiadada de su propia creación. Esta *antipersuasión* borgiana no tiene meramente una dimensión retórica o autoirónico-convencional. El autor, consecuentemente, realiza en su obra una tesis, planteada múltiples veces: la literatura no es sino una tautología, una serie de reiteraciones, influencias, estilizaciones. A base de la idea de la repetición el autor ha creado una categoría estética: reitera en sus textos los mismos símbolos y tópicos, aprovecha en sus poesías las mismas metáforas e imágenes. En fin, los párrafos y fragmentos enteros se repiten, en la versión idéntica, a lo largo de ensayos, entrevistas, conferencias.

Si la monotonía y la repetición son inevitables (¿intencionales?), entonces ¿cómo ajustarlas al concepto de *varia*, en que se funde la obra borgiana, este mosaico de centenares de textos (paratextos) breves: literarios, paraliterarios, extraliterarios? Esta aparente contradicción la explican, justamente, los prólogos y epílogos.

Muchos prefacios y postfacios aluden a la regla de *varietas*. Dos conceptos se formulan ahí con más frecuencia: *silva rerum* y *miscelánea*. El autor, prologando *El libro de los seres imaginarios*, explica el contenido de la obra de esta manera: *El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo (LSI, 123).*

En el prólogo a *El otro, el mismo* Borges explícitamente cuestiona y revoca el principio unificador del prefacio: *Este libro no es otra cosa que una compilación. Las piezas fueron escribiéndose para diversos modos y momentos, no para justificar un volumen (OM, 173).*

Las ideas de *varietas* y *repetitio*, como categorías estéticas, son así evocadas y emparejadas. Ambos conceptos, paradójicamente, una vez son confrontados como categorías que se excluyen mutuamente, otra vez identificados como elementos complementarios. Así pues, en el prólogo a *El oro de los tigres* las dos ideas forman una antítesis mediante la cual la variedad contribuye a eliminar la repetición y la monotonía: *para eludir o siquiera para atenuar esa monotonía, opté por aceptar, con tal vez temeraria hospitalidad, los misceláneos temas que se ofrecieron a mi rutina de escribir (OT, 365).* En cambio, en el epílogo a *El hacedor* el autor postula una síntesis, combinando ambas categorías como las contradicciones permeables, lo que lleva al siguiente enlace: *la monotonía esencial de esta miscelánea (HAC, 170).*

Según ya citado Gérard Genette, Borges negando a su propia creación el rango de la obra homogénea, en realidad, postula y crea esta obra, subrayando su unidad y destreza, lo que demostraría *la coquetona retórica de la*

*modestia y la tímida soberbia de la humildad ostentosa*¹⁰. Sin embargo, dicha interpretación es totalmente incompatible con una imagen del *autor implicado*, inscrita en la obra de Borges y, en primer término, no cuadra con una imagen del *lector ideal*, diseñada por el autor. Borges no adula ni coquetea al lector; al contrario, lo nobilita, acentuando su papel primordial en la obra, lo califica de su partícipe y confidente. Por lo tanto, la depreciación continua de sus propios textos no sólo es una convención. O, tal vez, es una convención que, realmente, enmascara una honestidad inherente del autor, así como el escepticismo y el distanciamiento, matizados de la autoironía, respecto a su propia obra.

Borges realiza en sus prólogos/epílogos un juego bastante perverso. Totalmente consciente de las reglas del pacto con el lector y de la naturaleza plenamente convencional del prefacio el autor, impunemente, disfraza una máscara que oculta el sello auténtico de la intimidad la cual, lo que es inevitable, será recibida en términos de un truco literario más¹¹.

La interpretación de los textos según el propio autor es un elemento constante, así como una de las funciones primordiales en todos los prefacios y postfacios borgianos. El escritor, frecuentemente, inserta una glosa interpretativa, explica detalladamente sus intenciones, el significado y la temática de la obra. Este procedimiento concierne, en primer lugar, a las colecciones de cuentos donde, lo que es significativo, se ofrece una interpretación de las obras no sólo al final, en epílogos, sino también a partir de la parte inicial del libro. Paralelamente, en los prólogos que preceden las colecciones ensayísticas y poéticas el autor comenta los respectivos textos aunque, por lo general, sus comentarios se centran en la característica de tópicos en los ensayos y en la estilización o la metafórica en los versos.

A primera vista los comentarios de autor, básicamente en la cuentística, neutralizan la curiosidad del lector, eliminando un efecto del enigma o sorpresa. El lector enterado anticipadamente del enigma puede verse intimidado o determinado por las sugerencias previas. Pero no es así. Primero, el objetivo de Borges es justamente incitar la imaginación del lector, inspirarlo, aunque mediante otros procedimientos. Este papel lo desempeñan las originales invenciones fabulares basadas en diversas doctrinas filosóficas o teológicas que, el subrayado es del autor, son estimadas únicamente "*por su valor estético*" (OI, 304). Segundo, Borges sugiriendo al lector un desenlace del hilo narrativo, constantemente hace recordar su contexto adecuado, o sea, el de los

¹⁰ G. Genette, op.cit., pág. 190. Compare un comentario sobre el mismo tema del otro crítico francés, Michel Lafon: (...) *une inexorable gradation de l'humilité à une espece de masochisme tempéré d'ironie*. Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pág. 162

¹¹ L. Block de Behar propone otra variante de interpretación. Ver. "A manera de prólogo", op.cit., pág. 28

juegos ficticios. Al fin y al cabo, no importa el enigma mismo o la trama sino su modo de presentar; lo que vale es su significado profundo que se esconde detrás de una intriga muchas veces policial, como en los relatos "La muerte y la brújula" (FIC) o "Emma Zunz" (A).

En sus paratextos Borges, exponiendo sus intenciones, ofrece al lector una especie de la diversión intelectual, un juego con el texto. Prologando *El informe de Brodie* el autor advierte: "mis cuentos, como los de las Mil y Una Noches, quieren distraer y no persuadir" (IB, 369).

Borges, comentando su obra en el discurso paratextual, define de una manera muy reservada la filiación genérica de sus textos. Acude a los términos genéricos bastante vagos, como *cuentos realistas* (IB, 370) o *de índole policial* (MB, 12-13), *el género fantástico* (A, 126). No obstante, en *Elogio de la sombra*, que combina cuentos y versos, en el prólogo el autor insiste en una recepción determinada del libro: (...) *desearía que este libro fuera leído como un libro de versos* (ES, 316).

En otros comentarios preliminares o finales las nociones genéricas son reemplazadas por términos imprecisos, como *compilación* y *manual de los extraños entes* (LSI, 123), o por expresiones no menos enigmáticas: *los ejemplos de la magia* (HUI, 241), *ejercicios mágicos* (HN, 55), *museo de poesías apócrifas* (OP, 22).

La creación de Borges destaca por las características genéricas muy heterogéneas. Varias colecciones de sus textos (*El hacedor*, *Elogio de la sombra*, *El oro de los tigres*, *Atlas...*) mezclan ensayo, cuento, verso, prosa poética. En los volúmenes narrativos el autor constantemente borra las fronteras que separan distintos géneros: el ensayo o el cuento policial y fantástico, la nota o la biografía apócrifa, la reseña ficticia o la parábola.

Por consiguiente, el hecho de que Borges en discursos preliminares o finales se abstenga de precisar el género de sus obras no significa un simple regate sino, al contrario, una declaración implícita del escritor, una manifestación de su poética, fundada sobre el sincretismo de formas literarias y paraliterarias.

Una de las funciones básicas del prefacio, la indicación de fuentes, en los prólogos/epílogos borgianos aparece en una versión modificada, asemejándose a las notas al margen. Los discursos preliminares y finales nombran las fuentes literarias o filosóficas, demuestran referencias, modelos o inspiraciones. Constituyen un vasto registro de autores y títulos, trazando un amplio contexto literario.

Estas referencias toman forma de un comentario extendido o una acotación breve, en que el autor indica directamente las fuentes. Por lo general, el comentario se enlaza no sólo con un texto particular sino con toda la obra de Borges. La lista de los autores más citados ofrece unas sugerencias interpre-

tativas y, además, muestra las preferencias literarias y filosóficas del escritor: Stevenson, Chesterton, Carlyle, De Quincey, Browning, Kipling, Whitman, Wells, Shaw, Bloy, Schopenhauer, Lugones...

Un párrafo tomado del prólogo a *El oro de los tigres* resume dicho registro: *En cuanto a las influencias que se advertirán en este volumen... En primer término, los escritores que prefiero (...) luego, los que he leído y repito; luego, los que nunca he leído, pero que están en mí* (OT, 366). Tanto la lista de influencias como la advertencia citada contribuyen a la visión borgiana de la intertextualidad, al concepto de la literatura, concebida como una serie de citas, influencias, plagios inevitables. En fin: (...) *la diversa entonación de algunas metáforas* (OI, 137), una obra en común de diversas generaciones de autores.

Quedan por precisar otras funciones, muy especiales, que desempeñan los prólogos y epílogos, esta vez no originales sino ulteriores y tardíos.

En los prólogos ulteriores, así como en las notas finales o posdatas, abundan suplementos, correcciones y advertencias que anuncian, sobre todo, la inclusión de nuevos textos en las ediciones posteriores. Esta especie de reparo aparece en el prólogo a la segunda edición de *Historia universal de la infamia* (tres fragmentos nuevos incluidos en *Etcétera*); en la posdata de 1956 al prólogo a *Artificios* (los cuentos "El sur", "La secta del Fénix", "El fin"); en la posdata de 1952 al epílogo en *El Aleph* (las siguientes cuatro relatos nuevos). En la nota fechada en 1955, adjunta al prólogo a *Discusión*, el autor explica que el ensayo "Nuestra imposibilidades", al que hace referencia en el prólogo original, fue suprimido en dicha edición porque (...) *ahora parecería muy débil* (...) (DIS, 105). El prólogo en la segunda edición de *Historia de la eternidad* combina una acotación sobre dos ensayos nuevos con un retoque de algunos juicios, según el autor, demasiado precipitados.

No por casualidad en Borges falta otra función primordial del prefacio ulterior, es decir, las reacciones a las primeras opiniones críticas. La respuesta la ofrece el prólogo en el libro de poesías *La moneda de hierro: puedo consentirme algunos caprichos, ya que no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí* (MH, 469-470)¹².

Consideremos una vez más los prólogos ulteriores que preceden las ediciones posteriores de las colecciones poéticas de los años veinte.

La lectura de los versos juveniles se realiza desde una perspectiva impuesta por el autor maduro. Por lo tanto, domina una conciencia del distanciamiento temporal en los tres prólogos - a *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de*

¹² Borges ampliará esta idea en un prólogo ajeno: *A la obra escrita de un hombre debemos muchas veces agregar otra quizá más importante: la imagen que de ese hombre se proyecta en la memoria de las generaciones* (Poe, 9)

enfrente y *Cuaderno San Martín*. Al autor no sólo le importan las advertencias que modifican la interpretación de las poesías juveniles o retoques estilísticos, aunque éstos son bastante numerosos: *he limado algunas fealdades, algún exceso de hispanismo o argentinismo* (OP, 21). En primer término, el escritor tiende a orientar al lector, a trazar un marco temporal que defina la recepción de las obras tempranas. Borges quiere que el lector siempre recuerde leyendo, por ejemplo, "El truco" (FBA) o "Mi vida entera" (LE), que son versos provenientes de la fase artística ya cerrada o, inclusive, superada, como es el caso del ultraísmo. Son textos que al escritor maduro, le parecen ya remotos, casi ajenos: "*Poco he modificado este libro. Ahora no es mío*" (LE, 71).

Estos prólogos ulteriores hacen pensar en un motivo muy frecuente en la cuentística; en un motivo del doble, en el sentido del *extraño, otro* que, precisamente, alude al encuentro entre *yo* (el Borges maduro) y *él* (el Borges joven). Los dos son separados por años, experiencias y gustos literarios. En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* este tópico toma forma de una reflexión poética sobre el cambio y el transcurso del tiempo: *en aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad* (FBA, 26). Sin embargo, la poesía juvenil siempre permanecerá como un recuerdo nostálgico que Borges quiere salvar, contrariamente a su ensayística temprana, deliberadamente condenada al olvido¹³.

Los prólogos tardíos, que preceden las antologías poéticas del autor, son, a la vez, una mirada general hacia toda la obra que se aleja al pasado. Aquí, Borges manifiesta sus preferencias literarias, recurre a los textos más favoritos, trazando un proyecto de su propia *summa* poética. Es significativo, que en dichos prólogos el autor, absteniéndose ya de la ironía o de la *retórica de antipersuasión*, forja reflexiones cuya tonalidad seria y solemne los asemeja al testamento. En la introducción a la *Obra poética, 1923-1977* leemos: (...) *yo querría sobrevivir en el "Poema conjetural, en el Poema de los dones, en Everness, en El Golem, y en Límites* (OP, 22). La misma tonalidad y la esperanza de que su obra perdure y sea apreciada se manifiesta en el prefacio de 1980, que inicia *Antología poética, 1923-1977*: "*sería muy raro que esta antología, que abarca más de medio siglo, no incluyera una página o una línea, digna de atención y de la memoria*" (AP, 8).

Para presentar todos los aspectos del discurso paratextual borgiano es preciso extender el análisis a los prólogos ajenos. Estos manifiestan toda una serie de procedimientos intertextuales, en un plano que enlaza el paratexto alográfico y el texto de autor. Aunque dichos prefacios acompañan las obras de

¹³ Víctor Farías, siguiendo el destino de *El tamaño de mi esperanza*, presenta una descripción interesante de la "aniquilación" por el autor de su propia ensayística de los años veinte. Víctor Farías, *La metafísica de arrabal. "El tamaño de mi esperanza": un libro desconocido de Jorge Luis Borges*, Madrid, Anaya - Mario Muchnik, 1992, págs. 14-15

otros autores, a menudo se relacionan directamente con la creación borgiana, sea en forma de cita o alusión, sea en forma de glosa. Por ejemplo, Borges prologando las obras de Swedenborg y Shakespeare aprovecha fragmentos de sus propios textos, dedicados a los dos autores. Así pues, la introducción a *Mystical Works* de Swedenborg (**PPP**) la cierra el soneto titulado "Emanuel Swedenborg" del tomo *El otro, el mismo*. El prefacio a las obras de Shakespeare (1982), una vasta disertación histórico-literaria, inesperadamente será complementada por un párrafo tomado de la parábola sobre el autor inglés - "Everything and Nothing" - del volumen *El hacedor*. El Borges investigador literario acude al Borges escritor, como si desconfiando de los análisis críticos, creyera más en el poder de la síntesis de ficción: *Temo no haber sido justo con Shakespeare. Para reparar esa culpa, me permito exhumar el fin de una parábola que di a la imprenta hace veinte años* (Shakespeare, 30).

Prologando *Antología poética* de Quevedo (1982) Borges parafrasea un fragmento final del epílogo a *El hacedor* - la metáfora del hombre que dibujando el universo traza, efectivamente, su propia imagen - y lo adopta a una característica del poeta español. Otra especie de paráfrasis la constituye un párrafo del prólogo a la obra del poeta argentino Almafuerte (**PPP**). Es un diálogo curioso entre una nota al prefacio crítico y una nota al texto ficticio. En la acotación que complementa dicho prefacio Borges utiliza una nota al margen del cuento "Tres versiones de Judas" **FIC**; lleva a cabo una transcripción-paráfrasis de la primera parte de la nota ficticia omitiendo, únicamente, una mención del teólogo inventado, Runeberg...

Hay también otra especie de diálogos textuales que consisten en aprovechar varios fragmentos de los prólogos alográficos con el fin de suplir los prólogos propios. Borges frecuentemente utiliza sus prefacios que preceden las obras de otros autores para hacer comentarios sobre sus propios textos indicando, en primer lugar, las fuentes literarias. Por ejemplo, en el prólogo a *La puerta en el muro* de Wells (1984) Borges incluye un reparo en que sugiere que su cuento "El Aleph" **A** echa raíces, justamente, en los relatos de Wells. Así mismo, Borges prologando las obras de Giovanni Papini (**BPP**), las menciona como modelo de la trama en el cuento "El otro" **LA**. Aprovecha también el prólogo a *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (**PPP**), para indicar a los críticos poco averiguadores, las verdaderas fuentes de *Historia universal de la infamia*.

La introducción a la obra de otros escritores sirve, al mismo tiempo, para entablar un diálogo o, mejor dicho, una polémica entre varios niveles paratextuales, por ejemplo, entre el prólogo ajeno y el epígrafe en el texto borgiano. Así pues, Borges abre el prólogo a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (**BPP**) con una cita a Emily Dickinson: (...) *publicar no es parte esencial del destino de un escritor* (**BPP**, 83). El lector ideal borgiano confrontará dicha

frase con la cita a Alfonso Reyes que sirve de epígrafe en el tomo *Discusión: esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas* (**DIS**, 103).

Los ejemplos mencionados demuestran una unidad imponente de la obra de Borges. Incluso los breves textos sueltos, como los prólogos ajenos que, aparentemente, quedan fuera de la *obra canónica* del escritor, son comentarios o suplementos, marcando un diálogo continuo, en forma de alusión o cita, con la poesía, ensayística y cuentística de Borges.

Los prólogos y epílogos borgeanos, debido a su forma y función, rebasan los límites de una introducción común: glosa o presentación general de un texto o un volumen particular. Existe, paralelamente, el segundo más amplio nivel del prólogo, tanto propio como ajeno. El discurso paratextual sirve para una meditación sobre toda la obra del autor, convirtiéndose en el manifiesto literario y, a la vez, en el autorretrato de Borges. El término *manifiesto literario*, se refiere, en el sentido muy general, a la reflexión estética de Borges; su concepto y visión de la literatura y, también, la presentación de su propia arte poética¹⁴. Es significativo, que muchos elementos de este manifiesto literario aparezcan en los prólogos ajenos. Por otra parte, en lo que se refiere a los prólogos propios, la reflexión estética se hace presente casi exclusivamente en la parte preliminar de las colecciones poéticas y, tan sólo esporádicamente, en los volúmenes narrativos. El autor en múltiples ocasiones expresa su escepticismo frente a las teorías estéticas. Prologando *Los conjurados* advierte que éstas, aunque pueden constituir los *admirables estímulos*, como es el caso de Whitman, también (...) *pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo* lo que corrobora, en el primer ejemplo, el monólogo interior en Joyce (**CON**, 13). Borges desconfía sobre todo de la estética moderna que, según leemos en el prólogo a *La moneda de hierro*, es incapaz de crear grandes obras, ni resucitar las antiguas formas literarias, como las odas de Píndaro o la novela histórica de múltiples volúmenes. En el mismo fragmento el escritor rechaza categóricamente la noción de la estética abstracta; no hay un solo criterio estético, una sola teoría universal. Lo niega una variedad de manifestaciones y formas del arte que reúne la obra de Hugo y la de Virgilio, de Browning y de Swinburne, de poetas escandinavos y de persas: *Cada sujeto (...) nos impone una estética particular. Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir* (**MH**, 469).

Por lo tanto, no es de extrañar que Borges advierta en sus prólogos: *no profeso ninguna estética*. La misma frase, en la versión casi idéntica, la repetirá en tres prólogos diferentes (**ES**, 315; **RP**, 420; **CON**, 13). No obstan-

¹⁴ Sobre la interrelación entre el prólogo y el manifiesto literario Ver J. M. Gleize, op.cit., págs. 12-16.

te, basándose en diversas observaciones dispersas a lo largo de muchos prefacios, es posible reconstruir las principales reglas literarias que guían a Borges.

En su visión de la literatura dominan tres categorías: el *panteísmo*, el hedonismo y el juego literarios.

Borges confiesa una idea panteísta de la literatura que, concebida en forma del Libro, se identifica con el laberinto-universo. Este motivo, tan frecuente en *Ficciones* o en *El Aleph*, encuentra su reflejo en los prólogos, por ejemplo, en el que abre *El informe de Brodie: (...) no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad* (IB, 369). No sólo cada obra es una imagen del mundo; cada una contiene algún valor, un elemento de la belleza estética. Por consiguiente, hay que rechazar el concepto (tan desagradable para Borges) de la *modernidad*, puesto que cada obra transmite una imagen de su época y siempre es moderna, siendo una transcripción de la contemporaneidad (LE, 71).

Prologando *El ojo de Apolo* de Chesterton (1985) Borges afirma: *la literatura es una de las formas de la felicidad* (Chesterton, 12). De los prólogos borgianos surge una visión hedónica de la literatura, una espontánea alegría de leer y crear, la cual el autor quiere compartir con sus lectores. Los prólogos reflejan este placer especial de estar en contacto con el texto; son una incitación a jugar y divertirse en el curso de la lectura. Dicho motivo queda bien marcado en los prólogos propios como, por ejemplo, en *Antología poética, 1923-1977: yo desearía que este volumen fuera leído 'sub quadum specie aeternitatis' de un modo hedónico (...)* (AP, 8). La recepción del texto debe reflejar, al mismo tiempo, un proceso de la creación de la obra o, como en este caso, el proceso de la compilación de textos en el libro: *lo he compilado hedónicamente; sólo he recogido lo que me agrada o lo que me agradaba en el instante en que lo elegí* (AP, 8).

El tópico de la alegría de leer y de compilar textos se reitera, así mismo, en múltiples prólogos ajenos, en especial, en las antologías compuestas por Borges: *componerlo ha sido un placer; ojalá compartan ese placer quienes vuelvan sus páginas* (PPP, 115). En la introducción a la antología titulada *Los mejores cuentos policiales.2* (1986), publicada por Borges y Bioy Casares, los dos autores resaltan que la selección de textos fue determinada por *el único criterio posible, el criterio hedónico*, y luego agregan: *la lectura de cada una de las piezas que lo componen, fue para nosotros muy grata* (Borges-Bioy Casares, 8).

El ejemplo citado refleja otro aspecto del hedonismo literario: el placer que surge de la colaboración con otros autores, el goce de escribir las obras en

común, lo que manifiesta (...) *la alegría de la amistad y los hallazgos compartidos* (OCC, II, 511).

En la introducción a *Prólogos con un prólogo de prólogos* y, sobre todo, a la *Biblioteca personal (prólogos)* Borges revela no sólo la alegría de escribir y de compartir sus propias lecturas con el destinatario. Expone el placer de escribir... el prólogo a los prólogos. El discurso preliminar llega a ser una forma literaria más preferida por Borges, puesto que le ofrece al autor esta oportunidad que no le asegura el texto propiamente dicho, es decir, el comentario directo y el diálogo sincero con el lector.

El fenómeno de la alegría de crear y leer se enlaza estrictamente con una visión lúdica de la literatura. En varios prólogos, principalmente alográficos, el autor frecuentemente alude a esta idea, implícitamente recordando al lector cómo éste debe interpretar el texto literario, sin excluir las ficciones borgianas: *la literatura es un juego, ejecutado mediante la combinación de palabras, que son piezas convencionales* (Machen, 12). El escritor vuelve a la misma idea en otro prefacio: *el arte literario es un juego de convenciones tácitas* (Risso Platero, 10). Por lo tanto, argumenta Borges, lo esencial de la literatura radica en un convenio, a base del cual se lleva a cabo el juego. Esta regla es invariable y se refiere a todas las especies de la literatura y del arte, dado que cada manifestación del arte, incluido el naturalista, es convencional (PPP, 29). El motivo señalado ya en el epílogo a *Otras inquisiciones* - la visión de la literatura basada en el juego, en la combinación de un par de elementos constantes - será desarrollada en uno de los prólogos alográficos: *toda literatura (...) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo 'fantástico' o a lo 'real' (...)* (PPP, 26).

De este modo, surge uno de los elementos más importantes en la poética de Borges, manifestada en los discursos preliminares o finales: una confrontación entre el realismo y lo fantástico o, más precisamente, el concepto de lo fantástico. Borges asume este concepto de una manera muy amplia. Demuestra que la corriente fantástica no sólo precede cronológicamente la literatura realista, sino también la supera según criterios de la veracidad, y por su valor simbólico y esencial (Machen, 12). En el epílogo a *Obras completas en colaboración* el autor declara: *el amor de la literatura fantástica, hartado más verdadera y más antigua que los remedos del realismo* (OCC, II, 511). Por otro lado, Borges rechaza un concepto corriente de la literatura realista, argumentando que ésta abunda en ingredientes insólitos, justamente porque es... realista, y lo insólito de ningún modo puede identificarse con la inverosimilitud (Sung-Ling, 9). En efecto, comenta escépticamente el escritor, si inclusive aceptamos el hecho de que la literatura deba reflejar la realidad, "ni

siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo" (PPP, 51).

El lugar destacado ocupan en prefacios/postfacios las meditaciones sobre la poesía y el papel del escritor. Indicando las fuentes irracionales y mágicas del lenguaje, Borges hace constar que también *la poesía quiere volver a esa antigua magia (OM, 175)*. La poesía aparenta un andar sobre el suelo inseguro, linda con una caminata a oscuras, con un juego arriesgado, lo que refleja una imagen metafórica en el prólogo a *El otro, el mismo: ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto (OM, 175)*. El verso, observa Borges prologando *Los conjurados*, es un arte de la magia, cuyo instrumento es el lenguaje. De ahí, surge la vocación del poeta: *la misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud (RP, 420)*. En los prólogos a *Historia de la noche* y *El oro de los tigres* Borges afirma que cada instante en la vida, cada fenómeno - percepción, despedida, encuentro, enredos del destino - puede provocar un sentimiento estético, convirtiéndose en un material poético. El objetivo del poeta es proyectar este sentimiento subjetivo, insertarlo en una trama o un ritmo del verso.

El concepto de los géneros literarios forma el siguiente componente de la poética borgiana. En este contexto, los prólogos ajenos expresan el mismo escepticismo frente a las categorías genéricas con que el escritor calificaba sus propias obras: *(...) los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos (...) (PPP, 51)*. Borges, oponiéndose a divisiones y taxonomías rígidas, esboza en sus prólogos una teoría poco común de los géneros. Si resulta algo relativo *el género de la novela realista*, seguramente el sueño es digno de esta expresión: el más antiguo y uno de los más complejos géneros literarios (*LS, 7; BPP, 104*). Del mismo modo, es legítimo calificar de género literario pensamientos y sentencias que, a partir de la antigüedad clásica, evolucionan hacia la mayor concisión (Cipriano, 9).

Para concluir este breve esbozo de la poética de Borges, expuesta en sus prólogos y epílogos, acudiremos a las observaciones que el autor ha dedicado a su propio arte y estilo.

Prologando *La cifra* el escritor confiesa: *Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual (CIF, 11)*. Borges define esta especie de la poesía en términos de una figura, fundada en el oxímoron. Es una combinación de contrastes que forman las triadas: intelecto-vigilia-abstracción y poesía-sueño-imagen. La semejante yuxtaposición se postula en el prólogo a *Cuaderno San Martín*. Del mismo modo, en un prólogo ajeno Borges resalta que lo esencial de su creación poética radica no en la

metáfora o la trama sino en la propia entonación, en la voz del poeta (Heine, 10).

El prólogo a *Elogio de la sombra* enumera, detalladamente, todos los procedimientos literarios, o mejor dicho, *astucia*" que adopta Borges en sus obras: *Eludir los sinónimos (...), eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales (...); simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (...) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas* (ES, 315). Este registro lo complementa un fragmento del prólogo a *El otro, el mismo* en que el escritor formula, implícitamente, la regla básica de su estilo: *"Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad"* (OM, 174).

El prólogo/epílogo borgiano, lo que será su otro determinante, sirve también para bosquejar varios proyectos de tramas e ideas literarias. El paratexto se convierte en una especie de agenda o borrador del escritor, un registro de invenciones fundadas en un tópico principal del prefacio o en un hilo narrativo de *Ficciones* o *El Aleph*. Citemos dos ejemplos. En *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges irónicamente comenta la idea de escribir obras de muchos volúmenes, cuyo eje central se puede resumir en un par de palabras¹⁵. Aludiendo a Carlyle, forja un proyecto de los libros inventados, textos por escribir, que serán reemplazados por resúmenes o glosas. El concepto parecido aparece en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Una vez más inspirado por Carlyle, sugiere un concepto del libro-antología, compuesto por prefacios a las obras imaginarias. Dichos prefacios serían ilustrados por las citas provenientes de las obras inexistentes.

El epílogo a *El hacedor* resume, en cierto modo, el arte poético de Borges: *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, de 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* (HAC, 170).

El manifiesto literario del escritor se transforma en su autorretrato. El prólogo/epílogo llega a ser una autodeclaración de Borges: de concepciones que confiesa, de su personalidad, de sus obsesiones, gustos, resentimientos.

¹⁵ *He confesado alguna vez que soy demasiado tímido para ser un buen lector de novelas. Me siento perdido entre tanta gente. Cuando era joven me gustaba olvidarme entre las multitudes de Dickens, de Hugo o de los rusos; ahora me siento tan incómodo en esas turbas como en una sesión académica, en un banquete o en una fiesta de fin de año* (Bianco, 9).

¿Qué imagen del autor surge de los discursos paratextuales? Borges es hombre de letras; para él la realidad, su propia vida y personalidad, tienen una dimensión literaria, identificándose con un acto de la creación. La vida de Borges, ya a partir de su infancia, no es sino la vida en medio de libros y para libros: *¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella (...)* (HN, 558). En *El otro, el mismo* agrega: *menos que las escuelas me ha educado una biblioteca - la de mi padre* (OM, 174).

Borges contempla la realidad a través de los libros; hechos, acontecimientos, personas se convierten en tramas y personajes literarios. Todo llega a ser, literal y figurativamente, una ficción. Es también la ficción (mistificación) una fascinación del joven Borges por el folklore argentino, por el mundo de gauchos y compadritos. Paradójicamente, estos personajes *creados* por el escritor abundan, así mismo, en sus versos, ensayos, cuentos que datan de la fase madura de su creación. En el epílogo a *Obras completas* (1974) escribe el autor sobre sí mismo: *su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de Buenos Aires, que jamás existió* (OC, 1144). En el prólogo a *Evaristo Carriego*, fechado en 1955, confiesa: *Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses* (EC, 13).

No es de extrañar, pues, que los recuerdos del pasado, de la infancia sean principalmente memorias de las lecturas. Reaparece el motivo de la alegría de leer, lo que se nota, en primer lugar, en los prefacios que acompañan las obras de los escritores favoritos, a quienes Borges leía en su juventud. El autor regresa, desde una perspectiva del tiempo, a las lecturas del pasado, particularmente, a Chesterton, Wells, Poe, Beckford, que ahora provocan las reminiscencias y las emociones de hace años¹⁶. Esta es la esencia de la "*felicidad personal*" (BPP, 91), de las "*horas felices*" (Chesterton, 12).

Los libros del pasado remoto, ahora releídos y prologados, significan el cumplimiento de un ciclo en la vida del escritor: *las ficciones de Wells fueron mis primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos* (BPP, 30).

La esfera privada y nostálgica es marcada, sobre todo, por los prefacios de Borges que preceden los textos de los escritores argentinos supliendo las numerosas dedicatorias en la obra del autor. El prólogo se convierte en un testimonio de la amistad y, a menudo, en el homenaje y las memorias. Es larga esta lista de prólogos-dedicatorias: Evaristo Carriego, Macedonio Fernández, José Bianco, Bioy Casares, Julio Cortázar, Mújica Lainez, María Esther Vázquez, Santiago Dabove...

¹⁶ Véanse Chesterton, 12-13; Wells, 9-12; Bradbury, 8; BPP, 29-30; Poe, 9-13; Beckford, 9-13.

Pasiones y hábitos, declarados por el Borges-prologuista son, por un lado, un bosquejo del autorretrato y, por otro, una glosa a su propia obra, un registro de los tópicos preferidos.

En el epílogo a *Obras completas* Borges evoca sus tres grandes pasiones: literatura, filosofía y ética. Consultemos varios prólogos para ampliar esta lista: la complejidad de la metafísica (**NAP**); la eternidad (**IA**); *la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura* (**OM**, 173); *los muertos que perduran en mí* (**NAP**, 10); Buenos Aires (**IA**, **OM**); la patria (**NAP**); el lenguaje (**IA**, **NAP**); la literatura fantástica (**OCC**); la literatura gauchesca (**OCC**); la germanística (**OM**, **NAP**) y, en particular, las letras inglesas (**MH**) e islandesas (**MH**, **OCC**).

La filosofía, no cabe duda, siempre ha sido la mayor afición de Borges. Sobre esta predilección relata, muy sugestivamente, en el prólogo a *El oro de los tigres* donde el motivo de la biblioteca del padre se enlaza con una iniciación del joven Borges en el mundo de la filosofía. Son significativos, en especial, los prólogos y epílogos que enmarcan las colecciones ensayísticas en que el escritor enumera las doctrinas que le sirvieron de inspiración en sus ficciones: los conceptos de la eternidad e infinidad, la paradojas de Zenón, la idea del eterno retorno, el idealismo de Berkeley. Reaparece, una vez más, una imagen del hombre de letras, cuyas pasiones privadas determinan la temática de su obra; la imagen en que se borran las fronteras que separan el Borges-persona del Borges-autor.

La ceguera, el tópico frecuente en los prefacios/postfacios y otro rasgo del autorretrato, se presenta tanto en el plano personal, como literario. La ceguera significa para el autor una deformidad física, un problema existencial y, a la vez, una parte del proceso creativo: *la ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra* (**RP**, 420). Es de notar, que Borges comenta su condición del ciego no sólo en los prólogos propios. También los prólogos ajenos pueden ser pretexto para quebrar un esquema paratextual del prefacio e insertar su propia imagen: *soy ciego y, de algún modo, siempre lo fui* (**BPP**, 109).

No obstante, debido a múltiples prólogos/epílogos, esta efigie del ciego pensador y erudita, de edad avanzada, inesperadamente, ceda el paso a una imagen totalmente distinta, la del escéptico ironista, el admirador de juegos, el aficionado a chistes y adivinanzas intelectuales, la persona del gran sentido de humor. Prologando *El informe de Brodie* el autor, haciendo referencia a su dilema de siempre, confiesa: *"la ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges"* (**IB**, 371). El texto que concluye las *Obras completas* ejemplifica un sentido de humor muy refinado. Dicha publicación, muy particular por definición porque corona toda la creación de Borges, va acompañada del epílogo que contradice el rango de la *summa*. El epílogo es un juego litera-

rio, un destello de broma y autoironía, con que el autor prepara una nota biográfica sobre sí mismo, *transcribiendo* un artículo de la enciclopedia que se publicará en el año ... 2074. El uso de la tercera persona en el texto no sólo fomenta una distancia irónica del escritor frente a su vida y obra, sino también convierte el epílogo en una forma curiosa del apócrifo, del quasi-alográfico epílogo póstumo¹⁷.

El autorretrato será suplido por un atributo poco común en los paratextos. El escritor aprovecha el prefacio/postfacio para presentar sus convicciones políticas. El Borges prologuista se declara como un hombre del pasado, cuyos hábitos e ideales derivan del siglo anterior. Por eso, prologando *El informe de Brodie* se califica del conservador a secas. En cambio, acude al prólogo a una colección poética para manifestar su anarquismo y desconfianza en la democracia, *ese curioso abuso de la estadística* (MH, 470).

En el mismo fragmento Borges escribe: *el prólogo tolera la confidencia* (...) (MH, 470). El autorretrato, inevitablemente, pasa a la confesión. El prólogo/epílogo es este espacio en la obra, donde el escritor, confiándose al lector, esboza su autobiografía íntima. En el prólogo que abre *Discusión* la confesión de repente infringe un carácter paratextual del discurso preliminar, en que el autor comenta los tópicos de los ensayos que siguen: *Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias* (DIS, 106). Del mismo modo, una declaración insertada en el epílogo a *El hacedor* no queda en ninguna relación con el texto propiamente dicho, con el contenido del libro: *pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído* (HAC, 170).

En el prólogo-confesión suena una voz del escritor para quien, frente al cansancio por la edad, por la soledad, por el transcurso de los años, la única salvación será la creación: (...) *Yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra. Sigo, sin embargo, escribiendo. ¿Qué otra suerte me queda, qué otra hermosa suerte me queda?* (CON, 13) En el prólogo a *Elogio de la sombra* Borges recapitula toda su vida: (...) *He consagrado mi ya larga vida a las letras, a la cátedra, al ocio, a las tranquilas aventuras del diálogo, a la filosofía, que ignoro, al misterioso hábito de Buenos Aires y a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman metafísica* (ES, 315).

El prólogo/epílogo en forma de confidencia llega a ser una invitación al lector, una incitación de parte del autor, quien no quiere ocultar nada al partícipe del diálogo. Es un intento de ganar su confianza para que el autor, dirigiéndose al destinatario, le pueda nombrar, legítimamente, *mi lector*.

No únicamente los prólogos propios forman un discurso de confesión. Del mismo modo, Borges en los prólogos ajenos inesperadamente se pone a

¹⁷ G. Genette, op.cit., pág. 220.

hablar de sí mismo, de su obra, de su vida, hábitos, obsesiones. Acaso no es sorprendente que en medio del comentario dedicado a los cuentos de León Bloy el autor ponga una pregunta: *¿escribiré yo alguna vez un poema que no esté en Buenos Aires?* (Bloy, 11).

En los prefacios/postfacios de Borges, junto con los discursos afines como las inscripciones, destaca una variedad de temas (usemos la palabra más adecuada: motivos literarios), un vaivén de las convenciones genéricas y procedimientos estilísticos. Se entretajan ahí una argumentación lógica o una glosa a textos, acompañada de las minuciosas notas bibliográficas, y una charla narrativa o un hilo libre de ensayo; al lado de una conferencia sobre la estética, las memorias autobiográficas; junto a comentarios o citas de las obras de escritores y filósofos, una anécdota o una parábola. En Borges, el prólogo sirve para presentar un prolegómeno a la doctrina idealista de Berkeley (el prólogo a *Obra poética, 1923-1977*) y, así mismo, para contar una poética visión onírica (la inscripción a *El hacedor*).

Los discursos preliminares o finales destacan por su calidad literaria: la presencia de anécdota, trama, narrador, metafórica permite calificarlos de obras literarias, en el sentido estricto del término. En prólogos y epílogos se manifiesta no sólo un abanico de formas y expresiones sino también una estructura de composición muy diversificada. Por ejemplo, en el prólogo a *El informe de Brodie* el lector se ve impresionado por la multitud de "hilos del argumento" y por lo original de su disposición. Estos, apenas anunciados, son reemplazados por otros tópicos para, sorprendentemente, volver a aparecer, complementados por más observaciones y luego, de nuevo, son substituidos por los motivos siguientes, sujetos a un estilo y tonalidad distintos.

Repasemos los motivos enumerados en el prólogo a *El informe de Brodie*: el comentario sobre los últimos cuentos de Kipling; el paratexto - *recusaciones* del autor; el aforismo sobre la complejidad del universo; el paratexto - las intenciones del autor; las convicciones políticas de Borges; literatura y política; la invención creadora según Platón; la confrontación del pensamiento clásico y romántico; las fuentes literarias de las obras de Borges; arte poética; motivos autobiográficos; las confesiones del autor; la burla de la Real Academia Española; diccionarios de argentinismos; la anécdota sobre Roberto Arlt; la glosa a *Martín Fierro*; el metadiscurso sobre el prólogo.

Los sucesivos temas van desarrollándose, se entretajan y desvanecen según los principios que se asemejan, en cierto modo, al funcionamiento de las libres asociaciones. Pero a pesar de la diversificación de temas, el prólogo citado seguramente no provoca un sentimiento de caos o desorden. Al contrario, todas las temáticas quedan subordinadas a un proyecto oculto que rige en el texto: a la idea de *varietas* - variedad.

A modo de conclusión, tracemos un modelo del prólogo/epílogo borgia-
no. Hay, evidentemente, una relación temático-estructural entre, de una parte,
los prólogos o epílogos y, de otra, las respectivas colecciones de textos. Dicho
de otra manera: la composición del paratexto inicial o final corresponde a la de
los propios textos¹⁸. Lo atestigua, justamente, la regla de *varietas* según la cual
la composición de los discursos que abren o cierran los volúmenes narrativos o
poéticos se funde en los principios de la variedad. Versos, cuentos y ensayos
son compilados en colecciones que forman un mosaico de textos y,
análogicamente, los prólogos y epílogos constituyen una compilación de
múltiples temáticas y motivos.

Esta afinidad se nota también en un plano de expresiones, nociones o
procedimientos estilísticos, en particular, en la metafórica. Hay, al mismo
tiempo, una especie del parentesco genérico que une el texto con el paratexto.
El prólogo que abre un volumen de ensayos frecuentemente cobra una forma
ensayística pero estos lazos genéricos se manifiestan, sobre todo, en los libros
de poesía. El prólogo, especialmente en una variante de la inscripción, surge
de la prosa poética, asemejándose temática y estilísticamente, al texto
principal, a los poemas. En diversos casos, los prólogos y sus variantes pueden
ser considerados como una parte integral del libro, paralelamente a las demás
obras ahí reunidas.

Los prólogos y epílogos destacan por sus valores artísticos. Son, a
menudo, impresionantes imágenes poéticas, un registro metafórico de las
meditaciones del autor sobre el destino humano: *somos todo el pasado, somos
nuestra sangre, somos la gente que hemos visto morir, somos los libros que
nos han mejorado, somos gratamente los otros* (OCC, II, 512). Abundan las
reflexiones que toman forma de aforismos o sentencias, dispersas en múltiples
prólogos, en especial, alométricos, donde Borges vuelve a plantear, obsesiva-
mente, las preguntas que lo atormentan, sin referencia ninguna a las obras pro-
logadas. Es notable, que principalmente son comentarios sobre el transcurso
del tiempo, la memoria, la fugacidad, la infinidad. Estas numerosas sentencias
podrían ser compiladas, siguiendo el modelo de la "Biblioteca personal"
borgiana, para crear otra selección (preliminar) de los pensamientos de Borges
dedicados al tiempo¹⁹.

En consecuencia, desaparecen los límites entre el texto y su parte in-
trodutiva/final, entre la obra literaria y su marco, *entre la obra y el libro*. Por

¹⁸ A. Porqueras Mayo en su teoría del prólogo comenta el fenómeno de la permeabilidad del
prólogo y del texto, respecto a composición y contenido. Ver A. Porqueras Mayo, *El prólogo
como género literario*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, págs.
100-102, así como, del mismo autor: *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*,
Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, pág. 25.

¹⁹ Véanse PPP, 51, 81, 114; BPP, 44; Cipriano, 9.

otro lado, los prólogos de Borges se dejan apreciar como textos, separados de las obras que acompañan. Desde esta perspectiva, son creaciones artísticas, son autónomos discursos literarios. Constituyen, en fin, un género literario (paratextual) aparte en la creación de Borges²⁰.

Así trazado el modelo del prólogo/epílogo borgiano no cuadra, ciertamente, con el esquema convencional. En primer lugar, supera la regla básica de este discurso, o sea, sus determinaciones persuasivas, declarativas, preceptivas, valorizadoras. Carece, además, de esta cualidad inmanente que, según los teóricos literarios, contagia cada prólogo: su inutilidad, superfluidad, en fin, su inevitable tendencia a la autoaniquilación, autocancelación²¹.

El desajuste del prólogo/epílogo borgiano resulta de su naturaleza particular y multifacética. Este discurso no es sólo, y no principalmente, un elemento servicial frente a la obra, es decir, el paratexto *tout court*, una mera *introducción*²². Es el *prefacio (postfacio)* con todo un vaivén de conotaciones: el comentario a la obra entera, el manifiesto literario, la declaración de arte poética, el puente entre el autor y el lector, el autorretrato del escritor, el discurso confidencial... El prólogo/epílogo en Borges constituye, en fin, el texto; la obra literaria autónoma que, incesantemente, cambia su forma, encarnándose en ensayo, parábola, anécdota o prosa poética.

²⁰ Sobre el prólogo como el género literario aparte comenta A. Porqueras Mayo en las siguientes publicaciones: *El prólogo como género...*, op.cit., pág. 93; *El prólogo en el Manierismo...*, op.cit., pág. 4; *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, págs. 2-3. Ver también: Richard P. Blackmur, "Przedmowy krytyczne Henry Jamesa" en *Nowa krytyka*, Warszawa, PIW, 1983, pág. 162. En relación a la obra de Borges, sobre el mismo tema, consúltense: J. M. Oviedo, *Borges...*, op.cit., págs. 218-219; Roberto Alíano, *Borges, biografía verbal*, op. cit., pág. 132.

²¹ Ver G. Genette, op.cit., pág. 213; J. M. Gleize, op.cit., pág. 16; Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pág. 14.

²² Sobre la distinción entre el prefacio y la introducción Ver J. Derrida, op.cit., pág. 23; Jean-Marie Schaeffer, *Notes sur la préface philosophique*, Poétique, núm. 69, 1987, págs. 36-37.