

La rosa inalcanzable: teoría de la escritura poética en Borges

31

Elisa T. Calabrese

*Pero toda poesía es misteriosa;
nadie sabe del todo
lo que le ha sido dado escribir.
J. L. Borges*

Hablar de escritura poética en el caso de Borges es, como siempre, asomarse a un complejo entramado de constelaciones significantes: en ésta, como en tantas otras cuestiones teóricas ¿hay alguna que no haya meditado?, su reflexión permite trazar un mapa de lectura que transita el complejo territorio de las escrituras contemporáneas. Mi propuesta aquí tratará de seguir -con cortes, saltos, sobreentendidos- un trazo entre la sinuosa línea que une (separa) las figuraciones, las máscaras del sujeto inscriptas en su poesía.

Para efectuar esta travesía, apenas un tramo de ella, podemos partir de una primera instancia escrituraria atribuible al Borges autor y registrable, además de en el vasto material paratextual, en los sucesivos prólogos a las ediciones de sus poemas; ediciones que, pese a la indicación del título, no son nunca completas. Podría resumir esta

incompletud en dos razones: la primera, banal, es que el volumen **Poesía completa** (*) de 1977, no comprende otros libros posteriores; la segunda en cambio, sintetiza la concepción borgeana del oficio de escribir, práctica que se concentra en torno de las operatorias de la redundancia (releerse, reescribirse, repetirse), la arbitrariedad (leer hedónicamente, releer y reescribir textos canónicos nivelados con otros no consagrados, contaminar tradiciones y géneros) y la pseudo erudición irónica (inventar citas, mezclar referencias culturales auténticas y apócrifas) y que exhibe la permanencia de la escritura como proliferación incesante, como fluir de la persecución del sentido, siempre inabarcable, inalcanzable e incompleto.

En otro lugar, he tratado de seguir algunos senderos en la red que trama su escritura en función de estas operaciones básicas, en este momento me limitaré a la cuestión enunciada.¹ De este modo, la lectura esbozada se apoya en dos presupuestos atinentes a la escritura poética de Borges: el primero de ellos, sintetizado en las líneas precedentes, el segundo, referido a la construcción textual de las figuraciones del sujeto que incluye la máscara autoral para configurar así el Nombre, la propia filiación y paternidad de la Obra en sentido barthesiano, fragmento de la enciclopédica Biblioteca universal que es la literatura y que incluye el tomo B de Borges.²

Dos citas en inglés, en los prólogos a dos diferentes libros pueden ser una entrada posible en el registro del Borges/autor y su jerarquización de la palabra poética. Con esta afirmación, no pretendo negar una de las condiciones predominantes y características de la escritura borgeana: la permeabilidad de las fronteras genéricas. Con palabra poética, no me refiero aquí a una taxonomía de los géneros ni a una supuesta especificidad discursiva, sino a la poesía entendida como efecto estético, en lo que concierne al lector y también como capacidad y actitud, como un previo a la escritura desde la subjetividad del poeta, como aquello que es posible reconocer en quien merece este título -blasón heráldico al que en reiteradas ocasiones él se confiesa incapaz de aspirar, o al que sólo accede en momentos excepcionales-. Ambas citas se extrapolan de cartas, una de Stevenson, la otra de FitzGerald, y la elección del registro epistolar me parece significativa por su atmósfera

“confesional”, por su pertenencia al mundo de la experiencia del escritor, apuntando a ese *previo* que mencioné antes. Una se ubica como marco de ingreso al volumen **Obra poética** ya mencionado, la otra a la reedición de **Cuaderno San Martín** de 1969, cuarenta años después de su aparición, en 1929. Son éstas:

Y do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... [..].

*The Letters of Robert Louis Stevenson, II, 77.
(London, 1809).*

33

As to an occasional copy of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars.

There is no harm in taking advantage of such occasions

FitzGerald

En una carta a Bernard Barton (1842)

En ambas citas se alude a la poesía como un don, una visitación que atraviesa al poeta y que requiere de una actitud de escucha, seguida del benévolo azar, en la que se hace presente una concepción de la poesía cuya procedencia puede rastrearse hasta sus lejanas raíces románticas (pese a ser Borges tan antiromántico en muchos aspectos), y que, pasando por los simbolistas, deja su huella en uno de los ideogramas que caracterizan las tensiones y polaridades de las vanguardias históricas. Para poder aclarar brevemente esta contradicción aparente, será suficiente recordar las reflexiones de Walter Benjamin en torno de los cambios que la reproductibilidad técnica produce en el arte, que para él se manifiestan en la pérdida del *aura*.³ Por ello, las vanguardias ubican el territorio de la nueva práctica poética en un cruce riesgoso: por una parte, tratan de dar cuenta de la nueva situación, incorporando el desafío de las transformaciones de la modernidad y sus avances técnicos que modifican los modos perceptuales, por

otra, no quieren renunciar al "aura" que se repone como mito de la especificidad, poniendo así de manifiesto la materialidad de la escritura, la conciencia de las operaciones sobre el lenguaje, el reclamo y la búsqueda concreta de una nueva *tecné*. El punto de vista que trato de exponer en estas líneas se bifurca en el seguimiento de esta tensión bipolar a lo largo de la escritura borgeana, pero especialmente de la escritura poética, en cuyo espesor se manifiestan tanto una concepción decididamente antirromántica, en tanto la elaboración meditada, intelectual, del verso y la autorreflexión acerca de sus técnicas, cuanto un horizonte de nostalgia permanente por el valor mágico de la palabra, la utopía crepuscular por inalcanzable, el deseo de lograr esa palabra que manifieste el ser, que sea la cosa misma; utopía contemplada desde una lucidez que conoce el abismo de la diferencia, lo que separa inexorablemente las palabras y las cosas.

Me referí antes a los prólogos para extrapolar dos citas epistolares; en este mismo registro autoral se inscriben múltiples enunciados que dan cuenta de otros matices de esa concepción mágica de la poesía. Así, el Borges lector decimonónico, desecha "la triste mitología de nuestro tiempo" que habla de la subconciencia para mentar aquello que los griegos llamaban la Musa o los hebreos el Espíritu Santo, pero que paradójicamente sintetiza lo que las teorías contemporáneas llaman *escritura* y que desde su experiencia de esa práctica le hacen decir: "...[...] nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir". Puedo mencionar otros ejemplos, como el del prólogo a **El otro, el mismo** (1964), donde leemos: "La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad." (O.P., 169). ¿Cómo conciliar este andar a tientas por la oscuridad del inconsciente o en espera del *dictum* del Espíritu con la elaborada técnica, con una escritura que permanentemente vuelve sobre sí la referencialidad en una poesía donde el sujeto poético muy frecuentemente deja el centro para ubicar en ese lugar el fluir mismo de la significancia? En vez de

intentar forzar una coherencia conceptual cuanto menos problemática, mi lectura prefiere señalar algunos puntos nodales en la convivencia de estas polaridades, metaforizadas en su conocida fórmula "álgebra y fuego". Creo que el "Epílogo" a **Obra poética** ofrece pasajes privilegiados para ello. En efecto, luego de preguntarse qué puede hacer el escritor con su medio, el lenguaje, materia desgastada, repertorio a la vez infinito e insuficiente cuyos elementos -las palabras- resisten tenazmente el cometido a lograr, la emoción estética, aparece un párrafo que da cuenta de ambas instancias del quehacer poético. Allí leemos:

Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. Una connotación desdichada, un acento erróneo, un matiz, pueden quebrar el conjuro. Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido. (O. P., 550).

Pocos pasajes más reveladores; la escritura es un trabajo como lo es también la magia, algo que requiere preparación, disposición y la destreza técnica propia del artesano, lo que desmiente cualquier filiación con la idea romántica de inspiración si la entendemos como lo que viene exclusivamente desde afuera, pero el resultado esperado posee la inmediatez del conjuro: una fórmula mágica que puede lograr un efecto sobre las cosas y un impacto físico que singulariza la emoción estética.

Los dos Borges o los cambios en la poética

Es frecuente en la crítica sobre la poesía de Borges considerar una tajante división entre su producción juvenil -no solamente la que él dio en llamar "versos olvidados y olvidables", remitiéndose a los de su protohistoria española, sino la de sus primeros libros ya en el país- y la

de su posterior vuelco al *clacisismo*, término que debemos entrecornillar. Así, Saúl Yurkievich, en un importante trabajo dedicado a la poesía de nuestro autor, sienta la tesis de *los dos Borges*, estudiando las diferencias entre la poética juvenil de la etapa vanguardista y los espectaculares cambios en los procedimientos, luego de 1960, que revelan al poeta cada vez más volcado al simulacro de clacisismo tanto en la métrica y las formas estróficas, cuanto y especialmente en la reconversión -luego de la doctrina ultrafsta sobre la metáfora, concebida como comparación insólita y provocadora del asombro- a una poética que restringe las metáforas al repertorio de las consideradas *necesarias*: muerte/sueño; mujeres/flores; ojos/estrellas.⁴

Todos recordamos que la primera posición estética emerge en varios textos publicados en las revistas **Grecia** y **Ultra**, donde el joven Borges hace profesión de fe de lo que él mismo llamó luego "la obligación de ser moderno", actitud típica de la vanguardia que reposa en la identificación arte/vida. A los cambios de la vida moderna corresponde el abandono estético del inmovilismo, *la concepción dinámica del kosmos*, según una de sus frases en su proclama "Al margen de la moderna estética".

La idea ultrafsta para lograr que la escritura fluyera con el vértigo de la vida moderna, era suprimir los nexos sintácticos, reducir al máximo toda expresión aclaratoria, y que el poema apareciera como un collar de metáforas independientes una de la otra, insólitas, lejanas a las analogías que resultan de efecto semánticamente habitual porque provienen del archivo poético tradicional. Es de sobra conocido que Borges se contesta a sí mismo al respecto en ensayos críticos posteriores: tal es el caso, mucho antes de sus poemas de la madurez, de "Las *kennigar*" y "La metáfora", que integran el volumen **Historia de la eternidad**, de 1936. Allí rescata como válidas esas asociaciones "necesarias" precisamente porque su valor consiste en formular de modo único siempre las mismas afinidades: la muerte y el sueño, por ejemplo.

Este mismo argumento reaparece puesto en escena como ficción narrativa. Aludo a "La busca de Averroes", relato que puede leerse como expansión en la retórica de la polémica literaria, de una metáfora

epistémica sobre los problemas de la traducción, entendida esta palabra en el sentido culturalmente amplio, no restringido a lo lingüístico.⁵ Averroes, inmerso en el mundo islámico, carece del marco semiótico necesario para traducir las palabras de Aristóteles "tragedia" y "comedia", puesto que en su cultura no existe el teatro. El relato plantea los dilemas de la exégesis textual si no está incorporada a un saber que fluye debido a la cultura. Un momento del cuento encadena esta cuestión con los problemas de otro género: la poesía. El debate despliega privilegiadamente el tema de la metáfora. Averroes hace el elogio del poeta Zuhair, quien ha comparado al destino con un camello ciego, contradiciendo la crítica devaluativa de Abdalmálik, que la considera una figura gastada porque ya no puede maravillar. En este pasaje, Borges/Averroes expone la doctrina del valor de la metáfora tradicional de modo también figurativo y poético:

...[...] si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y hasta por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es balad. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. [...] En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. (P.C : 74-75)

Hasta aquí, un rodeo para dar razón a Yurkievich en su contrastación entre "los dos Borges"; hasta aquí, el movimiento divergente de las poéticas que puede seguirse en las trayectorias de la escritura, donde, sin embargo, siempre se encontrará un cruce entre ambos modos de metaforizar. Pero quisiera retomar la cuestión enunciada al comienzo respecto de las polaridades de las vanguardias con la conciencia de que no estoy moviéndome en el terreno de la contradicción, sino en el de la paradoja. Para ello asumo que toda la escritura borgeana puede concebirse como lugar de cruce nodal, de

deriva -entendiendo este término no meramente como una productividad que genera otra, sino como una relación genealógica según la cual lo engendrado modifica al progenitor- lugar atravesado por la meditación sobre el lenguaje. Desde esta perspectiva, entonces, esos cambios espectaculares en los procedimientos, en la concepción de la metáfora, en el paso del versolibrismo a las estrofas y metros tradicionales son otros tantos simulacros, que envuelven como un ovillo el sitio del vacío, del abismo entre las palabras y las cosas. En este sentido, el "clasicismo" del Borges maduro no puede ser sino un simulacro, así como la insistente tematización de tradiciones que reponen la figura del lenguaje como *cifra*, la letra perfecta, el logro del sentido, el aleph que no representa, sino que a la vez contiene y es el fluyente universo. A esto me refería cuando mencioné la nostalgia crepuscular por la palabra poética como verbo, es decir la utopía melancólica de la armonía entre el ser del mundo y el lenguaje, cuya ausencia se hace patente en múltiples figuras, pongamos por caso la que da título a este trabajo: "la rosa inalcanzable".

Recordemos que su primer libro de poemas, **Fervor de Buenos Aires** (1923) es unánimemente reconocido por la crítica como el inicio de una mitología que da cuenta de cómo la escritura construye una versión de la escena urbana. Es muy perceptible en esos poemas, la configuración de un espacio imaginario donde el sujeto, poseedor por su origen social, de un pasado y de una cultura, traslada el ámbito que en el siglo XIX constituía su legado de pertenencia -el campo- a la ciudad, instalándose así en esa zona intermedia del espacio o del tiempo (el amanecer, el crepúsculo) donde la ciudad "se desgrana en suburbios". Esta característica puede leerse en poemas donde las calles de Buenos Aires "ya son mi entraña" o en otros donde los elementos del mundo criollo tradicional constituyen la materia poética misma: "[...] el olor del jazmín y la madre selva, / el silencio del pájaro dormido, / el arco del zaguán, la humedad / esas cosas, acaso, son el poema." (OP, 25). En síntesis: el tan conocido criollismo donde el poeta vanguardista, en lugar de registrar los cambios y el vértigo de la modernidad, busca los restos urbanísticos del pasado (una tapia celeste/una vereda rota) para metaforizar su inscripción en el linaje de los fundadores.

En este contexto de fundación mítica de la ciudad/campo aparece como singularidad uno de los poemas que Borges ha rescatado en ediciones posteriores y me parece interesante señalarlo, por cuanto introduce uno de los núcleos de su poética posterior. Se trata de un poema cuyos versos se caracterizan por constituir, con una sola excepción, una larga anáfora donde se destaca la deliberada "pobreza" de la adjetivación constituida por epítetos a la manera clásica. "La rosa" presenta ya la concepción del lenguaje como cifra, la nostalgia de la palabra absoluta como horizonte inalcanzable del que la letra sólo puede ser una cifra, de allí que uno de los emblemas más canónicos de la tradición poética -la rosa- sea aquello "que no canto", lo inaccesible para la escritura, "la rosa inalcanzable". Motivo reescrito en la poesía "clásica" posterior de múltiples maneras (obviando las menciones a la narrativa); basta recordar una de sus artes poéticas "Mateo, XXV, 30", del volumen **El otro, el mismo**. Allí, la figuración del sujeto poético, ubicada en un entorno urbano y una situación cotidiana: "El primer puente de Constitución y a mis pies / fragor de trenes que teján laberintos de hierro", se transporta al ámbito ucrónico del Juicio Final, presentándose como el mal servidor de la poesía. En la alegorización de la parábola evangélica del mal servidor, el hombre que ha desperdiciado el único talento que poseía, se despliega el tema del fracaso de la palabra poética para apresar el sentido. Nuevamente la rosa, la marca del lenguaje señalando la ausencia. De allí el contraste entre las voces: la voz infinita articula "[...] estas cosas, no estas palabras, / que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra", mientras que el poeta sólo posee el sistema de símbolos que, como en "El Golem" (aunque allí con el registro de la ironía tan cara a Borges) nos apresan en la red sonora, por tanto sólo es posible una conclusión: "Has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema" (O. P., 188/189).

Nuevamente el otro, el mismo, o la duplicación de la máscara

Para terminar estas líneas, apunto algunas reflexiones acerca de otro nivel en la ficción del sujeto diseñado por la escritura: la construc-

ción del linaje familiar en la autobiografía poética. Ricardo Piglia ha insistido en la idea de la ficción genealógica que sustenta, mediante una doble línea en el linaje, "la cadena de los héroes y antepasados literarios", el legado decimonónico del culto del coraje y de los libros: la historia familiar que se con-funde (asimila, pervierte, ficcionaliza, mitifica y diversifica) con la historia argentina.⁶ Esta construcción, homóloga a la del espacio mítico de la fundación poética de Buenos Aires, desde la tensión escrituraria que, a mi juicio, proviene del movimiento oscilante de las vanguardias ya explicado, puede leerse también en la bifurcación de la máscara identificatoria del sujeto poético Borges.

Con *autobiografía poética* me refiero a lo teorizado por Nicolás Rosa (1991) rebatiendo la legalidad del encuadre genérico propuesta por Lejeune (1974), donde se presupone la congruencia entre autor, narrador y personaje. En una consideración mucho más amplia y desde la categoría teórica de escritura, Rosa habla de "escrituras del yo" y, desechando el criterio taxonómico del género, demuestra cómo en la escritura se desestima la identidad del autor-personaje o del autor-narrador, ya que el lector es devorado por el aparato ficcional.⁷ Nada más ajustado para aludir a las marcas inscripcionales pendulares y contradictorias con que el yo-Borges se autoescenifica en la construcción de su máscara poética. Es así que el linaje familiar, los motivos del culto a los héroes y a los libros, lejos de constituirse como continuidades monovalentes, se incorporan al aparato ficcional que construye la Biblioteca borgeana, son parte de la literatura misma. El juego autobiográfico entre memoria/olvido ("la memoria, esa forma del olvido", dice en "El ciego", poema de **La rosa profunda**) genera los rostros que alternativamente se identifican y se separan del linaje heroico. El sujeto poético se incorpora, a veces, desde la sombra del sueño a las sombras de sus mayores muertos, como es el caso del regreso a los campos de los Acevedo, luego de tres generaciones, cuando "[...] nos hemos unido y confundido, /yo en el sueño, pero ellos en la muerte", ("La busca", de **El oro de los tigres**), mientras que por el contrario, en ocasiones se caracteriza como hombre de letras, opuesto a los hombres de acción a quienes admira y canta. Así por

ejemplo este autorretrato en el poema "1972", de **La rosa profunda**: "No soy aquellas sombras tutelares/ que honré con versos que no olvida el tiempo. / Estoy ciego. he cumplido los setenta / No soy el oriental Francisco Borges/ que murió con dos balas en el pecho." Todos los rostros, las marcas de la discontinuidad escrituraria del yo son materia que fagocita la literatura, porque, al fin de cuentas, después de la muerte ¿quién lo sabe? sólo quede el Nombre, convertirse en literatura. Por eso es posible reescribirse y apropiarse de las palabras de su propio personaje cuando Laprida/Borges escribe: "[...] Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto sabré quién soy ." (**Elogio de la sombra**)

Notas

(*) Las citas textuales se han tomado de las siguientes ediciones:

Prosa Completa. Tomos I y II. Barcelona: Bruguera, 1981 Aquí señalado como (P.P.)

Obra Poética. (1923-1977) Buenos Aires: Emecé, 1977 Aquí señalado como (O.P.)
Luna de Enfrente y Cuaderno San Martín Buenos Aires: Emecé, 1969. (C.S.M.)

- ¹ Me refiero a "Borges, escritura y genealogía", del volumen **Supersticiones de linaje. Reescrituras y genealogías**. En ese trabajo trato de seguir algunas trayectorias de la escritura de Borges en función de la hipótesis de la supervivencia del vanguardista, que él mismo caracterizó como "el fantasma del ultraísta que me habita" No intento, claro está, nivelar procedimientos escriturarios, sino mostrar la persistencia del doble impulso polar aquí resumido, en búsquedas poéticas o registros retóricos que comparados en sí mismos son completamente diferentes
- ² Roland Barthes observa que el texto es un campo metodológico y la obra es un fragmento de sustancia " La obra es un proceso de filiación Se postula una determinación del mundo [] sobre la obra, una consecución de las obras en sí y una apropiación de la obra por su autor." "El texto se lee sin la inscripción del Padre [.] La restitución del intertexto elimina la herencia" La escritura de Borges, al volver sobre sí la referencia de un modo obsesivo y al ubicar la *cita* de nombres consagrados, la *deriva* (desviación, per-versión o in-versión) de otros textos como matrices productivas de su propia ficción exhibidas en la trama misma de la narración y/o en su retórica, además de las múltiples maneras en que articula y confunde los roles prefijados (autor, narrador, personaje, transcriptor, traductor, etc) con la figuración de su propia máscara, tiende a subsumir estas instancias. Logra así un efecto también dual: por un lado, la disolución de la categoría autoral en tanto paternidad de la escritura, por otra, la fijación de una Obra en la

autogeneración de la Biblioteca que instaura su propia genealogía

- 3 Walter Benjamin, abre su ensayo "El arte en la era de la reproductibilidad técnica" con una cita de Paul Valery, poniendo en escena teórica el impacto producido por los nuevos medios técnicos sobre el concepto de las Bellas Artes, y las transformaciones de las categorías estéticas espaciales y temporales. Estas reflexiones tan conocidas me permitieron pensar la "modernidad" de Borges desde la perspectiva de las transformaciones de la escritura respecto del siglo XIX, independientemente de su trabajo con temas y motivos decimonónicos, que desde el criterio sustancialista son evidentemente arcaizantes.
- 4 El ensayo de Saúl Yurkievich es uno de los más interesantes en este aspecto, dada su profunda sensibilidad crítica para la poesía y su tránsito de mucho tiempo por la producción de Borges
- 5 La cuestión de Borges y la traducción merecería un trabajo aparte, pues este aspecto, como tantos que actualmente son centrales para la reflexión crítica y la teoría literaria, fue no solamente una de sus prácticas asiduas, (recuérdese, en sus inicios en España, las traducciones de los poetas del expresionismo alemán), sino objeto también de su reflexión. Puede consultarse, al respecto, el N° 15 de la revista del Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires, *Voces* (Homenaje a Jorge Luis Borges), especialmente el trabajo de Sergio Pastormerlo, "Borges y la traducción", 13-18, que explora los vínculos entre práctica y teoría en el caso de Borges. En cuanto al concepto más amplio de traducción al que aquí me remito, parte de las ideas de George Steiner sobre el lenguaje.
- 6 Las lecturas que Ricardo Piglia ha hecho de la escritura borgeana han modificado sensiblemente los posibles modos de leer la literatura argentina y las clásicas formas de periodizar. Un aspecto a destacar es que la historización de las relaciones en el corte convencional entre el siglo XIX y el XX es dejado de lado, y en su lugar se propone una perspectiva sesgada, de "travesía" o viaje genérico, temático o de matrices constructivas. En este caso puntual, me refiero a un artículo anterior a trabajos críticos más elaborados de Piglia.
- 7 Para Nicolás Rosa, la escritura del yo trabaja el sistema inscripcional fundado en la marca del Nombre Propio. La legitimidad de tal constructo se instaura en el verosímil del yo y su relato. Rosa acentúa, desde un marco teórico lacaniano, esa trama identificatoria por el cual se explica el deseo de ejecutar el borramiento de los Nombres del Padre. Además de constituir una mirada teórica más productiva que la taxonómica, estas reflexiones permiten observar cómo se produce el juego

borgeano con su linaje y con su propio nombre

Bibliografía

- Barthes, R. (1974) **¿Por dónde empezar?** Barcelona: Tusquets, 77 y ss
- Benjamín, W. (1973) **Discursos interrumpidos I.** Madrid: Taurus
- Calabrese, E. (1996). "Borges, genealogía y escritura" Calabrese, E. y otros, **Supersticiones de linaje: reescritura y genealogías** Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Piglia, R. (1980). "Entrevista a Ricardo Piglia" **Lecturas Críticas. Revista de investigación y teoría literaria** Año 1, 1, 37
- Rosa, N. (1990) **El arte del olvido. Sobre la autobiografía** Bs As.: Puntosur.
- Steiner, G. (1984) "Speech as translation" **George Steiner: A reader** New York: Oxford University Press, 369-384.
- Yurkievich, S. (1983). "Borges: "Borges: del anacronismo al simulacro""Borges: del anacronismo al simulacro". **Revista Iberoamericana** dedicado a Borges, N° 125.