



EL ALEPH: BORGES Y LA HISTORIA *

POR

JAIMÉ CONCHA

University of California, La Jolla

Al comienzo de su *Introducción a la literatura norteamericana*, escribe Jorge L. Borges:

En el frontispicio grabaremos, a título de justo homenaje, el nombre del famoso filósofo irlandés George Berkeley, razonador del idealismo. A comienzos del siglo XVIII, Berkeley formuló en un poema una teoría cíclica de la historia: sostuvo que los imperios, como el sol, van del oriente al occidente (*Westward the course of Empire takes its way*) y que el mayor y último imperio de la historia, concebida como una tragedia en cinco actos, sería el de América. Lo ataré el proyecto de un seminario en las Bermudas, que adiestrará a los rudos colonos ingleses y a los pieles rojas del continente para ese espléndido y lejano destino¹.

Todo está aquí, perfectamente resumido, en lo que atañe a la intuición borgiana de la historia: el desplazamiento, que espacializa el movimiento colectivo de la especie; el elemento astral («como el sol»), que habrá que vincular con la astrología histórica de Colón y de Copérnico, y —sobre todo, sobre todo— el ámbito de la traducción: ... *al occidente, Westward*... En suma, la palabra clave que lo condensa todo es traslación (*Translation*).

En el frontispicio de estas páginas, que se circunscriben a *El Aleph*, grabaremos la figura de Averroes, traduciendo y comentando allá en Córdoba, en la punta occidental del Islam: «Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda»; y la figura de Emma Zanz, que se humilló

* Cito, dando la página entre paréntesis, por J. L. Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974).

¹ Buenos Aires: Editorial Columba, Colección Esquemas, 1967), p. 9.

y conoció lo intraducible: «El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español.»

Como el conde propietario de «el castillo» de Kafka, Borges, por estar situado en la punta de este desplazamiento de tradiciones y traducciones que es la literatura—desde Oriente a Buenos Aires—, podría llamarse también el conde *Westwest* (*Das Schloss*, p. 2).

Lo que se va a leer constituye el primer tercio de un estudio sobre *El Aleph* y la historia como traducción. Los otros tercios aparecerán, *peut-être*, con posterioridad.

Este artículo aspira a exponer con simplicidad un tema complejo. Su objeto es la visión de la historia que Borges despliega en *El Aleph* (1949), entendiendo por ella nada menos que la historia universal. (Como en el chiste del conferenciante alemán, me disculpo de antemano por no haber escogido un tema más amplio.) Tal visión, por supuesto, no se da de inmediato en los relatos del libro ni se presenta tampoco circunscrita en otras variaciones de la obra de Borges. Cuando en ésta asoma, la palabra que hace de índice se halla notoriamente *desplazada* (habrá ocasión de hablar de esta noción en su uso borgiano), ya como *Historia universal de la infancia* (1935), ya como *Historia de la eternidad* (1936), para mencionar sólo los títulos que más suenan y concuerdan con mi propósito actual. La inversión unilateral perceptible en el primero, que podría traducirse sin riesgo de traición como «La infancia (en cuanto regla) de la historia universal», y la extrema paradoja del segundo, permiten vislumbrar una varia y sutil operación intelectual que bien puede irritar o fascinar, pero que conviene previamente describir con pulcritud. En *El Aleph*, por lo menos, la historia universal es a veces elemento temático («Deutsches Requiem»), otras el núcleo desencadenante de la narración («La otra muerte»), suele ser un subtrato remoto y decisivo a la vez («La escritura del dios»), casi siempre un horizonte de fondo que ilumina el estatuto de las ficciones y ante el cual éstas se distribuyen en orden significativo. Esto equivale a reconocer dos cosas de índole metodológica, complementarias entre sí. Primero: parto sin lugar a equívocos de una reducción artificial, en la medida en que el deslinde trazado no corresponde a un proyecto definido en el grupo de relatos; segundo: de resultar exitoso este énfasis de lectura, ayudará—espero—a comprender mejor *El Aleph* como *corpus* narrativo, en la interacción de sus piezas de ficción. De otra manera: no cabe duda que los cuentos de Borges son, primaria y esencialmente, invenciones narrativas ante las cuales la actitud más sensata del lector debería ser de fruición o de abierta simpatía; sin embargo, hay también

en estas invenciones—y no independientemente de la estructura integral que preside el conjunto— una inextricable elaboración cultural, cuyas consecuencias políticas e ideológicas se hace innecesario mencionar, pues están en el orden del día o, más tristemente, a la orden de la noche dictatorial del sur de Sudamérica. Dilucidar este fenómeno en su doble cara—anverso y reverso de la literatura borgiana—contribuye a fijar el puesto de estas «ficciones» en el panorama latinoamericano, e incluso a apreciar su incidencia en las orientaciones filosóficas de hoy (Heidegger, Levinas...). Porque, como ocurre en «Emma Zunz», en que la coartada modifica el fin último de la heroína, también en estos relatos la elaboración se constituye en torno a centros decisivos de la existencia humana (el sexo, el dolor, la muerte) y en los aledaños de la opresión política o de la experiencia histórica como tal. ¿Fabricación y artificios, juego en suma? Sí, pero imbricados fatalmente a vacíos inquietantes que se busca aplacar, domesticar.

En lo que sigue, tomaré en consideración los trece relatos que componen la primera edición de *El Aleph*, la de 1949, excluyendo los nuevos que Borges agregara en la edición de 1952. No es que éstos cortijan ni modifiquen mi perspectiva; de lo que se trata es de despejar el laberinto borgiano en sus fundamentos primeros, en su organización arquitectónica inicial, pues la inclusión de textos nuevos (y, a veces, la eliminación de otros) crea un arte de barajas en que cartas adicionales vienen a complicar las posibilidades de un juego combinatorio ya de por sí intrincado. «... Con sus arquitecturas y sus barajas...», se había dicho del planeta desconocido en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Y en ediciones recientes de *El Aleph*, el autor ha dado entrada a «La intrusa», pieza liminar de *El informe de Brodie* (1970). El atenerse a la edición original permite prescindir llanamente de tales intrusiones ulteriores.

Hay, además, otra razón de fondo para esta delimitación. Y es que en el Borges narrador habitan muchos Borges, muchos narradores de versátil faz. La temática de sus varias colecciones narrativas es sólo aparentemente afín, y es una omisión de la crítica el no haber subrayado patentes heterogeneidades. Toda la obra narrativa de Borges anterior a *El Aleph*, y especialmente *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), es de tendencia muy disímil. (Salvo, es claro, el cuento a que me referiré a continuación.) Un factor que condiciona tal divergencia es, probablemente, la ausencia en esos relatos iniciales de una experiencia de la historia que se ve ya articulada en *El Aleph* y que este trabajo busca formular de modo conceptual. Por ello, pocas veces citaré pasajes de otros libros de Borges, y sólo como recurso de verificación suplementaria. Sin embargo, cual marcada excepción y como un medio

eficaz de entrar rápidamente en materia, empezaré aludiendo a dos piezas muy anteriores: una, «El truco», poema perteneciente a *Fervor de Buenos Aires* (1923); otra, «El acercamiento a Almotásim», cuento de 1935, que es un hito germinal en la producción de Borges, contiguo al parecer a las que S. Molloy ha llamado con acierto «proto-ficciones» de la *Historia universal*...²

I

«El truco» se abre así:

Cuarenta naipes han desplazado la vida

El juego de cartas instraura un mundo aparte, que se separa en tiempo y en lugar de la existencia cotidiana. «Plaza» y «plazo» parecen ser los términos primitivos que el verbo deja atrás, en un tropismo de nueva localización y de fundación de otra temporalidad. En *Fervor de Buenos Aires*, tal «desplazamiento» tiene que ver con el poema contiguo, «La plaza San Martín», centro o rincón de la contemplación, pero también cápsula de la memoria histórica; con el cumplimiento de un «plazo astronómico» («Final de año») y con el gesto fundamental que preside el libro, el «desplazarse» del caminante por la ciudad y, sobre todo, por las afueras de Buenos Aires.³ De hecho, al recorrer las calles, al vagar por los suburbios, el transeúnte solitario «baraja» cuerdas, manzanas, el entorno cambiante e inmutable de las casas.⁴

Tal es el ámbito que configura el juego «en los lindes de la mesa»; ésta pierde, así, su función práctica y rutinaria de sitio de la alimentación:

En los lindes de la mesa
el vivir común se detiene.⁵

Otro espacio nace alrededor de la mesa, otro tiempo surge en torno a ella, un tiempo irreal en que el azar, la ilusión y el espejismo de vencer coexisten para otorgar a la vida una extradimensión. Habría que comparar esta visión del juego con la que en el siglo XIX nos ofrece Sarmiento (*Facundo*, 1845, II, caps. 2 y 8), para constatar, junto a indu-

² S. Molloy, *Las letras de Borges* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979).

³ S. Molloy lo vincula con el gesto del *flâneur* baudelairiano (véase cit., p. 24).

⁴ Escribe en «Arrabal»: «...recuerdos superpuestos, barajados / de una sola manzana» (*Fervor de Buenos Aires*, 1923).

⁵ El poema varía muchísimo en sus ediciones sucesivas.

dables diferencias, la trayectoria recorrida por la literatura argentina desde sus inicios nacionales hasta el inicio personal de Borges. Mientras Sarmiento condenaba el juego con ceño capitalista —como resabio colonial, como sumisión a las pasiones y al instinto y, antes que nada, como uso no productivo del tiempo y del dinero—, Borges consagra el gesto de jugar como signo privilegiado de creación: es el acceso a un mundo del que la vida ha sido desplazada. Pues ésta es la función del desplazamiento, ser transición a otra área sin «goce y sufrimiento carnales» (ed. de 1923); con lo que, por una parte, se deja atrás la existencia y, por otra, se ingresa en un ámbito dotado de clásica temporalidad. El grupo de jugadores y la situación del juego se multiplican en momentos sucesivos, recurrentes, del fluir temporal: *immortaliza*, dice en una versión; *resucita*, dice en otra posterior.

El motivo de este poema, pese a lo temprano de su redacción, no está completamente desligado de *El Aleph*. En la 'Posdata' al cuento final de la colección, «El Aleph» precisamente, se menciona un libro que no recibiera el Premio Nacional de Literatura. «Increíblemente, mi obra *Los naipes del tahrú* no logró un solo voto» (p. 627), se queja Borges-personaje; el vencedor no es otro que Carlos Argentino Daneri, un doble antitético suyo. (Para la relación entre ambos personajes, véase *injira*, parte III de este ensayo.) Es decir, en cierta medida *Los naipes del tahrú*, cuyo manuscrito el Borges real confiesa haber presentado a un concurso y luego haber destruido, resulta «desplazado» por «El Aleph», en cuanto empresa de Daneri, como cuento y como libro propiamente tales. Buena prueba del nexo subterráneo que liga el tema de un poema primerizo con la serie narrativa, más tardía, que es el objeto de este análisis.

«El acercamiento a Almotásim» es un relato hartamente complejo, que no pretendo estudiar en esta oportunidad. Basten dos constataciones, que me sirven para hiliar mi argumentación.

La primera se relaciona con el subtítulo de la obra cuya descripción es el asunto inicial del cuento. En su segunda edición, la novela de que es autor Mir Bahadur Ali se «substituyó hemmosamente: *A game with shifting mirrors* (Un juego con espejos que se desplazan)» (p. 414). La noción de 'desplazamiento' aparece ahora en una triple conexión que vale la pena especificar. Primeramente, el «juego» ya no es un mero juego de azar, sino el juego literario o, más exactamente, la invención narrativa misma. Segundo, el 'desplazarse' es un atributo de los espejos que, podemos suponer, ya no miran a los objetos reales, sino que instauran un juego propio, creando un laberinto ensimismado de imágenes. En tercer lugar, y éste es el punto que me interesa recalcar por el mo-

mento, al darse el subtítulo en traducción se sugiere, como se comprobará más tarde en el conjunto de *El Aleph*, que la atmósfera propia y propia del 'desplazamiento' no es otra que la variedad lingüística, los idiomas plurales en que la facultad de lenguaje se cristaliza. En el caso concreto de la novela que «El acercamiento...» nos describe, se trata de un nativo que escribe en inglés lo que otro nativo vierte, como resumen o reseña, en castellano. Es éste por lo menos un modo, entre muchos otros, de entender ese «juego con espejos que se desplazan»: los espejos no miran a las cosas, como en el realismo stendhaliano, sino a sus correspondencias lingüísticas, a reflejos extraños y extranjeros, idénticos sin embargo, que están más allá: en otra tierra, en otras culturas o en épocas pretéritas. Con ello, el gesto primitivo del 'desplazamiento' que en «El truco» no olvida todavía la vida (estaba allí como huella dejada atrás, pues aunque el «truco» consista en convertir la mesa de comer en mesa de jugar, el plano de la subsistencia continuaba visible), se cambia ahora en juego con reflejos propios, al borde ya de una absorbente autonomía.

La segunda constatación es de mayor peso y amplitud, por su prologación en la obra de Borges y, preferentemente, en *El Aleph*.

En su armazón más externa, «El acercamiento a Almotásim» se articula de acuerdo a las siguientes divisiones: una descripción del libro *The approach to Al-Murásim*, el argumento o resumen de sus peripicias, valoraciones críticas y, finalmente, una especie de coda en que se reflexiona sobre el sentido de las influencias en literatura⁶. Me referiré sólo al primer segmento y a un punto particular del segundo.

Puede afirmarse sin exageración que en la primera sección de este cuento, la que va desde «Philip Guedalla ... hasta ... el curso general de la obra», se prepara ya una visión que será soporte constante de los textos que Borges comienza a elaborar. No importa tanto aquí el aspecto de la erudición apócrifa (algo secundario que una crítica predominante se ha complacido en subrayar), sino la fabulación de la institución de la librería, ese mundo de ediciones, impresiones y reproducciones que Borges nos presenta (empleo los términos en que el mismo autor abunda).

Los dos fragmentos que conforman la sección se refieren a las reseñas que el libro ha recibido, la de Philip Guedalla, posterior, y la de Mr. Cecil Roberts, que la antecede (está implícita, por cierto, la actual en que el propio cuento encarna); y, luego, a las diversas ediciones de que ha sido objeto la novela: la *editio princeps* (Bombay, 1932) iróni-

⁶ Hay, además, una nota final que no aparece en las ediciones de 1935 ni de 1941.

carmente y pese a la pompa de su designación, se hizo en «casi papel de diario» (p. 414) y tuvo cuatro impresiones; la segunda, también de Bombay, en 1934, cambia de título (ya no es más *The Approach*..., sino *The conversation*..., como si la aventura avanzara con el sucederse de las ediciones), lleva el subtítulo ya mencionado y posee, además, ilustraciones; una reproducción londinense, con prólogo, sin ilustraciones, lleva un apéndice que coteja la primera y segunda versiones.

A simple vista, lo que domina es una sensación de cambios, de variantes que, en lo esencial, sin embargo, reproducen lo mismo. Juego, también éste, con espejos que se desplazan y cuidadosa distribución de las confusiones en el seno de la identidad. Laberinto editorial y mismidad del texto, como si Heráclito y Platón coexistieran en imposible simbiosis. Ahora bien: si se mira un poco más a fondo, dos instancias sobresalen: a) la enajenación del origen, esto es, la inaccesibilidad del dato original, lo que ocurre en dos instancias: como erradicación circunstancial («no he logrado juntarme con la primera» edición, que, de pasada, nos pone en la pista para comprender de otro modo «el acercamiento» del título); y como expropiación en la raíz de las cosas, pues la edición original es ella misma una versión (la «versión primitiva»). Digámoslo con una fórmula que va a constituir una paradoja central en el universo de Borges: el origen es ya una versión; b) el medio, elemento o ámbito en que todos estos desplazamientos circulan es el de una omnipresente traducibilidad. Las dos reseñas sobre el libro dicen lo mismo, pero la de Guedalla se expresa en «un dialecto colérico» (p. 414). Lo cual implica que, así como el mundo material de la literatura está sometido a un régimen de versiones, igualmente el reino de la subjetividad, aun en sus emociones más primarias, pertenece a lo transidiomático, a un desplazamiento por las fronteras internas de las lenguas y del lenguaje.

En el pasaje que comento se emplea expresamente la palabra «hibridación», cuya aplicación inmediata es de orden formal, pues se refiere a la mezcla de novela policial y de poema alegórico que da el tono a la obra reseñada. Es fácil observar, con todo, que en estos primeros párrafos hay por lo menos tres clases de hibridación: — *La gráfica*, ante la cual nos sitúa de golpe el principio del relato. *Philip Guedalla*, el nombre del comentarista, contiene la grafía «ph» que Borges notoriamente reiterará en el título de *El Aleph* y en el héroe de «El inmortal», *Joseph Cartaphilius*; grafía que es, aquí, copia inglesa de la transliteración latina de un viejo sonido griego, el de la letra *phi*. Lo asombroso del detalle resulta más evidente ante el desconcierto que nos invade al querer pronunciar el apellido: ¿debe *Guedalla* pronunciarse a la italiana

o a la española, con la *u* muda y la *ll* palatalizada? Se trata, a todas luces, de una escritura cuya conversión en voz se hace problemática.

— La *lingüística*, más obvia ciertamente, en que conviven, sobre el trasfondo de la tela castellana, nombres hindúes y árabes, fórmulas en latín y locuciones inglesas. El texto se presenta, entonces, como un tejido sapticado de incrustaciones extranjeras: trama babilónica. La idea básica es aquí la de contaminación. Ya en «Las ruinas circulares» se hablaba de una lengua purísima en que «el idioma zend no está contaminado de griego» (p. 451); y títulos tan llamativos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» o «Deutsches Requiem» participan sin duda de un espíritu de contaminación. — La *religiosa*, desplegada en el segundo segmento del relato, donde advertimos la contigüidad de musulmanes (al parecer shiitas), hinduistas, parsis (esto es, creyentes en Zoroastro y en las escrituras avésicas que viven en el norte de la India). Un poco después, en el curso de la narración, se dice: «Hay pormenores afilgientes: un judío negro de Kochin que habla de Almotásim dice que su piel es oscura: un cristiano lo describe sobre una torre con los brazos abiertos; un lama rojo lo recuerda sentado...» (p. 417). Se ve con claridad: Jenófanes mediante, se trata de un verdadero aquelarre religioso (y, en parte, étnico), que proyecta en un vasto marco cultural el dominio incontrastable de la contaminación.

El protagonista del relato, un estudiante musulmán que apostata de su fe, inicia su aventura en el momento mismo de su autoexclusión. (Punto de partida análogo, lo veremos, al de «El inmortal».) En un día del *muharram*, cuando los creyentes musulmanes celebran su festividad religiosa en Bombay, le toca contemplar la intolerancia y la agresividad sectarias:

Es noche de tambores y de invocaciones: entre la muchedumbre adversa, los grandes palios de papel de la procesión musulmana se abren camino. Un ladrillazo hindú vuela de una azotea; alguien hunde un puñal en un vientre; alguien —¿musulmán, hindú?— muere y es pisoteado. Tres mil hombres pelean: bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios el Indivisible contra los Dioses (p. 415).⁷

⁷ Véanse las múltiples grafías de Averroes al inicio de «La busca...»; y antes, en *Ficciones* (1944), el nombre de Kafka se transliteraba así: «había una letrina sagrada llamada Qapbaq».

⁸ Mientras redactaba esto, llegaba la siguiente noticia de New Delhi, parte de la cual transcribo: «The sight of a pig wandering on a Moslem prayer ground Aug. 13 on the holy Moslem festival of *Id-ul-fitr* triggered clashes between police, Moslems and Hindus in several cities and towns in which an estimated 175 people were killed» (*Seattle Post-Intelligencer*, 22 de agosto de 1980). Los borgianos no trepidarán en ver en todo esto una influencia de Borges.

Estamos ante un instante inaugural de la visión histórica de Borges. La violencia es vista aquí a partir de la experiencia de las guerras religiosas (en una ciudad colonial, hay que decirlo: Bombay bajo la dominación británica). Brota así una hipóstasis de alto calibre, en la medida en que las tensiones colectivas se objetivan por primera vez como lucha entre los dioses. Lo religioso o lo metafísico (como pugna entre la Unidad y lo múltiple) cumplen el papel de desplazar los antagonismos a un plano definitivamente extrahistórico. No hay mejor modo que éste de señalar concisamente el germen de una concepción idealista de la violencia que tendrá incalculables efectos en el universo narrativo e ideológico de Borges. Aquí está en potencia todo: la opción indiferente entre los bandos («¿musulmán, hindú?»), la equivalencia entre el héroe y el traidor (más tarde, «Tema del traidor y del héroe»), la visión de las fuerzas en conflicto no como una antítesis ni menos como contradicción, sino como piezas de un equilibrio irreal (todo esto es «de papel»), es decir, como elementos de una relación especular en que el adversario es apenas un doble o un reflejo. Todavía en este cuento la perspectiva se presenta como interrogación: «¿musulmán, hindú?»; pero el no-saber de la noche religiosa se hará muy pronto, en «El inmortal», declaración textual:

En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harold Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más (p. 542).

Entre el invasor nórdico y el rey inglés hay apenas una leve diferencia, que determina que los dobles no sean rigurosamente iguales, que haya un resquicio de libertad en la plena indiferencia de la elección. En lo decisivo, sin embargo, nada importa de qué lado se esté ni por quién se luche. Y esto en el mismo año de Hastings, que va a hacer del sajón antiguo una lengua renovada por la contribución latina del invasor francés. La conquista y la traducción («conquistó seis pies de tierra inglesa») empiezan a andar juntas por los caminos de Borges, son formas paralelas y hasta indiscernibles de contaminación. Concluamos por ahora que en la economía de la violencia hay ya, a la altura de «El acercamiento a Almotásim», un reconocible sabor a eternidad.

II

Las páginas precedentes han sido un preámbulo necesario para mi tema. Al ver algunos aspectos de «El inmortal», el primer cuento de *El Aleph*, me referiré únicamente a su nota preliminar, al surgimiento de la empresa en el protagonista y, para concluir, a un detalle de la 'Posdata' que permitirá corroborar y sintetizar lo expuesto previamente.

En la nota preliminar de la narración hay datos que ya pueden sernos familiares:

1. *El hecho de la contaminación.* Contaminación en el habla de Cartaphilus: «en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao» (p. 533). Esta «conjunción», que refuerza el efecto de hibridación que ya se hizo notar, se propagará en escenas asombrosas de otros cuentos de *El Aleph*? Es lo que podemos denominar la muerte bilingüe de varios personajes. Muerte de Juan de Panonia en «Los teólogos» («rezó en griego y luego en un idioma desconocido»); muerte de Aaron Loewenthal en «Emma Zunz» («la boca de la cara lo injurió en español y en idisch»); ya antes, Bill Harrigan en «El asesino desinteresado...» («pero las últimas palabras que dijo fueron [malas] palabras en español» por este neoyorquino cazador de mexicanos, *Historia universal de la infancia*, p. 318). Trance babilónico de la agonía, vidas que se apagan en políglotas postimeras. Morir, en Borges, no es exhalar el último suspiro, sino más bien pronunciar la muerte; acaso, traducirla. También el manuscrito dejado por Cartaphilus está contaminado: «El original está redactado en inglés y abunda en latinismos» (p. 533). Esta puntualización, si se la toma en serio, puede ser una clave heurística para el estudio del texto. Menciono apenas un ejemplo. Leemos: «antes de un año las legiones reportaron el triunfo» (p. 535). El lector hispanohablante se sobresalta ante el verbo y piensa de inmediato en un anglicismo (*to report*: informar), en contra de lo que asevera la nota. Se trataría, entonces, de un residuo del original en la traducción castellana. Pero es posible considerar también a la expresión un efectivo latinismo (*reporto*: traer de vuelta) que tiende a sugerir, en el plano de lo idiomático, la parte romana en la identidad del protagonista.

⁹ La «conjunción», noción decisiva en Borges («Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia...», comienza «Tlön...»); cf. también la nota sobre E. Fitzgerald, traductor), funciona en un triple nivel: el nivel retórico, el nivel astral y, por alusión/elusión, en el nivel sexual.

2. *El hecho de la traducción*, doblemente ostensible al comienzo del relato: traducción de la *Iliada* al inglés, pues «el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esminna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope»; y traducción del manuscrito hallado en ella, que un editor vierte del inglés al español: «La versión que ofrecemos es literal.» Traducción dentro de la traducción. El gesto de ofrecer, duplicado, muestra a la ofrenda como un ritual interpersonal e institucional en el pórtico del cuento. Es el equivalente de esas otras ofrendas de libros que, en «El Aleph», Borges el personaje hará a su amada Beatriz y que ésta, paródicamente, nunca abrirá. Allá, es el gesto del deseo fallido; acá, en «El inmortal», es el contrato institucional de la literatura.

Contaminación y traducción, por tanto, aquí indudablemente convergen. Pues al elegir a Joseph Cartaphilus, el Judío Errante, como a su héroe «inmortal», Borges hace una elección literaria e histórica a la vez. En cuanto va por las tierras del mundo, cruzando épocas y culturas, el Judío Errante es la figura del Desplazamiento por antonomasia; y por su conexión con la trágica situación europea de los años cuarenta, representa también a una población perseguida y aniquilada. Es el enlace que este cuento establece con «Deutsches Requiem».

La nota preliminar contiene, además, una paradoja y una antítesis. La paradoja consiste en que el *inmortal* *mujere* ya al iniciarse el cuento y que éste se desarrolla, como a menudo ocurrirá en *El Aleph*, en la forma de una aventura póstuma. Esto, que todavía es interior al relato, se desplegará en seguida en la contigüidad de «El inmortal» y de «El muerto», comentada por el mismo Borges en su «Eplólogo». Conclusión provisional, entonces: la literatura, los escritos, la palabra se mueven en el filo ambiguo de la muerte y la inmortalidad —tópico milenarío al que Borges da una pequeña vuelta de tuerca, pues si la literatura a veces inmortaliza, también brota del aura patética que la muerte forja en torno al hombre.

La antítesis es, por su parte, de no menor envergadura y tiene que ver con la relación entre la antigua épica, con Homero a la cabeza, y su reducción a antigualla, a cosa vieja y de valor puramente comercial. Es el paso del valor como coraje a un valor que es puramente adquisitivo. Cartaphilus, Homero del siglo XX, es un anticuario convertido en suscriptor de la traducción de su propia obra¹⁰. Y lo mismo que la

¹⁰ Juega Borges en el apartado V de «El inmortal»: «transcribí..., me suscribí...». *Escribir* es una operación ligada inevitablemente a las operaciones gemelas y enemigas de *transcribir* y de *suscribir*.

paradoja anterior se resolvía externamente en la yuxtaposición de los primeros relatos, la presente antítesis se extiende en un amplio arco, enlazando «El inmortal» con el otro extremo del libro, «El Aleph». Este cuento no reflejará otra cosa que las condiciones del escritor en la vida moderna, ese Carlos Argentino Daneri que es un Dante degradado en una Buenos Aires más cómica que divina. Mensaje de «El inmortal» y de *El Aleph* en su integridad: la épica ya no es posible, es cosa del pasado, queda apenas la literatura —con sus concursos, sus cofradías, sus tertulias y sus prólogos...

Pese a esta curva de desgaste, el hecho de la traducción permanece. Pese a esta curva de desgaste, el hecho de la traducción permanece. Pope tradujo la *Iliada* a un idioma bárbaro, «un lenguaje de verbos impersonales y de indeclinables epítetos» (p. 539); y, en cierto modo, esta traducción es un nuevo avatar de la epopeya, una reencarnación más de su gesta transmigradora. Borges combina aquí, con rara habilidad y ancha perspectiva cultural, la idea occidental de la inmortalidad como extensión infinita en el tiempo con la creencia oriental de la metempsicosis. (Borges no distingue, ni falta que hace, entre metempsicosis, transmigración y reencarnación.) El cruce entre la línea temporal de la inmortalidad y las cristalizaciones recurrentes del texto se objetiva y manifiesta en el fenómeno de la traducción. Precaria, frágil inmortalidad, desde luego: transmigración del autor en un alma nueva: «la *Iliada* de Pope».

Al mismo tiempo, Homero y la *Iliada* delimitan los contornos del espacio épico. Los poemas homéricos, «el rústico poema del Cida», las narraciones de Simbad configuran una serie cuya contrapartida criolla habría que buscar en la presencia constante del *Martín Fierro*. Estas obras épicas o narrativas son el primer círculo en el repertorio de grandes Libros que se mencionan en *El Aleph*. Aquí, en «El inmortal», es el *epos* heroico y nobilitario; más adelante se tratará de las Escrituras sagradas: el *Nuevo Testamento*, que a menudo citan los apologetas de «Los teólogos»; la *Biblia* que Lutero traduce del latín al alemán en «*Deutsches Requiem*» (p. 580); el *Cordón*, libro divino y único de que se nos habla en «La busca de Averroes», intraducible según la definición ortodoxa. También, sin ser exhaustivos, el cabalístico *Zohar*, la *Mishnah* hebrea, el *Libro [hino] de los Ritos*, etc. En uno de sus sentidos, *El Aleph* de Borges es un verdadero «aleph», esto es, una ventana para mirar el despliegue de libros decisivos de la humanidad. Croquis de escritos fundamentales. Ahora bien: esta suma de textos venerados co-existe casi siempre en una disposición horizontal, no jerarquizada; pero hay también un eje progresivo en que tres grandes bloques de escritos se suceden: la épica antigua, la teología medieval y la biografía moder-

na. Es como si, a imagen y a despecho de un olvidado y reprimido comitismo, Borges enumerara tres períodos culturales, el épico de «El inmortal», el teológico de «Los teólogos» y el biográfico de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz». Tres cristalizaciones discursivas, tres magnos laberintos de palabras e ideas cuyos temas se suceden a lo largo de la historia: los Héroes, la Divinidad, el Individuo. La nostalgia por lo heroico da paso al asombro ante la increíble ambición de que el pensamiento humano busque conocer a los Dioses o se empeñe en reconstituir lo singularísimo de una vida personal.

El punto de partida del relato se sitúa en Tebas de Egipto, lo que, si por un lado nos recuerda la Tebas trágica por excelencia (como «La casa de Asterión» duplica también el laberinto egipcio visitado por Heródoto, p. 569), no nos impide, por otro, reconocer que se trata de la más poderosa ciudad imperial del Egipto faraónico sometida a una dominación extranjera (como antes Bombay, en «El acercamiento a Almotásim»). Fijémosnos, entonces, en la articulación triangular que se delinea en «El inmortal»: Tebas, Jonia (pues de allí viene y en sus islas muere Homero-Carthilius) y Roma; es decir, tres vértices fundamentales en la configuración histórica de la Antigüedad. De hecho, en esta mención homérica de las cosas egipcias (de la ciudad, del río) hay que ver, aunque no se la consigne como fuente en la 'Posdata', la sensibilidad de Heródoto, cuyo segundo *Libro*, recordemos, es un largo viaje de turismo por las antigüedades del País Negro. En esta mirada homérica (griega, en general) sobre la vieja civilización del Nilo tocamos una raíz de la experiencia histórica, que ha sido bien definida por más de un especialista:

C'est en établissant de semblables corrélations entre les grands événements du passé de la Grèce et de l'Égypte qu'Herodote ou ses prédecesseurs passerent des histoires à l'Histoire. (...) Le passé de l'Égypte était ainsi comme la matrice du passé de tous les peuples, et comme l'Histoire même¹¹.

Es una amplia área de civilización la que Borges abarca en «El inmortal», estableciendo, de este modo, una sólida base para la elaboración histórica que seguirá. Efectivamente, desde este triángulo antiguo, Borges alzaré un espacio histórico que va a incluir el mundo medieval (con San Agustín, Santo Tomás y Dante entre sus nombres principales) y que vendrá a rematar en la situación contemporánea de la Segunda

¹¹ Ch. Froidefond, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote* (Aix-en-Provence: Ophrys, 1971).

Guerra Mundial. Las circunvoluciones de este itinerario tendrán que ser miradas más de cerca.

Para alcanzar su meta, el protagonista de «El inmortal» atraviesa desiertos, llega a la aldea de los trogloditas, recorre un laberinto subterráneo, subiendo finalmente hasta la Ciudad de los Inmortales. Esta fue primero «secreta», luego «evidente», ahora es «la resplandeciente Ciudad» (p. 537). El ascenso del oscuro laberinto a la alta esplanada se lleva a cabo en términos dantescos, como el *quindi uscimmo a riveder le stelle* que fija las transiciones entre las esferas escatológicas de la *Divina Comedia*. De la descripción del delirante edificio que al trábulo le toca conocer, retengamos solamente estos rasgos: a) «Emergió a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio» (p. 537), con columnas alrededor, se nos dirá en seguida. Este paisaje, de origen infantil, se reiterará simétricamente al final de *El Aleph*, en la 'Posdata' al cuento último: «Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central...» (pp. 627-628). El centro se ha desplazado, y se desplaza doblemente: en la geografía egipcia, de Tebas a El Cairo; en la historia religiosa, pues lo faraónico y lo islámico se superponen y se mezclan estrechamente: «La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteslámicas...» (p. 628). b) «Con las reliquias de sus ruinas erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí; suerte de parodia o reverso...» (p. 540): tal es la relación existente entre la ciudad que el romano contempla y la primitiva Ciudad de los Inmortales. Es esta la primera formulación de algo que revisitará suma importancia a través de *El Aleph*. Primeramente, esta elaboración a partir de las ruinas es una especie de *decline and fall* universal que Borges proyectará en el terreno de la literatura. (En lo histórico, Borges no necesitaba ir muy lejos para encontrar *exemplar*: los templos cristianos sobre basílicas romanas, mezquitas sobre templos cristianos, la iglesia de Santo Domingo sobre el Templo del Sol en el Cuzco). «Reverso» hay que entenderlo aquí, en un sentido inicial, como reversibilidad histórica, como la instauración de un tiempo regresivo en las obras de la humanidad. «Parodia» forma una serie homogénea con la herejía histriónica de que se habla en «Los teólogos»; con el «escarnio» que allí mismo practica Aureliano como virtud estilística, en contraposición al estilo profético cultivado por Juan de Panomía; y, sobre todo, con el tono de *scherzo* que, en «El Aleph», se adjudica a la literatura moderna como un rasgo suyo definitorio. Parodia, histriionismo, escarnio, *scherzo*: una misma voluntad lúdica, un mismo espíritu de imitación burlesca en que la risa, el humor

o lo cómico presiden una visión que es histórica y literaria a la vez. Es, en cierto modo, una experiencia congruente de las letras que Borges trata de promover al rango de filosofía de la historia, en la medida en que los laberintos de piedra (esos rostros cambiantes a lo largo de los siglos que Borges empezó a describir en «Las ruinas circulares») y que ahora prodiga en «El inmortal»: arcos, baluartes, muros, pirámides, foros, anfiteatros) son uno y lo mismo que los laberintos de palabras («Erigió vastos e inextricables períodos, estorbados de incisos...», página 551). Dicho con una imagen sintética que aparece en «Historia del guerrero y de la cautiva», es el arco romano más la inscripción sepulcral en su superficie (p. 558). Piedra y epitafio, arquitectura e incisiones de palabras; piedras que habían, edificios de palabras que no 'edifican' precisamente, sino que todo lo disuelven en las ruinas lábiles de la parodia.

Para finalizar ya este comentario, oblicuo y parcialísimo, de «El inmortal», una referencia a un detalle de la 'Posdata'. Las palabras extremas del cuento son éstas:

Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos (p. 544).

Esto lo escribe el editor y traductor (¿Borges?, aunque no necesariamente), calcando y ampliando lo dicho por Homero-Rufo-Cartaphilius antes de morir. Es difícil dejar de ver aquí una estupenda condensación de una idea de lo literario, que se postula en relación con las ondas expansivas de la *Iliada* y de los poemas homéricos en general. *Desplazadas*, estas palabras lo son por su intercambio en el interior de la lengua; lo son también como movimiento histórico-cultural desde la Ionia clásica hasta la bábara Inglaterra; lo son, en fin, por los cambios de su envoltura lingüística en el seno de la traducción. *Mutiladas*, lo son estas palabras como exigua supervivencia en un campo de ruinas. Palabras, en suma, inmortales y paródicas, como la doble Ciudad que el héroe visitó. Tal es la visión que en estos cuentos empieza a vislumbrarse acerca de la literatura: traducida, por los siglos de los siglos traducida; mutilada, en cada fracción del tiempo mutilada, la literatura —para Borges— representa un vasto, gigantesco reciclaje. Subrayo: más que la recusación de un progreso rectilíneo, más que una ciega apoloología del ciclo (como a menudo se asevera), lo que hay en Borges es una simple y módica postulación del reciclaje. Fabricación, elaboración a partir de las ruinas: tal es el ademán imperial, fragilísimo, que proponen estas invenciones borgianas.