

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

424

Octubre
1985

Director: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Institución Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Tel. 44 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN 0210-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

Nuevamente cambian monedas, se regocijan y juegan a los naipes. Entre chiste y chiste ¿qué dices del sueco?

—No tolero parábolas.

—Y bien, ¿qué pasará?

—No me preocupa.

Ahora sale el oficial de máquinas y anuncia con sencillez: levantarse a las siete. Desayuno a las siete. Dos cigarros para cada hombre. La entrada al casino prohibida. Allí los oficiales se divierten hasta muy entrada la noche. Allí no faltan cigarros ni alcohol. Mientras allí no falte, tampoco faltará en cubierta. De haber orden, el paso del casino a la cubierta no se clausurará. Pero cuanto más se acorta la distancia, se filtra una madura una gris sospecha. Una filosa amargura corta la noche. A los muertos andámonos se los arroja al mar sin la oración póstuma. El eco de la caída se percibe con una transparencia que se entierra en nosotros como un nuevo desastre.

—Yo lo prefiero así —dice un contrabandista.

—¿Qué quieres decir?

—Prefiero llegar a Palestina sin expectativas religiosas.

—Es decir, que prefieres el oficial de máquinas al capitán sueco.

—Así es, explícitamente, sí.

—Gracias. Es un depravado.

—¿Por qué lo llamas así? El se preocupa por sí mismo.

—Y nosotros, entonces, somos el medio para satisfacer esa preocupación.

—Supongamos. Yo no creo en la redención del mundo.

Y por la noche, entre silencios, se eleva el terrible gemido del capitán. Queja tenue y apagada. De no conocer su voz, difícilmente lo hubiésemos escuchado. Nadie se atreve a dirigirse al camarote en el que está detenido. Y mientras el silencio nocturno más se fortalece, su voz declina, se hace más límpida, no ya a los oídos sino a las sienas desnudas. Es extraño. Ahora, a la distancia, cuando ya no está más, estamos enlazados a él. Pero la luz matinal regresa y acalla su voz definitivamente. El sol y la sal nos moldean hacia destruirnos. La tripulación nos tiraniza y, periódicamente, hace observaciones antinómicas. Pero nosotros somos prácticos, esta aptitud se nos hizo carne, es como nuestra piel. Traficantes y contrabandistas son nuestros maestros. El enojo es una actitud condenada. El orgullo en nada ayuda, las esperanzas son un fraude. Así nos instruyeron. Más que sus rostros así nos lo enseñan. Ya aprendimos que las palabras carecen de utilidad.

De esta manera, arribamos a Palestina en el mes de Av, con la sensación terrible de haber llegado por casualidad.

Traducido del hebreo por Iaacov Glasserman

AARON APPELFIELD

Historia de Borges

El joven Borges

Había una vez un joven escritor que hizo los versos de *Fervor de Buenos Aires*, *La esfinge* y *Cuaderno San Martín*. Cuarenta años después, en 1969, al publicar el segundo, el primero de estos libros, se rememoraba:

«En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas tempranas, el centro y la serenidad.»

En efecto, estos libros están transidos de crepuscularismo solitario. El poeta, se mueve por las calles ensimismadas y plazas vacías (o las encuentra, demostrando que las busca). Prefiere la hora del ocaso, en que los objetos se borran y afectan desaparecer. La tarde es como prefacio de la noche, donde las cosas caen en indiferencia y todo parece volver a la indistinción del caos, a los momentos indescifrables que anteceden al sueño. La noche, es, además, el lugar del sueño, en que se puede fantasear el carácter del mundo, espuma de toda ensoñación (*Träume sind Schäume*). Por fin, la noche es el continente romántico, que va desde los cantos de Novalis al dúo de los hermanos wagnerianos. He allí a Borges en el joven Borges: soledad, conjetura, tentación romántica.

El poeta ve, laterales a las calles: los cementerios, las tumbas de los antepasados, los patios de las casas del siglo anterior, objetos que recuerdan las batallas de antes. La noche evita la actualidad de la ciudad creciente, la multitud atareada, las avenidas, el tráfico masivo. Pero, contemplador del sepulcro patricio o caminador sin compañía, el poeta se vive efímero, es decir, que considera efímeras su muerte y las muertes de los otros:

...son venales las muertes

si las pensamos como parte del tiempo, esa inmortalidad infatigable que anonada con silenciosa culpa las razas...

Un par de símbolos son generados por la secuencia ocaso-noche: el amanecer, el horror de las cosas «claras y distintas», el insufrible giro de la vida, y el ciclo precedente de una siniestra dicha, la de no salir de la noche.

En la celebración del crepúsculo, de la tarde, hay un reconocimiento de identidad. El poeta es tardío, ha llegado tarde, este tiempo no es el suyo. Hay elegía en sus versos, tanto mortuorio a lo pasado y su tenue huella («hoy las calles recuerdan que fue un día»), la contraposición —también— del pretérito como seguridad y el futuro como incertidumbre («los patios y su antigua certidumbre»). Hay algo de fin de

en el joven poeta que se recuerda descendiente de estancieros y militares, hombre de riesgo campesino decimonónico:

*Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas,
soy hombre de ciudad, de barrio, de calle.*

El porteño a destiempo celebra a Montevideo: «Eres la Buenos Aires que tuvimos». La historia ha terminado, la identidad es, por fin, la de un suburbano. «Creo profundamente que eso es todo y que ni veré ni ejecutaré cosas nuevas», dice ya en 1925.

Este Borges puede ser definido, sin peligro, como porteñista. Sus versos están en un vocabulario coloquial de ciertas zonas de Buenos Aires y mencionan lugares concretos de la ciudad. El caminador ocioso frecuenta novias anónimas, parques velatorios y cementerios, todo bastante peculiarizado. Su barrio de niño, Palermo, es objeto de especial consideración y he allí la *Elegía de los portones* (1929) para recordar. No hay siquiera pudor ante lo pintoresco, traducido al mundo del mito, el mundo de los mitos que, fuera de la historia, fundacionales e incorruptos, definen a Buenos Aires: una manzana en el barrio de Palermo, el almacén, el juego del truco, la ciudad de Yrigoyen, el corralón, el desierto, la tarde, los hombres que comparten un espacio ilusorio (en verdad, la ciudad es eterna como el agua y el aire y, por lo tanto, como el pasado), el tango con su organillero, en suma: el folklore de la *Fundación de Buenos Aires*, hecha en 1929 y rehecha en 1969, como para señalar que el tiempo, a pesar de cierto Borges, le atañe y la modifica.

Este recurso al mito, la oposición de la peculiaridad efímera y el arquetipo eterno e inmarcesible recortan una constante preocupación borgiana: la lucha con la muerte, de la que es posible salir victorioso con recursos varios: negando la realidad de la historia (y, por lo mismo del tiempo y del espacio, de lo sucesivo y lo simultáneo), proclamando la realidad de lo arquetípico, disolviendo la historia personal (si soy nadie, entonces no puedo morir), corroyendo la legitimidad del mundo objetivo con la sospecha de que es meramente onírico (nadie ni nada, como yo muere, porque nada ni nadie muere en los sueños).

Pero este Borges que considera «la prolijidad de lo real» como «la mayor conquista» no se agota a sí mismo. Hay también un Borges que acepta la historia como una realidad ineluctable y su valor como fuente de la identidad:

*Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.*

Y el mismo tono escogido para retratar y celebrar a Buenos Aires es el mismo modo modalidad histórica: elegir la elegía es admitir que el tiempo cambia las cosas, que se prefiere lo antiguo a lo nuevo, el pobre barrio Norte de antaño al pretencioso palaciego de hoy. Las adhesiones son claras: la Argentina anterior al ochenta, el

guerrero, noble, duro, ascético, cuya contrafigura es este tiempo urbano, este tiempo plebeyo, cómodo, hedonista, que elige la queja del tango antes que la del batallador solitario, suerte de sacerdote del coraje. Al evocar esta primera parte de su obra, que se cierra con *Evaristo Carriego* en 1930, Borges escribe el párrafo que, no por repetido, deja de ser gráfico y útil. Lo hace en 1955, otro año decisivo, al reeditar este último libro:

«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 con ilimitados libros ingleses... ¿Qué habla, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a los pasos de mí...?»

Los pares de opuestos son elocuentes:

- 1) Suburbio-Casa.
- 2) Calle, aventura, espacio abierto — Jardín, biblioteca, encierro, rutina.
- 3) Destino vernáculo y violento — Destino extranjero y pacífico.
- 4) Historia — Mito.

Los polos dinamizan la obra borgiana, son su dialéctica, más allá de las censuras que el *Borges-casa* ha hecho al *Borges-calle*. Anoto dos:

«Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires...»

La confutación (justa, desde luego) del nacionalismo argentino, «como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo» (del mundo que, como explica reiteradamente Borges, nunca está en sí mismo, sino en los otros, por ejemplo en las orillas y estancias argentinas).

Año-bisagra.

Evaristo Carriego aparece en 1930 y sirve de bisagra entre la primera y la segunda época de la obra borgiana. Se las puede caracterizar rápidamente así: la primera época es de poesía, peculiarismo porteñista, contactos con la vanguardia (ultraísimos poemas de *Proa* y *Martín Fierro*, preocupación por lo inmediato y contemporáneo, experimentación (reducida a lo casero, según Borges juzgará oportunamente), la segunda época es predominantemente de prosa (ensayo breve y narración breve, sobre todo), cosmopolita, de un sesgo neoclásico que se reclama —sobre todo— de los clásicos ingleses del XVIII, revista *Sur*, desdén por la noticia del mundo y del lugar. Políticamente, un paso que va del liberalismo al irigoyenismo. Es un joven Borges algo inquieto por la materia, inquietud que desaparece en 1939 para reavivarse con la guerra mundial en 1939 (con las zozobras de Inglaterra, 1940) y el advenimiento del peronismo en 1945.

Como la homología es un poco fácil, puede hacerse a partir de que, en 1930, el año-bisagra coincide con un año-bisagra en la historia argentina: termina medio siglo de oligarquía (primero oligárquica y luego democrática) y de neutralismo militar, con el ascenso del general Uriburu, que ocurre el 6 de septiembre. En verdad, suceden el

crack económico de 1929 y el colapso del modelo nacional argentino forjado en la década 1870-1880, que no es del caso analizar aquí. Empieza el período luego llamado «década infame» (1930-1943), momento de parálisis económico-social del que empieza a salir en 1939, con la industrialización forzada por la guerra y el auge de las ideologías nacionalistas. Este tiempo estancado es propicio para la introspección del segundo Borges.

Hacia 1929, la Argentina ve detenido el desarrollo de su modelo como país. Debe de tener futuro, por decirlo con truculencia. Esta cesación del devenir hace que no pueda definir el presente como tal, o sea como proyecto, y prohija cierta confusión entre el presente y el pasado. La salida borgiana ante este frenazo de la historia es la invención de un pasado apócrifo (recurso agradecido, por otra parte, en un país con un pasado real escaso). La dificultad para aceptar el pretérito como tal, que sólo admite cuando se tiene una conciencia segura de presente (dada por la certeza del proyecto) redundando en una plenitud apócrifa del tiempo, en que la leyenda sustituye a la historia, o sea al pasado muerto y convertido en documento. Por esto escribe Borges:

«... de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión el pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer, al fin silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo.»

En el segundo Borges domina la casa sobre la calle, el encierro de la cultura en la casa, a la vez, protección y mutilación. Es el tiempo del libro leído por el prisionero en la biblioteca, libro que se sustituye al universo, que se impone como lectura prescindente de toda cosa que no sea el mismo discurso leído, simplificando, tal vez groseramente: como arte a expensas de la vida. Al cabo de los años, Borges ensaya explicar esta actitud:

«La actualidad candente, que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos atrapa, no es otra cosa que la reverberación imperfecta de viejas discusiones... De ahí que el verdadero intelectual rehuya los debates contemporáneos: la realidad es siempre anacrónica.»

También ensayará lamentarse por ella:

*Mi mente
se aplicó a las simétricas porfías
del arte, que entreteje naderías.
.....
No me abandona, siempre está a mi lado
la sombra de haber sido un desdichado.*

En el libro-bisagra, los dos Borges se oponen y conviven. No disputan, se juxtaponen. Por esto, son más fáciles de ver.

Hay, por ejemplo, como nunca después ni antes, un Borges preocupado por ciertas precisiones sociológicas, aunque sean impresionistas. Véanse algunas:

«Ser implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos, como si todo les llegara filtrado. (El guapo es) ... todo cultor del coraje o profesional del barullo.»

(*Martín Fierro* es) ... el poema, no de la pampa, sino del hombre desterrado a la pampa, hombre rechazado por la civilización pastoril centrada en las estancias como pueblos y en el sociable.

(Los compadritos): Hace bastante más de cien años los nombraban así a los porteños pobres que no tenían para vivir en la inmediación de la Plaza Mayor, hecho que les valió también el nombre de orilleros... Compadrito, siempre, es el plebeyo ciudadano que tira a fino.»

La última va glosada: se refiere a la «irrealidad» del orillero, no irrealidad física, por cierto, sino ideológica. La ciudad y el campo son categorías claras en las orillas, no; las orillas son inestables, son el campo que se transforma en ciudad y no deja de serlo ni llega a ser ciudad todavía. Los orilleros se imaginan como ciudadanos o como ciudadanos sin serlo (de ahí su irrealidad, una falsa conciencia que corresponde con su realidad social), ya que es imposible imaginarse orillero, esta condición es necesariamente transitoria.

El Borges que se aplica a estas concreciones es el visitador de las orillas, que muestra sus paisajes de una «majestad miserable», en oposición a las grandiosas y pomposas novedades, ejemplos de un pompierismo que lo deja perfectamente presente o eventualmente irónico.

Una ideología desvalorizadora tiñe, no obstante, la observación de la vida orillera. La orilla como un paisaje —natural y humano— que desaparece, no como un paisaje que se construye. Y se la mira desde un pasado valioso y ejemplar, de modo que el transcurso histórico es juzgado una degradación (he aquí la semilla de algunos argumentos estrictamente reaccionarios de Borges: se intenta restaurar un estado anterior, un mundo perimido, volver, *reaccionar* contra el curso de la historia). Un Palermense, escenario de guerras civiles y pendencias de cuchilleros, de desafíos caballerescos y milongas venturosas, se degrada a barrio gringo, «de gente decentita y trabajadora», pacífico y laborioso, con tangos llorosos y aficionados al fútbol.

El bailarín del tango primitivo y el cuchillero, peleador solitario, son rescatados como héroes de una pérdida épopeya que acaba con ellos y desciende de las guerras civiles y decimonónicas (de la Independencia y civiles). Borges se enternece por los jefes de los milongas de antaño (*bélas*, a veces también por los de hogano), por la música de las milongas («Tal vez la misión del tango sea esa: dar a los argentinos el consuelo de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor») y contrapone al gaucho malo, el rebelde y el pendenciero, que se bate a sí mismo, que sí, en una suerte de esteticismo del coraje, al militar profesional, que se bate por una causa. Los argentinos se identifican con el *outlaw* de las pampas y de ahí la identificación de Juan Moreira y de Martín Fierro (insisto en ver que Borges se mueva en el mundo decimonónico).

El punto de vista adoptado por Borges es el del patriciado fundador del país, descendiente de los conquistadores españoles, de los burócratas virreinales, de los generales y coroneles de la Independencia, que mira al emigrante como a un recién llegado a un país que le pertenece por una suerte de derecho natural basado en la ley de la conquista. Y así identifica:

«... los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.»

escribir *Evaristo Carriego*, los hombres de negocios, patricios o no, en el momento de la Conquista del Desierto (1879), lo que se suele llamar «el momento nacional», sino del patriciado anterior, eventualmente reducido a la condición de hidalgo pobre. Y así celebrará la memoria de Lafinur y Laprida, próceres civiles y militares Borges y Suárez, como también hará la elegía de los campos que pertenecieron a la familia Azevedo, la de su madre, y que perdió por diferencias con Rosas.

Este respingo ante el presente, visto como documento de la decadencia, se manifiesta en la distinción entre Borges-calle con Borges-casa, o sea con el mundo inmóvil y seguro de los tipos. Frente a esta lectura sociológica de ciertos eventos argentinos, aparece la lectura ahistórica y la pertinente contribución al mito del ser nacional. Para Borges, el jinete, el hombre que teme vivir en la ciudad, jinete que es el objeto de su fascinación y su repugnancia, como descendiente de jinetes y hombre de ciudad que es. Los jinetes son «una tempestad que se pierde». Mogoles o gauchos, tanto da, carecen de la cultura del labrador y de la civilización del burgués (del hombre del burgo). Finalmente el jinete es derrotado por la civilización y la identificación de los argentinos (¿del melancólico poeta argentino de ciertos arrabales?) es vencido. Aún en 1974, prologando (y prolongando) a Sarmiento, Borges manifiesta la identidad entre el gaucho de ayer y el obrero o colono de hoy, entre el caudillo de ayer y el demagogo de hoy, como invariantes históricas que hacen de la cultura una mudanza del tiempo.

Esto ya estaba en la imagen de Carriego fraguada hacia 1930, con un libro de Dumas en la mano:

«La vida estaba en Francia, pensó, en el claro contacto de los aceros, o cuando los emperadores anegaban la tierra, pero a mí me ha tocado el siglo XX, el tardío siglo XIX, el mediocre arrabal sudamericano.»

(He aquí la antítesis sarmientina entre Europa plena y América vacía, que se lee, en clave spengleriana, como Europa que tiene historia y América que meramente la sueña.)

El Borges-casa se toca con Jung y la identidad profunda del sujeto se halla en el inconsciente colectivo. Por tanto, se reconoce en el preciso instante en que se establece el contacto con él:

«Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y por compleja que sea, consta, en realidad, de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre lo que es.»

Frente a este Borges-casa de la identidad inmodificable, está el Borges-calle que cree en la identidad como el resultado de un proceso, de una biografía y, por tanto, sólo comprensible en el momento de la muerte, cuando se acaba el tiempo biográfico. Es el Borges que en 1943 escribirá el *Poema conjetural*:



la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno.

Es el Borges que repite a León Bloy («Ningún hombre sabe quién es», mientras sus pasos no se detienen, mientras está vivo, es identidad abierta a alguien. Es mero hacer que fragua síntesis provisionarias y engañosas, aunque necesite, pues los demás, a cada rato, le exigen que les diga quién es.

El Borges-casa opta por la eternidad, por algo que no pueda morir y que sea fuente de certidumbres intocables. El curso del tiempo no puede afectar a esas entidades sempiternas y su prueba es la identidad fugaz, nunca repetida, que tenemos con ciertos escritores al leerlos. Leer a Carriego es ser Carriego y compartir su eternidad. Bailar o silbar un efímero tango es tocar la eternidad de la milonga.

Borges-casa dispara hacia el campo de la cultura inmarcesible, que no muere porque no vive, como esas memorables caricaturas suyas (Melanchton, Graciano) que se mueren y no se enteran. El Borges-calle esboza, sin embargo, una crítica histórica que no desarrolla: la crítica a la Argentina moderna, espejo de degradación y desmoronamiento nacionales. Crítica al proyecto del ochenta, que acaba con la sociedad que prosperaban los valores nobles y caballerescos, para reemplazarla por los valores de la riqueza y el trabajo, valores burgueses y plebeyos.

Borges contra la historia

La historia ocurre en un juego de tiempo, espacio y variantes. Contra la historia están los contrajuegos de la eternidad, el infinito y el arquetipo. La empresa de Borges es paradójica, y, finalmente, como él lo diría, inútil: valerse del lenguaje, que es espacial, temporal y variable, para atacar a la historia. El intento es construir un discurso sin referentes, o sea, sin nexo con elementos exteriores al propio discurso (leer un libro como si el mundo constara sólo de una biblioteca). Y al decir esto me refiero —la redundancia es útil y no pido disculpas por ella— tanto a la relación saussuriana de significación (que va del referente al significado y de éste al significante) como a la relación lacaniana de significancia (que va del significante a su efecto de significado, y produce un referente o algo que le vale como tal). Un discurso sin referente pone en cuestión la categoría de totalidad que, al menos como proyecto, es inherente a la idea de historia.

El mismo Borges proporciona la clave para contradecir su contradicción con la historia: «Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno e intemporal» (faltan, por desdén borgiano, al menos, dos claves más: una dialéctica —todo hecho de lenguaje es un acto, es una mínima o máxima modificación de la realidad, que involucra al lenguaje mismo— y otra, freudiana —todo discurso es

un curso sin referente es prescindir del espacio y el tiempo que son referentes del discurso.

Al vez las dos figuras más habituales en el folklore borgiano sean las del místico y el guerrero. Borges intenta hacer discursos sobre ellos como si no existieran ni hubieran existido nunca. El militar interviene en este mundo; el místico, en el otro. Cuando damos el místico su intervención extramundana, queda el sofista teólogo, del que frecuentemente se ocupa Borges. Y haciendo lo mismo con el guerrero, he allí el discurso épico de la guerra apócrifa («ser en la vana noche el que cuenta las sílabas»). Hay quien sostiene que la *Ilíada*, dadas sus inexactitudes técnicas, no prueba que hubo guerra de Troya.

Borges personifica así a su paradigma de escritor:

«Tres mil hombres pelean: bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios indivisible contra los dioses. Atónito, el estudiante librepensador entra en el motín. Con las desesperadas manos, mata (o piensa haber matado) a un hindú» (*El acercamiento a Almotásim*, 1933)

Siempre dentro de lo religioso, Borges se autodefine en 1942:

«Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero yo no; notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo.»

El resultado, tal vez, sea *Historia de la eternidad*, recorrido divagante y erudito sobre la palabra *eternidad*, desasida de toda experiencia de lo eterno, necesariamente nostálgica, ya que, como dice Borges, el discurso se nutre de un lenguaje que es espacial, sucesivo. De nuevo: un discurso sin referente que se invagina en los intersticios del diccionario y de la enciclopedia, palabras que llevan a otras palabras y se vuelven de éstas a sí mismas, espejo de la palabra.

Estos discursos que, al no salir de sí, por carecer de nexo con sus referentes, toman la mencionada forma del laberinto (camino que no conduce a ninguna parte) pero que sólo lleva hacia sí mismo: seudocamino, seudosenjero), se sustentan en una construcción filosófica idealista. Más precisamente, en cierto idealismo prospectivo en que el discurso «proyecta» algo así como un referente, para luego contemporáneamente, negarle todo carácter de tal.

Copio tres citas célebres y pertinentes:

«Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenuous y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.»

La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dichas disciplinas pueden conducirnos a ella: la abstinencia o el desenfreno, el ejercicio de la carne o la castidad.

No hay ejercicio intelectual que no sea, finalmente, inútil. Una doctrina filosófica es, en principio, una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía.»

Como Borges-casa es idealista, conecta bien con esta dicotomía arte-realidad, que invirtiendo sus valoraciones. El idealismo realista privilegiaba la realidad sobre el arte, que debía ser su sirvienta fiel y atenta. En cambio, Borges-casa privilegia lo que denomina la «irrealidad» (por mejor decir: la antirrealidad) del arte. Pero observe que está dentro del planteo del idealismo realista, o sea, en la dicotomía arte-realidad. «La imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propende la realidad», escribe Borges-casa.

Valdría la pena ahondar con más espacio, por ejemplo, la categoría de «literatura fantástica» que preocupa a Borges-casa y que ha valido su elogio y difusión en la escritura y en las antologías. Desde Freud es sabido que toda literatura es fantástica, ya que comporta la realización de una fantasía. Por tanto, esta categoría es, en sentido estricto, inoperante. Para creer que existe la literatura fantástica hay que volver al planteo del idealismo realista, según el cual la literatura era, por definición, reflejo de la realidad. Toda literatura que excediera estos márgenes es un caso especial, algo así como «literatura menos» o «literatura pero» (literatura policial, literatura fantástica, etc.). Una suerte de «literatura que no es más que fantasía», que debe pedir disculpas y dar explicaciones para ser aceptada por la Literatura.

Lo cierto es que Borges-casa adoctrina en este sentido en su cuento *El milagro secreto*. Rememoro su intriga: un escritor judío va a ser fusilado por los nazis y pide a Dios que le conceda un año de tiempo para escribir un drama que tiene pendiente. Y así es: el tiempo se detiene y el escritor puede cumplir con su obra, tras lo cual es fusilado. El escritor encerrado en una prisión donde sueña con un bibliotecario encerrado en una biblioteca, y que se ha quedado ciego buscando el nombre de Dios en los libros, sin hallarlo y sin esperanzas de hacerlo, el escritor que, sobre la frontera de la muerte, en carácter de víctima de un castigo inmerecido, y que escribe una obra por concesión milagrosa de Dios, sin que nadie se entere, ni del milagro ni de la obra, es todo un retrato del Borges-casa y una moralidad sobre su estética idealista: la celebración de «las secretas aventuras del orden» (secreto es lo que, por definición, como el enigma y el misterio, no puede desvelarse).

Ahora bien, ¿qué resulta de esta literatura escrita fuera del espacio y del tiempo, entendiendo como tales, también, el espacio y el tiempo de la lectura? ¿Qué resulta de este equivalente de una ceremonia secreta? Es una literatura que tiene referencias a los maestros de la literatura que el escritor elige. Constantemente, Borges los confunde y trata de desalentar al lector respecto a sus cualidades de inventor literario. Literatura segunda o literatura sobre la literatura, que sirve de eco a las autoridades, como la literatura («soy, de nuevo, Stevenson, Chesterton y los guiones filmicos de Joseph von Sternberg» parece ser el argumento preventivo de *Historia universal de la infamia*, ya en 1935) es una estética deliberada del falseamiento y la tergiversación, estética del lector infiel o, como a veces Borges gusta lacerar, de «chapucero».

«Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se dedicó a falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.»

Como se ve, hay un eco del planteo del idealismo realista: aquí la literatura

es un reflejo de la literatura primera, suerte de construcción laberíntica en la que un texto viene de otro y vuelve a él, para revenir y revolver y así cuantas vueltas como se quiera. La literatura primera, la de los maestros o autoridades, sería la «literatura» de la literatura segunda, epigónica o en eco. Imaginar la eternidad, imaginarla aun en lo que tiene de inconcebible, es un juego del lenguaje frente al dolor de lo fugitivo, del tiempo sucesivo que se vive como una pérdida, como una serie de pequeñas muertes. Borges-casa es romántico y busca el poder consolador del arte (*Trostung*), espacio donde se pierde la realidad y se sobrevive. La nieve arde y también arden luces tenebrosas. Hay, en el tiempo, repeticiones y repeticiones que lo desmienten. Entre todas las páginas borgianas que ofrecen este consuelo, prefiero *Sentirse en muerte* (1928), perfección que podría honrar cualquier literatura. Se trata de suspender la historia, de rescatar un fragmento de lo intangible al flujo de lo perentorio. El caminante nocturno tropieza con una cruzada que es la del siglo XIX y lo sigue siendo. El *déjà vu* se sintetiza con el presente: ahora estoy en el pasado. Pero esa vivencia de lo pasado como actual, esa suspensión de la temporalidad itinerante es la muerte: «... me sentí muerto, me sentí el abridor abstracto del mundo: indefinido temor intuido de ciencia que es la mejor ciencia de la metafísica».

Este proyecto de desvalorización de la historia se prolonga en la vindicación del infinito: es una palabra que «una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo destruye», es un «concepto corruptor y desatinador de los otros» (desde luego, hay un momento borgiano que oponer a estos terrores: lo infinito no puede pensarse porque el pensamiento y el lenguaje son finitos, de modo que el pensamiento «no consiente lo infinito; también puede razonarse según la dialéctica: todo concepto es negatividad que busca su contrario, sin el cual no existe: lo infinito es la contrafaz de lo finito inversa, es sólo pensable como el encuentro de los opuestos en el absoluto).

En *La doctrina de los ciclos* (1934) se complementa lo anterior: el tiempo ocurre instantáneamente porque el número de elementos del universo es finito y sólo admite un número finito de combinaciones que, fatalmente, se organiza en repeticiones. Estas repeticiones infinitas, pero su ordenación sucesiva es irrelevante: estas palabras volverán a repetirse infinitamente y, por lo mismo, poco o nada importa que ahora lleven palabras que llevan. Como todo argumento metafísico, y según Borges enseña, este argumento es irrefutable y absolutamente inconvincente. Como lo es su corolario (*La doctrina de Pascal*, 1951):

«Si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo en el espacio; porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde.»

La más ambiciosa embestida de Borges-casa contra la historia es *Nueva refutación del tiempo* (1944-1946), donde sostiene la vigencia de la instantaneidad estanca contra la sucesión. Sólo existe cada momento vivido, no su conjunto, lo que equivale a decir que el tiempo nace, existe y muere en el mismo instante, para nacer, existir y morir de nuevo, pero sin continuidad alguna. Todo instante es absoluto y la historia es un juego, por falta de un espacio donde la sucesión se acumule y dé cuenta de sí misma. Ahora bien, ¿dónde se produce la percepción de estos instantes discontinuos?

Lo más útil es plantear algunas digresiones borgianas a estos borgianos postulados. Si el mundo es alucinatorio, entonces la primera cita de Borges también lo es. ¿Qué realidad tiene su postulación frente a la inexistencia del mundo, ya que la alucinación es una percepción sin objeto?

Si el mundo es un sueño de Dios, ¿cuándo y quién se despierta de él para constatarlo?

Si el mundo es erróneo y paródico, ¿cuál es el lugar de la verdad y del modelo?

El último párrafo da, sin duda, «doctrina filosófica» por «teología», ya que las teologías son descripciones verosímiles del universo. Ahora bien: verosímil es lo que se tiene por verdadero porque lo parece, aunque no lo sea. De tal modo, conviene ampliar el postulado borgiano y decir: «Una doctrina filosófica (o teología) es una descripción del universo en que ciertos hombres, en ciertos lugares, en ciertas épocas creen, o sea, que actúan como si esa descripción fuera verdadera». Pasa a ser un capítulo de la historia de la filosofía cuando nadie cree en ella, o sea, cuando se convierte en antecedente de otra creencia, y por ello, en historia. Corresponde confrontar este párrafo del Borges-casa con un cuento del Borges-calle donde se trata de un *Orbis Tertius*, invento de ciertos escritores, que termina por generar objetos reales gracias a que se convierte en creencia (sería mejor decir ideología, aunque es una palabra escasamente borgiana, no obstante haberla introducido en la Argentina su ilustre antepasado Crisóstomo Lafinur).

Otra paradoja querida de Borges, la de Aquiles y la tortuga, también es susceptible de paradójizarse borgianamente, o sea, también es el escenario de un desafío entre el Borges-casa y el Borges-calle.

La paradoja es sabida y la plantea Zenón de Elea como ejemplo de que en el mundo no ocurre nada, que la realidad es inerte. Si se pone Aquiles a cierta distancia de la tortuga, nunca logrará alcanzarla, ya que, cuando Aquiles hace diez centímetros, la tortuga hace uno, cuando Aquiles hace uno, la tortuga hace un décimo, etc.

He aquí otro discurso sin referente.

Se puede decir que los movimientos de Aquiles y la tortuga ocurren en el tiempo y que Aquiles hace tantos metros por minuto y la tortuga tantos metros por hora, de modo que un simple cálculo matemático de regla de tres puede resolver el problema colocando al discurso el referente tiempo.

También puede decirse que Aquiles y la tortuga, en la realidad, no avanzan por centímetros, sino por pasos y llegar a la misma conclusión.

Si Aquiles y la tortuga no existen en la realidad humana y zoológica, sino en el papel o en los más ilustres de Zenón y Borges, entonces no hay problema alguno, pues no están cerca ni lejos.

Borges-casa postula que el mundo es erróneo y paródico, lo cual, en su misma lógica, implica que ese postulado es erróneo y paródico. Eso y todos los demás de Borges, casa o calle, y del resto de los hombres, incluidas estas palabras.

«Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la postulación de abismos de la paradoja.»

Estas palabras de Borges son de 1932, o sea, que en 1932 algunos percibieron

espacio y en un tiempo meramente ideales, que ellas decían que el tiempo era y son ideales. No sé en qué día de qué año ni en qué lugar el lector se sentó a leer, pero ¿qué explica que esas palabras sean siempre las mismas, a pesar de ser creadas, cada vez, por la mera percepción? ¿Qué es esa mismidad, no tan el papel, que sufre cambios químicos, ni de la tinta, ni de la obediente o distraída grafía, sino del armazón lingüístico que suponen? Las palabras postulan la existencia de esa mismidad que llamamos real, pero hela allí, pues desmienten la realidad con las mismas palabras que hace cincuenta años (hoy es el día 4 de abril de 1982).

Para Borges-casa la realidad es «incalculable y enigmática». Bien, si es enigmática e incognoscible, pues lo propio del enigma es la imposibilidad de develarlo. ¿Cómo sabemos si es calculable o incalculable, si no podemos develarla?

Los ejemplos podrían multiplicarse, como en los abominables espejos borgianos que llevarían, me parece, como los febriles laberintos borgianos, a lo mismo: a un juego sobre la realidad (bueno, esto es una exageración y un abuso, pues poner un plato sobre la realidad supone su existencia, ya que podemos apoyar algo en una mesa, quien apoya un plato sobre una mesa) que prescinde de la realidad concreta, a la vez que la postula. ¿No se advierte que si digo «la realidad es consistente» estoy diciendo «la realidad es» y predicando su existencia ontológica? Este idealismo prospectivo (ocioso parece señalar su fuente en Berkeley, delibado maestro de Borges-casa) genera una estética idealista que también merece alguna consideración.

La sabido que Borges, en la casa y en la calle, postula el carácter variablemente realista del arte, incluido el arte realista. La fórmula más lúcida entre todas las suyas parece que es ésta de 1955:

«Toda obra de arte, por realista que sea, postula siempre una convención; en el *Fausto*, el campesino que comprende y cuenta una ópera; en el *Martín Fierro*, la ficción de una extensa payada autobiográfica, llena de quejas y de bravatas del todo ajenas a la medida tradicional de los payadores.»

Borges cuestiona el mito realista del arte como reflejo de la realidad. El arte es un espacio vacío y la realidad un espacio pleno de sí mismo. El primero refleja el segundo. Borges sostiene lo ficticio del arte, por tanto, su carácter de producto, hecho conforme a determinados artilugios. La obra de arte también está plena de sí misma, es real como toda cosa hecha por el hombre. Esta sería la impugnación del realismo.

Ahora bien: hay otro aspecto del antirrealismo borgiano que cae en el error que el realista. Para ello hay que aceptar que la teoría realista del arte es completamente falsa, pues sostiene que la realidad es real y que el arte es su reflejo, o sea, que el arte es real, pues lo real está en la realidad. La realidad de Alonso Quijano es un tío loco que vivía en, etc. La realidad de Emma Bovary es un señora Tal que tonó un marido y logró aparecer en *Faits divers*, donde Flaubert la leyó y la «copió» (¿O sea, la realidad de Emma Bovary era Gustave Flaubert, según aquello de que *Madame Bovary* era un reflejo de Flaubert?) La realidad de Werther es un muchacho llamado Jerusalén que se pegó un tiro y Goethe fue y lo reflejó, etc.

se produce dentro de cada instante, entonces la discontinuidad tampoco puede pensarse, sólo puede pensarse el instante dentro de sí. Hay un yo que es común a todos esos dispersos mundos suficientes de tiempo, a ese archipiélago temporal que no fragua en continente. Pero si ese yo ha estado en todos los instantes, precisamente demuestra que entre ellos hay cierta comunidad. Y si hay un dónde para determinar pensar la discontinuidad, también hay un cuándo, pues la fórmula de la discontinuidad está compuesta de palabras continuas.

El ejemplo (tenuemente spengleriano) que da Borges para graficar su refugio del tiempo no es demasiado hábil como tal: en agosto de 1824, según los almanacs, un guerrero sudamericano pelea en Ayacucho y Thomas de Quincey escribe su diatriba contra Goethe. El tiempo no existe, pues estas eventualidades no son contemporáneas: uno no sabía nada del otro.

No es difícil ver que ambos hechos se conectan de modo bastante visible: los ingleses cuya cultura laboraba y enriquecía Quincey estaban directamente vinculados con la guerra de la independencia americana. Esto lo cuenta cualquier manual de historia. El guerrero y el escritor compartían un espacio histórico. Lo hacían sin ser conscientes de ello, pero Hegel recuerda que los hombres hacemos la historia sin que la hacemos, pues la historia nos hace, como el tigre borgiano que me devora aunque yo sea ese tigre.

Finalmente, se trata de un «consuelo secreto» (otro consuelo romántico) frente al espantoso de un destino irreversible y férreo. El tiempo, el yo y el universo astronómico existen y «el tiempo es la sustancia de que estoy hecho». Lo niego en el momento de él mismo y el medio desmiente el mensaje.

El desdén por la historia es desdén por lo concreto, y he allí una constante de Borges-casa, el que escribe en el prólogo de *Ficciones* (1941) que un largo tratado equivale a su resumen breve, o el que repite su diatriba contra las ciencias del concreto —sociología-psicoanálisis— por ser meras jergas o *patois* (estos grandes postulados tienen el sabor virginal de lo no sabido), que adjetiva de «ridículo y deleznable» todo lo acaecido en la historia universal, a juzgar por los desvaríos de Bouvard y Pécuchet (que, precisamente, reducen la historia al enciclopedismo que el idealismo realista intentó construir con sus libros que «reflejaban fielmente la realidad»), o personifica en el Otálora de *El muerto* o en el protagonista de *La esfinge* un hombre ya muerto aunque vivo, porque va a morir, no importando nada lo que ocurra antes de la muerte (estas ficciones ejemplifican la doctrina de *Sentirse en el mundo* y rizan su rizo).

Como insinué antes, este Borges se toca con Jung y con Spengler. Con Jung porque el arquetipo o inconsciente colectivo es la garantía de eternidad que yace en la efímera apariencia de la historia o de lo que llamamos tal. Esto lo desarrolla Borges-casa a partir del problema de la invención poética. He aquí unas líneas de

«Regresemos a la secular doctrina de que el poeta es un amanuense del Espíritu o de la Musa. La mitología moderna, menos hermosa, opta por recurrir a la subconciencia o al subconciente... Como todas las génesis, la creación poética es misteriosa.»

El poeta cree decir una cosa y dice otra, pues no sabe lo que sabe la Musa.

es mero vehículo. La historia es la conciencia del poeta, la eternidad es la conciencia de la Musa, o sea el arquetipo. Así, José Hernández escribe un poema contra el mal y le sale un poema sobre el mal, el destino y la desventura. Quien se muere se eterniza y eternizó.

Lo cuanto a Spengler, dado que la historia no es factible de comprensión, es, en sí misma, factible de descripción externa. Su sustancia es misteriosa y no se la puede tocar, pero su exterioridad es materia de la morfología. Borges-casa escribe en 1951:

«Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas»

Estas construcciones tal vez sean un síntoma histórico, el gesto de una cultura agobiada por un presente incomprensible y atroz, proclama la incomprendibilidad de todo presente. Ya hemos observado que Borges mira la Argentina como un mundo de un guerrero de la Independencia y sus fuentes románticas (Schopenhauer) para contemporizar la teoría y la visión. No es difícil entender cómo se ve a sí mismo en tanto «fin de raza», ser tardío que ha nacido tras el final de la historia: «El ambiente barroco de un tiempo muerto («barroca es la etapa final de todo arte que sobrevive») éste exhibe y dilapida sus medios», escribe en 1954).

Otros incisivos confirman lo dicho. Melanchton (*Un teólogo de la muerte*) está muerto pero se da cuenta, por lo que sigue escribiendo unas páginas que se borran al día siguiente de hechas. El *Biathanatos* de John Donne arriesga una teoría que fascina a Borges-casa: Dios ha creado el mundo para inmolarse en él, se ha suicidado y vivimos en la eternidad. Con Bertrand Russell lamenta vivir en un siglo XX irracional y la decadencia del racionalista siglo XVIII. ¿No se dirigen al propio Borges estas palabras de Valéry escritas en 1945?:

«Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surrealismo*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando)...»

Antepasado

La figura del antepasado es la opuesta y complementaria a la figura del fin de raza. Él ocupó un espacio en la historia, pero lo llenó hasta la medida de la perfección, el modelo. Este ha venido al mundo sin lugar histórico. No le cabe (caber: de nuevo, ocupar un lugar) intervenir en las cosas mundanas, sólo le cabe contemplarlas como un concludo e impenetrable. De allí que el mundo se torne conjetural, dudoso, susceptible de falsía.

Los atributos del antepasado son: potencia de engendrar, coraje de matar, capacidad de escribir. Opuestamente, el fin de raza se concibe estéril, cobarde, mero eco de los textos canónicos, repetidor, eco o falsificador de sus modelos.

La figura del puñal que es, a la vez, tigre, se sintetizan los dos atributos de la figura paterna del antepasado: engendrar y matar. El puñal ha sido instrumento de guerra y encierra una fuerza de tigre. Ahora yace, inerte, en el cajón del escritorio,

como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y unos papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Algunas fábulas borgianas recurren sobre lo mismo.

En *Los dos reyes y los dos laberintos*, el personaje poderoso (poder es connotación de ancestro) lleva a alguien al laberinto por excelencia, el desierto, y allí lo deja solo. El laberinto es la figura opuesta al camino y éste es la base estructural, topológica de la historia. El laberinto es el seudocamino que le queda para recorrer al fin de la historia. Lo desértico de este concreto laberinto acentúa la imposibilidad de ejercer ninguna práctica en él. Sólo cabe esperar en su vanidad el momento de la muerte, que se cumple como el cumplimiento de una sentencia capital. La esterilidad y la impotencia finalmente aparecen en Borges cargadas de una culpa innominada, similar a la del pecado original: una culpa por una transgresión no cometida.

Similares elementos aparecen en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. El narrador y protagonista es, de algún modo, el personaje de una novela laberíntica escrita por un antepasado suyo, texto en que están previstas todas las variantes posibles de la historia. Todas las conjeturas de espacio y tiempo configuran un laberinto en que, al advertirlo, está metido el personaje, caminante por una traza de senderos que se bifurcan y que no llegan a ninguna parte.

Juan Dahlmann, en *El Sur*, es el emblema del fin de raza: desciende de un guerrero y de un terrateniente, y conserva una espada y el casco de una estancia, pero él es sólo un mero bibliotecario de ciudad, a quien retienen en ésta «las tareas y acaso el desagrado». Por subir una escalera leyendo *Las mil y una noches* se lastima la cabeza y sufre una septicemia. En el delirio o en la vigilia (las lecturas varias son posibles) vuelve al desierto, al campo, al lugar de sus antepasados, donde es invitado a un desafío a cuchillo y allí que lo matarán. Inhábil para los aspectos prácticos de la vida, contemplativo, letrado de los clásicos, ha olvidado las destrezas de sus ancestros y esto le costará la muerte. De algún modo, es como estar encerrado en un laberinto de arquitectura o desierto.

En *La cámara de las estatuas* hay un castillo árabe construido por los antepasados donde están, en forma estatuaria, todos los árabes (son jinetes y guerreros, como los argentinos de los buenos tiempos). Un rey viola el secreto del recinto, pretende incautarse de sus tesoros y esto le acarrea la pérdida del reino. De algún modo, repite el esquema del cuento anterior: la vuelta al mundo del antepasado implica la desmemoria y la muerte. El ancestro es sagrado y no admite que se hollen sus espacios tabú.

En estas narraciones puede observarse una dualidad de elementos: los masculinos o paternos corresponden al pasado (la figura del guerrero, del rey, del jinete, del cuchillero, del clásico, etcétera), y los femeninos o maternos corresponden al presente donde habita el narrador: la casa, la biblioteca, el laberinto de arquitectura, la praxis. En síntesis: el encierro y la protección, la defensa ante el mundo hostil y la mutilación para operar sobre él.

Si se pretende leer filosóficamente la relación del fin de raza con el antepasado

como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y unos papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y unos papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y unos papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y unos papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Borges a favor de la historia

Aparece ahora el Borges-calle. Confieso al lector que me identifico con él y con la valorización de lo histórico, de la historia como un proceso común a todos los tiempos, que son su emergente continuo, su síntesis constante y provisoria. Por tanto, no intento a glosarlo y no lo cuestiono, dejando esta labor al Borges-casa y a sus lectores. Ordeno tres citas que son superiores a cualquier glosa:

«La historia universal es la memoria de las posteriores generaciones y ésta, según se sabe, excluye la invención y el error, que es, tal vez, una de las formas de la invención (1970).

... no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esta ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos (1952).

... si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (*Magias parciales del Quijote*).»

En la primera cita es evidente la aceptación de la continuidad del tiempo histórico. El arte surge la actualidad como su emergente, y la relectura del pasado a partir de la síntesis en el presente. El pasado es un texto que se ha acabado de escribir, pero que se ha acabado de leer.

En la segunda cita rescato la identidad de pensamiento y acción: el hombre sabe lo que hace y su saber es, por tanto, una praxis.

En la tercera cita hay claramente expuesta la teoría, luego tan embrollada y confundida por algunos estructuralistas, del narrador como una función del texto. Hay una continuidad de espacios arte-realidad, que se enfrenta a la dualidad de mundo realista del que es víctima el Borges-casa. La cita de Carlyle es una embozadura de Hegel y anuncia al Marx del 18 Brumario. Haciendo un chiste digno del Borges-casa, diremos que Borges y Carlyle son una de las fuentes de Marx.

Sobre esta base, podemos construir una teoría histórica de la invención, que se relaciona a la esbozada en el tercer apartado del trabajo. El arte es, aquí, un suceso histórico, inmerso en la continuidad de la historia, síntesis de ella y antecedente de la actualidad. No ocurre fuera del espacio y del tiempo ni reclama ninguna sacralidad. Se produce, como podría ser el contacto con el inconsciente colectivo, reservorio

de los sentimientos religiosos desplazados por la cultura profanizadora del racionalismo.

Borges (a secas) advierte, eventualmente, la contraposición de las teorías sobre la invención estética de Borges-casa y Borges-calle. No parece casual que yuxtaponga los textos *El sueño de Coleridge* y *La flor de Coleridge*. En el primero postula la teoría platónica del poeta como raptado por los dioses, como voz divina. Del mismo inconsciente colectivo junguiano hay un paso más fácil de franquear que entre Aca y la tortuga eleática. En el segundo texto, en cambio, domina Aristóteles y la literatura es explicada como una tarea colectiva e impersonal de todos los hombres, que se elaborando a través de la historia y se van elaborando al elaborarla.

Me parece que este párrafo es, teóricamente, el más abarcador del Borges-calle.

«Cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado y ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (1951).»

Es decir: cada escritor es la síntesis de sus precursores (los que estuvieron antes que él en el curso del tiempo: los pre-cursores) y cada momento de la historia es una síntesis provisoria de ella y su relectura. Borges crea a su precursor Schopenhauer y Schopenhauer se convierte en su precursor, a la vez que Borges se convierte en el destino de Schopenhauer. Lo mismo ocurre con el pintor Whistler, matado tempranamente por Borges-calle. Whistler ha dicho que cualquiera de sus nociones le ha costado toda la vida y Borges comenta: «Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó, anticipando el juego de precursor y precursado, define a Ascásubi vivo como Bécquer rioplatense y a Ascásubi muerto, como «un precursor borroso de Hernández».

Todo discurso, por lo que va dicho, es su historia. He aquí un fundamento para la dialéctica borgiana de la lectura, paralela a la que han ensayado Ezra Pound y Umberto Eco, entre tantos. Las repercusiones de lo verbal son incalculables (sic) y *La Ilíada* son las incontables lecturas de la *Ilíada*, en primer término sus traducciones: «diversas perspectivas de un hecho móvil». Lo que Patroclo y Aquiles significan para Homero o para «Homero», lo ignoramos. Ambos, para nosotros, son una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Toda historia es historia presente, ocurre hoy, es historia viva (lo ha escrito Croce) y las palabras que quizá Borges ha leído y que constituyen otro embozo para Hegel.

A riesgo de machaconear, copio:

«Para nosotros, el tema del *Martín Fierro* ya es lejano, y de alguna manera, exótico; para los hombres de mil ochocientos setenta y tantos, era el caso vulgar de un desertor, que se degenera en malevo.

Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es un diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes durables imágenes que deja en su memoria.

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no es el libro. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. La literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de leerlo. Si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo—, como la lección de los dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil (1951).

Libros como el de Job, la Divina Comedia, Macbeth (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente... La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de lectores anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.»

En la última cita hay un *conceito*: «una larga inmortalidad»: estrictamente, una inmortalidad no es larga ni corta, sino, precisamente, infinita; si es larga no es inmortal). La historicidad del arte lleva a pensar en la mortalidad, ya que nada, en la historia, es certificado de eterno (ni los muertos, que pueden resucitar en cualquier biblioteca o menos solitaria). Las inmortalidades, aún las más largas, están amenazadas de muerte. Ya lo advertía Borges-calle en 1930, evitando todo contacto explícito con la filosofía hegeliana del fin del arte, pero reiterándola con estas palabras:

«... la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.»

Una fábula borgiana, *Pierre Ménard autor del Quijote*, grafica todos estos postulados, y tiene una lectura paralela a la de *El milagro secreto*, para contraponer a los dos.

La anécdota es sabida: un escritor francés se propone reescribir el *Quijote* en la década de 1930 (el texto es de 1939). Lo escribe letra por letra y signo por signo, pero no es otro, porque la lectura (los códigos de lectura) son otros. ¿Cuál es el «milagro» *Quijote*? Ninguno y ambos, y todos los que resultaron y resultarán de su obra. Todo discurso es su historia.

«Ménard no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.»

Se ve bastante claro el par saber-actuar, pues aparece el saber histórico como una invención en el texto del pasado. Lo que sucedió en la historia es lo que hoy sabemos que sucedió, haciendo la historia. Nuestro saber es un hacer que también se refiere al objeto del saber y a la sucesión de saberes en el tiempo. Se constituye como precursor e instituye sus precursores. También se advierte el carácter colectivo, que se quiere, del hecho literario. Un hecho manifiesto, en tanto ocurre a la luz de la historia, y en el cual intervienen todos los hombres, cualesquiera que sean. Por el contrario, en *El milagro secreto*, la creación aparecía como un hecho accidental a la historia, con intervención de lo sobrenatural (detención del tiempo) y resultado, en vez de ser manifiesto, quedaba secreto.

En este desciframiento del pasado aparece la categoría implícita del inconsciente, que Borges no maneja de manera lúcida, por su conocida fobia al freudismo, pero que ahora destaca ahora. En efecto, un escritor no sabe cómo será leído, por tanto, no sabe necesariamente lo que dice su escritura. Esta excede su control consciente y los silencios del discurso dejan espacio para nuevas escrituras que harán decir a su texto lo dicho por él. La loba de la Divina Comedia (el comentario es de Borges) está inspirada por Dante, seguramente, como una alegoría de la Avaricia. Pero es, además, una loba hambrienta y flaca, que excede la estrecha categorización alegórica. No es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los

sueños». *Como en los sueños*: la clave freudiana está insinuada (Borges no lo ejemplo al caso). Lamentablemente, sólo está insinuada.

De esta secuencia cabe extraer una leve consecuencia política, tal vez mejor de llamarse democrática. Borges es, casi siempre, un razonador ateo, cuyo Dios cae del lado etimológico. Pero es, también, en otras ocasiones, un pensador de signo spinociano (sus lecturas de Spinoza son constantes y se acentúan con los años). El mundo como Libro Sagrado en que todos somos Dios y la criatura a la vez es el apotegma de este carácter. Y en *Historia de los ecos de un nombre*, al examinar una clave heideggeriana que no sé cómo rastrear, lo indefinible del ser (para decirlo el ser es hay que acudir, tautológicamente, al verbo ser), apunta una salida teológica panteísta: cuando un hombre dice *Soy lo que soy* no sólo insinúa *Soy mi biografía*, sino que repite una frase del Dios bíblico. De tal modo que todos somos Dios al postularnos dotados de ser. Todos somos, igualmente, Dios. De ahí nuestra igualdad (no corroborada por la naturaleza, hacedora de desigualdades). Todos somos igualmente y *cualquieramente*, intercambiamente, humanos. Es una comunidad teológica que constituimos. Dios existe porque existimos. De ahí el carácter paradójica teología de la democracia, que no casualmente es una institución propia de los países con raigambre cultural judeocristiana.

La grandeza de un escritor no es matemática. No se la mide ni se la pesa. Pero acusa algunos síntomas. Uno es que proporciona al lector los elementos que él mismo impugnan. Borges da al lector su casa y su calle, y lo deja en libertad de operar, como Ménéard ante Cervantes. Es una seña de su grandeza. Nadie como él para desvalorizar los papanatas y sacristanes del culto borgiano. Nadie como él para desvalorizar en público sus textos y dar una versión inteligente (por ello, cruel) de sí mismo. Aun cuando esto emboza con la alusión a Gracián y escribe:

*No hubo música en su alma; sólo un vano
herbario de metáforas y argucias
y la veneración de las astucias
y el desdén de lo humano y sobrehumano.*

Bien, pero hay algo que no desdeña lo humano y lo sobrehumano y que invita a alguien a escribir las obras de Borges.

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos
MADRID

Lecturas
