

Juan Rigoli

Los Borges de Heráclito

La reescritura borgeana y el tiempo

Sobra volver a afirmar – y más aún *reescribir* – que la obra de Borges es la de un incesante y aplicado *reescribidor* de sí mismo. Nada menos secreto en ella que la repetición y variación de los textos que la integran; nada menos infrecuente también: la autocita es tan común en Borges como las menciones y notas librescas que han hecho del *corpus* borgeano la habitual y superlativa referencia en materia de intertextualidad. Si la reescritura lleva a Borges a correcciones y modificaciones de una minucia y un empeño insospechables a primera vista, los signos que la anuncian son de reconocimiento inmediato: reproducción de títulos y textos en volúmenes sucesivos; aclaraciones, en los márgenes de la obra, acerca de que tal poema, ensayo o relato no es sino la variación de otro; reiteradas confesiones de «monotonía».¹ No menos superfluo parece el evocar una vez más la preocupación y especulación borgeana sobre el tiempo, diseminada en la obra poética bajo forma de meditación melancólica ante el paso de la vida y la inexorabilidad de la muerte, o expuesta en ficciones y ensayos de ambición metafísica, tan frecuentemente comentados y citados que paso a paso han venido componiendo, reducidos a aforismos, un centón que la crítica borgeana y otras más recorren – o *fatigan*, diría Borges – sin cesar.²

¹ Cf. Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini, 1987; Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1990; Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, F.C.E., 1992, pp. 205-211.

² Sobre la meditación borgeana ante el fluir del tiempo y la metafísica en que se apoya, cf. Ana María Barrenechea, «El tiempo y la eternidad en la obra de Borges», *Revista Hispánica Moderna*, XIII (1957), pp. 28-41; Guillermo Sucre, *Borges, el poeta*, Caracas, Monte Avila, 1967, pp. 77-94; Colin Butler, «Borges and Time», *Orbis Litterarum*, N° 28 (1973), pp. 148-161; Arturo Echavarría *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 71-80; Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, México, F.C.E., 1986, pp. 114-136.

No se ha reparado, en cambio, en la *sintaxis* de esa tópica: la reescritura, cuyo principio rige la construcción de la obra borgeana en versiones sucesivas, y el tiempo, en que Borges proyecta el devenir de sus textos y su propio tránsito, no son entes inconexos. Ambos implican de facto un orden *lineal* sobre el cual Borges interviene, ya sea cuestionando el fundamento filosófico de la *secuencia* temporal, ya sea modificando la *sintagmática* de su obra mediante el desplazamiento y la reelaboración permanentes de cada uno de sus textos. Tan exacta intersección imposibilita disociar la metafísica de Borges de la estrategia literaria en que se inscribe: la temporalidad implica un *decir* y un *hacer* inseparables, cuyo enlace, complementario o conflictivo, conduce al centro de la ontología borgeana.³

«Nadie baja dos veces...»

Incontables «veces» ha vuelto Borges a Heráclito, natural y propicia compañía de quien incesantemente ha meditado el «tiempo irreversible», el «errante río», el «río irreparable de los años».⁴ No es leve, empero, la paradoja que implica ese retorno: el emblema de la fugacidad – la metáfora heraclítica incansablemente registrada y modulada («No bajarás dos veces al mismo río», «nadie baja dos veces al mismo río», «Nadie baja dos veces a las aguas del mismo río»⁵)

³ Lo cual implica la caducidad del habitual (y empobrecedor) debate sobre el carácter filosófico o literario de la obra borgeana. La *filosofía* de Borges se plantea de hecho la esencia de la literatura y alimenta una práctica literaria resueltamente reflexiva, de igual modo que su *literatura* fomenta y apoya – con medios no exclusivamente dialécticos – una meditación de índole innegablemente filosófica. Sobre el irreductible quiasma del pensamiento y de la poética de Borges, cf. Jaime Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1976; Jacques Réda, *Ferveur de Borges*, Fata Morgana, 1987; Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris, Vrin, 1994.

⁴ «Poema del cuarto elemento», *El otro, el mismo; Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989 [en adelante: O.C.], t. II, p. 247; «Elvira de Alvear», *El Hacedor*, O.C., t. II, p. 194.; «Elegía», *La cifra*; O.C., t. III, p. 309.

⁵ Entre innumerables variaciones del célebre «fragmento 91» de Heráclito (y de los fragmentos conexos: 12 y 49): «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 141; *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 25; «Heráclito», *La moneda de hierro*; O.C., t. III, p. 156. El corpus heraclítico en: H. Diels / W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1934-1937, 3 vol., y Rodolfo Mondolfo, *Heráclito: Textos y problemas de su interpretación*, México, Siglo XXI, 1961. También es lector Borges de John Burnet (*Early Greek Philosophy*, 1892), cuyo apellido figura en el «Heráclito» de *La moneda de hierro*.

– sugiere, por su mera repetición, una firme permanencia. La enunciación borgeana – propensa a reduplicarse o anularse en abismales espejismos («Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso»; «no me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria»⁶...) – desmiente aquí el enunciado y opone al flujo temporal una reiteración conservadora: todo pasa, todo se pierde, como sentenciosamente enseña Heráclito, pero subsiste la sentencia con que Heráclito enuncia la irrefragable pérdida.⁷

De no ser tan corrosiva la oposición del *decir* y de lo *dicho* en el repetido aforismo, todo invitaría a identificar en él la expresión doliente de un sujeto y a atribuirle valor de síntoma. Prueba aparente de su íntima determinación: la extensión y dramatización de la metáfora, el modo *personal* en que el mismo Borges la interpreta. Como por efecto de una progresiva contaminación, el río transfiere su fluidez al Yo de Heráclito y, más allá, a todo sujeto – por ende al Yo borgeano – que recibe y repite la sentencia, y fatalmente se coloca bajo su jurisdicción: «Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río»; «esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de horror sagrado, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes»; «somos siempre Heráclito viéndose reflejado en el río, y pensando que el río no es el río porque ha cambiado las aguas y pensando que él no es Heráclito porque él ha sido otras personas entre la última vez que vio el río y ésta».⁸ *Regresar eternamente* al fragmento del Oscuro – a la irreprimita cita: «aquel ejemplo al que vuelvo siempre»; «esa metáfora es inevitable»; «siempre seguimos con esa antigua parábola»⁹ – no sería, pues, sino obedecer al impulso de un «horror sagrado», al «terrible» sentimiento que infunde la conciencia de lo efímero.

Tan avasalladora irrupción de Heráclito en Borges (cunde en toda la obra: poesía, ficción, ensayo, así como inseparablemente acompaña al Borges «oral») no se reduce, sin embargo, a incontenible manifestación de angustia ante la fluidez; instrumenta también una práctica literaria conscientemente dirigida. De ahí el privilegio de que goza la metáfora heraclítica en la *poética* borgeana: el «inevitable» fragmento – núcleo del «Arte poética» que cierra *El Hacedor* (el arte «es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro, como el río interminable») – ocupa de hecho el centro de una reflexión sobre el quehacer

⁶ «El tiempo circular», *Historia de la eternidad*; O.C., t. I, p. 393; «Formas de una leyenda», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 121.

⁷ Cf. M. Lafon, *Borges ou la réécriture*, op. cit., pp. 65-71.

⁸ *Borges oral*, op. cit., pp. 25, 93 y 105.

⁹ *Ibid.*, pp. 93 y 105.

de la lectura, y consecuentemente define o figura las propiedades que reivindica el «texto» borgeano:

mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el río cambiante de Heráclito.¹⁰

«Volver», pues, a la «cita predilecta», reescribirla, es abandonarse al cauce de una textualización por definición *en progreso*, que reescritura tras reescritura confirma y exalta el carácter «cambiante» y corredizo de la literatura; es admitir la naturaleza esencialmente *fluvial* de todo «texto», sujeto no sólo al inevitable curso de versiones y reversiones que su producción implica («Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar»¹¹), sino también a las mutaciones que le imponen sus sucesivas «relecturas». La metáfora se repite, ampliando (del tiempo al Yo, del Yo al «texto») la extensión de su dominio, pero pierde en su transposición el peso de su negatividad: el «horror» a que mueve la fluidez se convierte en positiva *renovación* literaria («cada relectura, cada recuerdo de esa relectura *renuevan* el texto»); el tiempo, que arrastra y disuelve al Yo, despierta las potencialidades del texto y multiplica sus efectos. La figura de Heráclito – paradigmático autor de una obra virtual, sin marco fijo ni espacio propio, rescatada sólo en parte y con sendas variaciones en los fragmentos dispersos de la doxografía – encarna ejemplarmente en la estética borgeana un *arte de la variación*, consustancial con el hecho literario.¹²

¹⁰ «La poesía», *Siete noches*; O.C., t. III, p. 254.

¹¹ «Sobre los clásicos», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 151.

¹² Si «cada escritor *crea* a sus precursores» («Kafka y sus precursores», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 90), los fragmentos de Heráclito, reacios a la identificación filológica y asequibles sólo a través de la problemática mediación de textos heterogéneos, emblematizan mejor que ninguna «obra» la intertextualidad según Borges: «Otros presocráticos hay cuyo sentido verdadero es acaso irrecuperable, pero que se enriquecen para nosotros de toda la filosofía posterior. Así, Heráclito de Efeso, que 'comprendemos' a través de Bergson o William James» («Die Vorsokratiker, de Wilhelm Capelle», *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1986, pp. 232-233). Sobre el estatuto filológico del fragmento 91, cf. Heinz Wismann, «Le fleuve d'Héraclite. Les trois fonctions de l'analogie», *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. CLX (1970), pp. 5-14.

Vale decir que la compulsiva repetición o la casi culpable reincidencia de Borges en el aforismo («lo he repetido demasiadas veces», confiesa el obseso citador¹³) no sólo es síntoma de un «horror», sino que, reflexivamente, arroja luz sobre la tan comentada *reescritura* borgeana y la busca que la impulsa. Pues si reescribir la sentencia es revivir repetidamente la «antigua perplejidad» de Heráclito, también es intentar – *en el tiempo* de que forzosamente participa toda *reescritura* como *proceso* – una solución al problema del tiempo, al «temburoso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica»¹⁴; una «solución» no exclusiva, claro está, de la sentencia a que se aplica: todo texto repetido sugiere un pasado y lo anula a la vez, al reconfigurarlo en el presente de una nueva enunciación. Reescribir es – por principio – jugar el tiempo contra el tiempo, es colmar el vacío del fluir y de la pérdida con aquello mismo que lo socava: si el tiempo en su decurso todo lo desgasta, la reposición y reelaboración de textos, en su propia temporalidad, ofrece o promete, en cambio, una restauración posible.

Es forzoso reconocer, pues, la insuficiencia de las motivaciones (necesidad de subsistencia u obsesión reiterativa) que es costumbre atribuir a la *reescritura* borgeana, como igualmente pobre es también el reducirla a aplicación o consecuencia de una poética que opta abiertamente por la intertextualidad.¹⁵ Ni extremo recurso, ni síntoma, ni procedimiento ejemplar de una concepción literaria (o todo eso a la vez), la *reescritura* borgeana es más: una paciente reconfiguración del tiempo, un meticuloso ejercicio de inscripción de cada uno de los textos – o de un único texto, siempre el mismo y otro, expuesto indefinidamente a variación – en el tiempo de la *obra* a que pertenece, en un tiempo *inventado*, en una sucesión en pos de «eternidad», esa entre «las más hermosas invenciones del hombre».¹⁶ Tal es, en efecto, el axioma de la *reescritura* borgeana: si todo texto pasado puede ser restituido a un nuevo presente, si todo texto futuro existe ya en el presente que lo prefigura, el espacio literario no se somete a otro tiempo que al de su perpetua reactualización, no sufre el fluir del cambiante río pues él mismo es río y renace de su propio fluir.

Como principio de la *inventio* borgeana (indisociable, bien se sabe, de una *imitatio*: no hay texto que no resulte de una memoria de textos; escribir no es sino reescribir textos ajenos), pero también y sobre todo como práctica de constante cita y reelaboración de lo propio, la *reescritura* es parte integrante – sin duda la más sustancial y original – de una *teoría* borgeana del tiempo, de

¹³ *Borges oral, op. cit.*, p. 25.

¹⁴ «Historia de la eternidad», *Historia de la eternidad; O.C.*, t. I, p. 353.

¹⁵ Cf. R. Lafon, *Borges ou la réécriture, op. cit.*, en part. pp. 265-288.

¹⁶ *Borges oral, op. cit.*, p. 94.

una «teoría personal» («Historia de la eternidad») que sólo abusivamente puede limitarse a posición de pura dialéctica, con que Borges contestaría, en más o menos estrecha controversia, a Platón y Agustín, a Berkeley, Hume, Schopenhauer o Bergson, citándolos copiosamente y sumándose a ellos con alguna paradoja de su propia cosecha.¹⁷ Si tal discusión es efectiva – y central – en Borges, el campo en que se desenvuelve es menos, sin embargo, el de la argumentación filosófica que el del ejercicio literario, y las armas más decisivas con que Borges se maneja son las que le ofrece la naturaleza escrituraria de su empresa.

Los tiempos de la refutación del tiempo

No es casual, desde luego, que el ejercicio de reescritura más minuciosamente puesto en escena por Borges sea el de «Nueva refutación del tiempo»: más allá de la colección de argumentos de que se vale la refutación, el mero montaje del texto, abiertamente citacional, presentado bajo forma de antología cronológica, implica de por sí una experimentación *con* y *en* el tiempo. Un tiempo *contado* – el de una autobiografía literaria que restituye, con lujo de fechas y datos personales, «el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica» –; un tiempo, también, de un *discurso* que, consciente de su andanza lineal («El argumento de los párrafos anteriores»; «Quienes hayan seguido con desagrado la argumentación anterior»; «La he mencionado ya...»; «Paso a historiarla...»; «La escribo, ahora, así...»; «Antes recapitularé brevemente las diversas etapas...»; «La doctrina que acabo de exponer»...), se empeña además, con las siglas comunes del cotejo filológico, en ordenar las versiones sucesivas del texto («A I», «A II», «B») para la reconstitución de su génesis y el estudio de sus variantes.¹⁸ El tiempo debatido se debate – forzosa, pero también resueltamente – *en el tiempo*. De modo que la descomunal empresa que promete el ensayo, tal y cual la anuncian su título y «prólogo», no puede ser sino un intento fallido:

¹⁷ Cf. J. Nuño, *La Filosofía de Borges*, op. cit., pp. 114-136.

¹⁸ «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, pp. 135-149. Salvo mención explícita, todas las citas de esta sección remiten, sin indicación de páginas, al mismo texto.

Una palabra sobre el título. No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales. Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque.

El insoslayable obstáculo con que se enfrenta el refutador no surge al intentar poner en práctica la refutación, sino en su principio mismo: el fracaso es un fracaso anunciado; la «ligerísima burla» inicial empaña cada una de las *sentencias* venideras, así como denuncia de entrada la entera arquitectura del ensayo por su ostensible temporalidad.

Son sorprendentemente numerosas, en efecto, las *invocaciones* del tiempo en un discurso que procura, con todo, confutarlo: a los marcadores secuenciales que paso a paso indican el avance de la refutación, se suma la pormenorizada datación de cada texto o idea referidos, de cada circunstancia narrada, como si no lograra desprenderse el ensayo del tiempo que intenta aniquilar. El alarde de rasgos temporales inscribe «Nueva refutación» en el marco de algún género marcadamente *cronográfico*, al cual el tiempo dicta su forma y su materia; un género menos afín a la discusión o al comentario filosóficos que a una (presurosa) *historia* de la filosofía¹⁹:

En las primera líneas del primer libro de su *Welt als Wille und Vorstellung* – año de 1819 – formula [Schopenhauer] esta declaración [...]. En 1844, publica un tomo complementario. [...] Berkeley, sin embargo, le habrá hecho decir a Philonous en 1713 [...]. Al dualismo o cerebrismo de Schopenhauer también es justo contraponer el monismo de Spiller. Este (*The mind of man*, capítulo VIII, 1902) arguye...;

menos adecuado, también, al ensayo que a la prolija *autobiografía* de un ensayista nada olvidadizo de su obra numerosa:

¹⁹Detrás del negador del tiempo asoma en Borges el historiador: «Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y fechas de los filósofos) pero nos consta que esa negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos.» («El tiempo y J. W. Dunne», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 24).

En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todos mis libros: la prefiguran los poemas *Inscripción en cualquier sepulcro* y *El truco*, de mi *Fervor de Buenos Aires* (1923); la declaran dos artículos de *Inquisiciones* (1925), la página 46 de *Evaristo Carriego* (1930), el relato *Sentirse en muerte* de mi *Historia de la eternidad* (1936), la nota de la página 24 de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942).

El despliegue de indicios temporales no deja lugar a dudas: si todo «lenguaje es de índole sucesiva» y «no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal», si «tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje» que resulta vana en él toda refutación del tiempo, nada intenta el refutador para corregir o compensar tamaña inhabilidad de su instrumento; antes bien la exalta, a riesgo de agravar la ruina de su empresa.

Es que el proyecto que impulsa «Nueva refutación» – despreocupado florilegio de «juegos verbales» de leve «importancia» – bien puede sacrificar su éxito y prestigio, con tal de satisfacer una exigencia más profunda: la conservación de un Yo que, *descreyendo* de negar el tiempo (cuya desaparición implicaría la inasumible caducidad del «sujeto», mera «colección o atadura de percepciones», según Hume-Borges), opta más bien por «historiar» sus trabajos y experiencias y afirmar su propia «continuidad». Mayor es el peligro de una pérdida u *olvido* de sí mismo que la desventura de un incumplimiento filosófico. Acepta el refutador lo «intemporal» como principio; no, en cambio, las implicaciones de éste sobre su «historia personal»: el tiempo es alimento de la «memoria» y único respaldo, en consecuencia, de la conciencia propia:

Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal – lo cual nos afantasma incómodamente.²⁰

No es por cierto baladí, entonces, que el ensayista, al iniciar su profuso y ambiguo «Prólogo», evoque el anhelo de perpetuarse en la estampa y letra de su ensayo: «Publicada al promediar el siglo XVIII, esta refutación (o su nombre)

²⁰ «Historia de la eternidad», *Historia de la eternidad*; O.C., t. I, p. 364.

perduraría en las bibliografías de Hume y acaso hubiera merecido una línea de Huxley o de Kemp Smith». Como tampoco es anodina la decepción que cierra y sanciona la inacabada refutación, negadora del «yo» y del «mundo» y apremiada *in fine* a reafirmar su vigencia («El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges»): el aparente desengaño permite en realidad asentar, como última palabra y *firma* del ensayo, el «nombre» de quien, en filigrana de su obra, no hizo sino dibujar su propio rostro.²¹ Desmantelada la afirmación de intemporalidad, subsiste, modesta y eficiente, la mecánica textual que restituye y regenera textos pasados, permanece el beneficio de una antología personal que perenniza la figura del ensayista, retratada en poses sucesivas. De donde las «desesperaciones aparentes» y los «consuelos secretos» que admite en último recurso el refutador impotente: *desesperación* ante un extravío metafísico incapaz de suprimir el tiempo; *consuelo* de reasirse *en* el tiempo tras un elaborado ejercicio de la memoria.

Sobre fondo de naufragio de la «*reductio ad absurdum*» de los supuestos idealistas, la reescritura ofrece su compensación o rescate: si el «destino» es «irreversible y de hierro», suscitar «repeticiones» (de textos) puede quizá revertirlo y moldearlo; la conjetura parte, por analogía, del retorno de los hechos en la «mente» y su portentoso efecto:

Consideremos una vida en que las repeticiones abundan: la mía, verbi-gracia. No paso ante la Recoleta sin recordar que están sepultados ahí mi padre, mis abuelos y trasabuelos, como yo lo estaré; luego recuerdo ya haber recordado lo mismo, ya innumerables veces; no puedo caminar por los arrabales en la soledad de la noche, sin pensar que ésta nos agrada porque suprime los ociosos detalles, como el recuerdo; no puedo lamentar la pérdida de un amor o de una amistad sin meditar que sólo se pierde lo que no se ha tenido; cada vez que atravieso una de las esquinas del sur, pienso en usted, Helena; cada vez que el aire me trae un olor de eucaliptos, pienso en Adrogué, en mi niñez; cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito: *No bajarás dos veces al mismo río*, admiro su destreza dialéctica, pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido («El río es otro») nos impone clandestinamente el segundo («Soy otro») y nos concede la ilusión de haberlo inventado. [...] Esas

²¹ «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.» («Epílogo», *El Hacedor*, O.C., t. II, p. 232). Cf. también «La suma», *Los conjurados*; O.C., t. III, p. 470.

tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos, ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo?

Es doble, pues, el beneficio de las «tautologías» que espontáneamente se ofrecen al Yo borgeano: descomponen «la serie del tiempo» sometándolo al retorno de lo idéntico; afirman la mismidad y permanencia de un sujeto que, en la repetición de «momentos iguales», adquiere conciencia y memoria de su «vida entera». ²² Entre tantas y tan apremiantes iteraciones, vuelve también Heráclito, a la vez (y contradictoriamente) como símbolo de inestabilidad e instrumento de consolidación: si el fragmento «impone» al Yo el reconocimiento de su precariedad y lo desposee de sí mismo insinuándole que es «otro», la reminiscencia del fragmento devuelve al Yo la firmeza de una costumbre asentada («cada vez que recuerdo...») y le brinda incluso la «ilusión» de posesión de lo que no le pertenece: el «sentido» de la sentencia misma, que su mero descubridor puede haber «inventado».

De la constatación de los *dones* que tan generosamente depara la repetición casual surge sin duda el proyecto de una repetición controlada. Énfasis discursivo, en primer lugar, repetición como *figura* con que irónicamente juega el insistente refutador: «Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes». (Si «no hay» semejante «yo», ¿quién repite que no lo hay?). Así también, con mayor aplicación y método, la repetición de textos, la admitida reescritura que, so capa de preocupación didáctica:

El primer artículo (A) es de 1944 y apareció en el número 115 de la revista Sur; el segundo, de 1946, es una revisión del primero. Deliberadamente, no hice de los dos uno solo, por entender que la lectura de dos textos análogos puede facilitar la comprensión de una materia indócil,

²² Por obra de las «repeticiones» conquista también su «eternidad» Carriego: «Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérmelo» (*Evaristo Carriego; O.C.*, t. I, p. 115).

inclina en realidad el ensayo a una forma *narrativa* que permite al ensayista representar, episodio tras episodio, su vida de infeliz perseguidor de una refutación imposible. La repetición borgeana, cultivada con destreza a la par que recibida en suerte, es instauradora del ser y razón de una poética consciente de sus principios: «soy decididamente monótono» («Prólogo», *El informe de Brodie*), admite – y también *repite*, claro está – el infatigable reescribidor.

Lo esencial del trabajo de Borges sobre el tiempo – hartó lo prueba el montaje de «Nueva refutación» – radica no tanto en los intentos sucesivos para refutarlo, cuanto en cierta manera de proyectar los intentos en el tiempo, de *antologizar*, reescribiéndolos, los propios textos del refutador, de multiplicar y yuxtaponer versiones para que su secuencia conserve la memoria y relate, contra los ultrajes del Tiempo, innegable en su esencia, los «tiempos» de quien se empeñó en negarlo; tal es el plural con que irónicamente concluye el «Prólogo», luego de inscribir la refutación en la biografía de su autor y sus antepasados:

Dedico estos ejercicios a mi ascendiente Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824), que ha dejado a las letras argentinas algún endecasílabo memorable y que trató de reformar la enseñanza de la filosofía, purificándola de sombras teológicas y exponiendo en la cátedra los principios de Locke y de Condillac. Murió en el destierro; le tocaron, como a todos los hombres, malos tiempos en que vivir.

Singular culminación: la dedicatoria introduce una vez más el tiempo que «Nueva refutación» intenta recusar y desbarata de antemano la disertación, al degradar a resignado y trivial lamento («malos tiempos en que vivir...») el término y concepto que el ensayo se propone cuestionar.

La forma preferente de la reescritura y acoplamiento de versiones – en absoluto exclusiva de «Nueva refutación del tiempo» – es la «compilación», matriz o molde de todo *volumen* borgeano: una esfera de «previsibles monotonías», de «repetición de palabras y tal vez de líneas enteras», un espacio que justifican los «*moods* y momentos» de los que cada texto, como repetición y variación de otro, ofrece su testimonio («Prólogo», *El otro, el mismo*). No invita a otro recorrido la *Obra poética, 1923-1977*, cuyo «Prólogo» introduce «a los diversos o monótonos Borges de 1923, 1925, 1929, 1960, 1964, 1969, así como al de 1976». Y a igual propósito responden las últimas *Obras completas*²³, compilación de compilaciones presentada, en su elegíaco y burlón *Epílogo*

²³ Más bien *penúltimas*: sólo la edición póstuma en francés, prologada por Borges en 1986, merece (por ahora) el epíteto (*Oeuvres complètes*, éd. de Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993).

(bajo forma de nota enciclopédica culpable de «anacronismo, delito no previsto por el código penal»), como suma y serie ejemplar de los «momentos» borkeanos:

BORGES, JOSE FRANCISCO ISIDORO LUIS: Autor y autodidacta nacido en la ciudad de Buenos Aires, a la sazón capital de la Argentina, en 1899. La fecha de su muerte se ignora, ya que los periódicos, género literario de la época, desaparecieron durante los magnos conflictos que los historiadores ahora compendian. Su padre era profesor de psicología. Fue hermano de Norah Borges (q. v.). Sus preferencias fueron la literatura, la filosofía y la ética. [...] Puede consultarse sus *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, que siguen con suficiente rigor el orden cronológico.

En la ordenada *sucesión* de sus textos Borges reconoce su última y legítima huella, tanto más legítima cuanto que el «orden cronológico» invocado no es sino una atenta reconstrucción de quien no deja de reescribir y reordenar su obra con ocasión de cada nueva publicación. Nombrándose en forma impersonal – merced a la ficción enunciativa, harto experimentada, de un Borges que evoca la memoria de otro: «Oh destino el de Borges», rezaba una anterior «Elegía» (*El otro, el mismo*) –, el antólogo de sí mismo profetiza su fin y a la vez perenniza su figura, al fijar la *inscripción* de su sepulcro o monumento literario.²⁴ Cuando el tiempo y los «magnos conflictos» hayan cumplido su obra, en tiempos en que los «periódicos» (esos «museos de minucias efímeras»²⁵) y «la Argentina» misma habrán desaparecido, permanecerá, siempre vigente, el «ahora» de Borges y subsistirá su memoria. Se ignorará tan sólo la «fecha de su muerte» – único dato que las *Obras completas* por definición no compendian –, lo cual aneblará felizmente (y hará dudosa) la desaparición de Borges.

²⁴ Dedicado aquí al propio Borges – habitual visitante imaginario del «lugar» de su «ceniza» («La Recoleta», *Fervor de Buenos Aires*) – el epitafio o epigrama fúnebre son tema y género frecuentes en una obra firmemente anclada en la tradición del *monumentum*, que corre para Borges, a través de Edward Young, Thomas Gray y Mallarmé, hasta la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters (cf. Jorge Luis Borges / Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 277). Doble monumentalidad, de hecho: al valor conmemorativo de los textos con que Borges celebra a sus muertos y edifica su propio sepulcro se suma la estabilidad y fortaleza del género mismo (cf. «Inscripción sepulcral», «Inscripción en cualquier sepulcro», *Fervor de Buenos Aires*; «Hengist Cyning», «Snorri Sturluson (1179-1241)», «Jonathan Edwards (1703-1785)», *El otro, el mismo*; «Hilario Ascasubi (1807-1875)», «Olaus Magnus (1490-1558)», «Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)», *La moneda de hierro*; «Gunnar Thorgilsson (1816-1879)», *Historia de la noche*).

²⁵ «Avelino Arredondo», *El libro de arena*; O.C., t. III, p. 63.

Menester es admitir que la poética borgeana, sin distinción de géneros ni de épocas, promueve un «arte» en absoluto «impersonal»²⁶ y que, por el contrario, es la *persona* borgeana (el «Borges» cuyo nombre y figura radican en la obra) quien intenta construirse por medio de una paciente sedimentación de textos, cuyo íntimo propósito es menos abolir o confutar el tiempo que resistir a su desgaste. Por ello la intemporalidad que Borges persigue culmina en una «teoría personal de la eternidad»²⁷, calificada así no sólo en oposición a las otras eternidades que Borges examina (Platón, Plotino, Ireneo, Agustín, Boecio, Schopenhauer, ...), sino en signo de la profunda implicación «personal» de Borges en la constitución y exposición de su «teoría». *Personal*, porque el texto que la expone – «Sentirse en muerte», colocado en la sección «A II» de «Nueva refutación» – relata con abundancia de rasgos circunstanciales una íntima experiencia «emocional»: la contemplación de una «tapia rosada», la percepción dudosa de un canto de «pájaro» o del «ruido [...] intemporal de los grillos», y luego el vértigo del «pensamiento»:

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*.

Personal, también, porque la *manera* de teorizar la «eternidad» lo es. Cuenta tanto, en la «teoría», la experiencia relatada como la repetición del relato en declaradas citas sucesivas que conservan y restituyen la emoción borgeana: antes de llegar a *Otras inquisiciones* (1952), atravesó «Sentirse en muerte», sin notable variación, *El idioma de los Argentinos* (1928) e *Historia de la eternidad* (1936), no sin etapas intermedias y citas ulteriores.²⁸ La intemporalidad del instante narrado perdura en la repetición del relato; la reescritura no sólo asume la difusión de una «teoría personal», sino que también define, en su propia modalidad, la índole escrituraria de la «eternidad» borgeana.

²⁶ «Todas las técnicas de la poesía de Borges tienden, en verdad, a configurar un arte impersonal» (Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, F.C.E., «Tierra Firme», 1985, p. 143).

²⁷ «Historia de la eternidad», *Historia de la eternidad*; O.C., t. I, p. 365.

²⁸ M. Lafon recompone el itinerario (*Borges ou la réécriture, op. cit.*, p. 164).

Variaciones sobre Heráclito

De tan intensa labor es emblemática la perseverante frecuentación de Heráclito por Borges. Si la constancia de la cita redime la inconstancia heraclítea, también demuestra una reelaboración orientada de los sucesivos textos que acogen la sentencia, una progresiva remodelación con la que el citador explora cada vez nuevos recursos contra el tiempo, a la par que registra y eslabona los «momentos» dispersos de su vida. *Reescribir*, según Borges, es verbo que se conjuga en forma pronominal: no hay reescritura que no sea reelaboración de sí mismo; así lo afirma citando a William Butler Yeats: «It is myself that I remake», es decir, al modificarlos yo mismo me estoy rehaciendo.²⁹ Si reescribir, en suma, es *reescribirse*, las múltiples versiones de Heráclito no son sino variaciones sobre el tema de Borges. Variaciones, se entiende, no circunstanciales y fortuitas, sino pacientemente calculadas: «costumbre», hostigada por otros, reivindicada por Borges, «de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas» («Prólogo», *El otro, el mismo*); fundamental ejercicio de reescritura, en realidad, con que Borges pone a prueba, por encima de las correcciones y mejoras que con humildad templada de ironía admite perseguir³⁰, los medios que la lengua y su modelización (variación genérica, estructuración sintáctica y métrica, configuración fonética) ofrecen al perseverante y minucioso *hacedor* en su pugna contra la fugacidad y el olvido.

Dos versiones en particular, calibradas de tal suerte que se reflejan y responden una a otra, señalan el camino que sigue el reescribidor de la sentencia: los dos poemas titulados «Heráclito» (*Elogio de la sombra*, 1969; *La moneda de hierro*, 1976), cuya conformidad de título y extensión (27 versos) invita ostensiblemente a una lectura paralela. No es poco común en Borges la estrecha correlación de textos procedentes de un mismo molde, ya entre un poemario y otro, ya en el marco de un mismo volumen: así los dos sonetos titulados «Buenos Aires», que reúne frente a frente *El otro, el mismo* (1964); así también «Laberinto» y «El laberinto» de *Elogio de la sombra* (1969), «Nubes (I)» y «Nubes (II)» de *Los conjurados* (1985), o los paradigmáticos sonetos «Proteo» y «Otra versión de Proteo», variaciones declaradas uno de otro (sobre el tema, claro está, de la variación), publicados, en igual presentación, en *El oro de los tigres* (1972) y en *La rosa profunda* (1975). El montaje, a su vez repetido,

²⁹ Reina Roffé, «Jorge Luis Borges. El memorioso», *Espejo de escritores*, Hanover (USA), Ediciones del Norte, 1985, p. 9.

³⁰ *Ibid.*, p. 5, y M. Lafon, *Borges ou la réécriture*, op. cit., pp. 161-162.

patentiza la repetición y variación de textos, cuya reescritura intenta conjurar el «horror de vivir en lo sucesivo» («El amenazado», *El oro de los tigres*).

La respuesta y desafío a ese «horror», en el recíproco espejismo de los dos «Heráclito», es doble. Si su reiteración implica y subvierte la serie del tiempo, ambos poemas experimentan también, en su propia duración, la *temporalidad* en que ellos mismos se enuncian, con el propósito de contener o encauzar su curso, de arrimarse a la eternidad de un «tiempo casi sin tiempo»³¹:

HERACLITO

- El segundo crepúsculo.
La noche que se ahonda en el sueño.
La purificación y el olvido.
El primer crepúsculo.
- 5 La mañana que ha sido el alba.
El día que fue la mañana.
El día numeroso que será la tarde gastada.
El segundo crepúsculo.
Ese otro hábito del tiempo, la noche.
- 10 La purificación y el olvido.
El primer crepúsculo...
El alba sigilosa y en el alba
la zozobra del griego.
¿Qué trama es ésta
del será, del es y del fue?
- 15 ¿Qué río es éste
por el cual corre el Ganges?
¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?
¿Qué río es éste
- 20 que arrastra mitologías y espadas?
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebató y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
- 25 Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
surgen, fatales e ilusorios, los días.

[Elogio de la sombra]

HERACLITO

Heráclito camina por la tarde
De Efeso. La tarde lo ha dejado,
Sin que su voluntad lo decidiera,
En la margen de un río silencioso
Cuyo destino y cuyo nombre ignora.
Hay un Jano de piedra y unos álamos.
Se mira en el espejo fugitivo
Y descubre y trabaja la sentencia
Que las generaciones de los hombres
No dejarán caer. Su voz declara:
Nadie baja dos veces a las aguas
Del mismo río. Se detiene. Siente
Con el asombro de un horror sagrado
Que él también es un río y una fuga.
Quiere recuperar esa mañana
Y su noche y la víspera. No puede.
Repite la sentencia. La ve impresa
En futuros y claros caracteres
En una de las páginas de Burnet.
Heráclito no sabe griego. Jano,
Dios de las puertas, es un dios latino.
Heráclito no tiene ayer ni ahora.
Es un mero artificio que ha soñado
Un hombre gris a orillas del Red Cedar,
Un hombre que entreteje endecasílabos
Para no pensar tanto en Buenos Aires
Y en los rostros queridos. Uno falta.

East Lansing, 1976

[La moneda de hierro]

El momento inicial del primer «Heráclito» es significativamente posterior: el «segundo crepúsculo» (v. 1), no el primero, inaugura un texto cuyo enunciado refleja el fluir de los instantes y asigna al tiempo un «inconcebible» (v. 18) origen. Reitera así el poema la incesante preocupación borgeana: «no podemos imaginarnos que el tiempo sea infinito, pero menos podemos imaginarnos

³¹ «Avelino Arredondo», *El libro de arena*; O.C., t. III, p. 64.

que el tiempo empezó en un momento, ya que si imaginamos un segundo en el que el tiempo empieza, ese segundo presupone un segundo anterior, y así infinitamente».³² Resignado a la aporía de un tiempo nunca iniciado, comienza el primer «Heráclito» con irrecuperable atraso, a la vez que acepta y declara, en su primer verso, su condición de abrupto y arbitrario recorte de una continuidad sin solución ni principio: el tiempo fluye desde un inasible amanecer primordial y desborda los márgenes de su figuración literaria. No por ello renuncia el texto a simular su conformidad con el tiempo: de «crepúsculo» a «crepúsculo», de «noche» a «noche», de «alba» a «alba», de «mañana» a «mañana», un persistente eco – voluntarioso juego de repeticiones y leves variaciones – no sólo enuncia el ciclo temporal, sino que también lo produce o reproduce, a la par que la sintaxis, predominantemente nominal y enumerativa, se empeña en insinuar la noria de las horas y los días en una sucesión de segmentos yuxtapuestos. Entre el discurso y el tiempo, el primer «Heráclito» instaura una relación de orden resueltamente mimético.

Es más amplia aún la conformidad postulada. Si el texto corre como el tiempo y adopta su ciclo o medida, también él fluye desde una inimaginable «fuente» (v. 18): «en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos».³³ No es *primero*, entonces, ni puede serlo, el primer «Heráclito»: su *incipit* apunta no sólo a un momento anterior, sino también a un antecedente textual, a una indefinida cadena de textos cuyo eslabón inicial no es menos «inconcebible» que el origen del tiempo. Supone el «Heráclito» de *Elogio de la sombra* no sólo un regreso al *primer crepúsculo* de Heráclito en Borges – despunta en «Final de año», de *Fervor de Buenos Aires* (1923) –, sino también la inscripción del poema en el inmensurable tiempo cultural (indistintamente literario y filosófico, para Borges) que fluye desde la meditación primeriza – «El río, el primer río. El hombre, el primer hombre» («Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad», *Luna de enfrente*) – hasta la sentencia de Heráclito, y desde la sentencia – repetida por Montaigne y Goethe, entre la numerosa estirpe de sus reescribidores³⁴ – hasta el «Heráclito» de Borges. Tan

³²J. L. Borges / O. Ferrari, *Diálogos*, op. cit., p. 28. También: «James Joyce», *Elogio de la sombra*; O.C., t. II, p. 361.

³³«La flor de Coleridge», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 17. Sobre la infinitud literaria borgeana, cf. Gérard Genette, «La littérature selon Borges», *Jorge Luis Borges*, Paris, L'Herne, 1964, pp. 323-327.

³⁴«Heraclitus [disoit] que jamais homme n'était deux fois entré en mesme riviere» (Montaigne, *Les Essais*, II, 12: «Apologie de Raimond Sebond»; éd. de Pierre Villey, Paris, P.U.F., 1965, p. 602); «[...] in demselben Flusse / Schwimmst du nicht zum zweitemal.» (Goethe, «Dauer im Wechsel», *Gedichte 1800-1832; Sämtliche Werke*, Hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1988, t. II, pp. 78 y 493).

perfecta adecuación o ajuste de temporalidades justifica sobremanera la fusión metafórica que realiza el poema: tiempo, río y texto son sendos *hábitos* (v. 9) o modalidades de una misma fluidez esencial que todo lo «arrebata» (v. 23); el «misterioso tiempo» (v. 24), río de ríos «por el cual corre el Ganges» (v. 17), también es «trama» (v. 14) y arrastra, como la caudalosa obra del «monótono» Borges, su carga de «mitologías y espadas» (v. 20). El ubicuo y a la vez intangible curso («Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano» (v. 22); «Acaso el manantial está en mí» (v. 25)) también figura, conforme al «río interminable» del «Arte poética», el cauce y los meandros con que Borges metaforiza la literatura.

Pese a su clara intención mimética, no es un simple simulacro o registro del tiempo lo que propone el «Heráclito» de *Elogio de la sombra*. Con «destreza» comparable a la que Borges descubre y analiza en la repetida sentencia³⁵, el poema ofrece más bien, en su propio espacio, una plena *experiencia* de la temporalidad. Experiencia del «griego», cuya «zozobra» (v. 13) el texto pone en escena: el cariz dramático (interrogativo y modalizador) de la enunciación en la segunda mitad del poema («¿Qué trama es ésta?» (v. 14), «¿Qué río es éste?» (vv. 16, 18, 19), «Acaso el manantial...» (v. 25), «Acaso de mi sombra...» (v. 26)) reverbera la voz de Heráclito – no limitada a una cita, sino difusamente perceptible en todo el texto –, marcada por la incertidumbre e inestabilidad que despierta en él la conciencia de su tránsito. Experiencia, también, del Yo borgeano, llamado a repetir y reactualizar la enunciación de Heráclito en el tiempo, no menos fluido, del poema. Pues si todo «presente tiene siempre una partícula de pasado, una partícula de futuro»³⁶, también la instancia enunciativa radica en un presente sin sustancia que en cada instante se disuelve: «el presente actual, el momento en que hablo. Es decir el momento en que hablé, porque ya ese momento pertenece al pasado».³⁷ En la escena de su propio discurso, indisociablemente unido a la voz de Heráclito, vive y declama el Yo borgeano su melancólica letanía sobre el correr del tiempo.

La mayor «destreza» reside, sin embargo, en el efecto que el poema tiende a producir en su destinatario, a quien el Yo dirige – sin nombrarlo, a la inversa de tantos otros textos marcadamente conativos: «Tú» (*El oro de los tigres*), «A quien está leyéndome» (*El otro, el mismo*), «No eres los otros» (*La moneda de hierro*), «Adán es tu ceniza» (*Historia de la noche*) – su sentenciosa lección de transitoriedad. Lección no sólo temática, enraizada en la tópica del virgiliano

³⁵ «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 141.

³⁶ *Borges oral*, op. cit., p. 105.

³⁷ *Ibid.*, p. 95. O en repetida cita de Boileau (*Épître III*, v. 48): «Le moment où je parle est déjà loin de moi» (cf. «El 22 de agosto de 1983», *Atlas*).

fugit irreparabile tempus, sino también pragmática, plenamente efectiva en el acto y momento propios de la lectura, en el recorrido de un sintagma elaborado de tal suerte que impone una aprehensión directa de la fugacidad. A tal fin obedece la construcción que dramatiza el paso de cada instante, asociándole la huella de un pasado perdido o el asomo de un futuro en vías de caducar: «La mañana que *ha sido* el alba. / El día que *fue* la mañana. / El día numeroso que *será* la tarde *gastada*» (vv. 5-7). De ahí también el efecto de celeridad que procura inducir la enumeración inversa de los tiempos, de futuro a pasado («¿Qué trama es ésta / del *será*, del *es* y del *fue*?» (vv. 14-15)), en aplicación de un proceder que legitima sobre modo, para Borges, la retórica de Dante³⁸ y que también es eco de Quevedo.³⁹ Si el primer «Heráclito» no menciona la sentencia – que con evidencia de cursiva cita en cambio el segundo: «*Nadie baja dos veces a las aguas / Del mismo río*» (vv. 11-12) – es porque de hecho la reemplaza: todo el poema tiende a sustituir a la metáfora de Heráclito y a reactivar los efectos de su retórica en una suerte de expansión discursiva.⁴⁰

Apropiación de la sentencia, usurpación de la voz de Heráclito: es de plena identificación la relación que une el Yo borgeano a su antecedente griego, así como es de estrecha contigüidad el vínculo entre los textos de uno y otro. El verso acoge el aforismo y lo perpetúa, en virtud, según Borges-Averroes, de un «singular beneficio de la poesía»: el tránsito, de voz en voz, de la palabra poética – tal es de hecho en Borges el estatuto del fragmento heraclíteo (como de toda filosofía) – afianza su perduración.⁴¹ El uso y variación del aforismo no afecta, pues, su firmeza; antes bien la confirma y recompensa con un bello «pulido», «como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia».⁴² No desmiente tal lección el segundo «Heráclito»: el griego «des-

³⁸ «Recuerdo asimismo la curiosa metáfora de la flecha. Dante quiere hacernos sentir la velocidad de la flecha que deja el arco y da en el blanco. Nos dice que se clava en el blanco y que sale del arco y que deja la cuerda; invierte el principio y el fin para mostrar cuán rápidamente ocurren esas cosas» (*Siete noches*; O.C., t. III, p. 210).

³⁹ «Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado.» («¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!...», *Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, p. 5).

⁴⁰ También «El otro» (*El libro de arena*) propone una paráfrasis de la sentencia: un banco situado en la margen de dos ríos, Ródano o Charles, que a la vez son el mismo y otro, un encuentro de dos Borges, que también son otro y el mismo; la trama del cuento no es sino una amplificación narrativa de la «milenaria imagen de Heráclito» (O.C., t. III, p. 11).

⁴¹ «Singular beneficio de la poesía; palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en Africa, para mi nostalgia de España» («La busca de Averroes», *El Aleph*; O.C., t. I, p. 587).

⁴² «El Sur», *Ficciones*; O.C., t. I, p. 528. También: «El hombre en el umbral», *El Aleph*; O.C., t. I, p. 613.

cubre y trabaja la sentencia / Que las generaciones de los hombres no dejarán caer» (vv. 9-10) y cuyo porvenir se inscribe en los «futuros y claros caracteres» de «una de las páginas de Burnet» (vv. 18-19), como así también en las sucesivas «páginas» del propio Borges, inclusive en la del segundo «Heráclito», donde se narra el descubrimiento de la sentencia y su futura cita. No puede ser más cabal la circularidad, ni más perfecta la motivación recíproca del aforismo y de su textualización por Borges: el mito de Heráclito, tal cual lo elabora y asienta paso a paso la poética borgeana, enlaza la invención de la sentencia con su repetición futura, y así justifica todo retorno de Heráclito en Borges y toda asimilación por Borges de la voz y figura de Heráclito.

No consiste el segundo «Heráclito», empero, en una simple confirmación o acentuación de la estrategia del primero. Ambos responden por cierto a idéntico propósito (la inscripción y arraigo del Yo borgeano en el fluir del tiempo), pero movilizan para ello medios divergentes. A la índole mimética del primero, con que el Yo afirma su capacidad de reproducir el flujo temporal y ofrece a su destinatario una vívida experiencia de su curso, contesta el carácter *narrativo* del segundo: narración de los hechos del griego («Heráclito camina por la tarde / De Efeso [...] / Se mira en el espejo fugitivo / Y descubre y trabaja la sentencia»), como también de las andanzas del propio Borges en su destierro («Un hombre gris a orillas del Red Cedar, / [...] que entreteje endecasílabos / Para no pensar tanto en Buenos Aires»). No pueden ser más distintas las modalidades discursivas con que una y otra versión de «Heráclito» operan: la primera *enumera* los instantes, sin otro límite a su censo, forzosamente arbitrario, que la duración del poema; la segunda los *relata* y ordena en un proceso narrativo teleológicamente orientado, sujeto a la recapitulación e interpretación de los episodios a partir de su conclusión. El «Heráclito» de *La moneda de hierro* – a la par que elige un orden métrico estable, de disciplinados endecasílabos – busca su firmeza y permanencia, no en una sintaxis abierta, simuladora del tiempo sucesivo, sino en la férrea *configuración* temporal de un relato que, por definición, postula la aprehensión de un *conjunto* en lugar de una *serie*: toda «historia relatada» constituye, por encima del «tiempo episódico» que define su cronología, una «totalidad significativa», y apunta a ser «proverbio» o «aforismo». ⁴³

Todo tiende, en el segundo «Heráclito», a una conformación *monumental* de la palabra: a la conservación del poema, a la recordación de quien lo

⁴³ Paul Ricoeur, «La función narrativa y la experiencia humana del tiempo», *Semiosis* (Xalapa), N° 12-13 (1983), pp. 19-20. Sobre la noción de «configuración» u «orden configuracional» y la comprensión del relato como conjunto, cf. Louis O. Mink, «History and Fiction as Modes of Comprehension», *New Literary History*, vol. I, N° 3 (1970), pp. 541-558. Más fundamentalmente: P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

compone. De ahí el epígrafe conmemorativo que lo acompaña y remata: un paratexto final («*East Lansing, 1976*»), cuyo topónimo es también título y materia de uno de los poemas *personales* de *El oro de los tigres* (1972), convierte al «Heráclito» de *La moneda de hierro* en una página más de la incesante autobiografía borgeana. Bajo los auspicios del melancólico Heráclito y tras la evocación de «Jano» (v. 6), hospedero de Saturno en su destierro, la meditación sobre el fluir del tiempo, «artificio» de un «hombre gris a orillas del Red Cedar» (vv. 23-24), es en realidad el eco del exilio y de la melancolía del propio Borges.⁴⁴ Confirma así el paratexto la inversión temática que operan los últimos versos del poema: el inconcebible Heráclito puesto en escena – desconocedor de Efeso y de su geografía («En la margen de un río [...] cuyo nombre ignora» (vv. 4-5)), ajeno a su propia lengua («no sabe griego» (v. 20)) e imposible visitador de la esfinge de «un dios latino» (v. 21) – no es sino una anamorfosis de Borges, tejedor de «endecasílabos» (v. 25).⁴⁵ No puede ser más terminante la contradicción de la sentencia: la inscripción biográfica del poema detiene la pérdida del pasado, reintegra firmemente el Yo en la memoria de su vida e impone al tiempo inexorable la sujeción y medida de un fecha. Cobra así sentido la desplazada mención del «dios latino», a quien otro texto («Habla un busto de Jano», *El oro de los tigres*) ofrece la palabra: «Nadie abriere o cerrar una puerta / Sin honrar la memoria del Bifronte, / Que las preside. Abarco el horizonte / De inciertos mares y de tierra cierta. / Mis dos caras divisan el pasado / Y el porvenir»; con amplitud digna del «Bifronte», abarca el «hombre gris» en su «artificio», no sólo el pasado y el porvenir de Heráclito, sino también su propio «ayer» y «ahora» (v. 22).

A idéntico anclaje formal se acoge – al final de una obra en que la «sentencia inagotable»⁴⁶ se hace cada vez más insistente – el soneto titulado «Son los ríos» de *Los conjurados* (1985), última variación y eco de los dos «Heráclito», en que Borges vuelve a asumir la voz del «Oscuro» y a evocar su paso:

⁴⁴ Sobre Heráclito y la tradición de la melancolía, cf. Raymond Klібansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons, 1964.

⁴⁵ Tal es el motivo por el cual, en las «notas» finales del volumen (O.C.; t. III, p. 161), Borges remite a «La busca de Averroes» como antecedente del segundo «Heráclito»: «Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, 'Averroes' desaparece)» («La busca de Averroes», *El Aleph*; O.C., II, p. 588). Cf. también: R. Roffé, «Jorge Luis Borges. El memorioso», *Espejo de escritores*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ J. L. Borges / A. Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, op. cit., p. 48.

SON LOS RIOS

Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.
Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.
Somos el vano río prefijado,
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que se queda
y sin embargo hay algo que se queja.

A despecho de que «todo se aleja», insiste Borges en *acuñar* su «queja» en versos: al equilibrio del endecasílabo, en que se plasmaba ya el «Heráclito» de *La moneda de hierro*, añade «Son los ríos» la codificada estabilidad del soneto, el orden de la rima y de la anáfora, el verso gemelo que sugiere o remeda la constancia de lo que se «queja» y «queda». No por otro motivo ensaya «Son los ríos» una forma circular: la vaga intuición final – «Y sin embargo hay *algo* que se queda / Y sin embargo hay *algo* que se queja» – remite al título del poema e impone una lectura retroactiva. Ese «algo» *son los ríos*, «el río que huye y que perdura» («A Johannes Brahms», *La moneda de hierro*): lo fugitivo permanece, observa Borges con perplejidad heredada de Du Bellay y de Spenser.⁴⁷ Vuelve

⁴⁷ «O mondaine inconstance! / Ce qui est ferme, est par le temps destruit, / Et ce qui fuit, au temps fait resistance.» (Joachim du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, III); y su traducción por Spenser: «O worlds inconstancie. / That which is firme doth flit and fall away, / And that is flitting, doth abide and stay.» (Edmund Spenser, *Ruines of Rome: by Bellay*, III; cf. también: *The Ruines of Time* y «Two Cantos of Mutability», *Fairy Queene*, VII). Ambos, Du Bellay y Spenser, nutren sustancialmente la meditación borgeana sobre el tiempo, junto con el *Heráclito cristiano* y los (así denominados) *Poemas metafísicos* de Quevedo. Sobre la cadena que une Du Bellay a Heráclito, por intermedio de Ovidio y de Plutarco (consabidas lecturas y relecturas borgeanas), cf. George Hugo Tucker, *The poet's Odyssey, Joachim Du Bellay and the 'Antiquitez de Rome'*, Oxford, Clarendon Press, 1990. Si la reescritura de lo propio es constitutiva del Yo borgeano, también lo es, sin contradicción alguna, la reescritura y variación de textos ajenos. Enuncia tal principio el «Epílogo» de *Historia de la noche*: «De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste. Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad. Cabe decir lo mismo de Robert Burton, cuya inagotable *Anatomy of Melancholy* – una de las obras más personales de la literatura – es una suerte de centón que no se concibe sin largos anaqueles».

el soneto a su principio y se aproxima a la maravilla soñada de un «poema incesante» («La noche cíclica», *El otro, el mismo*).⁴⁸ Reelaborada, sometida a una formalización cada vez mayor, la «parábola» repite su mensaje de fugacidad, pero connota más fuertemente aún un designio de firmeza.

Depara también su lección el último retorno a Heráclito. La comunión en lo efímero que proclama el soneto – «Somos el agua», «Somos el río», «Somos el vano río» –, es deshecha de antemano por el título, cuyo verbo es también interpretable como segunda persona vocativa: *ustedes*, resignados o asombrados lectores, *son* los ríos, no yo. La repentina variación – sobre un tema bien asentado: «somos / las gotas del río de Heráclito», rezaba ya «Final de año» en *Fervor de Buenos Aires* (1923) – rescata al Yo de su fluidez y abandona el Tú a su destino de ser precedero. Al lector, el «agua» que corre y se pierde; al Yo borgeano, la obra-río en que el lector contempla, como en un «cambiante espejo», la imagen de su fugacidad imparabile. Acude Borges a la tópica de las Vanidades, de ascendencia, en él, claramente quevediana, y enraizada en Séneca a través de Quevedo: «Torne en mi boca el verso castellano / A decir lo que siempre está diciendo / Desde el latín de Séneca: el horrendo / Dictamen de que todo es del gusano» («Ewigkeit», *El Otro, el mismo*); pero también retoma a su favor la paradójica retórica que acarrea el tema: el poema denuncia el tránsito y la pérdida, a la par que deja constancia duradera de su propia maestría; si es universal la lección del *memento mori* – «Ya te cerca lo último», «Te espera el mármol que no leerás», «Eres los otros / Cuyo rostro es el polvo. Eres los muertos»⁴⁹, repite Borges a su acosado lector –, de ella se exime sin embargo quien la dicta.⁵⁰

El estilo de la eternidad

Harto lo prueban las variaciones sobre Heráclito: si el lenguaje «no es hábil para *razonar* lo eterno», nada excluye por principio que lo pueda *producir* o *figurar*. Falla la «dialéctica rudimentaria» del refutador («Nueva refutación del

⁴⁸ Así también la «historia [...] infinita y circular» de *Las Mil y Una Noches* («Magias parciales del Quijote», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 47).

⁴⁹ «A quien ya no es joven», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, p. 273; «Rubaiyat», *Elogio de la sombra*; O.C., t. II, p. 371.

⁵⁰ Sobre la retórica de las Vanidades, cf. Alberto Veca, *Vanitas, il simbolismo del tempo*, Bergamo, Lorenzelli, 1981, y Louis Marin, «Les traverses de la vanité», in *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, pp. 21-30.

tiempo»); no faltan en cambio los ardidés o expedientes con que intenta «afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo».⁵¹ De «Nueva refutación» al primer «Heráclito», del segundo «Heráclito» a «Son los ríos», varían los recursos, mas el «modo» de «afirmarse» es uno: habitar el tiempo del lenguaje; ante la imperante mutabilidad, instalarse en el presente, fugaz, pero siempre renovado, del discurso. Si «La eternidad está en las cosas / Del tiempo, que son formas presurosas» («Al hijo», *El otro, el mismo*), elige Borges obrar y salvarse en esa *cosa de tiempo* que es la palabra, y a ejemplo del envidiable río de la sentencia («Qué dicha ser el agua invulnerable / Que corre en la parábola de Heráclito» («Adán es tu ceniza», *Historia de la noche*)), somete su obra a un aplicado ejercicio de movilidad. La forzosa adecuación de Borges a la fluidez no hace de él, empero, un humilde «nadador»⁵² de ríos y de textos, sino más bien un activo fabricante de múltiples (y efímeras) *eternidades*, permanentemente en busca, en el orden de la literatura, de ese «artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo» («Prólogo», *Historia de la eternidad*). Ya que «el tiempo no *rehace* lo que perdemos»⁵³, incumbe al *hacedor* contrarrestar la pérdida, en virtud de las cualidades que comparten el tiempo y el lenguaje, o merced a lo que *en el lenguaje* – más allá de una virtuosa *tematización* de utópicas eternidades («aleph», «jardín de senderos que se bifurcan», ...) – permite resistir activamente al fluir del tiempo.

El (inalcanzable) modelo de esa labor temporal lo encuentra Borges en el leído y releído libro oncenio de las *Confesiones* y en *La Ciudad de Dios* de Agustín: «Hay una sentencia muy linda de San Agustín, que dice: *Non in tempore, sed cum tempore* Deus creavit caela et terram (es decir: No en el tiempo, sino con tiempo, Dios creó los cielos y la tierra)».⁵⁴ El matiz, fundador de la teoría agustiniana del tiempo (enraizada en la coincidencia de la Creación y de la incoación temporal), es de transposición inmediata a la poética borgeana: incapaz de reproducir el acto del Hacedor supremo (el «*Verbum*» divino, pura y perfecta eternidad anterior a todo tiempo), se resigna Borges a obrar *en* el tiempo de la «*vox*» humana, dramática sucesión lingüística condenada a cesar.⁵⁵

⁵¹ «El milagro secreto», *Ficciones*; O.C., t. I, p. 509. Subrayado mío.

⁵² «Agua, te lo suplico. Por este soñoliento / Enlace de numéricas palabras que te digo, / Acuérdate de Borges, tu nadador, tu amigo.» («Poema del cuarto elemento», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, p. 248).

⁵³ «Emma Zunz», *El Aleph*; O.C., t. I, p. 566. Subrayado mío.

⁵⁴ *Borges oral*, *op. cit.*, p. 100: borgeana variación (¿cómo no?) del texto de Agustín (*De Civitate Dei*, XI, 6): «Procul dubio non est mundus factus in tempore, *sed cum tempore*».

⁵⁵ Cf. *Confesiones*, XI, 6, y el comentario de P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, «Points», t. I, p. 53.

Pero no por ello renuncia Borges a elaborar, *con* el tiempo – materializado en *texto*, no en palabra voladiza, y puesto así al alcance de la poética borgeana – una intemporalidad literaria. Son así simétricos el acercamiento de Borges al Verbo y la *encarnación* del Verbo en el texto de Borges: es Dios quien habla, por evangélica mediación del Yo borgeano, su «amanuense», en la prosopopeya que ofrece, inmediatamente antes del primer «Heráclito», la paráfrasis de «Juan, I, 14» (*Elogio de la sombra*): «Yo que soy el Es, el Fue y el Será, / vuelvo a condescender al lenguaje, / que es tiempo sucesivo y emblema».⁵⁶

A la divina *condescendencia* de lo eterno al lenguaje replica la convicción borgeana de que en cierta *forma* reside la posibilidad de lo permanente: en una configuración de «palabras, más duraderas que los mármoles y metales»⁵⁷, o quizás en «el verso, / Que es la única memoria» («Espadas», *El oro de los tigres*) y cuya cifra promete «Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo» («Arte poética», *El hacedor*). La «memoria» de sí mismo, la perennidad de su figura, Borges proyecta conquistarlas, con júbilo pindárico ante el poder conmemorativo del poema, en la metódica labor de la prosodia: «He de labrar el verso incorruptible / Y (es mi deber) salvarme» («El hacedor», *La cifra*). No es de extrañar, entonces, en tan atento compilador de sus textos, que a la afirmación del vacío de su imaginaria tumba en «La Recoleta» («Aquí bajo los epitafios y las cruces no hay casi nada. / Aquí no estaré yo. Estarán mi pelo y mis uñas, que no sabrán que lo demás ha muerto, y seguirán creciendo y serán polvo»), responda inmediatamente la fábula o parábola «De la salvación por las obras» (*Atlas*). Borges no *está* sino en sus textos, conformados para resistir al tiempo y para que en ellos *se salve* y perdure el que ningún *epitafio* verdadero podrá nombrar sin engaño.

Que la obra tan dócilmente obedezca al «deber» de «salvación» que Borges le atribuye, no es sino la consecuencia natural de un principio nunca enunciado, pero constantemente invocado: la eternidad posee su *estilo*, lógica contrapartida de otro principio: «el estilo del deseo es la eternidad»:

El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices,
las ve *sub specie aeternitatis* [...]. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo

⁵⁶Sobre la articulación del versículo parafraseado con los fragmentos de Heráclito (planteada con agudeza metafísica por el mismo Borges a través de la yuxtaposición de los poemas), cf. Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1962, pp. 225-226; Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, New York / London, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 18 *sq.*, y, de un punto de vista teológico, Erich Fascher, «Vom Logos des Heraklit und dem Logos des Johannes», in *Frage und Antwort. Studien zur Theologie und Religionsgeschichte*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1968, pp. 117-133.

⁵⁷«El sueño de Coleridge», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 22.

intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen [...]. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad.⁵⁸

Con «eficacia creadora»⁵⁹ proyecta nuestra mente su «deseo» *sub specie aeternitatis*; sobre el mismo modelo, invirtiendo el proceso, concibe el Yo borgeano la eternidad deseada *sub specie litterarum*. Si el primer «Heráclito» acude a la *enumeración*, es porque Borges intuye oscuramente en ella – pese a su desarrollo lineal: «Si el tiempo es sucesivo, la enumeración es sucesiva y se produce en el tiempo»⁶⁰ – un valor intemporal: «Es verosímil que en la insinuación de lo eterno – de la *immediata et lucida fruitio rerum infinitarum* – esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran»⁶¹; si el segundo «Heráclito» se somete a la regla del *metro* fijo, es porque en «el verso incorruptible», en el «endecasílabo memorable»⁶² y duradero, Borges contempla la promesa de un rescate.⁶³ De modo intuitivo y sin orden alguno, propone Borges una estilística del tiempo, en la cual las operaciones de índole sintagmática (*inversión* o *hipérbaton*, solicitadas por su capacidad de contrarrestar el flujo del discurso) acompañan y completan los efectos, paradigmáticos, de la *rima*, instrumento natural de un «arte» de «verde eternidad» que suscita y celebra el retorno de lo idéntico: «La poesía / Vuelve como la aurora y el ocaso», como lo afirma (y a la vez practica, merced a su insistente *rima idéntica*) el «Arte poética» de *El hacedor*.⁶⁴ No se limita, sin embargo, la inacabable y heterogénea lista de recursos contra el tiempo a un repertorio de técnicas minucias de la lengua.

⁵⁸ «Historia de la eternidad», *Historia de la eternidad*; O.C., t. I, p. 365.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 361.

⁶⁰ J. L. Borges / O. Ferrari, *Diálogos*, op. cit., p. 379.

⁶¹ «Historia de la eternidad», *Historia de la eternidad*; O.C., t. I, p. 365.

⁶² «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 136.

⁶³ El cambio métrico de un «Heráclito» a otro obedece, por lo demás, a la tendencia global de la obra: una fe creciente en las formas fijas, en la razón numérica del verso. S. Yurkievich indica y analiza justamente esa opción como anclaje en la tradición, en la «memoria literaria». No comparto sin embargo su conclusión, según la cual Borges atenúa de ese modo su «presencia personal» y «reprime la inscripción de la subjetividad». El examen de la obra (en parte posterior al ensayo de Yurkievich) confirma lo contrario: una pulsión autobiográfica cada vez mayor, manifiesta en los textos así como en los *prólogos* y *epílogos* que los enmarcan. El recurso a la forma métrica es en realidad un instrumento de fijación de lo personal, un aplicado ejercicio de perduración. (Saul Yurkievich, «De l'anachronisme au simulacre», *Borges, l'autre. Colloque de Cerisy* [1981], Gourdon, Dominique Bedou / Antigramme, 1987, pp. 146-160).

⁶⁴ Así también, «por la sola virtud de la rima, ha sobrevivido a un desgaste de cuarenta años» tal dístico de Carriego (*Evaristo Carriego*, O.C.; t. I, p. 111).

En su afanosa artesanía de lo eterno, acude igualmente Borges a la forma narrativa –susceptible de transformar la fluidez en orden finalizado y de amparar la obra del olvido (tal es, sorprendentemente, la suerte de la *Divina Comedia*: «lo que la mantiene es el hecho de ser narrativa»⁶⁵) –, así como también, en muy distinto plano, a la indeterminación semántica y, en última instancia (y más allá de todo *estilo*), a la intervención y proyección especular del «lector»: «La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo».⁶⁶

Semejante colección de atisbos de una eternidad conquistada por obra del lenguaje no conforma por cierto una teoría borgeana de la temporalidad literaria. Borges, sobra repetirlo, descrea de toda metapoética («¿A qué agregar a los límites naturales que nos impone el hábito los de una teoría cualquiera?» («Prólogo», *La rosa profunda*)), como también rebaja a simple costumbre cada una de sus opciones retóricas («Tales astucias o hábitos no configuran ciertamente una estética» («Prólogo», *Elogio de la sombra*)). La práctica borgeana solicita o implica más bien una empírica y difusa fenomenología del texto como espacio de inscripción del tiempo, como dispositivo generador de una plena y auténtica experiencia temporal, cuyos principios – «estímulos o instrumentos ocasionales», «destrezas» de la móvil estética borgeana⁶⁷ –, varían constantemente: múltiples «figuras de infinitización»⁶⁸ de la frase o del discurso, que la poética de Borges moviliza sin respaldo teórico alguno, y sin garantía sobre los efectos que pueden surtir. De ahí el carácter azaroso y cambiadizo de la retórica borgeana del tiempo y la variedad de recursos que Borges advierte en las obras cuya lectura acompaña su propia experimentación:

Barbusse, en *L'enfer*, libro olvidado con injusticia, evitó (trató de evitar) las limitaciones del tiempo mediante el relato poético de los actos fundamentales del hombre; Joyce, en *Finnegans Wake*, mediante la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas. El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Pound y por T.S. Eliot.⁶⁹

⁶⁵ «La Divina Comedia», *Siete noches*; O.C., t. III, p. 211.

⁶⁶ «El primer Wells», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, p. 76.

⁶⁷ «Prólogo», *Elogio de la sombra*; «Prólogo», *El oro de los tigres*.

⁶⁸ Cf. Laurent Jenny, «La phrase et l'expérience du temps», *Poétique*, N° 79 (1989), p. 280; ídem in *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 173.

⁶⁹ «Nota sobre Walt Whitman», *Discusión*; O.C., t. I, p. 249. También: «Prólogo», *ibid.*, p. 177. T.S. Eliot (*Four Quartets*) es efectivamente una de las fieles compañías de Borges en la reescritura de Heráclito.

Los ensayos de «eternidad» componen una biblioteca de autores varios (alguno de ellos irónica y significativamente «olvidado»), cuya multiplicidad y diversidad en el «manejo de anacronismos» denuncia claramente el carácter inevitablemente *precario* de la estilística que intenta redimir de la precariedad.

Un Borges, muchos Borges

La literatura no «acuña» la intemporalidad deseada. De la muy razonadora esperanza – «las pruebas de la muerte son estadísticas / y nadie hay que no corra el albur / de ser el primer inmortal» («Alguien», *El otro, el mismo*) – pasa Borges a la apremiante desesperación ante la inhabilidad de sus recursos. De nada valen los «resignados ejercicios de anacronismo: no restituyen el difícil pasado – operan y divagan con él» («Prólogo», *Discusión*); inútil es también la cuidada prosodia: «El resignado / Ejercicio del verso no te salva» («Al Triste», *El oro de los tigres*), y no menos vana, la fe en la literatura: «Polvo también es la palabra escrita» («No eres los otros», *La moneda de hierro*). Al lugar común de lo *indecible*, tan frecuentemente alegado por Borges⁷⁰, se suma la imposibilidad de *hacer* la eternidad buscada: «El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido» («Epílogo», *Historia de la noche*); el Yo borgeano, «Aprisionado en esta red sonora / de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora, / Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros» («El Golem», *El otro, el mismo*), no da con la forma a la vez fluida y firme en que proyecta asentar su permanencia. Si, por ventura, alguna obra de «lenguaje» perdura, no lo debe ciertamente a la intangibilidad de su *cuerpo* o estilo: «la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba».⁷¹

No es sino «patética vanidad», entonces, el anhelo de «perfección» que impulsa a edificar un «monumento» literario, pura «falacia en perduración» que condena mordazmente la «ética» borgeana:

⁷⁰ Cf. J. Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, *op. cit.*

⁷¹ «La supersticiosa ética del lector», *Discusión*; O.C., t. I, p. 204. Una versión previa de este ensayo, publicada en *La Prensa* (22 de abril de 1928), se titulaba significativamente «El estilo y el tiempo» (cf. J.-L. Borges, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, pp. 925-928).

No hay un escritor métrico, por casual y nulo que sea, que no haya cincelado (el verbo suele figurar en su conversación) su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad, y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberán respetar.⁷²

Más allá de la obra vanidosa del «escritor métrico», es la «idea» misma «de la permanencia en lo fugaz»⁷³ lo que Borges invalida y que la inapelable burla de «H. Bustos Domecq» denuncia en un torpe endecasílabo del apócrifo «Nierenstein Souza»: «Y sólo en lo perdido perduramos», triste verso degradado en una charra variación que quiso ser mejora: «Persistir incrustado en lo fluyente».⁷⁴ Sabe Borges lo que ignora el también «casual y nulo» poeta de las *Crónicas de Bustos Domecq*: nada se incrusta, nada persiste. Cada barrunto de eternidad – «la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos. [...] Lo importante es la inmortalidad. Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros»⁷⁵ – sufre un aplastante revés: «esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición» («Borges y yo», *El Hacedor*). El «ser» borgeano, falto de armas contra la fugacidad, sufre la alteración del «correr» («Correr o ser», *La cifra*), a la vez que fluctúa y se invierte su propio discurso: «Sólo una cosa no hay. Es el olvido», «Sé que una cosa no hay. Es el olvido», insisten «Everness» y «Ewigkeit» (*El otro, el mismo*); «no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere», desmiente «Mutaciones» (*El Hacedor*); «La eternidad está en las cosas / Del tiempo», asevera «Al hijo» (*El otro, el mismo*); «Sólo perduran en el tiempo las cosas / Que no fueron del tiempo», replica terminantemente «Eternidades» (*El oro de los tigres*), imponiendo al Yo borgeano una inferencia inevitable: «No he de salvarme yo, fortuita cosa / De tiempo, que es materia deleznable» («El reloj de arena», *El Hacedor*).

La aniquilación anunciada bien podría contentar a Borges: «yo no quiero seguir siendo Jorge Luis Borges, yo quiero ser otra persona. Espero que mi muerte sea total, espero morir en cuerpo y alma»⁷⁶; «Soy el que sabe que no es más que un eco, / El que quiere morir enteramente» («The thing I am», *Historia de la noche*); «piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido» («Edipo y el enigma», *El otro, el mismo*). Mas «Ciegamente reclama duración el

⁷² *Ibid.*, p. 203.

⁷³ *Borges oral, op. cit.*, p. 106.

⁷⁴ J. L. Borges / A. Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1980, p. 34.

⁷⁵ *Borges oral, op. cit.*, pp. 43-44.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 29-30.

alma arbitraria» («Inscripción en cualquier sepulcro», *Fervor de Buenos Aires*): «recuerdo un verso de Tennyson; dice que el alma no desea asientos dorados, simplemente, desea que le den el don de seguir y de no cesar». ⁷⁷ Atado a la «contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura» («Prólogo», *El otro, el mismo*), apremiado por el ánimo de «seguir», no renuncia Borges al monumental proyecto – de índole íntimamente renacentista, confortado en la lectura asidua de Montaigne y de Burton (por quienes también corren Heráclito y su sentencia) – de sobrevivir a la muerte, de colmar el vacío constitutivo de su ser con la sustancia plena de una obra capaz de *representar* durablemente, ya que no de detener, el tránsito de quien la compone; una obra *en movimiento* – texto-río destinado a perdurar en su fluidez –, elaborada en melancólica previsión de la desaparición de su autor. ⁷⁸

La pesadumbre y queja – el «*regret*» – de Heráclito ante la insuficiencia de su ser: «Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach» («*Le regret d'Héraclite*», *El Hacedor*), condice con la súplica de «Shakespeare»: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo», reivindicación prontamente invalidada por la «voz de Dios» en su respuesta: «como yo eres muchos y nadie» («Everything and Nothing», *El hacedor*). No pide Borges a su vez ser «uno y yo», como tampoco pide ser «aquel» que no pudo ser; antes bien construye su poética a partir de la conciencia de su propia vanidad y dispersión: «Soy el que sabe que no es menos vano / que el vano observador que en el espejo / De silencio y cristal sigue el reflejo / O el cuerpo (da lo mismo) del hermano» («Soy», *La rosa profunda*). Lo cual no significa, bien entendido, que esa modalidad del ser consista en un puro vacío: el versificar y dar *forma* a la propia vanidad harto indica que el Yo no la asume; «entretejer naderías» (en ello consiste según Borges el ejercicio de la literatura) no es ciertamente ceñirse en la nada. La ontología borgeana elige otro camino: no se resigna Borges a ser «muchos y nadie», sino que intenta ser «muchos» y «yo», o, más exactamente, ser «yo» en la medida en que es «muchos». A falta de *unidad* ontológica – «Uno falta» afirma abrupta y enigmáticamente, a modo de sentencia heraclítea, esa evocación del exilio de sí mismo que es el «Heráclito» de *La moneda de hierro* – opta el Yo borgeano por multiplicarse, y dedica su afán literario, no a la mallarmeana «desaparición elocutoria del poeta», sino a su prolija representación en figuras sucesivas. Perdura Heráclito en el texto de Borges – como en toda obra que

⁷⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁸ Es particularmente fuerte, de hecho, el vínculo de la poética borgeana con el proyecto que impulsa y constituye los *Ensayos* de Montaigne, concebidos como espacio de tensión entre la mutabilidad del universo y la voluntad de fijación del Yo en su singularidad (Cf. Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 49 *sq.* y *passim*).

acoge tan plástica figura: de Montaigne, Spenser o Quevedo hasta René Char⁷⁹ –, pero cada reescritura de la sentencia es también ocasión para su reescribidor de afirmar su propia y móvil existencia. Si el griego es personaje de Borges, no es menos dable afirmar lo inverso: la metáfora de Heráclito, repetida y variada, no es sino la crónica del Yo borgeano en su fugitiva permanencia. Al curso de los numerosos Heráclitos de Borges se opone el recurso de los varios Borges de Heráclito.

Universität Zürich

⁷⁹ «Héraclite est ce génie fier, stable et anxieux qui traverse les temps mobiles qu'il a formulés, affermis et aussitôt oubliés pour courir en avant d'eux, tandis qu'au passage il respire dans l'un ou l'autre de nous» (René Char, «Héraclite d'Ephèse», *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, p. 721). Así, conforme a tal principio de supervivencia en los otros, tras de haber sido Borges y René Char, Heráclito es – y de muy borgeano modo – el irlandés Derek Mahon: «Nobody steps into the same river twice. / The same river is never the same / Because that is the nature of water. / Similarly your changing metabolism / Means that you are no longer you. / [...] / You will tell me that you have executed / A monument more lasting than bronze; / But even bronze is perishable. / Your best poem, you know the one I mean, / The very language in which the poem / Was written, and the idea of language, / All these things will pass away in time.» («Heraclitus on Rivers», *Poems 1962-1978*, Oxford / New York / Toronto / Melbourne, Oxford University Press, 1979, p. 107).