

## Réquiem por un fin de siglo

Luz Rodríguez Carranza

Las referencias crecientes a Borges en los discursos más jerarquizados de las ciencias humanas en los últimos diez años, no solamente en el terreno de la estética, sino particularmente en el de la filosofía posmodernista,<sup>1</sup> manifiestan claramente que las barreras entre las ontologías «serias», dignas de ser integradas en una historia de la filosofía, y las «lúdicas» o ficcionales han caído tan estrepitosamente como el muro de Berlín: y tan evidente como esta desaparición resulta la de las fundamentaciones ideológicas de la guerra fría. Si relaciono aquí estas dos constantes discursivas contemporáneas es porque, a mi juicio, ambas se encuentran ya como propuestas epistemológicas en los textos borgeanos bajo la forma de una dialéctica de la ambigüedad y de la duda, y explican quizás la consagración indiscutible del pensador argentino en los centros hegemónicos de la cultura occidental.

En lo que se refiere a la *primera constante*, varios especialistas contemporáneos han señalado ya que no hay ninguna diferencia ontológica entre una novela, un texto filosófico, una crónica que se pretende histórica o una biografía. Todos mediatizan el mundo con el propósito de hacerlo significar: si cada explicación, cada representación de la realidad es una versión, todo es ficticio o bien todo es un aspecto de la verdad. Lo que difiere es la *actitud* de autores, lectores e instituciones frente a los textos, como difiere también frente a otros fenómenos culturales: para las religiones, los mitos, y los juegos, por ejemplo, se aceptan sin discusión dos contextos de referencia, uno que es válido dentro de las convenciones internas del sistema y otro, exterior, que lo invalida sin conflictos. Algunos de estos sistemas de creencias, sostiene Pavel (1986), son considerados verdaderos o reales por una cultura, y ocupan un lugar central en su sistema ontológico; otros, no institucionalizados, se sitúan periféricamente. Son aquellos modelos que no pretenden estar regidos por las condiciones de verdad canonizadas, que se proclaman falsos: una zona libre, frecuentemente habitada por antiguas «verdades» descartadas, formidables campos de entrenamiento para la hipótesis. En los sistemas culturales hay un *planning* ontológico organizado que

evita las colisiones: lo que es verdadero el domingo en misa no lo es necesariamente, para todos los feligreses, en el cine por la tarde. La configuración puede variar, claro está, y el sistema periférico puede volverse norma: esta posibilidad causa muchas desgracias cuando hay *planning* mal organizados, que provocan un «*stress* ontológico»: los creyentes consideran que pueden imponer sus propias convicciones al resto de la sociedad. El caso del *Quijote* es prototípico, pero los periódicos están llenos de casos semejantes, mucho más dramáticos.

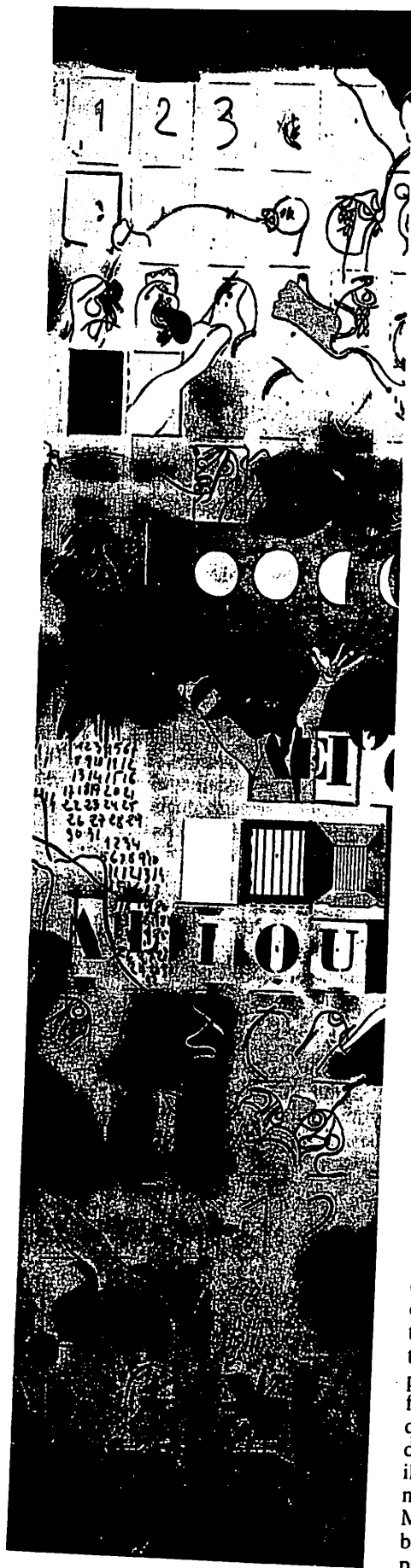
Triunfante o perseguida, la ficción es utilizada como una propuesta cognitiva e interpretativa del mundo que se protege bajo la clandestinidad de la periferia, del juego y de la gratuidad: pero no deja en absoluto por ello de generar conocimiento o acción, ni de participar poderosamente en la configuración de las ideas hegemónicas, sobre todo en sus transformaciones más revolucionarias. Y es aquí donde puede hablarse de la *segunda constante* de cierto discurso contemporáneo que redescubre con entusiasmo a Borges: la eliminación deliberada de las oposiciones y de la polémica ideológica. La metáfora más apreciada por el posmodernismo es, sin duda alguna, la de Tlön: todas las representaciones de la realidad, todos los sistemas elaborados por los hombres, son imaginarios. La denuncia de los Grandes Relatos de la historia y, al mismo tiempo, de su efecto sobre la realidad es la base del escepticismo y del abandono de la lucha por la realización de cualquiera de esos sistemas. Todas las afirmaciones «extraliterarias» de Borges pueden leerse en este sentido, y coinciden en líneas generales con la posición de *Sur* en los años cuarenta, tal como la analizaron Alejandro Losada (1985) y John King (1986).

En un mundo dividido entre fascismo y marxismo, *Sur* defendía una posición basada en el pacifismo de Huxley y el personalismo de Mounier, que fue descrita muy claramente por un adversario lúcido de la época, el obispo Franceschi, desde las páginas de la revista católica *Criterio*:

La orientación general de *Sur* [...] es, si no erramos [...] hacia una moral desvinculada de todo credo orgánico, hacia un Estado, no digo que antirreligioso, pero sí arreligioso, hacia formas político-sociales de un democratismo liberal, intenso vecino del radical-socialismo francés [*Criterio* (23 de septiembre, 1937), 78].

Esta orientación se manifestó mucho más claramente durante la segunda guerra mundial. Argentina se mantuvo fuera de la Conferencia de Río en 1942, adoptando una política de neutralidad

marzo - abril 1993



con argumentos nacionalistas en los que se perfilaba ya un discurso fascista creciente: *Sur* se pronunció decididamente a favor de los Aliados. La actitud de integración norteamericana había cambiado de táctica, dirigiéndose hacia la esfera cultural, y encontró en el grupo de Victoria Ocampo los interlocutores ideales: el apoyo a la causa de los Aliados fue para ellos, como lo afirmó Borges, la única actitud civilizada posible. Se subsidiaron así, por medio de la Oficina para la Coordinación de Asuntos Interamericanos, frecuentes contactos y conferencias que insistieron, dice King, «en la necesidad de relaciones culturales para lograr una utopía liberal» (King, 96).

Resulta particularmente interesante, en este marco, analizar algunos textos borgeanos: pero NO porque respondan mecánicamente a la ideología del grupo de *Sur* (aunque Borges haya contribuido poderosa y explícitamente a perfilarla) sino, por el contrario, por su AMBIGÜEDAD al respecto. Esta ambigüedad, precisamente, fue posible en el terreno de la ficción: y mientras el discurso filosófico y político de *Sur* fracasó rotundamente y se extinguió en los años sesenta, la polivalencia y las contradicciones borgeanas, combatidas políticamente tanto por la izquierda —que había olvidado rápidamente el apoyo combativo de *Sur* a la República española— como por la derecha —que no le perdonaba sus ironías respecto a ciertos tabúes—, se impusieron en el modelo triunfante de la nueva novela latinoamericana y, posteriormente, en la consagración de la crítica europea y norteamericana. Hay, sin embargo, una contradicción que resulta aparentemente inconciliable, a mi parecer, entre la idea de «progreso», que supone una evolución sin rupturas ni catástrofes, reiterada en las declaraciones de Borges y en algunos ensayos, y la permanente búsqueda, en muchos de sus textos, de las raíces de la violencia. De lo que no cabe ninguna duda, en cambio, es del sitio que Borges mismo escogió para situar cada una de esas líneas de pensamiento. Mientras sus afirmaciones «civilizadas» estaban destinadas a sus opiniones públicas y a las explicaciones en posdatas o en epígrafes, reservó las otras, las oscuras, las más profundamente ambiguas, al territorio estético. Insistió así hasta la exasperación en que no pretendía ser tomado «en serio», y manifestó sus preferencias por pensadores que la configuración filosófica hispánica de la época menospreciaba, como lo ilustra maravillosamente el escueto comentario sobre Schopenhauer de Julián Marías en su *Historia de la filosofía*, publicada en el mismo año que la primera parte de *Ficciones*:

La filosofía de Schopenhauer es aguda e ingeniosa, con frecuencia profunda, expuesta con grandes dotes de escritor, y está animada por una fuerte y rica personalidad; pero sus fundamentos metafísicos son de escasa solidez, y su influjo ha llevado a muchos a perderse en un trivial dilettantismo, impregnado de teosofía, literatura y «filosofía» india, donde quien de verdad se pierde es el sentido de la filosofía [1941, 329].

Todos los lectores apasionados de Borges —con excepción quizás de Jaime Rest (1976)— insistieron a su vez en el carácter exclusivamente lúdico de su manipulación de las filosofías y de las diferentes teologías —como en otras épocas se invocaba la libertad del arte o la de la ciencia para evitarles la hoguera a muchos heresiarcas— para justificar su irreverencia con los discursos oficiales, sus apasionamientos por lo indefendible, y la seducción que ejercían sobre él los monstruos trágicos de la historia. Subterránea, imperceptible y gradualmente, la ambigüedad borgeana modificó, sin embargo, y sin quemarse en polémicas religiosas, ideológicas o políticas, el paisaje del pensamiento occidental permitiendo concebir la integración de los opuestos no sólo en el campo de lo imaginario, sino en el de la descripción de la realidad. Es, sin embargo, de un reduccionismo absurdo pretender que lo que Borges «hizo pasar» gracias a la ficción, fue un discurso liberal que hoy en día se armonizaría con el pensamiento hegemónico en Occidente. Intentaré describir por medio *Deutsches Requiem*, a mi juicio el más misterioso y schopenhaueriano de sus cuentos, cómo la metáfora de Tlön se vuelve más compleja gracias a una profunda concepción dialéctica de la lucha infinita del hombre y de la humanidad contra sí mismos, y desestabiliza con una advertencia irónica y terrible cualquier sueño contemporáneo de «fin de la historia» o de «fin de las ideologías».

\* \* \*

Un alemán nacionalsocialista, Otto Zur Linden, en la noche que precede a su ejecución, rememora el hilo voluntario de su vida y de su lucha por la construcción del Tercer Reich, comparándola con la historia de Alemania y con la futura historia del mundo. Su camino ha implicado las opciones más duras: no murió heroicamente en el campo de batalla, sino que le tocó vivir la agonía indecible de Raskolnikov: combatirse a sí mismo, eliminando en su propio interior al «hombre viejo», sus propias debilidades, la piedad. Como responsable de un campo de concentración, su prueba más difícil fue la aniquilación de un poeta judío, David Jerusalem, a quien admiraba pro-

fundamente. Esperando la muerte sin temor, la derrota de Alemania no le entristece, porque el nazismo ha impuesto su propio orden al mundo: es el mundo. Tlön, una vez más, ha reemplazado a la realidad. La relación entre ambas interpretaciones está claramente delineada en la «Postdata de 1947», escrita, claro está, en 1940: «Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön?». Borges mismo declara a Burgin (1969) que Otto es una idea platónica del nazi.

Una segunda lectura del cuento, comparándolo con *Ein Deutsches Requiem* de Brahms, confirma una vez más esa interpretación. Mientras el *Requiem* latino es una oración por la paz de los difuntos que esperan angustiados la terrible amenaza del Juicio Final, *Ein Deutsches Requiem* se dirige a los vivos para convencerles de que el fin de nuestra existencia terrestre no debe ser temido, ya que trae consigo la paz y la liberación definitiva de todas las penas y las preocupaciones. Se trata de un verdadero canto de felicidad y de serenidad absolutas: las trompetas del Juicio están despojadas de todo su horror, e integradas como la señal feliz y gloriosa de una vida nueva: «he aquí el misterio: no estaremos todos muertos, pero estaremos todos transformados». Es una oda de victoria, un canto exaltado al triunfo sobre la muerte: «Oh muerte, ¿dónde está tu aguijón? Oh sepulcro, ¿dónde está tu victoria?». Y, además, los muertos podrán descansar en paz respecto a lo que dejan detrás de sí, porque no desaparecerán del mundo de los vivos: «¡Bienaventurados son ahora los muertos! Sí, dice el Espíritu, porque descansan de sus trabajos y sus obras les seguirán» (Apocalipsis, XIV, 13).

Zur Linden puede morir serenamente, porque está convencido de que el orden soñado por el nacionalsocialismo ha triunfado. Sin embargo, en el epílogo de *El Aleph* Borges habla de un destino trágico:

En la última guerra, nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán [OC, 629].

Se ha interpretado esta frase como la reivindicación del espíritu alemán, de su grandeza, por medio de un personaje civilizado, culto y artista, a quien su fe en el nazismo le impone la peor de las torturas. La tragedia de su destino es, sin embargo, mucho más profunda aún, porque se le escapa completamente al mismo personaje. Y es aquí donde, a mi juicio,

se tambalea la interpretación unívoca del cuento. Borges, burlón, le yuxtapone la imagen de un animal: «Símbolo de mi vano destino, dormía en el borde de la ventana un gato grande y fofo»: el animal, para Schopenhauer, no conoce ni angustia ni esperanza, vive el presente. Y este presente absoluto, el de su individualidad, el de sus sufrimientos, el de sus objetivos, le impide a Zur Linden reflexionar sobre la universalidad de las afirmaciones de *Parerga und Paralipomena*:

[...] todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, toda casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio [OC, 578].

Los subrayados son míos, porque se impone aquí reflexionar sobre otra característica de la obra de Brahms. *Ein Deutsches Requiem* es el primer oficio de difuntos escrito en lengua vulgar (alemán), pero no se trata en absoluto de la traducción del servicio fúnebre tradicional de la Iglesia católica. El compositor ha escogido sus textos exclusivamente entre los versículos de la traducción de la Biblia de Lutero, pero es difícil incluso considerar esta opción como cristiana, ya que evita toda referencia a Jesús. Los textos provienen tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento y del Apocalipsis, creando un mosaico de una significación profunda: es una obra religiosa de espíritu universal, y nada en ella se opone a las concepciones judías: se dirige a la humanidad entera y no implica ninguna denominación individual.

La primera persona que narra el cuento nos ha hecho olvidar que no se trata en él sólo de UN réquiem alemán. El artículo ha desaparecido en el título borgeano. No se trata sólo de los encuentros, las humillaciones, los fracasos o la muerte de Otto Zur Linden, o de los nazis, sino de TODOS los alemanes: la victoria no le pertenece solamente al protagonista, o a la idea del nazismo, sino también a Jerusalem, a la Cábala, al arte y a la civilización. Las dos muertes del cuento son idénticas, aunque parecen excluirse mutuamente: ambas son deliberadamente buscadas, ambas son triunfales, ambas son un suicidio. Sabemos cómo Zur Linden ha buscado la muerte: pero hay un punto ciego en el texto, que omite la descripción de la tortura sufrida por el judío. La inevitable pregunta que impone este vacío nos desliza vertiginosamente en una banda de Moebius infinita: ¿por qué se suicidó David Jerusalem?

Comprender este enigma central implica la interpretación, no sólo del nazismo, ni de la tragedia del destino alemán sino, como señala Zur Linden, de la historia de la humanidad. No pretendo ir tan lejos, ni podría, desde luego, hacerlo. Sólo podré proponer como todo el mundo diferentes hipótesis de lectura sugeridas, como siempre, por referencias intertextuales en la obra de Borges: en este caso, las características fáusticas de *De Rerum Natura* de Lucrecio, dentro del cuento, y las reflexiones sobre el suicidio fuera de él, particularmente en el análisis del *Biothanatos* de Donne (OC, 700-702).

Héroe de la capacidad y del saber de la humanidad:<sup>2</sup> la lectura idealizada del primer *Fausto* de Goethe transforma al personaje en un héroe nacional, encarnación de la grandeza alemana, y la publicación en 1918 de *La decadencia de Occidente*, de Spengler, tuvo un impacto enorme en este contexto: su «hombre fáustico» es interpretado como el tipo del superhombre, cuya fuerza y grandeza nacen de su voluntad de poder: será identificado con el Alemán moderno y, sobre todo, con el prusiano. El nacionalismo germánico de la primera posguerra verá así una proliferación de «Faustos» en todos los géneros literarios y Zur Linden se siente destinado por tradición familiar a representarlo. Sin embargo —¡cuántos «sin embargos» cuando se habla de Borges!— el personaje de *Deutsches Requiem* no está de acuerdo con la interpretación nietzscheana del *Fausto* de Goethe que acompañó en Alemania a la recepción de Spengler:

Hacia 1927 entraron en mi vida Nietzsche y Spengler. Observa un escritor del siglo XVIII que nadie quiere deber nada a sus contemporáneos; yo, para libertarme de una influencia que presentí opresora, escribí un artículo titulado «Abrechnung mit Spengler», en el que hacía notar que el monumento más inequívoco de los rasgos que el autor llama fáusticos no es el misceláneo drama de Goethe sino un poema redactado hace veinte siglos, el *De Rerum Natural* [OC, 577].

En 1927 el boom de Spengler contaba ya ocho años en Europa: la reflexión de Zur Linden concuerda mejor con su recepción en Argentina, donde había sido introducido en 1924 por medio de Ortega y Gasset y de la *Revista de Occidente*. En el grupo de *Sur* se prestó más atención a su filosofía de la historia, y a su descripción de la evolución del mundo según ciclos culturales que se desarrollan y mueren como un organismo biológico. El hombre cultivado, en un primer estadio de desarrollo, vive en armonía: el hombre civilizado, en cambio, ha alcanzado en el mundo moderno un

estadio autorreflexivo que lo lleva a la corrupción y a la declinación. Si América se encuentra en la etapa armónica, puede brindar nueva fuerza vital a Occidente, y esta fue la idea que entusiasmó a muchos pensadores latinoamericanos (Vasconcelos, por ejemplo): pero Europa está irremediadamente en la etapa de la decadencia. Es en este sentido que puede comprenderse sin dificultad la relación que establece Zur Linden entre el «hombre fáustico» de Spengler y *De Rerum Natura*.

El único elemento de la biografía personal de Lucrecio (Titus Lucretius Carus, 98-55 a. de C.) que se ha conservado es que enloqueció y se suicidó antes de los 40 años: información para mí capital cuando quiero interpretar, precisamente, un suicidio. El silencio en torno al autor y a la obra en la Roma de su época ha sido explicado por Taladoire (1985) como la intolerancia de la sociedad por el filósofo que, aislándose, denuncia implacablemente la decadencia, la angustia que sus contemporáneos se esfuerzan en ignorar protegidos por un sistema institucional corrompido. El crítico lo compara con Heidegger, y antes, con Pascal, como también lo ha hecho Borges: perdido en la inmensidad de un movimiento eterno, víctima de la hostilidad de la naturaleza, sin comprender sus leyes, el hombre se obsesiona con la muerte a la que está destinado. Lucrecio (a diferencia de Pascal) ataca a los dioses, los niega con un epicureísmo radical: en el universo se precipitan eternamente los átomos que se combinan y se separan en cuerpos inertes o animados, sin intervención de ninguna instancia superior. La lucidez, *sin embargo*, encierra un efecto perverso y ambiguo, ya que el poeta percibe su propia miseria: su lucha por comprender, por darle un sentido al mundo, le muestra simultáneamente la imposibilidad de detener la fugacidad de la materia. Lucrecio, como Fausto, pese a conocer de antemano su condenación inevitable, se debate con todas sus fuerzas, con toda su voluntad, intentando retener su integridad en el aislamiento. La tragedia final se produce entonces, y lleva a la locura, la «pérdida de la razón»: en el momento en el cual la soledad elimina toda ilusión de alteridad, el hombre descubre que el único adversario en la lucha fáustica está en su propio interior. Es en su propio cuerpo donde se desarrolla implacablemente el proceso de la decrepitud, de la disolución, de la muerte.

En este reino solitario de la locura, sin embargo, el hombre vislumbra el único acto de autonomía, la única afirmación posible que le queda, aunque parezca paradójica, de su libertad: el suicidio. Es el aislamiento *voluntario* de la masa, de

la materia: es la decisión personal del cuándo, del dónde y del cómo, el control, la imposición de la figura propia, aunque sea un dibujo microscópico en la tapicería global. Es manifestar, como Cristo, su participación en la decisión: es la partícula divina y activa que distingue al hombre de la resistencia pasiva de todos los seres, inanimados u orgánicos, a la disgregación. Esta es la idea que Borges recuerda de Philipp Mainländer:

Fue, como yo, lector apasionado de Schopenhauer. Bajo su influjo (y quizá bajo el de los gnósticos) imaginó que somos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos [OC, 702].

Quizás Zur Linden torturó a David Jerusalem con la angustia de Lucrecio; quizás le hizo compartir su propia agonía de saberse desgarrado simultáneamente por el deseo de civilización y por la violencia. Suicidándose, el judío impuso su voluntad, se liberó de su tortura: pero se hizo violencia a sí mismo. Zur Linden se engaña entonces creyendo que él representa el triunfo del nazismo: ambos personajes son completamente ambivalentes: los dos triunfan y los dos fracasan, porque llevan al otro eternamente consigo. Pero no es ese círculo infinito, por más vertiginoso e insondable que sea, lo que me parece más interesante en el cuento, sino, como cada vez que me acerco a un texto borgeano, la permanente autorreflexión sobre el enigma de la creación. El suicidio es la piraña final y trágica de Fausto y le libera definitivamente: es la victoria, gracias a la voluntad, sobre el demonio de la disolución. Pero el verdadero pacto fáustico es *anterior* a la muerte, llegue ésta por el gesto absoluto del suicidio o por el autoengaño de la imposición de un destino que ha sido determinado de todos modos por nuestra propia voluntad. La comprensión instaura *en vida*, aunque sea fugaz y desesperanzadamente, la creación de un orden que detiene el caos, y el demonio lo permite esperando saborear su triunfo final. David Jerusalem había logrado en sus textos, precisamente, la captación de un orden múltiple, la infinitud de cada individualidad y lo que admiraba Zur Linden era que su poema «Tse Yang, pintor de tigres» «está como rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos» (OC, 579). Ese orden mágico del arte es la manifestación misma de la pluralidad: y es en él que se expresa la verdadera victoria de Fausto, su participación en la creación divina, aunque ni él ni el mismísimo Satanás lo hayan comprendido.

A mi visión de Tlön se superpone como la lámina traslúcida de Orbis Tertius, otra metáfora de un Lucrecio de nuestro tiempo, un gran novelista americano que también se protegió dentro de la periferia ontológica «poco seria»: Philip Dick. La lucha de sus personajes en *Galactic Pot-Healer* (1969) lleva un denominación del siglo XX: es el combate, también vivido como «fáustico» por el autor, contra la entropía. El hombre posee una fuerza, según Dick: el deseo de «ser», que intenta resistir contra la tendencia imperiosa de cada una de nuestras células hacia la paz de lo indiferenciado, sinónimo de la eternidad, que existe antes de cada nacimiento y retomará su curso después de cada muerte. El período de energía entre ambos límites no es más que un episodio: pero si el mismo dios del Génesis es fáustico en su deseo creador de separar la luz de las sombras y las aguas de la tierra, aunque la entropía sea el destino último de todos los seres, cada uno resistirá a su manera, utilizando fuerzas de comprensión y de reparación, de agregación y de creación. Fausto intenta postergar el proceso de regresión con su trabajo y con su talento.

Glimmung, el protagonista monstruoso de *Galactic Pot-Healer*, lucha contra el Libro del destino, en el cual está ya escrito que su empresa, la salvación de Heldscalla de las aguas y de la disgregación, fracasará. Debatándose sin embargo contra lo que todos consideran como ineluctable, devoró a todos los creadores que necesitaba para su obra magna pero no les impidió, aunque formaran parte ya de su cuerpo único, que conservaran su individualidad, sus fuerzas y sus voces, ni evitó que lucharan en su interior. Había comprendido que la única posibilidad era la de incluir en su proyecto todas las alternativas, aunque fueran incompatibles entre sí. Y de esta manera salvó Heldscalla. No pudo, sin embargo, obligar a los creadores a aceptar la unión definitivamente. Uno de ellos, Joe, ceramista, imbuido de la omnipotencia de sus propias capacidades, decidió aislarse y crear por su cuenta. Cuando, temblando, retiró su primera creación del horno, determinando con ojo profesional el valor artístico de su trabajo, juzgando sus posibilidades futuras, la impotencia le azotó implacablemente: la obra era abominable.

Joe se suicidó artísticamente en la soledad de una creación contingente y parcial. Heldscalla, «Tse Yang, pintor de tigres», *Deutsches Requiem*, en cambio, como toda vida, todo proyecto, toda obra y toda ideología están profundamente impregnados y atravesados por su propia negación. Todo sistema está intrínsecamente constituido por todos

aquellos otros sistemas que ha aniquilado para estructurarse, y esta metáfora profundamente dialéctica implica necesariamente la sobrevivencia de aquello que se logra destruir. El mundo es Tlön: pero Tlön no es unívoco, sino plural.

Algunas semanas después de la publicación de *Galactic Pot-Healer* su autor fue hospitalizado en un estado físico y mental crítico, perseguido por fantasmas de descuartizamiento y otras ideas de suicidio. Dick es el Fausto de Thomas Mann, el artista genial, vale decir, el enfermo condenado: la creación está allí, pero la logró gracias a la soledad y a la locura. Como Lucrecio, como Mainlander, como David Jerusalem, se internó en el territorio de la demencia para disputarle al demonio de la entropía la batalla final, sin darse cuenta quizás de que en su pacto fáustico su obra había detenido el caos, porque lo había integrado.

\* \* \*

Si la denuncia de los Grandes Relatos se plantea en la denuncia de su carácter ficcional y, al mismo tiempo, de su efecto sobre la realidad, de su reemplazo del mundo, la ficción borgeana a su vez reivindica cada uno de esos Grandes Relatos como absolutamente necesarios en un proyecto que construimos todos consciente o inconscientemente. El sueño de la desaparición de la «gradual intromisión del Estado en los actos del individuo» (OC, 659), es tan imposible como la utopía aparentemente contrapuesta de la disolución del Estado en una sociedad autogobernada. Todo proceso violento persigue, quizás, una meta mucho más civilizada que la estabilidad que está destruyendo: y la estabulación actual que instaura aparentemente el consenso universal de la tolerancia es profundamente violenta, porque niega radicalmente la base misma del liberalismo del siglo XIX, la existencia de una oposición, como lo señala Claudio Uriarte:

[...] al ser total, el liberalismo traiciona su naturaleza, y se vuelve un acto reflejo social para una historia y una poshistoria cuyas cunas de aprendizaje fueron los campos de concentración de Hitler y el Estado terrorista de Stalin [1990, p. 28].

Borges nos ha habituado, como Glimmung, desde su recinto protegido de la «ontología poco seria», a vivir dentro de la pompa de jabón de nuestro fin de siglo, que Baudrillard, utilizando también el mito de Fausto (!) ha llamado «le mythe de la société de consommation: l'ouverture d'une Ere nouvelle, la dernière, celle de l'Utopie réalisée et de la fin de l'Histoire» (1970, p. 313). Pero el

orden que el argentino cristalizó es irónicamente traicionero, y, como el triunfo de Fausto, fugaz. Los elementos que lo harán estallar ya no están individualizados como enemigos exteriores, sino que forman parte suya intrínseca y vitalmente: destruirlos implicará la propia auto-destrucción.

La tumba de Borges está en Ginebra, en el país más neutro, pacífico e indiferente del planeta, donde se encuentran las cuentas bancarias anónimas que representan el poder, aunque pertenezcan tanto a millonarios occidentales como a vendedores de armas o a dictadores tercermundistas. La imagen es simbólica. Borges no necesitó la locura, no abandonó a Glimmung: su triunfo fue contaminarlo por dentro.

#### NOTAS

1 Bruno Bosteels analiza la recuperación de Borges por la filosofía y la estética posmodernistas en su tesina de licenciatura, *Los buscadores de amparo: la recepción de J.L. Borges y el discurso posmoderno*, K.U. Leuven, 1989. Bosteels prepara actualmente su tesis de doctorado en la Universidad de Pennsylvania, profundizando esta investigación.

2 Desde las veintidós ediciones del Volksbuch entre 1587 y 1598, el personaje de Fausto ha impregnado profundamente la mitología alemana, aunque haya sido el drama de Marlowe el que lo dotó de sus características básicas: el hombre sediento de conocimiento y de experiencias que se asocia al demonio, aunque sus ambiciones le lleven ineluctablemente a la condenación. Lessing esboza hacia 1760-1770 un esquema nuevo en el cual Fausto, ya héroe del saber humano, debe escapar al demonio. El romanticismo, y sobre todo el joven Goethe, lo idealizan como héroe audaz que desafía la muerte, la sociedad y la religión: su pacto satánico se transforma en una apuesta que va más allá de lo humano. En la segunda parte de la tragedia goethiana (1832), el Creador mismo toma partido por Fausto y su alma escapa a Mefisto. Aunque los románticos alemanes no apreciaron esta segunda versión, la visión optimista del destino grandioso del personaje se impuso, y a partir de 1870 Fausto fue el símbolo de la nación, retomado cada vez que el nacionalismo lo necesitaba, como en la primera guerra mundial. La nueva mitología del nazismo, anunció, en cambio, *El fin del milenio fáustico*: el hombre alemán, alienado desde la Edad Media por una fe extranjera, debía abandonar la problemática cristiana de Fausto y retomar el héroe ancestral, Sigfrido. Sin embargo, el mito había encarnado demasiado tiempo el nacionalismo alemán para no ser recuperado por la propaganda nazi: y su reinterpretación después de guerra fue la del símbolo de un pueblo que pactó con el mal: su aniquilación era inevitable.

#### REFERENCIAS

- BAUDRILLARD, Jean: *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970. Folio essais.  
 BORGES, Jorge Luis: *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.  
 BURGÍN, Richard: *Conversations with J.L. Borges*, Nueva York, Rinehart and Winston, 1969.  
 DICK, Philip Kindred: *Galactic Pot-Healer* (1969), Londres, Grafton Books, 1987.  
 KING, John: *Sur. A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.



LOSADA, Alejandro: «La literatura marginal en el Río de la Plata 1900-1960», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid, José Esteban, 1985.

MARIAS, Julián: *Historia de la Filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

PAVEL, Thomas: *Fictional Worlds*, Cambridge, MA/Londres, 1986.

REST, Jaime: *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Fausto, 1976.

URIARTE, Claudio: «La historia de la derrota», *Babel. Revistas de Libros* (Buenos Aires), año II, 14, (enero, 1990), 26-28.

TALADOIRE, Barthélemy-A.: «Lucrèce», en *Encyclopaedia Universalis*, París, Encyclopaedia Universalis, 1985, corpus 11, pp. 268-270.

## Palingenesis e imaginación en *Ficciones* de J.L. Borges

Helios Jaime-Ramírez

Volviendo a leer *Ficciones* tuve la impresión de que aquellos temas de antiguos libros donde se anima una civilización, y de autores como Pierre Menard, no se limitaban a ser ingeniosas invenciones sino que eran un renacimiento, al cual ninguna sociedad de consumo puede acallar, pues este renacer es la imagen en acción de problemáticas y vivencias que, más allá de las contingencias temporales, conciernen al hombre.

Este libro de Borges, escrito entre 1941 y 1944, está, en realidad, compuesto por dos obras suyas: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944). En este título, *Ficciones*, podemos observar cómo se manifiesta la concepción que el escritor argentino tenía sobre la morfogénesis literaria. La etimología de esta palabra puede explicar su significado estilístico. *Ficción* viene del latín *factio-onis*, sustantivo que designa la acción de modelar. La palabra *factio* está, desde una perspectiva semántica, estrechamente relacionada con la raíz indoeuropea *dheigh-*, que tiene la idea de 'dar forma'. En una evolución hacia un sentido más abstracto *factio* significa 'creación', de donde es fácil ver que se puede pasar a la acepción de 'creación artística' (cf. en latín *factior*: 'escultor'). El significado de *ficción*, en este caso, está bien lejos de implicar algo artificial. Esta palabra adquiere un sentido dinámico que muestra cómo la vida y la literatura presentan vínculos indisociables. La ficción se convierte, de esta manera, en la palingenesis de lo extraordinario, es decir, en la resurrección de lo fantástico.

Donde lo extraordinario se modela, se configura, es en la estructura del libro. Para Borges, el libro está muy lejos de ser la edición, más o menos preciosa, de un texto; él es la escritura donde se manifiesta el mundo como existencia y como devenir. En el cuento que da comienzo a *El jardín de senderos que se bifurcan*, vemos que en el libro de Tlön o en la literatura de Uqbar se constituye un cosmos de «objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas». <sup>1</sup> Esta idea de

que el universo es un infinito libro, *ber mundi* de la filosofía, muestra todo lo que se ha escrito, los diferentes libros, no son más que diversas interacciones, múltiples variantes de aquella única palabra que, de alguna manera siempre se revela en la naturaleza, que se convierte en un significante para el hombre. Es por este motivo que, en algunas versiones de la aventurosa búsqueda de Grial, el cáliz <sup>2</sup> que contiene la Verdad es reemplazado por un libro símbolo de un verbo perdido en el que se expresa la última prema sabiduría. <sup>3</sup>

Es interesante observar cómo esas múltiples interpretaciones que se manifiestan en el mundo de Tlön presentan una analogía con las concepciones de la alquimia que veía al universo semejado a un libro abierto, compuesto de múltiples y variados elementos, materias, naturales a los que corresponden diferentes grados de significación. <sup>4</sup> Estas diversas interpretaciones que, al manifestarse, dan como unidad, permiten al protagonista Pierre Menard ser el autor de *Don Quijote*. Esto no significa, claro está, que Pierre Menard pretenda cambiar, y a lo menos, mejorar la inmortal historia de Cervantes, sino «llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard». El volver a escribir la misma historia de otra manera no significa reproducir el genio de Cervantes, sino ver «Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas» (*ibíd.*, p. 59). Cuando Miguel de Unamuno escribe su magnífico ensayo *Vida de Don Quijote y Sancho* lo que hace a su manera, con su estilo, es volver a recrear *El Quijote*.

Esta búsqueda del universo en un libro se sintetiza, a veces, en una sola palabra. Así, en la literatura del extraordinario planeta Tlön, «Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra» (*ibíd.*, p. 22). Borges vuelve a evocar esta idea de que toda una poesía o, dicho de otro modo, que toda la poesía se encuentra en una sola palabra en su cuento «Un dracón» que forma parte de su *Libro de arena*. La palabra *undr*, cuyo significado es el motivo de toda una búsqueda a través de múltiples aventuras y peripecias por parte del protagonista, viene del antiguo noruego y es la fuente etimológica de la palabra inglesa *wonder*: 'maravilla'. Si recordamos que esta palabra está emparentada con el alemán *wunder*, <sup>5</sup> que tiene los significados de 'milagro', 'maravilla', 'prodigio', cuyo sentido primero es 'lo que está aparte', 'lo que es particular', es posible volver al sentido de 'único' de *undr* pues sólo lo que es único es maravilloso. Borges atribuye a una monografía de Pierre Menard la particularidad que él ya había observado en la literatura de Tlön; en efecto, Menard quiere «construir un voc: