

Borges y Borges

Por Ernesto SÁBATO

EL ARGENTINO Y LA METAFÍSICA

Observadores europeos superficiales pueden suponer tan absurda una literatura de acento metafísico en la Argentina como la fabricación de ciclotrones en Laponia. Esperan de nosotros la descripción de salvajes cabalgatas de gauchos en la llanura, solicitan o anhelan el exotismo y el color local. Lástima. Aparte el pequeño detalle de que nuestra literatura más importante sale de una ciudad monstruosa, cada uno de cuyos siete millones de habitantes está totalmente desprovisto de caballo y pampa, hay varias circunstancias históricas que explican la propensión metafísica de nuestros escritores desde los mismos orígenes; tal como sucedió en el otro extremo de América, en obras como *Moby Dick*, y por motivos parecidos.

Tanto los anglosajones en el norte como los españoles en esta parte de la América del Sur se encontraron en llanuras inmensas en las que, a diferencia de Perú o México, no existían poderosas civilizaciones indígenas sino tribus nómadas y primitivas. Mientras los mayorazgos de la nobleza hispánica se instalaban en las cortes de Lima o de México, aquí llegaban los amargados segundones para probar fortuna en este gigantesco territorio vacío, en este paisaje abstracto y desolado. Y así como las tres religiones occidentales surgieron en solitarios hombres enfrentados con el desierto, aquí comenzó a desarrollarse ese temperamento metafísico y meditativo que tipificaría al gaucho de nuestras estepas, en medio de esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto que es la llanura sin límites ni atributos.

La fragilidad de los centros urbanos contribuyó a incrementar ese sentimiento de la finitud y de la transitoriedad. Ya en el *Facundo* de Sarmiento, escrito a mediados del siglo pasado, se advierte ese terror cósmico al espacio; mucho del odio o de la fobia nocturna e infantil que manifiesta contra el desierto y la barbarie no es otra cosa que la expresión de los sentimientos que experimenta un hombre cuando en medio de lo desconocido y las tinieblas busca la seguridad de la cueva. La Civilización (que él escribía así, con mayúscula) le proporcionaba el Orden, el Sistema, la Seguridad ante la nada y la oscuridad primigenia. Buscaba en la ciencia positiva, en la fuerza material de la locomotora, en la rápida comunicación del telégrafo la (candorosa) defensa contra los demonios que despertaban de noche en lo más profundo de su alma de americano. *Facundo* es la biografía de un jefe feudal, en quien él personifica la Barbarie. Y con violenta genialidad, pero con pueril astucia, proyecta contra ese caudillo, que es su *alter ego*, los exorcismos que en rigor están destinados a su propia alma poseída por los demonios.

Sobre estas condiciones iniciales van a suceder todavía acontecimientos que acentuarán esa propensión espiritual del argentino. Terminadas las guerras civiles, derrotados los caudillos del interior por los doctores de Buenos Aires, se inicia la Era del Progreso. Se abren las puertas a la inmigración europea, se fomenta la agricultura y la ganadería, el ferrocarril y el telégrafo empiezan a cubrir el país y el gaucho comienza a ser una raza exilada en su propia patria. Una nueva sustitución de valores se produce.

Pocos países en el mundo debe de haber en que se hayan producido en tan corto tiempo tantas sustituciones de valores y jerarquías, y, con ellas, un tan reiterado sentimiento de transitoriedad y de nostalgia. Primero fueron los conquistadores, que liquidan un sistema de vida indígena y que al mismo tiempo añoran su tierra remota; luego, los indios que pierden su propio sentido de la vida y añoran la libertad perdida; más tarde, el gaucho desplazado de su propia condición por el emigrante agricultor; simultáneamente, los viejos patriarcas criollos que ven reemplazar los viejos valores de la generosidad, de la cortesía y del desinterés por una civilización materialista y despiadada; y por fin, en los emigrantes que han abandonado un tipo de vida y añoran la tierra de sus antepasados, abandonados para siempre en este Continente desconocido.

Y no habíamos terminado de definir nuestra nacionalidad cuando el mundo del que surgíamos empezó a derrumbarse en la mayor crisis que registra la historia. Y, para mayor desdicha, a esa fractura en el tiempo, que es general a toda la civilización de Occidente, se une aquí una fractura en el espa-

cio, pues no somos ni exactamente Europa ni exactamente América. Estamos así en el fin de una civilización y en uno de sus confines. Doble fractura, doble crisis, doble motivo de angustia y problematidad.

Que los europeos que ignoran este complejo proceso se sorprendan de la índole metafísica de nuestra mejor literatura, es comprensible. Más singular es que se sorprendan los argentinos, que lo viven. Pero también tiene su explicación. Ciertamente tipo de nacionalista de derecha que añora una Argentina químicamente pura, quiere que sigamos escribiendo de los (inexistentes) gauchos. Y ciertos nacionalistas de izquierda nos dicen que los problemas metafísicos son propios de una vieja civilización europea, que los utiliza en una literatura decadente junto a morbosos complejos. Según esta singular doctrina, el "mal metafísico" sólo puede acometer a un ciudadano de París o Praga; y si se tiene presente que ese mal es consecuencia de la finitud del hombre, hay que concluir que para esos delirantes la gente sólo se muere en Europa, estando habitado este territorio por inmortales folklóricos.

Por el contrario, si la transitoriedad de la existencia es el hecho que alimenta esa preocupación metafísica, aquí tenemos más motivos para sentir la que en el Viejo Continente, pues somos más transitorios. En una ciudad caótica levantada sobre la nada, un conglomerado que pasó en medio siglo de doscientos mil habitantes a siete millones (fenómeno sociológico único en el mundo), en una ciudad en que ni siquiera estamos respaldados por ese simulacro de la eternidad que son los monumentos milenarios del pasado, ¿cómo es posible que una literatura profunda pueda no ser metafísica?

Y la prueba de que esta angustia no es cosa de intelectuales sofisticados y europeizantes, como esos críticos pretenden, es que la encontramos hasta en esos humildes arrabales de la literatura que son los letristas de tango: también ellos hacen metafísica, sin saberlo. Es que para esos críticos la metafísica parece que se encuentra sólo en vastos y oscuros tratados de profesores alemanes; cuando, como decía Nietzsche, está en medio de la calle, en los sentimientos y angustias del pequeño hombre de carne y hueso.

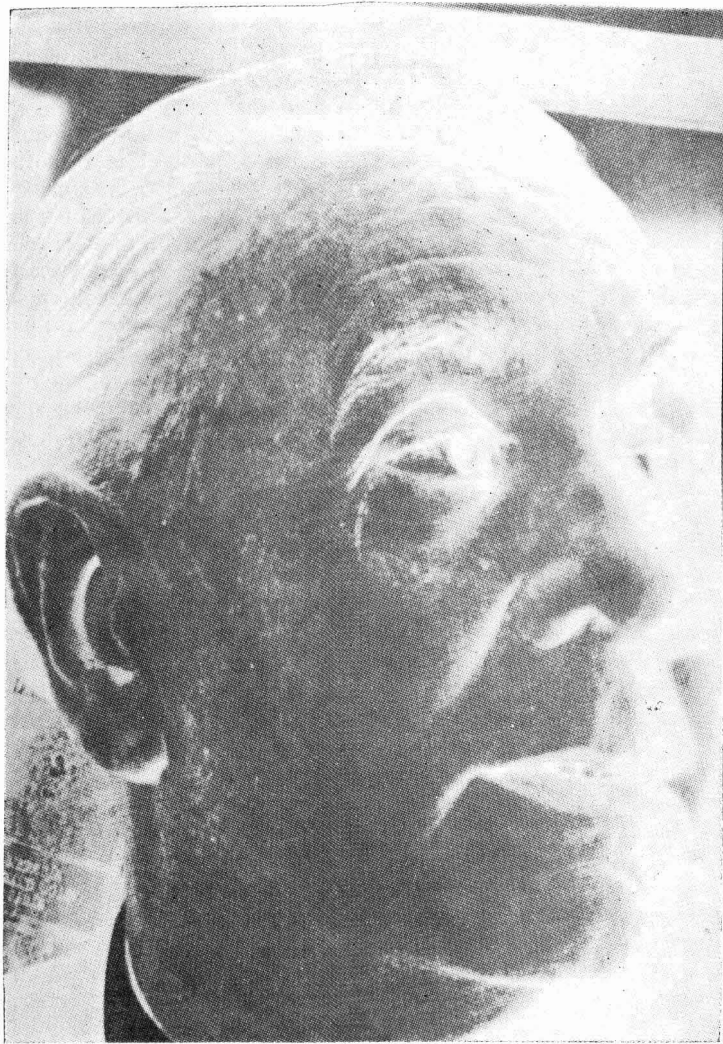
ARGENTINIDAD DE BORGES

En el prólogo que Ibarra redactó para la versión francesa de *Ficciones*, al lado de inteligentes aciertos, sostiene equivocadamente que "personne n'a moins de patrie que J. L. Borges". Yo pienso, por el contrario, que tanto sus virtudes como sus defectos caracterizan a cierto tipo de argentino.

En primer término, su constante preocupación por el tiempo y la consecuente inclinación metafísica. Pero, además, un léxico y un estilo que no podían aparecer sino en el Río de la Plata. Como orgullosa manera de reivindicar la patria contra los advenedizos, se dan en muchos argentinos de la antigua clase agropecuaria matices lingüísticos del criollo y hasta del simple gaucho, en las que se trasluce esa mezcla de estoicismo ante el infortunio, de melancólica poesía, de velada ironía y de arrogancia detrás de una aparente modestia, propios de aquella raza de hombres de la estepa. Por vocación literaria y por orgullo nacional, Borges recoge y estiliza admirablemente esos matices, y de pronto con un giro o un par de palabras que no tienen ese grueso color local de los folkloristas crea vertiginosamente patria.

Nada hay en él, nada de bueno ni de malo, de fondo ni de forma, que no sea radicalmente argentino. Nacionalistas de la derecha y nacionalistas de la izquierda lo acusan de "euro-peísta": no entienden que hasta en ese "no" es europeo.

Sucede aquí un poco lo que sucedía en la Rusia del siglo pasado, y por motivos geográficos y sociales muy semejantes; nada en la literatura hay tanto que se parezca a una "estancia" argentina como esas grandes propiedades rurales que aparecen, por ejemplo, en *Ana Karénina*; ni tanto que se parezca a los grandes propietarios rurales de comienzos de siglo como esos señores que habitan las novelas de Turguénev o los cuentos de Puchkin. Hasta la disputa entre eslavófilos y occidentalistas es la prefiguración de esta disputa entre nacionalistas y europe-



Borges: "un puro problema de lógica y geometría"



Borges: "la filosofía no es un vano juego de distracciones y de juegos verbales"

istas de aquí. Y hoy advertimos que el pobre y vilipendiado Turguénev, con su filosofía alemana y sus toros ingleses, era tan entrañablemente ruso como el zar.

La riqueza de la clase agropecuaria, su refinamiento, la posibilidad de lectura y de ocio preparó el advenimiento de artistas de primer rango. Pero esos artistas surgieron desgarrados por fuerzas contrarias, tal como sucedía a un Turguénev en Rusia: por un lado veían a Europa como paradigma de cultura, tendiendo, en los creadores superficiales, a una mera imitación del modelo; por otro lado, sentían el llamado de su tierra, y así, cuando fueron profundos, adaptaron su valioso instrumental europeo para la expresión de su propia realidad: es el caso de Güiraldes.

También Borges ha estado sometido a esa doble tensión. Pero, más libresco que vital, más refinado que poderoso, ha producido una literatura a menudo bizantina y anémica, aunque hermosa. Pero no por carácter apátrida sino, simplemente, por temperamento. Y aunque se da en él ese peculiar tono metafísico de la mejor literatura nuestra, le falta la fuerza que exige una literatura grande. Pero tampoco eso puede reprochársele, pues nadie puede ser culpado de no ser poderoso.

Sin embargo, con raras excepciones, la izquierda lo acusa de ser lo que es. Escritores que no le llegan ni a las rodillas repudian en forma total su literatura, con lo que demuestran que ni siquiera son buenos revolucionarios; ya que un movimiento que no advierte lo que hay de trascendente en una sociedad no está maduro para reemplazarla.

Los argumentos que estos presuntos marxistas invocan son tan apocalípticos que, como esas bombas que destruyen a los que las colocan, aniquilan al propio Marx. Para estos perentorios sociólogos de la literatura, Borges practica un arte deleznable *porque* pertenece a la vieja clase dominante; método en virtud del cual el socialismo debería haber sido inventado por algún obrero metalúrgico, no por el burgués Marx y el industrial Engels. Por otra parte, nuestros nacionalistas de la izquierda reprochan no sólo a Borges sino a los mejores exponentes de nuestras letras estar influidos por toda clase de extranjeros: de alemanes como Nietzsche, judíos como Kafka y franceses como Rimbaud o Sartre. ¿Basándose en alguna doctrina elaborada por los indios querandíes en lenguaje pampa? De ningún modo: basándose en una doctrina elaborada por el alemán Hegel, el judío Marx y el francés Saint-Simon, doctrina que expresan en venerable y longevo lenguaje castellano. Para ser consecuentes con esos críticos inconsecuentes, nosotros, escritores argentinos, deberíamos escribir únicamente sobre la caza del avestruz en lengua aborigen.

Nuestra cultura proviene de Europa y ése es un hecho inevitable, y que además no hay por qué evitar. Aunque buena parte de esos elementos con que se ha levantado nuestra propia cultura vinieron de allá, desde el momento mismo en que el primer español pisó el territorio de América comenzó algo fundamentalmente nuevo. También Faulkner leyó a Balzac, admiró a Huxley, entró a saco en Joyce, sufrió la influencia de Dostoievsky. ¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe en el arte ni en ninguna otra construcción del hombre: todo se levanta sobre lo anterior y como dice Malraux, el arte se hace sobre el arte. No hay pureza en nada que sea humano. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban infectados de religiones extranjeras. Hay un fragmento de *El molino del Floss* en que una mujer se prueba un sombrero; es Proust. Quiero decir: es el germen de Proust; todo lo demás es desarrollo, desarrollo genial y canceroso, pero desarrollo al fin. Como germinalmente está Kafka en muchos escritores de muy diversas latitudes, y en particular en el *Bertleby* de Melville.

La originalidad no consiste en la carencia de antepasados, sino en el tono o impulso novedoso que esa herencia muestra en sus herederos. Y el carácter nacional no se revela con los (fáciles) recursos del folklore, sino con algo más sutil y misterioso: un argentino que sueña con dragones de alguna manera revela sus peculiaridades a través de esa prestigiosa bestia cosmopolita. El escritor británico más importante fue un hombre que a menudo escribió dramas con personajes romanos, daneses o griegos.

No hay literatura nacional y literatura universal: hay literatura profunda y literatura superficial. Eso es todo. Si algo es profundo, *ipso facto* expresa el alma de su pueblo y de una manera o de otra está comprometido con su tiempo. Nosotros somos argentinos hasta cuando renegamos del país, como a menudo hace Borges; del mismo modo que está denotando su espíritu religioso un presunto ateo que incendia iglesias: ya

que los verdaderos ateos son los indiferentes. Y lo que podríamos llamar los ateos de la nación son los cosmopolitas, esos individuos que viven aquí como podrían hacerlo en Londres o en Hong Kong. Como el señor Sommerset Maugham.

Borges no es de éstos. A él de alguna manera le duele el país, aunque no tenga la sensibilidad o la generosidad para que le duela incluyendo al peón de campo o al obrero de un frigorífico. Y ahí es cierto que denota falta de grandeza, una incapacidad para entender y sentir la *totalidad de su nación*, que es lo mismo que decir la *totalidad de su contemporáneo carnal*. De entenderlo y sentirlo hasta en su sucia y menesterosa complejidad. Esa comprensión, en fin, que tuvieron escritores como Dickens o Thomas Hardy, Gogol o Chéjov, Shakespeare o Balzac con sus propias y compatriotas almas.

EL JUEGO METAFÍSICO

El Círculo de Viena sostuvo que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Y este aforismo que enfureció a los filósofos se convirtió en la plataforma literaria de Borges.

En uno de sus ensayos relata cómo un emperador mogol soñó con un palacio y lo hizo construir conforme a esa visión; siglos después, un poeta inglés, que ignoraba el origen onírico del palacio, sueña con él y escribe un poema. Borges se pregunta: "¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato siempre de pertenecer a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia... Otros argüirán que el poeta supo de algún modo que el emperador había soñado el palacio... Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional." En un par de páginas nos propone esas encantadoras variantes.

Bastaría contrastar esos sueños u otros que abundan en su obra con la simplicísima pero siniestra pesadilla que Ana Karénina tiene con un muyik, para advertir el abismo que hay entre una literatura que se propone un deleitoso juego y otra que investiga la (tremenda) verdad de la raza humana.

El ánimo lúdico conduce al eclecticismo, tal como se ve en ese mismo fragmento: hay varias interpretaciones, cada una de las cuales implica una filosofía diferente. Por el contrario, en un escritor como Kafka hay siempre una sola y obsesiva metafísica. Y porque en Borges abundan las posibilidades, nos resistimos a creer en su creencia: sus aventuras de distinguen de la única y terrorífica aventura de Kafka como los amoríos de don Juan de la trágica historia de Tristán. En Borges hay una sola fidelidad y una sola coherencia: la estilística.

El mismo confiesa que rebusca en la filosofía con puro interés estético, lo que en ella pueda haber de singular, divertido o asombroso: que el alipédo Aquiles no pueda alcanzar a la tortuga; que en un tiempo infinito, amontonando letras al azar, un mono pueda escribir la obra de Dante. Las paradojas lógicas, el *regressus in infinitum*, el solipsismo son temas de hermosos cuentos. Y como hará un relato con el empirismo de Berkeley y no querrá perder la oportunidad de elaborar otro con la igualmente asombrosa esfera de Parménides, su eclecticismo es inevitable. Y por otra parte insignificante, ya que él no se propone la verdad. Ese eclecticismo es ayudado por su irriguoso conocimiento, confundiendo, según las necesidades literarias, el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el plano ontológico. Recorre el mundo del pensamiento como un *amateur* la tienda de un anticuario, y sus habitaciones literarias están amuebladas con el mismo exquisito gusto pero también con la misma disparatada mezcla que el hogar de ese dilettante.

Borges lo sabe y hasta lo murmura. Pero esa clase de lector que con pavor sagrado se arrodilla apenas lee una palabra como *aporia*, toma por inquietud profunda lo que en general es un sofisticado pasatiempo. Y en lugar de retener al Borges válido admira al autor de esos ejercicios.

Del temor de Borges por la áspera existencia real surgen dos actitudes simultáneas y complementarias: juega en un mundo inventado y se adhiere a la tesis platónica, tesis intelectual por excelencia. El intelecto (limpio, transparente, ajeno al tumulto) lo fascina. Pero como por otra parte quiere seguir jugando, quiere no participar en el siempre duro proceso de la verdad, toma del intelecto lo que tomaría un sofista: no busca la verdad sino que discute por el sólo placer mental de la discusión, y, sobre todo, eso que tanto gusta a un literato como a un sofista: la *discusión con palabras sobre palabras*. Lo atrae lo que la inteligencia tiene de móvil, de bipolar, de aiedrecístico.

Juguetón, inteligente y curioso, le atraen las sofistiquerías, lo subyuga la hipótesis de que *todos pueden tener razón* o, mejor todavía, que *nadie verdaderamente la tiene*. En Sócrates admira al encantador verbal, al ingenioso dialoguista que podía demostrar una verdad y la contraria a un auditorio a la vez boquiabierto e incondicional. En este momento, para él la filosofía no puede proponerse la verdad (en otro, más serio, más culpable, dirá lo contrario), y todo es confutable. Y aun cuando en el caso de la teología el problema es más grave, también allí todo será cosa verbal, todo literatura. Las herejías son variantes de la ortodoxia, tal como más apaciblemente sucede en la filosofía, pero aquí se paga con la cruz o con la hoguera; no con el tormento de Borges, que considera esas historias con ironía, con distancia, con moderado (e intelectual) asombro, como arte combinatoria: que el Demonio pueda ser Dios que Judas pueda ser Cristo. Dice: "Durante los primeros siglos de nuestra era los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria imposible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas historias que he resumido aquí para solaz dominical del lector, serían coherentes, majestuosas y cotidianas."

En ningún relato como en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se resume mejor ese eclecticismo: allí están todas sus inclinaciones y hasta todas sus equivocaciones, y con cada una de ellas construye un ingenioso universo. Ni él cree en lo que allí dice ni nosotros creemos, aunque a todos nos encanta lo que tiene de *posibilidad metafísica*. Y así en toda su obra: que el mundo sea un sueño, que sea reversible, que haya eterno retorno, que la inmortalidad se logre por la transmigración, que la inmortalidad se alcance en la memoria de los otros, que la inmortalidad no exista sino en la eternidad: todo es igual válido y nada en rigor vale. En un ensayo nos dirá, solemnemente, que "ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado", pero en *Pierre Menard* nos muestra al presente alterando los rasgos de lo que fue. Y si nos preguntamos en cuáles de las dos variantes opuestas cree Borges, tendremos que concluir que cree en ambas. O en ninguna.

NEGATIVA AL TIEMPO QUE HIERE

Sin embargo, hay una constante que tenazmente se reitera, tal vez por su temor a la dura realidad: la hipótesis de que esta realidad sea un sueño. Y como ésta es la hipótesis que el racionalismo ha defendido desde sus comienzos, el auténtico patrono de Borges es Parménides. Y debajo de esta fantasmagoría, como lo quiere Leibniz, hay siempre una explicación. De este modo, para este poeta la razón gobierna el mundo, y hasta sus sueños y magias han de ser armoniosos e inteligibles, y sus enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave.

Para Leibniz no hay casualidades, todo tiene su "*raison d'être*"; y si muchas veces no la comprendemos, es porque nos parecemos a Dios pero no lo bastante. El ideal del conocimiento es el de ir reduciendo la masa caótica de las "*vérités de fait*" al orden divino de las "*vérités de raison*". Los físicos, que logran expresar el complejo mecanismo de un proceso en una fórmula matemática, realizan en la tierra ese ideal leibniziano; el día en que los hombres puedan calcular un odio o deducir un homicidio, ese filósofo por fin dormirá tranquilo. Mientras tanto, cierto género de escritores policiales tratan de calmarlo. Edgar Poe inventó ese relato estrictamente racional en que el detective no corre por los tejados sino que construye cadenas de silogismos; y en que su criminal podría (y tal vez debería) ser designado por un símbolo algebraico. Borges, en colaboración con Bioy-Casares, lleva hasta el extremo lógico el invento de su antecesor, haciendo que el detective don Isidro Parodi resuelva los enigmas encerrados entre cuatro paredes: réplica exacta del matemático Le Verrier que, enclaustrado en su cuarto de calculista, indica a los astrónomos de un observatorio la presencia de un nuevo planeta. Modesto simulacro del Dios leibniziano, don Isidro Parodi realiza una suburbana versión de la *característica universalis*. Con el suplementario (e irónico) agregado de que el cuarto en que calcula los crímenes es su celda de la penitenciaría.

En *La muerte y la brújula* se alcanza el paradigma. El autor desenvuelve ya un puro problema de lógica y geometría. El pistolero Red Scharlach odia al detective Lönnrot y jura matarlo; pero este único ingrediente psicológico es *previo* al problema y no interviene sino como primer motor. Como Borges, el criminal ama la simetría, el rigor, el diagrama y el silogismo; piensa y ejecuta un plan matemático, el detective termina por

encontrarse en el *punto prefijado* de un rombo trazado sobre la ciudad, y el pistolero lo mata como quien termina una demostración: *more geometrico*. En este cuento no se cometen asesinatos (¡Leibniz no lo permita!): se demuestra un teorema. La ciudad en que Scharlach comete sus muertes es Buenos Aires, pero parece no serlo: es una ciudad transparente y fantasmal, los nombres de sus habitantes son increíbles, la frialdad de las actitudes es inhumana. Pero, si se piensa que es la geometría del sistema lo que al autor interesa, todas ellas son virtudes, no defectos. En la demostración de un teorema es indiferente el nombre de los puntos o segmentos, las letras griegas o latinas que los designan; ya que no se demuestra la verdad para un triángulo en particular sino para el triángulo en general. Claro que, de todos modos, los crímenes deben cometerse en alguna parte; pero induciría a error dar a esa figura real un sentido demasiado preciso, como si el valor de las conclusiones dependiese de esa clase de corrección. Se necesita una ciudad un poco genérica, con nombres cualesquiera; un Buenos Aires donde todo haya sido suficientemente generalizado como para ser geometría, no mera historia y geografía. El cuento podía (y en rigor debía) haber empezado con las rituales palabras del universo matemático: "Sea una ciudad X cualquiera".

Casi podríamos afirmar que Borges ejemplifica literariamente el ilustre problema de la racionalidad de lo real, y su (temible) consecuencia: la inmovilidad. ¿Cómo sería posible comprender el efecto si *realmente* encerrase algún ingrediente novedoso? *Causa sive ratio*, el acontecer desaparece, lo diverso concluye en lo único. Después de siglos, experimentos, máquinas, filósofos y guerras, siempre esta clase de gente termina en la esfera de Parménides.

En *La muerte y la brújula* tenemos dos posibilidades de interpretación: o es el relato de algo sucedido pero rigurosa-

mente casual (Lönnrot puede prever el crimen, pero no puede impedirlo); o es la descripción de un objeto ideal como un triángulo o un hipogrifo. Pero *en cualquiera de los dos casos no hay transcurso sino en apariencia*. Como en todo universo determinista, nada es realmente nuevo y "todo está escrito", como diría alguno de esos textos musulmanes que con razón gusta de citar Borges. Al convertirse en pura geometría, el cuento ingresa en el reino de la eternidad. Y cuando lo leemos, ese museo de formas perpetuas sufre un *simulacro de tiempo*, prestado por nosotros mismos, los lectores; y en el momento en que la lectura termina, las sombras de la eternidad vuelven a posarse sobre criminales y policías. Literatura acrónica, de la que racionalistas como Borges pueden saltar a conjeturas de este género: ¿No seremos también nosotros un libro que Alguien lee? ¿Y no será nuestra vida el tiempo de la Lectura?

Visto el problema así, es absurdo que nos señalen como un mérito la (indirecta) pintura de Buenos Aires que el autor realiza en ese cuento. El mismo Borges ha declarado que nunca como allí cree haber dado el tono secreto de nuestro monstruo. Lo que, de ser cierto, constituiría una lamentable falla con respecto a lo que él mismo debería haberse propuesto con rigor: ¿quería hacer folklore o demostrar un teorema? Tan impertinente sería esa pretensión descriptiva como la de Pitágoras tratando de darnos el color local de Crotona a través de su teorema de la hipotenusa.

Y sin embargo, sí: remotos murmullos porteños llegan hasta nosotros desde aquella ciudad abstracta. Filosóficamente son repudiables, pero nos revelan que a pesar de todo su autor es un poeta y no un geómetra, nos prueban que ni siquiera él puede habitar en esa metrópoli platónica.

VIAJE AL TOPOS URANOS Y (AMBIGUO) REGRESO

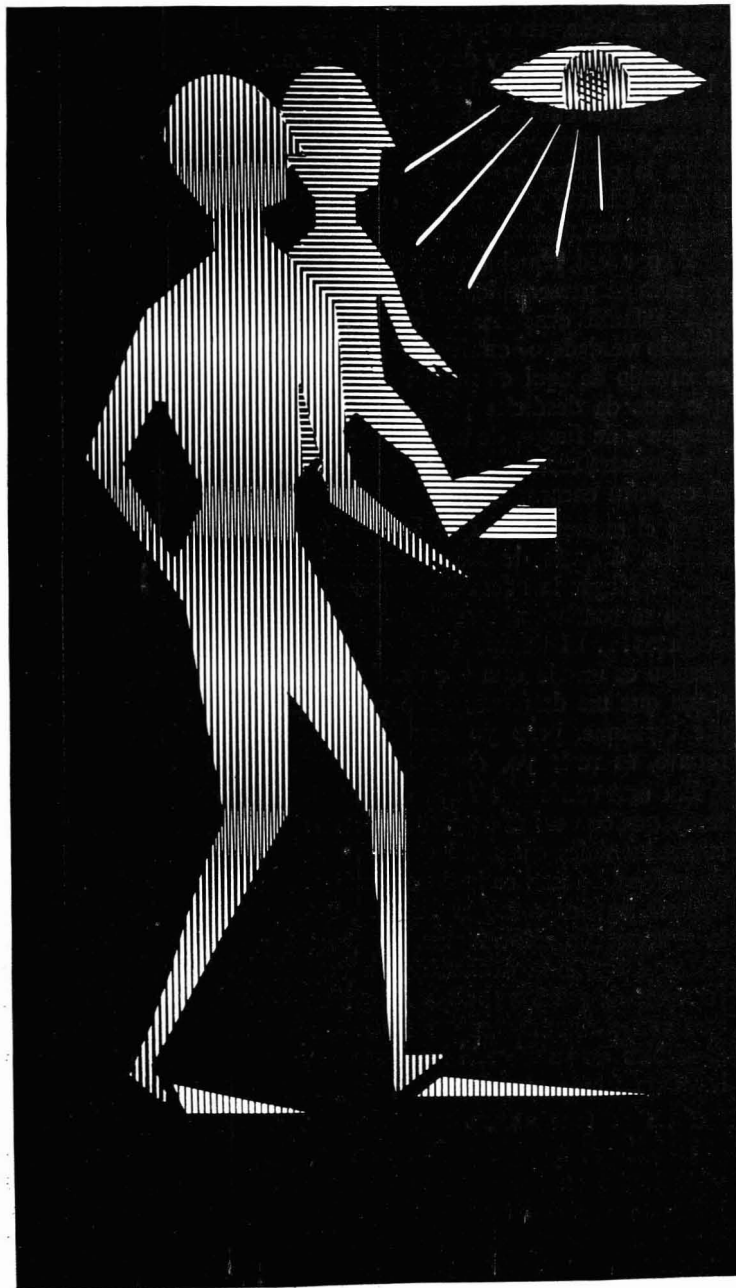
El arte —como el sueño— es casi siempre un acto antagónico de la vida diurna. Este mundo cruel que nos rodea lo fascina a Borges, al mismo tiempo que lo atemoriza. Y se aleja hacia su torre de marfil en virtud de la misma potencia que lo fascina. El mundo platónico es su hermoso refugio: es invulnerable, y él se siente desamparado; es limpio, y él detesta la sucia realidad; es ajeno a los sentimientos, y él rehúye la efusión sentimental; es eterno, y a él lo aflige la fugacidad del tiempo. Por temor, por repugnancia, por pudicia y por melancolía, se hace platónico.

Encerrado en su torre, pues, elabora sus juegos. Pero el remoto rumor de la realidad lo alcanza: rumor que se cuela por las ventanas y que sube desde lo más profundo de su propio ser. Al fin de cuentas él no es una figura ideal del museo de Meinong sino un hombre de carne y hueso que vive en este mundo, cualesquiera sean los recursos a que eche mano para desvincularse. Al mundo no sólo lo tiene fuera, en la calle: lo tiene dentro, en su propio corazón. ¿Y cómo aislarse del propio corazón?

Y así, en sus abstractos ensayos y cuentos, ese sordo murmullo se cuela, se oye, se colorean con frases y equívocas palabras que no debieran aparecer: como si en la palabra hipotenusa de Pitágoras apareciese a su lado (calificándola) una palabra tan ajena al orbe matemático como "absurda" o "perniciosa". Palabras, epítetos y adverbios que, efectivamente, aparecen en esos relatos que querrían ser puros pero que no lo logran. Y el hombre que quiso ser desterrado reaparece siquiera sea tenuemente, siquiera sea fugaz y equivocadamente, con sus pasiones y sentimientos. Y hasta la ciudad X cualquiera donde Red Scharlach comete sus crímenes empieza a recordarnos a Buenos Aires.

Y el Borges oculto, el Borges que tiene pasiones y mezquindades como todos nosotros, lo vemos o lo adivinamos detrás de sus abstracciones: contradictorio y culpable.

Así, este autor que dice que en la filosofía sólo busca sus encantadoras posibilidades literarias, y que, en efecto, las aprovecha para sus relatos, en otra parte reconoce que "la historia de la filosofía no es un vano juego de distracciones y de juegos verbales". El autor que pone el ingenio como el más alto atributo de la literatura y que hace de un argumento ingenioso la base (y hasta la esencia) de muchos de sus cuentos ejemplares, nos dice en otra parte, con razón, que "si lo fueran todos los argumentos, no existiría el *Quijote* o Shaw valdría menos que O'Neil". El autor que admira a Lugones



"tenemos dos posibilidades de interpretación"

AND YET, AND YET...



“el tiempo es la sustancia de que estoy hecho”

y lo considera nuestro más grande escritor, por su genio fundamentalmente verbal: y que proclama a Quevedo como el más grande artífice de las letras españolas, nos dice en otra parte (y con razón) que la literatura como juego formal es inferior a la literatura de hombres como Cervantes o Dante, que jamás la ejercieron de semejante manera.

Es que el juego posterga pero no aniquila sus angustias, sus nostalgias, sus tristezas más hondas, sus resentimientos más humanos. Es que las encantadoras supercherías teológicas y la magia puramente verbal no lo satisfacen en definitiva. Y sus más entrañables angustias y pasiones reaparecen entonces en algún poema o en algún fragmento de prosa en que *de verdad* se manifiestan esos sentimientos *demasiado humanos* (como en la *Historia de los ecos de un hombre*), así como en la admiración que demuestra hacia artistas que no son de ninguna manera el paradigma de su estética ni de su ética literaria: Whitman, Mark Twain, Goethe, Dante, Cervantes, León Bloy y hasta Pascal.

Pero ese regreso es siempre ambiguo, siempre queda a mitad de camino o desdice con una frase o una variante su vuelta a la realidad. O lo malogra finalmente su pasión verbal, su ingenio retórico.

Así, el León Bloy del que nos hablará no será el bárbaro místico sino el que emite la curiosa hipótesis de que el responsable del imperio ruso puede no ser el zar sino su lustrabotas; del vasto Quijote nos recomendará sus “magias parciales”; del áspero Dante se recreará en su complicada y libresca teología, o en la forma de su infierno; del complejo Joyce se deleitará con el inventor de palabras y recursos técnicos, con el erudito e ingenioso; del tremendo Nietzsche retendrá la (atractiva y literaria) tesis del eterno retorno; del hosco y atormentado Schopenhauer su pasión por las artes y su idea del mundo como resultado de la voluntad y representación.

Debajo de esta ambigüedad creo advertir el secreto culto por lo que a él le falta: la vida y la fuerza. ¿Qué otra explicación encontrar a la admiración que este estricto literato profesa a esos apopléticos creadores?, ¿qué otra explicación al culto por sus antepasados guerreros, por sus valientes de suburbio, por los vikingos y longobardos? Y ya que no puede o no quiere participar de la barbarie real y contemporánea, al menos participa de la literaria barbarie del pasado: lo bastante lejana como para haberse convertido en un conjunto de (hermosas) palabras. Un rito que, como en las religiones superiores, nos hace comulgar con la sangre y la carne de un cuerpo sacrificado mediante sus apagados y bellos símbolos.

En el mito del *Fedro* Platón cuenta cómo el alma se precipitó a tierra cuando ya vislumbraba la eternidad; caída y condenada a su prisión corporal, olvida el maravilloso mundo celeste, pero hereda algo de aquella confraternidad con los dioses: la inteligencia. Y este instrumento divino le advierte que el universo contradictorio en que vive es una ilusión, y que detrás de los hombres que nacen y mueren, de los imperios que surgen y se derrumban, existe el verdadero universo: incorruptible, eterno, perfecto.

El vicioso Sócrates, el hombre que profunda (y acaso dramáticamente) sentía la precariedad de su cuerpo envilecido y la turbiedad de sus pasiones, sueña con ese universo impecable e insta a los hombres a escalarlo con esa metáfora de la eternidad que los mortales han inventado: la geometría.

Y Borges, el corporal Borges, el sentimental Borges, acaso dramáticamente sufridor de sus precariedades físicas, un ser que como muchos artistas (como muchos adolescentes) buscó el orden en el tumulto, la calma en la quietud, la paz en la desdicha, de la mano de Platón intenta también acceder al universo incorruptible. Y entonces construye cuentos en que fantasmas que habitan en rombos o bibliotecas o laberintos no viven ni sufren sino de palabra, pues son ajenos al tiempo, y el sufrimiento es el tiempo y la muerte. Son apenas símbolos de ese marmóreo más allá. De pronto, parecería que para él lo único digno de una gran literatura fuese ese reino del espíritu puro. Cuando en verdad lo digno de una gran literatura es el espíritu impuro; es decir el hombre, el hombre que vive en este confuso universo heraclítico, no el fantasma que reside en el cielo platónico. Puesto que lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esa oscura y desgarrada región intermedia del alma, esa región en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Nada de lo cual es estrictamente espíritu sino una vehemente y turbulenta mezcla de ideas y sangre, de voluntad consciente y de ciegos impulsos. Ambigua y angustiada, el alma sufre entre la carne y la razón, dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, perpetuamente vacilante entre lo relativo y lo absoluto, entre la corrupción y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino. El arte y la poesía surgen de esa confusa región y a causa de esa misma confusión: un dios no escribe novelas.

Y por eso aquella suerte de opio platónico no nos sirve. Y termina pareciéndonos que todo es un juego, un simulacro, una infantil evasión. Y que si aun aquel mundo fuera el mundo verdadero, confirmado por la filosofía y la ciencia, este mundo de aquí es para nosotros el solo verdadero, el único que nos da desdicha pero también plenitud: esta realidad de sangre y de fuego, de amor y de muerte en que cotidianamente vive nuestra carne y el único espíritu que poseemos de verdad: el espíritu encarnado.

Es el momento en que Borges (bella y conmovedoramente) escribe, después de haber refutado el tiempo: “and yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos... El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy ese río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy real”.

En esta confesión final está el Borges que queremos rescatar y que de verdad es rescatable: el poeta que alguna vez cantó cosas humildes como un crepúsculo de Buenos Aires, un patio de infancia o una calle de suburbio; y en otras ocasiones cosas trascendentales como la fugacidad de la vida o la realidad de la muerte. No sólo el prosista que nos enseña a todos los que vinimos detrás la deslumbrante y exacta potencia de una conjunción de palabras, sino más bien (y sobre todo) al poeta que con ese instrumento sin par supo decir, en momentos memorables de su obra, la miseria y la grandeza de la criatura humana frente al infortunio, la gloria o el infinito.

Éste es (me atrevo a profetizar) el Borges que quedará.

El Borges que después de su frívolo periplo por filosofías y teologías en las que no cree vuelve a este mundo menos brillante pero que cree; este mundo en que nacemos, sufrimos, amamos y morimos. No esa ciudad X cualquiera en que un simbólico Red Scharlach comete sus crímenes geométricos, sino esta Buenos Aires real y concreta, sucia y turbulenta, aborrecible y querida en que Borges y yo vivimos y sufrimos.