

borges, de los laberintos al amor

antonio marimón

No ya solamente en el libro de Borges que aquí nos importa (*Historia de la noche*, Emecé, 1977), sino en casi toda su obra, es posible encontrar dos aspectos generales que sirven de caminos de aproximación. El protagonista de "Las ruinas circulares", recordemos, comprende en las últimas líneas del relato que "él también era una apariencia (...) otro estaba soñándolo". Y en *El hacedor* leemos: "Que haya sueños es raro, que haya espejos, /Que el usual y gastado repertorio/De cada día incluya el ilusorio/Orbe profundo que urden los reflejos". Sueños y espejos, así, son como términos de una estructura especular, de una dialéctica de apariencias que, de hecho, lo incluyen todo: "Como la paradoja del eleata, /El sueño se disgrega en otro sueño/Y ése en otro y en otros, que entretejen/Ociosos un laberinto" (*Historia de la noche*).

Ese juego de imágenes que en sí mismas incluyen otras y son incluidas por otras, infinitamente, tienen su apoyatura filosófica: "el yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo, postula un otro yo que se sabe también a sí mismo y ese yo postula a su vez otro", escribe Borges parafraseando a Herbart y Schopenhauer. Y también parafrasea a Pascal: "no hay átomo en el espacio que no encierre universos ni universo que no sea también un átomo"; "conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer... ¿Cómo juzgar esa dialéctica?", se pregunta (Otras inquisiciones).

Provisoriamente, pues, se puede verificar en la obra de Borges un espacio especulativo, un mosaico de lecturas filosóficas que podrían sintetizarse a partir de la siguiente cita: "He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo (...), para que mi lector vaya penetrando ese inestable mundo mental (o textual, diríamos nosotros)", y agrega: "Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu (...) un laberinto infatigable, un caos, un sueño". "Lo repetido —leemos enseguida—: no hay detrás de las caras un yo secreto (...) somos únicamente, la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes" (*Otras inquisiciones*). En consecuencia, no debe extrañar que para Borges —como lo ha dicho repetidamente— la metafísica, y hasta las religiones, no sean más que "formas de la literatura fantástica". Y a la vez que la literatura, desde cierto punto de vista, sea un producto y una representación metafórica —tal vez por metafórica la más precisa— de esa infinita cadena especular: "Como aquel otro sueño, el Universo, /El Libro de las Noches está hecho/De cifras tutelares y de hábitos"; "Yo, Quijano, / (...) Soy un sueño/Que entreteje en el sueño y la vigilia / (...) el capitán Cervantes" (*Historia de la noche*).

Pero esta concepción agnóstica, idealista y sin duda dialéctica, tiene otras consecuencias: en tanto no hay detrás de las obras humanas un "yo secreto", teológico y omnipotente, en tanto todas serían en verdad apariencias sin objetos ni sujetos explícitos, su realización es producto de una azarosa circularidad: "es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor". En esa estructura, es posible —textualmente posible— que Pierre Menard, lector del *Quijote*, sea también su

autor, y es evidente que "Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad". De pronto, entonces, por el camino de un idealismo que no se cristaliza en una metafísica, Borges intuye las condiciones materiales de la producción literaria, la fuerza dialéctica de la permutación de los actores del hecho textual —el autor y el lector—, y sugiere la posibilidad de democratizar la estructura de circulación de los mensajes sociales: "Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas", leemos en "Pierre Menard...". Lo cual es homólogo a aquella célebre frase de Lautréamont: "La literatura debe ser escrita por todos".

Al mismo tiempo, si tampoco "hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural", todas son posibles, hasta la de John Wilkins que fascinara a Foucault, todas son legítimas por las leyes del relato y los niveles del texto. De ahí la preferencia de esta escritura por los préstamos culturales, por la combinatoria desinhibida de datos de culturas disímiles y la aplicación de repetidas imposturas: que Averroes traduzca lo que nunca pudo traducir de Aristóteles ("La busca de Averroes" en *El aleph*); que Heráclito de Efeso encuentre en su torno dioses latinos que jamás pudo conocer y su presencia en el texto sea "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" ("Heráclito" en *La moneda de hierro*).

Recapitulando, tenemos un primer aspecto constituyente de la obra borgeana para reconocer: la literatura como representación, producto y metáfora de una estructura especular, es decir, "un sueño" que a la vez "Sé que me sueña y que me juzga". Y luego, como segundo aspecto, el registro de una especie de estética del anacronismo. Aquella formulación de que la literatura tal vez sea "la historia de unas cuantas metáforas", y la advertencia en el prólogo de *El informe de Brodie*: "soy decididamente monótono", en este último libro de poemas se realizan hasta la exageración. En este caso, significa también una revisión puntual de los mitos de una escritura. Así encontramos la "obra inconcebible de Dante", "el rostro de Helena", "la tarde de la Cruz y la tarde de la cicuta"; así leemos que "Un hombre ciego es una casa hueca/Fatiga ciertos limitados rumbos", y "Sobre el patio la vaga astronomía/(...) la heredada platería/(...) La fuga/Del tiempo (...) /Un sable que ha servido en el desierto", y aún: "De la clepsidra se desprenden gotas (...) Que en el tiempo repiten una trama/Eterna y frágil, misteriosa y clara". No faltando tampoco unos cuartetos de milonga: "Ya se cruzan los puñales, /Ya se enredó la madeja" (*Historia de la noche*).

Los viejos tópicos temáticos de la poesía borgeana, y en parte también de sus relatos, regresan con la precisión de un inventario y, sin duda, con un inevitable cansancio retórico, sin buscar ya la sorpresa ni la mínima variante. Como si se replegara sobre sí misma, la escritura opera ciñéndose a su propio marco de referencias, a su propia memoria: "La memoria del tiempo/Está llena de espadas y de naves/Y de polvo de imperios/ Y de rumor de Exámetros/Y de altos caballos de guerra/Y de clamores y de Shakespeare". La ceguera, el tiempo, las culturas (cuyos "dones" combina y clasifica en series me-

tafóricas); los antiguos patios de Buenos Aires, la biblioteca, el libro que es sueño de otro sueño (como el *Quijote*) y el universo que es también un libro y un sueño, el heroísmo textualizado "en el rumor de hexámetros" y en los arquetipos de la Argentina del 900, la patria y sus símbolos, la "música verbal" de una lengua: he ahí una escritura que es espacio de su propia teoría circular, escenario infinito de sus espejos y metáforas que son espejo de otros espejos. Y también, de los síntomas de su vejez, de la trivialidad formal que instaure la repetición pese a ser rigurosa, deliberada y tal vez heroica.

Sin embargo, aunque todo esto es comprobable en los poemas, *Historia de la noche* registró además la súbita irrupción de dos temas extraños, uno realmente novedoso en la literatura de Borges: el amor. "El ordenado Paraíso/(...) La palabra. El Exámetro. El espejo. / (...) La luna que miraban los caldeos./Las arenas innumerables del Ganges. / (...) El infinito lienzo de Penélope. /El tiempo circular de los estoicos/ (...) El ajedrez y el álgebra del persa (...)", leemos, y cerrando la enumeración de "dones" —borgeanamente típica— un nuevo paradigma: "Se precisaron todas esas cosas/Para que nuestras manos se encontraran. Este procedimiento, consistente en culminar las series metafóricas con alusiones amorosas de tenue lirismo o titubeante sensualidad ("Sólo tú eres. Tú, mi desventura/Y mi ventura, inagotable y pura"), se reitera sorprendentemente. Y en un caso, que vale la pena citar, el texto se convierte en espacio de una nítida narración erótica: "El le había tomado la mano izquierda y le quitaba y le ponía el anillo de marfil y el anillo de plata. /Luego le tomó la mano derecha y le quitó y le puso los dos anillos/de plata y el anillo de oro con piedras duras/Ella tendía alternativamente las manos/ (...) Fueron entrelazando los dedos y juntando las palmas. /Procedían con lenta delicadeza". Sin entrar, es claro, en una interpretación psicoanalítica, formalmente es obvio que los enunciados y su orden ("le quitaba y le ponía") pueden, bajo permutaciones mínimas, constituir una descripción erótica bastante directa. A los 78 años, por primera vez Borges publica textos de esta clase.

El otro tema novedoso por el valor semántico que adquiere en estos poemas

es el de la transcripción de experiencias personales: "En esa música /Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro". Un ejemplo reúne significativamente ambos asuntos: el paradigma "tigre", sucesivamente, es el tigre de Oriente, el de Hugo, Blake y Shere Khan, es decir, es el tigre paradigmático de las series borgeanas, pero en la línea final se lee: "Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor". Así, el campo referencial, al contrario de otras veces, se orienta a un discurso de su hermana Norah, a una presumible experiencia de la niñez y al amor. Una pista que Borges expone en el epílogo parece de ese modo confirmarse "De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste"; el prólogo, a su vez, contiene un curioso poema-dedicatoria —el texto más largo de este tipo que el escritor argentino haya incluido en su obra—, dedicando el tomo de poemas a su secretaria, María Kodama.

Es evidente que estos detalles, desde el punto de vista biográfico, darían pie a sugerentes especulaciones. Empero, desde el ángulo literario se debe destacar una paradoja. Por un lado, el repliegue interior de una retórica en sus paradigmas tradicionales, como si hubiera una situación teórica y práctica que hiciera coherente esa parábola hacia adentro, ese viaje al auto-anacronismo. Y por otro lado, la aparición en ese campo semántico y textual de la intimidad del poeta y de una rara y tardía temática amorosa. Pareciera, así, que dentro de una escritura rigurosa y auto-reflexiva como pocas en este siglo, que en el reverso de un proyecto literario que difumina implacablemente la identidad textual e ideológica del autor y de su presencia en la obra, de pronto éste necesitara ofrecer un postrer espectáculo que es, al mismo tiempo, un síntoma de humanidad. Es desde esta interpretación, más que desde la especificidad del libro, que *Historia de la noche* constituye un hito de la literatura borgeana. No obstante, nadie piense —por otro lado— que el gigante ya está muerto: "Soy el que sabe que no es más un eco, /El que quiere morir enteramente. /Soy acaso el que eres en el sueño. /Soy la cosa que soy. Lo dijo Shakespeare. /Soy lo que sobrevive a los cobardes/Y a los fatuos que ha sido", se lee en "The thing I am", el mejor poema del libro.

