

Borges: la plata del río

Carlos Fuentes

En su más reciente colección de ensayos titulada La gran novela latinoamericana, de inminente publicación bajo el sello de Alfaguara, Carlos Fuentes analiza a los grandes escritores de nuestro continente, desde los pioneros hasta los contemporáneos, con las armas de su aguda inteligencia crítica. Publicamos el capítulo dedicado a Jorge Luis Borges —según el autor de La región más transparente, uno de los primeros, con Onetti y Carpentier, en “decir lo no dicho”.

Cuando lo leí por primera vez, en Buenos Aires, y yo sólo tenía quince años de edad, Borges me hizo sentir que escribir en español era una aventura mayor, e incluso un mayor riesgo, que escribir en inglés. La razón es que el idioma inglés posee una tradición ininterrumpida, en tanto que el castellano sufre de un inmenso hiato entre el último gran poeta del Siglo de Oro, que fue una monja mexicana del siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz, y el siguiente gran poeta, que fue Rubén Darío, un nicaragüense andariego de fines del siglo XIX; y una interrupción todavía más grande entre la más grande novela, la novela fundadora del Occidente, *Don Quijote*, y los siguientes grandes novelistas, Galdós y Clarín, en el siglo XIX.

Borges abolió las barreras de la comunicación entre las literaturas, enriqueció nuestro hogar lingüístico castellano con todas las tesorías imaginables de la literatura de Oriente y Occidente, y nos permitió ir hacia adelante con un sentimiento de poseer más de lo que habíamos escrito, es decir, todo lo que habíamos leído, de Homero a Milton y a Joyce. Acaso todos, junto con Borges, eran el mismo vidente ciego.

Borges intentó una síntesis narrativa superior. En sus cuentos, la imaginación literaria se apropió de todas las tradiciones culturales a fin de darnos el retrato más completo de todo lo que somos, gracias a la memoria presente de cuanto hemos dicho. Las herencias musulmana y judía de España, mutiladas por el absolutismo monárquico y su doble legitimación, la fe cristiana y la pureza de la sangre, reaparecen, maravillosamente frescas y vitales, en las narraciones de Borges. Seguramente, yo no habría tenido la revelación, fraternal y temprana, de mi propia herencia hebrea y árabe, sin historias como “En busca de Averroes”, “El Zahir” y “El acercamiento a Almotásim”.

Decidí también nunca conocer personalmente a Borges. Decidí cegarme a su presencia física porque quería mantener, a lo largo de mi vida, la sensación prístina de leerlo como escritor, no como contemporáneo, aunque nos separasen cuatro décadas entre cumpleaños y cumpleaños. Pero cuatro décadas, que no son nada en la literatura, sí son mucha vida. ¿Cómo envejecería Borges, tan bien como algunos, o tan mal como otros? A Borges yo lo quería sólo en sus libros, visible sólo en la

invisibilidad de la página escrita, una página en blanco que cobraría visibilidad y vida sólo cuando yo leyese a Borges y me convirtiese en Borges...

Y mi siguiente decisión fue que, un día, confesaría mi confusión al tener que escoger sólo uno o dos aspectos del más poliédrico de los escritores, consciente de que al limitarme a un par de aspectos de su obra, por fuerza sacrificaré otros que, quizá, son más importantes. Aunque quizá pueda reconfortarnos la reflexión de Jacob Bronowsky sobre el ajedrez: las movidas que imaginamos mentalmente y luego rechazamos son parte integral del juego, tanto como las movidas que realmente llevamos a cabo. Creo que esto también es cierto de la lectura de Borges.

Pues en verdad, el repertorio borgeano de los posibles y los imposibles es tan vasto, que se podrían dar no una sino múltiples lecturas de cada posibilidad o imposibilidad de su canon.

Borges el escritor de literatura detectivesca, en la cual el verdadero enigma es el trabajo mental del detective en

contra de sí mismo, como si Poirot investigara a Poirot, o Sherlock Holmes descubriese que Él es Moriarty.

Pero a su lado se encuentra *Borges el autor de historias fantásticas*, iluminadas por su celebrada opinión de que la teología es una rama de la literatura fantástica. Ésta, por lo demás, sólo tiene cuatro temas posibles: la obra dentro de la obra; el viaje en el tiempo; el doble; y la invasión de la realidad por el sueño.

Lo cual me lleva a un Borges dividido entre cuatro: *Borges el soñador* despierta y se da cuenta de que ha sido soñado por otro.

Borges el filósofo crea una metafísica personal cuya condición consiste en nunca degenerar en sistema.

Borges el poeta se asombra incesantemente ante el misterio del mundo, pero, irónicamente, se compromete en la inversión de lo misterioso (como un guante, como un globo), de acuerdo con la tradición de Quevedo: "Nada me asombra. El mundo me ha hechizado".

Borges el autor de la obra dentro de la obra es el autor de Pierre Menard que es el autor de Don Quijote que es el autor de Cervantes que es el autor de Borges que es el autor de...

El viaje en el tiempo, no uno, sino múltiples tiempos, el jardín de senderos que se bifurcan, "infinitas series de tiempo... una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos...".

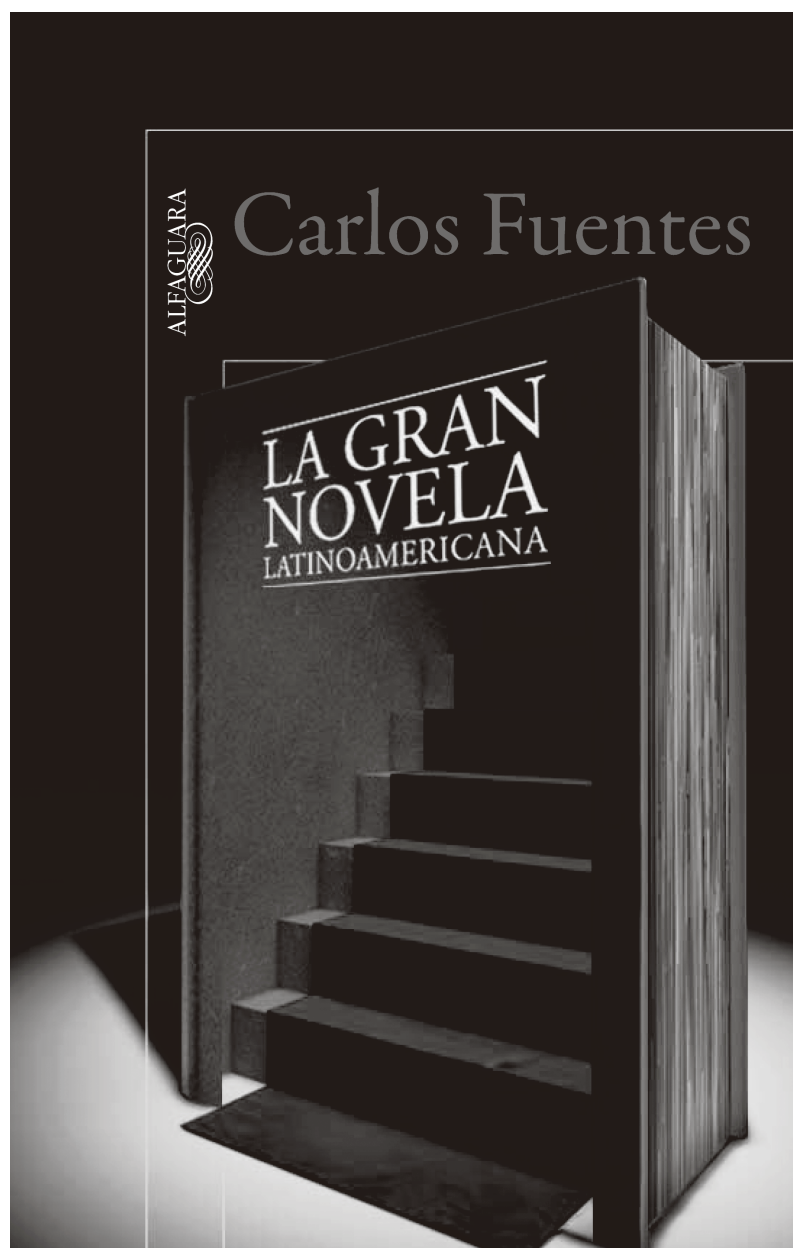
Y finalmente, *el doble*.

"Hace años —escribe Borges y acaso escribo yo— yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas", escribe él, escribo yo y escribimos los dos, Borges y yo, infinitamente: "No sé cuál de los dos escribe esta página".

Es cierto: cuando Borges escribe esta célebre página, "Borges y yo", el otro Borges es otro autor —la tercera persona, él— pero también es otro lector —la primera persona, yo— y el apasionado producto de esta unión sagrada a veces, profana otras: Tú, Lector Elector.

De esta genealogía inmensamente rica de Borges como poeta, soñador, metafísico, doble, viajero temporal y poeta, escogeré ahora el tema más humilde del libro, el pariente pobre de esta casa principesca: Borges el escritor argentino, el escritor latinoamericano, el escritor urbano latinoamericano. Ni lo traiciono ni lo reduzco. Estoy perfectamente consciente de que quizás otros asuntos son más importantes en su escritura que la cuestión de saber si en efecto es un escritor argentino, y de ser así, cómo y por qué.

Pero toda vez que se trata de un tema que preocupó al propio Borges (testigo: su célebre conferencia sobre





Borges en Teotihuacán, 9 de diciembre de 1973. Fotografía de Paulina Lavista

“El escritor argentino y la tradición”) quisiera acercarme, de pasada, a Borges hoy, cuando los linajes más virulentos del nacionalismo literario han sido eliminados del cuerpo literario de la América Latina, a través de unas palabras que él escribió hace unos cincuenta años: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina”.

En Argentina, circundado por la llanura chata e interminable, el escritor sólo puede evocar el solitario ombú. Borges inventa por ello un espacio, el Aleph, donde pueden verse, sin confundirse, “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.

Yo puedo hacer lo mismo en la capilla indobarroca de Tonantzintla, sin necesidad de escribir una línea. Borges debe inventar el jardín de senderos que se bifurcan, donde el tiempo es una serie infinita de tiempos. Yo puedo mirar eternamente el calendario azteca en el Museo de Antropología de la Ciudad de México hasta convertirme en tiempo —pero no en literatura.

Y sin embargo, a pesar de estas llamativas diferencias que, *prima facie*, me exceptúan de tener que imaginar a Tlön, Uqbar u Orbis Tertius pero que imponen la imaginación de la ausencia a un escritor argentino como Borges, un mexicano y un argentino compartimos un lenguaje, sin duda, aunque también compartimos un ser dividido, un doble dentro de cada nación o, para parafrasear a Disraeli, las dos naciones dentro de cada nación latinoamericana y dentro de la sociedad latinoamericana en su conjunto, del Río Bravo al Estrecho de Magallanes.

Dos naciones, urbana y agraria, pero también real y legal. Y entre ambas, a horcajadas entre la nación real y la nación legal, la ciudad, partícipe así de la cultura urbana como de la agraria. Nuestras ciudades, compartiendo cada vez más los problemas, pero intentando re-

solverlos con una imaginación literaria sumamente variada, de Gonzalo Celorio en México a Nérida Piñón en Brasil, de José Donoso en Chile a Juan Carlos Onetti en Uruguay.

Sin embargo, consideremos que acaso todos los proyectos de salvación del interior agrario —la segunda nación— han provenido de la primera nación y sus escritores urbanos, de Sarmiento en la Argentina a Da Cunha en Brasil a Gallegos en Venezuela. Cuando, contrariamente, tales proyectos han surgido, como alternativas auténticas, de la segunda nación profunda, la respuesta de la primera nación centralista ha sido la sangre y el asesinato, de la respuesta a Túpac Amaru en el Alto Perú en el siglo XVIII, a la respuesta a Emiliano Zapata en Morelos en el siglo XX.

Consideremos entonces a Borges como escritor urbano, más particularmente como escritor porteño, inscrito en la tradición de la literatura argentina.

Entre dos vastas soledades —la pampa y el océano—, el silencio amenaza a Buenos Aires y la ciudad lanza entonces su exclamación: ¡Por favor, verbalícenme!

Borges verbaliza a Buenos Aires en una breve narración, “La muerte y la brújula”, donde, en pocas páginas, el autor logra entregarnos una ciudad del sueño y la muerte, de la violencia y la ausencia, del crimen y la desaparición, del lenguaje y el silencio...

¿Cómo lo hace?

Borges ha descrito a la muerte como la oportunidad de redescubrir todos los instantes de nuestras vidas y recombinarlos libremente como sueños. Podemos lograr esto, añade, con el auxilio de Dios, nuestros amigos y Guillermo Shakespeare.

Si el sueño es lo que, al cabo, derrota a la muerte dándole forma a todos los instantes de la vida, libera-

dos por la propia muerte, Borges naturalmente emplea lo onírico para ofrecernos su propia, y más profunda, visión de su ciudad: Buenos Aires. En “La muerte y la brújula”, sin embargo, Buenos Aires nunca es mencionada. Pero —sin embargo seguido— es su más grande y más poética visión de su propia ciudad, mucho más que en cuentos de aproximación naturalista, como “Hombre de la esquina rosada”.

Él mismo lo explica diciendo que “La muerte y la brújula” es una especie de súcubo en la que se hallan elementos de Buenos Aires, pero deformados por la pesadilla... “Pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Colón”. Borges piensa en las casas de campo de Adrogué y las llama Triste-le-Roy. Cuando la historia fue publicada, sus amigos le dijeron que en ella encontraron el sabor de los suburbios de Buenos Aires. Ese sabor estaba allí, dice Borges, porque él no se propuso meterlo allí de la misma manera que el *Corán* es un libro árabe aunque en él no aparece un solo camello. Borges se abandonó al sue-

ño. Al hacerlo, logró lo que, nos dice, durante años había buscado en vano...

Buenos Aires es lo que había buscado, y su primer libro de poemas nos dice *cómo* lo había buscado, con fervor, *Fervor de Buenos Aires*. Pero la realidad de Buenos Aires sólo se ha hecho presente, al cabo, mediante un sueño, es decir, mediante la imaginación. Yo también busqué, siendo muy joven, esa ciudad y sólo la encontré, como Borges, en estas palabras de “La muerte y la brújula”: “El tren paró en una silenciosa estación de cargas. [Él] bajó. Era una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres”.

Esta metáfora, cuando la leí, se convirtió en la leyenda de mi propia relación con Buenos Aires: el instante delicado y fugitivo, como diría Joyce, la súbita realidad espiritual que aparece en medio del más memorable o del más corriente de nuestros días. Siempre frágil, siempre pasajera: es la epifanía.

A ella me acojo, al tiempo que, razonablemente, digo que a través de estos autores argentinos, A de Aira, B de Bianco, Bioy y Borges —las tres Bees, aunque no las Tres Abejas— y C de Cortázar, comprendo que la presencia bien puede ser un sueño, el sueño una ficción y la ficción una historia renovable a partir de la ausencia.

La ficción argentina es, en su conjunto, la más rica de Hispanoamérica. Acaso ello se deba al clamor de verbalización que mencioné antes. Pero al exigir palabras con tanto fervor, los escritores del Río de la Plata crean una segunda historia, tan válida como y acaso más que la primera historia. Esto es lo que Jorge Luis Borges logra en “La muerte y la brújula”, obligándonos a adentrarnos más y más en su obra.

¿Cómo procede Borges para inventar la segunda historia, convirtiéndola en un pasado tan indispensable como el de la verdadera historia? Una respuesta inmediata sería la siguiente: al escritor no le interesa la historia épica, es decir, la historia concluida, sino la historia novelística, inconclusa, de nuestras posibilidades y ésta es la historia de nuestras imaginaciones.

La ensayista argentina Beatriz Sarlo sugiere esta seductora teoría: Borges se ha venido apropiando, sólo para ir las dejando atrás, numerosas zonas de legitimación, empezando con la pampa, que es la tierra de sus antepasados: “Una amistad hicieron mis abuelos / con esta lejanía / y conquistaron la intimidad de la pampa”. Enseguida la ciudad de Buenos Aires: “Soy hombre de ciudad, de barrio, de calle...”, “Las calles de Buenos Aires ya son la entraña de mi alma” para culminar con la invención de *las orillas*, la frontera entre lo urbano y lo rural que antes mencioné y que le permite a Borges instalarse, orillero eterno, en los márgenes, no ya de la historia argentina, sino de las historias europeas y asiáticas también. Ésta es la legitimación final de la escritura borgeana.



Jorge Luis Borges por Gisèle Freund

Pero si esta trayectoria es cierta en un sentido crítico, en otro produce un resultado de coherencia perfecta con la militancia de Borges en la vanguardia modernista de su juventud: el proyecto de dejar atrás el realismo mimético, el folclore y el naturalismo.

No olvidemos que Borges fue quien abrió las ventanas cerradas en las recámaras del realismo plano para mostrarnos un ancho horizonte de figuras probables, ya no de caracteres clínicos. Éste es uno de sus regalos a la literatura hispanoamericana. Más allá de los psicologismos exhaustos y de los mimetismos constrictivos, Borges le otorgó el lugar protagónico al espejo y al laberinto, al jardín y al libro, a los tiempos y a los espacios.

Nos recordó a todos que nuestra cultura es más ancha que cualquier teoría reductivista de la misma —literaria o política. Y que ello es así porque la realidad es más amplia que cualquiera de sus definiciones.

Más allá de sus obvias y fecundas deudas hacia la literatura fantástica de Felisberto Hernández o hacia la libertad lingüística alcanzada por Macedonio Fernández, Borges fue el primer narrador de lengua española en las Américas (Machado de Assis ya lo había logrado, milagrosamente, en la lengua portuguesa del Brasil) que verdaderamente nos liberó del naturalismo y que redefinió lo real en términos literarios, es decir, imaginativos. En literatura, nos confirmó Borges, la realidad es lo imaginado.

Esto es lo que he llamado, varias veces, la Constitución Borgeana: confusión de todos los géneros, rescate de todas las tradiciones, creación de un nuevo paisaje sobre el cual construir las casas de la ironía, el humor y el juego, pero también una profunda revolución que identifica a la libertad con la imaginación y que, a partir de esta identificación, propone un nuevo lenguaje.

Borges nos enseñó a comprender, en primer lugar, la realidad relativista aunque incluyente del tiempo y el espacio modernos. No puede haber sistemas de conocimiento cerrados y autosuficientes, porque cada observador describirá cualquier acontecimiento desde una perspectiva diferente. Para hacerlo, el observador necesita hacer uso de un lenguaje. Por ello, el tiempo y el espacio son elementos de lenguaje necesarios para que el observador describa su entorno (su “circunstancia” orteguiana).

El espacio y el tiempo son lenguaje.

El espacio y el tiempo constituyen un sistema descriptivo abierto y relativo.

Si esto es cierto, el lenguaje puede alojar tiempos y espacios diversos, precisamente los “tiempos divergentes, convergentes y paralelos” de “El jardín de senderos que se bifurcan”, o los espacios de “El Aleph”, donde todos los lugares son y pueden ser vistos simultáneamente.

De este modo, el tiempo y el espacio se convierten, en las ficciones de Borges, en protagonistas, con los mis-

mos títulos que Tom Jones o Anna Karenina en la literatura realista. Pero cuando se trata de Borges, nos asalta la duda: ¿son solamente todo tiempo y todo espacio —inclusivos— o son también nuestro tiempo y nuestro espacio —relativos?

Borges, escribe André Maurois, se siente atraído por la metafísica, pero no acepta la verdad de sistema alguno. Este relativismo lo aparta de los proponentes europeos de una naturaleza humana universal e invariable que, finalmente, resulta ser sólo la naturaleza humana de los propios ponentes europeos —generalmente miembros de la clase media ilustrada. Borges, por el contrario, ofrece una variedad de espacios y una multiplicación de temas, cada uno distinto, cada uno portador de valores que son el producto de experiencias culturales únicas pero en comunicación con otras. Pues en Europa o en América —Borges y Alfonso Reyes lo entendieron inmediatamente en el siglo XX, a favor de todos nosotros—, una cultura aislada es una cultura condenada a desaparecer.

En otras palabras: Borges le hace explícito a nuestra literatura que vivimos en una diversidad de tiempos y espacios, reveladores de una diversidad de culturas. No está solo, digo, ni por sus antepasados, de Vico a Alberdi, ni por su eminente y fraternal conciudadano espiritual, Reyes, ni por los otros novelistas de su generación o próximos a ella. Borges no alude a los componentes indios o africanos de nuestra cultura: Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier se encargan de eso. Pero quizá sólo un argentino —desesperado verbalizador de ausencias— pudo echarse auestas la totalidad cultural del Occidente a fin de demostrar, no sé si a pesar de sí mismo, la parcialidad de un eurocentrismo que en otra época nuestras repúblicas aceptaron formalmente, pero que hoy ha sido negado por la conciencia cultural moderna.

Pero aun cuando Borges no se refiere temáticamente a este o aquel asunto latinoamericano, en todo momento nos ofrece los instrumentos para reorganizar, amplificar y caminar hacia adelante en nuestra percepción de un mundo mutante cuyos centros de poder, sin tregua, se desplazan, decaen y renuevan. Qué lástima que estos mundos nuevos rara vez estén de acuerdo con la tierna aspiración borgeana: “Una sociedad secreta, benévola... surgió para inventar un país”.

Entretanto, enigmática, desesperada y despertante, la Argentina es parte de la América española. Su literatura pertenece al universo de la lengua española: el reino de Cervantes. Pero la literatura hispanoamericana también es parte de la literatura mundial, a la que le da y de la cual recibe.

Borges junta todos estos cabos. Pues cuando afirmo que la narrativa argentina es parte de la literatura de Hispanoamérica y del mundo, sólo quiero recordar que es parte de una forma incompleta, la forma narrativa que

por definición nunca *es*, sino que siempre *está siendo* en una arena donde las historias distantes y los lenguajes conflictivos pueden reunirse, trascendiendo la ortodoxia de un solo lenguaje, una sola fe o una sola visión del mundo, trátase, en nuestro caso particular, de lenguajes y visiones de las teocracias indígenas, de la contrarreforma española, de la beatitud racionalista de la Ilustración, o de los cresohedonismos corrientes, industriales y aun postindustriales.

Todo esto me conduce a la parte final de lo que quiero decir: el acto propiamente literario, el *acontecimiento* de Jorge Luis Borges escribiendo sus historias.

El crítico ruso Mijail Bajtin, quizás el más grande teórico de la novela en el siglo xx, indica que el proceso de asimilación entre la novela y la historia pasa, necesariamente, por una definición del tiempo y el espacio. Bajtin llama a esta definición el cronotopo —*cronos*, tiempo y *topos*, espacio. En el cronotopo se organizan activamente los acontecimientos de una narración. El cronotopo hace visible el tiempo de la novela en el espacio de la novela. De ello depende la forma y la comunicabilidad de la narración.

De allí, una vez más, la importancia decisiva de Borges en la escritura de ficción en Hispanoamérica. Su economía e incluso su desnudez retórica, tan alabadas, no son, para mí, virtudes en sí mismas. A veces sólo se dan a costa de la densidad y la complejidad, sacrificando el agustiniano derecho al error. Pero esta brevedad, esta desnudez, sí hacen visibles la arquitectura del tiempo y del espacio. Establecen al cronotopo, con la venia del lector, como la estrella del firmamento narrativo.

En “El Aleph” y en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el protagonista es el espacio, con tantos méritos como el de la heroína de una novela realista. Y el tiempo lo es en “Funes el memorioso”, “El inmortal” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Borges, en todas estas historias, observa un tiempo y un espacio totales que, a primera vista, sólo podrían ser aproximados mediante un conocimiento total. Borges, sin embargo, no es un platonista, sino una especie de neoplatonista perverso. Primero postula una totalidad. Enseguida, demuestra su imposibilidad.

Un ejemplo evidente. En “La Biblioteca de Babel”, Borges nos introduce en una biblioteca total que debería contener el conocimiento total dentro de un libro total. En primer término, nos hace sentir que el mundo del libro no está sujeto a las exigencias de la cronología o a las contingencias del espacio. En una biblioteca están presentes todos los autores y todos los libros, aquí y ahora, cada libro y cada autor contemporáneos en sí mismos y entre sí, no sólo dentro del espacio así creado (el Aleph, la Biblioteca de Babel) sino también dentro del tiempo: los lomos de Dante y Diderot se apoyan mutuamente, y Cervantes existe lado a lado con Borges. La biblioteca es el lugar y el tiempo donde un hombre es

todos los hombres y donde todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare *son* Shakespeare.

¿Podemos entonces afirmar que la totalidad de tiempo y espacio existe aquí, dentro de una biblioteca que idealmente debería contener un solo libro que es todos los libros, leído por un solo lector que es todos los lectores?

La respuesta dependería de otra pregunta: ¿quién percibe esto, quién puede, simultáneamente, tener un libro de Cervantes en una mano, un libro de Borges en la otra y recitar, al mismo tiempo, una línea de Shakespeare? ¿Quién posee esta libertad? ¿Quién es no sólo uno sino muchos? ¿Quién, incluso cuando el poema, como dijo Shelley, es uno y universal, es quien lo lee? ¿Quién, incluso cuando, de acuerdo con Emerson, el autor es el único autor de todos los libros jamás escritos, es siempre diverso? ¿Quién, después de todo, los lee: al libro y al autor? La respuesta, desde luego es: *Tú*, el lector. O *Nosotros*, los lectores.

De tal forma que Borges ofrece un libro, un tiempo, un espacio, una biblioteca, un universo, únicos, totales, pero vistos y leídos y vividos por muchos lectores, leyendo en muchos lugares y en tiempos múltiples. Y así, el libro total, el libro de libros, justificación metafísica de la biblioteca y el conocimiento totales, del tiempo y el espacio absolutos, son imposibles, toda vez que la condición para la unidad de tiempo y espacio en cualquier obra literaria es la pluralidad de las lecturas, presentes o futuras: en todo caso, potenciales.

El lector es la herida del libro que lee: por su lectura se desangra toda posibilidad totalizante, ideal, de la biblioteca en la que lee, del libro que lee, o incluso la posibilidad de un solo lector que es todos. El lector es la herida de Babel. El lector es la fisura en la torre de lo absoluto.

Borges crea totalidades herméticas. Son la premisa inicial, e irónica, de varios cuentos suyos. Al hacerlo, evoca una de las aspiraciones más profundas de la humanidad: la nostalgia de la unidad, en el principio y en el fin de todos los tiempos. Pero inmediatamente, traiciona esta nostalgia idílica, esta aspiración totalitaria, y lo hace, ejemplarmente, mediante el incidente cómico, mediante el accidente particular.

“Funes el memorioso” es la víctima de una totalidad hermética. Lo recuerda todo. Por ejemplo: siempre sabe qué hora es, sin necesidad de consultar el reloj. Su problema, a fin de no convertirse en un pequeño dios involuntario, consiste en reducir sus memorias a un número manejable: digamos, cincuenta o sesenta mil artículos del recuerdo. Pero esto significa que Funes debe escoger y representar. Sólo que, al hacerlo, demuestra estéticamente que no puede haber sistemas absolutos o cerrados de conocimiento. Sólo puede haber perspectivas relativas a la búsqueda de un lenguaje para tiempos y espacios variables.

La verdad es que todos los espacios simultáneos de “El Aleph” no valen un vistazo de la hermosa muerta, Beatriz Viterbo, una mujer en cuyo andar había “una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis”, aunque también había en ella “una clarividencia casi implacable”, compensada por “distracciones, desdenes, verdaderas crueldades”.

Borges: la búsqueda del tiempo y el espacio absolutos ocurren mediante un repertorio de posibilidades que hacen de lo absoluto, imposible o, si se prefiere, relativo.

En el universo de Tlön, por ejemplo, todo es negado: “el presente es indefinido... el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente... el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente”. Pero esta negación de un tiempo tradicional —pasado, presente y futuro—, ¿no le da un valor supremo al *presente* como tiempo que no sólo contiene, sino que le da su presencia más intensa, la de la vida, al *pasado* recordado aquí y ahora, al *futuro* deseado hoy? El repertorio es inagotable.

En “Las ruinas circulares”, pasado, presente y futuro son afirmados como simultaneidad mientras, de regreso en Tlön, otros declaran que todo tiempo ya ocurrió y que nuestras vidas son sólo “el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable”.

Estamos en el universo borgeano de la crítica creativa, donde sólo lo que es escrito es real, pero lo que es escrito quizás ha sido inventado por Borges. Por ello, resulta tranquilizador que una nota a pie de página recuerde la hipótesis de Bertrand Russell, según la cual el universo fue creado hace apenas algunos minutos y provisto de una humanidad que “recuerda” un pasado ilusorio.

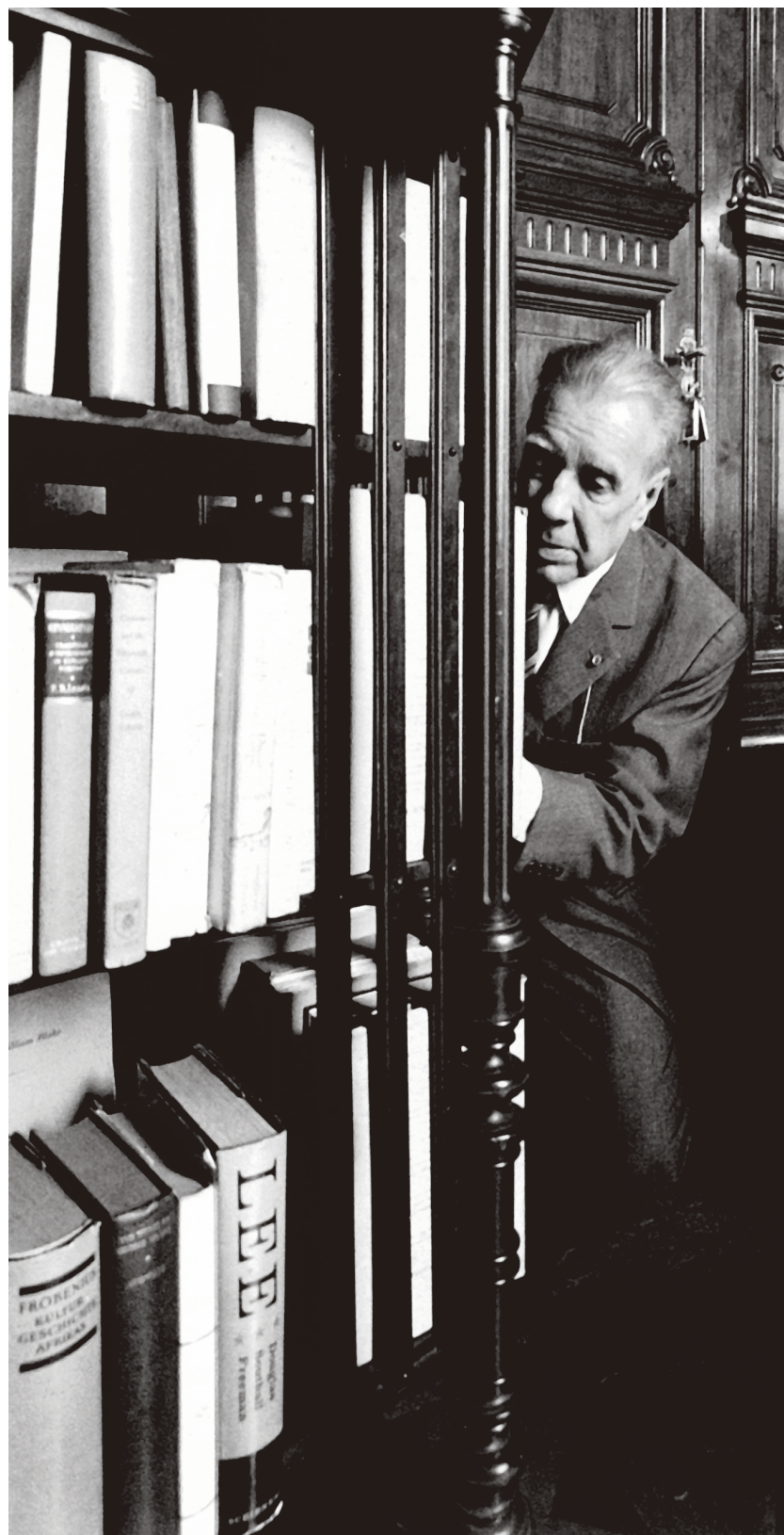
Sin embargo, pienso que la teoría más borgeana de todas es la siguiente: “La historia del universo... es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio”.

Todo lo cual quiere decir, en última instancia, que cada uno de nosotros, como Funes, como Borges, tú y yo, sus lectores, debemos convertirnos en artistas: escogemos, relativizamos, elegimos: somos Lectores y Electores. El cronotopo absoluto, la esencia casi platónica que Borges invoca una y otra vez en sus cuentos, se vuelve relativo gracias a la lectura. La lectura hace gestos frente al espejo del Absoluto, le hace cosquillas a las costillas de lo Abstracto, obliga a la Eternidad a sonreír. Borges nos enseña que cada historia es cosa cambiante y fatigable, simplemente porque, constantemente, está siendo leída. La historia cambia, se mueve, se convierte en su(s) siguiente(s) posibilidad(es), de la misma manera que un hombre puede ser un héroe en una versión de la batalla, y un traidor en la siguiente.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, el narrador concibe cada posibilidad del tiempo, pero se siente obli-

gado a reflexionar que “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos”.

Sólo en el presente leemos la historia. Y aun cuando la historia se presente como la única versión verdadera de los hechos, nosotros, los lectores, subvertimos inmediatamente semejante pretensión unitaria. El narrador de “El jardín...”, por ejemplo, lee, dentro de la historia, dos versiones “del mismo capítulo épico”. Es decir: lee no sólo la primera versión, la ortodoxa, sino



Jorge Luis Borges por Sara Facio



Jorge Luis Borges por Jorge Sclar

una segunda versión heterodoxa. Escoge “su” capítulo épico o coexistente, si así lo desea, con ambas, o con muchas, historias.

En términos históricos latinoamericanos, esto quiere decir que el lector de Borges no sólo lee la Conquista sino la Contraconquista, no sólo la Reforma, sino la Contrarreforma y ciertamente, en términos aún más borgeanos, no sólo lee la Revolución, sino también la Contrarrevolución.

El narrador de “El jardín...” en verdad no hace más que definir a la novela en trance de separarse de la épica. Pues la novela podría definirse, por supuesto, como la *segunda* lectura del capítulo épico. La épica, según Ortega y Gasset, es lo que ya se conoce. La novela es el siguiente viaje de Ulises, el viaje hacia lo que se ignora. Y si la épica, como nos dice Bajtin, es el cuento de un mundo concluido, la novela es la azarosa lectura de un mundo naciente: la renovación del Génesis mediante la renovación del género.

Por todos estos impulsos, la novela es un espejo que refleja la cara del lector. Y como Jano, el lector de novelas tiene dos caras. Una mira hacia el futuro, la otra hacia el pasado. Obviamente, el lector mira al futuro. La novela tiene como materia lo incompleto, es la búsqueda de un nuevo mundo en el proceso de hacerse. Es el mundo de Napoleón Bonaparte y sus hijos, Julien Sorel, Rastignac, Becky Sharp. Son los hijos de Waterloo. Pero a través de la novela, el lector encarna también el pasado, y es invitado a descubrir la novedad del pasado, la novedad de Don Quijote y sus descendientes: somos los hijos de La Mancha.

La tradición de La Mancha es la otra tradición de la novela, la tradición oculta, en la que la novela celebra su propio génesis gracias a las bodas de tradición y crea-

ción. Cervantes oficia en el inicio mismo de esta ceremonia narrativa, que alcanza una de sus cumbres contemporáneas en la obra de Jorge Luis Borges gracias a una convicción y práctica bien conocidas de sus ficciones: la práctica y la convicción de que cada escritor crea sus propios antepasados.

Cuando Pierre Menard, en una famosa historia de Borges, decide escribir *Don Quijote*, nos está diciendo que en literatura la obra que estamos leyendo se convierte en nuestra propia creación. Al leerlo, nos convertimos en la causa de Cervantes. Pero a través de nosotros, los lectores, Cervantes o, en su caso, Borges, se convierten en nuestros contemporáneos, así como en contemporáneos entre sí.

En la historia de “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges sugiere que la nueva lectura de cualquier texto es también la nueva escritura de ese mismo texto, que ahora existe en ese anaquel junto con todo lo que ocurrió entre su primer y sus siguientes lectores.

Lejos de las historias petrificadas que con los puños llenos de polvo archivado lanzan anatemas contra la literatura, la historia de Borges le ofrece a sus lectores la oportunidad de re-inventar, re-vivir el pasado, a fin de seguir inventando el presente. Pues la literatura se dirige no sólo a un futuro misterioso, sino a un pasado igualmente enigmático. El enigma del pasado nos reclama que lo releamos constantemente. El futuro del pasado depende de ello.

Creo, con Borges, que el significado de los libros no está detrás de nosotros. Al contrario: nos encara desde el porvenir.

Y tú, el lector, eres el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer. ▮