

BORGES Y LA MODERNIDAD

Harold Alvarado Tenorio

Borges usó de tres «géneros» para dar expresión a su literatura: la poesía, el cuento y el ensayo. Consideraba la poesía tan íntima y esencial como indefinible. El hecho poético y su materia eran para él «la mágica, misteriosa e inexplicable emoción que sentimos al leer». Su poesía, en los primeros tiempos ligada a la imaginería metafórica, terminó en una entonación personal. Descubrió que las verdaderas metáforas existen desde siempre: tiempo y río, vivir y soñar, muerte y dormir, estrellas y ojos, flor y mujer—, pero podemos repetirlas con una distinta voz. Aunque hizo variados elogios de Virgilio, fue más bien fiel a Poe, su otro maestro en el cuento. No escribió poemas de mayor extensión pero es contemporáneo a Eliot, Pound y Kavafis al concebir la poesía como expresión del pensamiento. Creyó que la principal virtud del poeta es ser capaz de «sentir» el mundo, agregando, «provincias al ser» para hacerse no sólo parte de una realidad sino la «otra realidad».

Luna de enfrente y **Cuaderno San Martín** son, junto a **Inquisiciones** su primer libro de ensayos, los volúmenes donde quiso dar testimonio fiel de porteñismo. Sustraído de cosmopolitis-

mo y ultraismo, el elogio de lo provinciano, más a través de la sintaxis y la ortografía que de una concepción del mundo, se hace con las vías suburbanas, los almacenes rosados, la llanura, pero también y como novedad, con la historia, los antepasados y la propia vida. Los ensayos, escritos en «argentino», analizan las obras de Joyce, Browne, Quevedo, Unamuno, Cansinos Assens o González Llanusa. Su segundo cuaderno de ensayos, **El tamaño de mi esperanza** en estilo semejante, al examinar qué es realmente lo nativo se dirige a aquellos lectores «que creen que el sol y la luna están en Europa» y se ocupa de Carriego, Estanislao del Campo, la copla criolla, «el idioma de los argentinos», sin olvidar a Milton, Wilde y Góngora. Sólo treinta años más tarde volvió a publicar otras colecciones de versos: **El otro, el mismo, La rosa profunda, La moneda de hierro, Historia de la noche y La cifra.**

En sus primeros poemas hay poca huella de las tesis ultraistas. Borges se acerca más al modernismo y el romanticismo, y tratando de encontrar un sentido al pasado nacional retoma las tesis de Sarmiento, sobre la ciudad como asiento de la civilización. Pero mientras en éste hay una búsqueda del futuro, en Borges, el rescate del pasado quiso ser retrato del presente gracias a una intuición imaginaria, que hace que la vida en las orillas y los llanos adquiera dimensión intemporal.

En la primera versión de **Fervor de Buenos Aires**, con estilo escueto y abundando en metáforas lacónicas trató de encontrar el lenguaje que revelara su redescubrimiento de la capital. Aparecen aquí poemas dedicados a las calles, los atardeceres, el cementerio de la Recoleta, la Plaza San Martín, los arrabales, los jardines, las carnicerías, la pampa, la metafísica de Berkeley y el amor. Un poeta que ante el bullir de la vida moderna, a la hora de los ajetreos prefiere vagar por los suburbios soñando nostalgias. Los poemas meditan una búsqueda irreprimible del otro sentido del mundo. Un joven poeta enamorado que canta las alegrías y

dolores de la pasión. Rescrito cuarenta y seis años después, en el prólogo, tras sostener que sólo ha mitigado los excesos barrocos, las asperezas, sensiblerías y vaguedades, afirma:

«Como en 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza, trataban como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas. Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines; remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas».

Borges, «poeta de Buenos Aires», como lo llamó Idelfonso Pereda Valdés en mil novecientos veintiséis. Aunque sus primeros libros sean del veintitrés y el veinticinco, sus tesis habían sido expuestas en los años finales de la década anterior en artículos que luego recogió en **Inquisiciones** donde creía que para alcanzar el alma de la ciudad e inmortalizarla, había que hacerlo a través del fatalismo del Criollo, las casas, los patios y las plazas.

Así como había rechazado en su poesía ese Buenos Aires moderno y tumultuoso, eligiendo para sí los barrios humildes, ahora rechaza los estereotipos del ser nacional, quedándose con los silenciosos e ironistas, a la manera de Macedonio Fernández. Con la publicación de **El tamaño de mi esperanza** la radicalización hacia el criollismo fue más enfática: él iba a ser el Dante de ese país que ya era Buenos Aires.

Dos de los descubrimientos que Borges hizo en Ginebra fueron, las tesis ascéticas de Schopenhauer sobre el poder, el arte y el erotismo; y el estilo, usado en las enciclopedias, como otra forma de la ficción. Arthur Schopenhauer criticó a Hegel y la ideología «progresista» y autoritaria que él y sus discípulos representan. Una denuncia del egoísmo radical que viviría el hombre

con las tiranías del siglo XX. Para Shopenhauer nuestras realidades son una máscara de la voluntad, incluida la «Naturaleza», a fin de escapar de la locura. En **El mundo como voluntad y representación** Borges supo que al no existir el tiempo, el arte es el sólo producto humano con sentido perdurable pues suma mundos, mutantes pero eternos, desde y a la inasible y banal realidad social, que no pertenece a ningún género literario.

Los arquetipos discursivos «periodísticos» de ciertas enciclopedias le dotaron de las formas «paródicas» que usaría en ensayos-cuentos o cuentos-ensayos; primero un resumen del asunto; luego un análisis del tema central, para concluir, ofreciendo variantes contradictorias, —los puntos de vista de un lector moderno—, sobre el tema principal. Con esas apariencias de verdad Borges pudo inventar unas estructuras narrativas, tejidas de ironía, que hacen polvo su propia erudición mediante la falsedad de las pistas, las fuentes erróneas, los libros apócrifos y los textos-citas al revés, mostrando cómo un texto es un palimpsesto. Debajo de la máscara que ofrece, están otros textos que se superponen infinitos; tantos como los intentos de asir el asunto, la conjetura o la anécdota.

Sus cuentos, fantásticos o realistas sobresalen más como obras maestras de la voluntad de estilo que por la perfección de los argumentos. Como metafísico prefirió la creación de mundos donde se pudiese intervenir mejor en la realidad. Son frías construcciones que navegan en el espacio de los sueños y la vigilia. En sus obras no palpita la «sociedad» humana, ni el amor, ni los cataclismos colectivos, está más bien la mente del hombre, con su sed de inmortalidad y su hambre de espacios que lo sumergen en la angustia, la soledad, la incertidumbre de ser hombres.

Historia universal de la infamia fue «escrito por un hombre que era asaz desdichado». Aquí incluyó, por vez primera, **Hombre de la esquina rosada**, uno de sus famosos cuentos. Se sabe que son relaboraciones de textos o hechos históricos y según

él mismo (Prólogo de 1954), son el irresponsable juego de un tímido, que no se animó a escribir cuentos y se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias. El atroz redentor Lazarus Morell, el impostor inverosímil Tom Castro, la pirata y viuda Ching, el proveedor de iniquidades Monk Eastman, el desinteresado asesino Kotsuké no Kuké y el tintorero enmascarado Hakin de Merv, cuyos hechos, condenables y atroces quedan atenuados por el arte narrativo, anuncian al Borges amado por los lectores europeos: un arte como creación de mundos agregados a un mundo caótico que escapa a nuestros deseos o necesidades de comprensión y ordenamiento.

Hombre de la esquina rosada tiene como arqueología la narración de un duelo a cuchillo que había publicado en una revista a finales de los años veinte. Según Borges, lo escribió «para que los españoles no me entendieran», pero también para liberarse del estilo de sus primeros libros. El motivo del relato es el enfrentamiento sin por qué ni cómo. Francisco Real, a finales del siglo, viene desde el norte para desafiar a Rosendo Juárez, quien no reacciona y prefiere huir, dejando en sus manos su honra y su mujer, la Lujanera. El narrador, un joven del grupo del humillado, termina por vengar a su jefe. Cuando Juárez ha salido con la Lujanera, tiene que regresar a la fiesta, herido de muerte, no sabemos si por el narrador mismo o por la realización de ese deseo, pero en la ficción. En ambos casos sospechamos que Borges lo hizo. Treinta y cinco años después, en **El informe de Brodie**, Rosendo Juárez contará la verdadera historia de sus actos; había eludido la riña porque vio en el espejo Francisco Real el rostro de Garmendia, un muchacho a quien había dado muerte luego de un desafío inesperado, en un almacén de Maldonado, cuando «todavía no nos había ganado el fútbol, que era cosa de ingleses:». La Lujanera recoge el cuchillo que Juárez soltara al salir y apuñala a Real.

En la navidad de 1938, luego de la muerte de su padre, Borges sufrió un accidente que le produjo una septicemia y lo

mantuvo al borde de la muerte por varios días. Con la ayuda de algunos amigos obtuvo un oscuro empleo de «infeliz» bibliotecario, al lado de aficionados a las carreras de caballos, el fútbol y los chistes obscenos, que encontraban preocupante hallar en un diccionario el nombre del silencioso compañero de labores clasificatorias. Esa fue la época de sus frustrados amores con Elvira de Alvear, la excéntrica Beatriz Viterbo de **El Aleph**. De ese purgatorio, «una vida curiosamente anónima y deprimente», surgió un hombre que como Heráclito creería que todo cambia y a la vez permanece; que como Platón; vería una caverna donde todo es sombra de la auténtica realidad, y un escéptico que a la manera de Hume, Locke y Berkeley constataría que las cosas sólo pueden ser representación de lo que imaginamos y carecen, por tanto de existencia corporal.

En 1941 dio a la imprenta **El jardín de los senderos que se bifurcan**, una colección de tres relatos fantásticos, uno policial y cuatro que aparentan ser notas críticas a libros y autores, que cambió el rumbo de la literatura. Dos de ellos fueron escritos después del accidente: **Pierre Menard, autor del Quijote y Tlön, Uqbar, Orbis Tertius**. En el primero sostiene que leer es más importante que escribir ya que toda lectura reescribe el texto; en Tlön se quiere reducir el caos a un orden y es una denuncia de las doctrinas y sociedades totalitarias.

En una de sus posibles lecturas, **Pierre Menard, autor del Quijote** es una reseña sobre las obras de un genio francés, *inconnu*, fabricada por uno de los miembros del aristocrático y frívolo círculo de amigos, con quienes Menard compartió fanatismo, antisemitismo y adulación de los poderosos: las típicas actitudes de cierta inteligencia francesa de entreguerras.

La primera parte del cuento discute las diversas opiniones, en su mayoría adversas, sobre la obra de Menard a medida que informa de sus allegados: una madame Henri Bachelier, dama de

alto coturno demasiado ocupada para poder escribir sus propios poemas; la condesa de Bagnoregio, casada con un filántropo norteamericano. El catálogo de la obra de Menard es una burla a los métodos de las escuelas españolas de análisis y fijación de textos. La segunda examina los esfuerzos de Menard por reescribir, literalmente, **Don Quijote**.

«Menard escribe algunos capítulos. Al cotejarlos con el original, el narrador descubre en ellos identidad pero también nota el cambio de sus sentidos:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores, pero la ambigüedad es riqueza) Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir— son descaradamente pragmáticas.

También es vivido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época».

La frase que elige Borges para dar ejemplo de las variantes es un pasaje donde Cervantes, al introducir a Cide Hamete Benengeli como autor de **Don Quijote**, se burla de la verosimilitud que las novelas de caballería presumen. Pero las habilidades críticas del narrador no cesan. Al final concluye:

«Menard (acaso sin saberlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce *La imitación de Cristo*, ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

Al adoptar «Borges» la posición del lector-creador: —todas las historias y las aventuras fueron ya contadas «de primera mano»—, a partir de Borges debemos buscar los puntos de contacto entre eventos y épocas diversas, los destinos recurrentes y las coincidencias paródicas que hacen de la historia una repetición de otras historias, de la misma manera como el destino individual es reproducido al infinito mediante variantes y entonaciones que apenas señalan lo esencial de las similitudes.

En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Tlön es una evidente versión de la Tierra: un mundo totalitario producto de los excesos racionalistas. Borges comienza por crear, dentro del texto, la búsqueda de otro texto al informar sobre una conversación entre

él y Bioy Casares respecto de una cita que éste había encontrado en una enciclopedia pirata. Luego de una búsqueda incesante localiza el volumen, hace un resumen del artículo sobre Uqbar abundando en nuevos datos sobre esa tierra desconocida, hasta revelar la existencia de toda una enciclopedia dedicada a Tlön, producto de una patraña urdida por un grupo de filósofos del siglo XVIII y concluida —gracias al apoyo de un filántropo y millonario norteamericano—, en este siglo. Al final, para no dejar dudas sobre el juego, una postdata, fechada en número 68 de Sur, con portada verde jade, mayor de 1940". Es decir» **Tlön, Uqbar, Orbis Tertuis** es un artículo «inicialmente» publicado en la edición número 68 de Sur, como la reproducción de un texto que está publicado en el número 68 de Sur.

En el momento mismo que Borges descubre la enciclopedia. Tlön comienza a invadir la tierra. Así sabremos como Tlön es un mundo al revés donde la materia aparece negada y donde los objetos imaginarios se convierten en reales. Un mundo a imagen y semejanza de las teorías de Berkeley.

«La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan... el hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el «hallazgo». Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones prácticas de la Obra Mayor de los hombres abarrotaron y siguen abarrotando la Tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. 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, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles.

Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo», de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez, ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera— que es falso (...) Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no yerran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön».

El mundo es dominado por la enciclopedia. Borges borra, sin énfasis, los límites entre la ficción y la realidad. Y crea no sólo el espejo dónde ver la realidad sino una luna para asir la ficción.

Ficciones trajo consigo una de las novedades narrativas del siglo: una parodia del género más popular de entreguerras, la novela policial, haciendo del inspector Borges o don Isidro Parodi, un Cervantes o Cide Hamete Benengeli, contemporáneo.

Nacido con Poe, hasta Borges el género había pasado por diversas crisálidas, una de ellas, el narrador policial Chesterton, que en sus sagas del Padre Brown y Gabriel Gale, pone en escena un tour de force de tres actos: primero el misterio, luego una aclaración de índole sobrenatural, suplantada, al final, con otra de este mundo. Los cuentos policíacos de Borges siguen ese modelo. El detective ofrece al lector todos los datos que posee, los personajes aportan otras noticias claves. Pero como saben la ciencia, de nada sirve la información previa sobre un asunto para resolverle. Entonces nada mejor que conjeturar. El mundo futuro, «descubrimiento» de la ciencia o creación de la ficción por el arte—, es la única realidad posible. Para hallar el objeto lo mejor es imaginarlo. Borges, detective de la realidad, inventa la solución, que satisface plenamente al lector.

En **El jardín de los senderos** que se bifurcan sabemos desde el principio que un espía chino al servicio de Alemania tiene que transmitir un mensaje. La policía está sobre sus pasos. En la huida visita a un sinólogo que resulta estar investigando sobre uno de los antepasados del espía, e, «inexplicablemente», termina matándole.

Borges agrega a las estructuras conocidas de la novela policial un ingrediente novedoso: fabrica un laberinto de palabras para atrapar el interés del lector, y en él pone a actuar su espía asesino. Un jardín de senderos bifurcados son el laberinto y la estructura del cuento. Cuando, Yu Tsun llega a la casa del sinólogo descubre que el jardín ha sido diseñado como un laberinto, a la manera como su antepasado Tsui Pén se había propuesto escribiendo una interminable novela, metáfora de otro laberinto que levantaría sobre la realidad. Pero Ts ui Pén muere asesinado por manos desconocidas, y nadie puede encontrar el laberinto que había urdido. El sinólogo dice a Yu Tsun que cree haber descifrado el enigma: el laberinto es la novela.

Ahora es el momento, cuando la ficción se hace realidad, que podemos saber por qué muere el sinólogo a manos del chino. Yu Tsun debía enviar un mensaje clave, asesinando a cualquiera llamado Albert, nombre del sinólogo y de la ciudad belga que los alemanes deben atacar. Los senderos que se bifurcan en la existencia le habían llevado, a Yu Tsun, hasta las claves del pasado y las puertas de su porvenir.

En 1946, cerca ya de los cincuenta años y con más de nueve trabajando en una biblioteca de las afueras, Borges fue relevado de su oficio clasificatorio y trasladado, como inspector de gallinas y conejos al mercado central, por haber firmado un manifiesto contra el recién inaugurado gobierno del general Perón. Viviría entonces de ofrecer conferencias, gracias a la ayuda de sus escasos amigos, en una ciudad sitiada por la tiranía.

Buenos Aires se había convertido en un mundo de horror cubierto por las consignas del régimen y la incansable repetición en paredes, radio y periódicos de las imágenes del Macho y su Hembra. Eva Duarte. Ese mundo de tedio y mezquindad produciría uno de sus mejores cuentos: **La biblioteca de Babel**, una versión de pesadilla sobre una realidad atroz, plena de alusiones a la cantidad y forma de los gabinetes «donde se puede dormir de pie y satisfacer las necesidades fecales». En **La biblioteca de Babel**, quienes trabajan, están atrapados por una actividad inferior y degradante, inacabable y embrutecedora, dirigidos por perversos que han tomado por asalto, con la ayuda de políticos profesionales, los lugares que corresponderían a intelectuales y escritores.

El Aleph, aparte del texto que da nombre al libro reúne relatos como **El inmortal** donde el personaje central bebe del río secreto que purifica de la muerte a los hombres. Un anticuario de Esmirna es también Homero, el tribuno Rufo, un militante de Stanford, un traductor de los siete viajes de Simbad en el séptimo siglo de la Hégira, un jugador de ajedrez en la cárcel de Samarcanda, un astrólogo en Bikanir y en Bohemia, un suscriptor de la *Ilíada* de Pope. «Bosquejo de una ética para inmortales». **El inmortal** dice que todos somos todos y nadie, como Ulises. En **Deutsches Requiem** Borges demuestra como quien está perdido colabora en su destrucción. La ley de causalidad rige y explica el destino de su personaje; Zur Linde es la Alemania Nazi. En **El Aleph** para exorcizar un amor no correspondido, como Dante, escribe una historia como el único medio para encontrarse con la elusiva amante, y borrar, así, en la visión del mundo que proporciona la esfera, el recuerdo de sus humillaciones.

Como los relatos, el corpus de sus ensayos rinde culto a los arquetipos de Berkeley, Spinoza o Bradley; diáfanas arquitecturas idealistas que corroen los hábitos de historiadores, sociólogos y psicoanalistas. Fatigó con los conceptos de tiempo y eternidad,

identidad y pluralidad, lo único y lo otro. Le importaron las ideas como un viaje hacia la belleza y no a la búsqueda de la verdad, substancia banal de la ciencia y el poder. Su saber fue el del escritor: aquel que imagina soluciones a los enigmas sin calar en sus arqueologías. Secretamente supo que al no existir como individuos, somos, ineludiblemente, la materia del tiempo, su naturaleza cíclica sin pasado ni futuro.

