

Universalidad y síntesis en la segunda estética de Borges

Eugenio López Arriazu (UBA)

Resumen

El centenario de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923) invita a revisitarse el poemario. Al hacerlo, es inevitable la comparación con los textos borgianos de la década del treinta en adelante. Se revelan dos estéticas opuestas en muchos sentidos: la del vanguardismo criollo vs. la de un clasicismo que aspira a la universalidad. Por supuesto, no solo hay continuidades, sino que el clasicismo de Borges no deja de transgredir muchos conceptos canónicos. Aun así, aparece con insistencia un procedimiento que llamaremos de “síntesis”: una solución, en términos universalizantes, de las oposiciones, en buena medida abiertas, del primer Borges. El presente trabajo está dedicado a indagar tal concepto.

Palabras clave: Borges – poéticas – universalidad - síntesis

El centenario de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923) invita a revisitarse el poemario. Al hacerlo, es inevitable la comparación con los textos borgianos de la década del treinta en adelante. Se revelan dos estéticas opuestas en muchos sentidos: la del vanguardismo criollo vs. la de un clasicismo que aspira a la universalidad. Por supuesto, no solo hay continuidades, sino que el clasicismo de Borges no deja de transgredir muchos conceptos canónicos. Aun así, aparece con insistencia un procedimiento que llamaremos de “síntesis”: una solución, en términos universalizantes, de las oposiciones, en buena medida abiertas, del primer Borges.

Sin embargo, antes de abordar tal procedimiento de síntesis, es necesario definir lo que entendemos por “universalidad”. ¿Cómo puede leerse el concepto en Borges y en qué difieren principalmente las dos estéticas mencionadas?

En su libro *Borges, un escritor de las orillas* (2007),¹ Beatriz Sarlo argumenta un Borges local. Parte del hallazgo en sus conferencias de la Universidad de Cambridge de

¹ Publicado originalmente en inglés en 1993.

un Borges leído allí como “universal” (las comillas son suyas también). Así lo comenta la autora:

Fuera de las condiciones que rodean a sus textos en la Argentina, Borges casi ha perdido su nacionalidad: él es más fuerte que la literatura argentina, y más sugestivo que la tradición cultural a la que pertenece. [...] La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad. A ello contribuye, sin duda, la rara perfección con que la escritura de Borges resuena en una lengua como el inglés: podría pensarse que esta lengua lo restituye a su origen cultural, o si no a su origen, por lo menos a una de sus raíces (8).

Como veremos, Borges despliega dos estrategias principales para conseguir la universalidad. Poco tienen que ver con la “perfección con que la escritura de Borges resuena en una lengua como el inglés”. De hecho, quizás le deba más para su fama a Michel Foucault y su prefacio a *Las palabras y las cosas* que a su resonancia en inglés.

Ahora bien, ¿cómo entender la universalidad? Debemos, antes que nada, descartar la visión de una naturaleza humana transhistórica pasible de ser siempre leída, por inmutable, en cada época. Según esta tesis, más practicada y transmitida de generación en generación como una especie de *doxa* que propuesta seriamente por la academia, los escritores que logran la universalidad nos hablan de los temas que siempre nos atañen, tales como la muerte y el amor, por lo que consiguen trascender lo local de su “aldea”. No solo rechazamos esta postura porque descreemos de ella, sino porque el mismo Borges la atacó abiertamente en sus ensayos.

En “Sobre los clásicos”, ensayo incluido en *Otras Inquisiciones* (publicado originalmente en 1952), Borges concluye que “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (1992: II 367). Un poco antes en el mismo ensayo, Borges da ejemplos de libros clásicos, tales como *Fausto*, la *Divina Comedia*, *Macbeth* o la obra de Rabelais y modula una de esas “diversas razones” para el “previo fervor”: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (367). La centralidad de lo nacional parece indicar una razón identitaria para la construcción de un canon, pero a Borges no le interesa formular las razones de este modo;

por el contrario, prefiere dejar librado al azar de la subjetividad el destino de los libros. Así, “La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas” (367). En todo caso, el placer de la literatura se puede encontrar, según Borges, en cualquier literatura nacional, sea esta húngara o malaya (son sus ejemplos). Por último, no hay garantía de que una obra sea clásica para siempre, porque, “las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud” (367), es decir, no sabemos en qué momento *cualquier* obra, puede envejecer.

Borges mantiene su posición en el tiempo. En este caso, Borges lo resalta con sutileza al incluir una nueva fecha de enunciación en una edición posterior: “He cumplido sesenta y tantos años” (366), leo en la edición final de “Sobre los clásicos” que tengo ante mis ojos, en el tomo II de la edición del Círculo de Lectores, donde se incluye *Otras inquisiciones* con fecha de 1952, es decir, cuando Borges tenía cincuenta y tres años.

Así, la lectura destruye cualquier posible universalidad, pero no solo aquella automatizada que percibe los textos como viejos, también una activa y procedimental. Este segundo tipo de lectura ya aparece en 1941, por ejemplo, en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” donde la recepción contemporánea del clásico, literalmente reproducido, difiere de la lectura posible en su contexto de producción: no hay una esencia que pueda leerse siempre en el *Quijote*. Lo mismo sucede en “Kafka y sus precursores”, también de *Otras inquisiciones*. Borges sigue aquí a T. S. Eliot, quien sostiene en “Tradición y talento individual”, que cada generación altera, aunque más no sea levemente, el pasado. Borges lo plantea con una paradoja: “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1992: II 304-305).

¿Qué es la universalidad, entonces? La fama que otorga un proceso de canonización, a menudo, como en el caso de las naciones modernas (o comunidades, si pensamos en las canonizaciones medievales), para construir una identidad. Tal proceso de canonización, además, no se da en la “soledad de las bibliotecas”, sino en el hormigueante mundo de las instituciones: universidad, mercado, casas editoriales, talleres de escritura, festivales, periódicos, etc. Cuando algunos críticos, como Harold Bloom en *El canon occidental* quieren hacer pasar a Shakespeare por universal, aunque más no fuera dentro de Occidente, solo intentan naturalizar un anglocentrismo cultural, compañero (discursivo y constructor de hegemonías) del imperialismo económico.

Si es cierto, por lo tanto, que Borges sí aspiraba a una universalidad de este tipo (es decir, a entrar en el canon de la literatura occidental), ¿cuáles fueron sus estrategias?

Comparemos sus textos de la década del '20 con los posteriores a partir de la década del '30. Se puede detectar la siguiente variación de énfasis en ambas poéticas:

Años '20	Años '30 en adelante
Criollismo urbano idealizante	La tradición “universal”
Vanguardismo	Clasicismo
Metafísica del conflicto y la paradoja	Metafísica de la síntesis

Al mismo tiempo, hay una serie de elementos locales que no dejan de aparecer a lo largo de su obra. Queda para otro trabajo analizar la manera en que se insertan dentro de la segunda poética, pero se puede argumentar, en principio, que forman parte de la trabazón temática, con todas sus oposiciones, que tan bien sistematizara Ricardo Piglia en sus clases televisivas:

Linaje materno	vs.	Linaje paterno
Memoria	vs.	Biblioteca
Barbarie	vs.	Civilización

Lo que varía, entonces, entre una poética y la otra, es el abordaje: varía la lectura de los temas, se consolidan los símbolos de la ceguera (de aparición necesariamente tardía), el tigre y el laberinto, y se pule la forma hacia un estilo más clásico, alejándose del barroco.

Entre los varios temas locales que no dejan de aparecer a lo largo de las décadas, quisiera destacar aquí el que une linaje y política alrededor de las figuras de Rosas y Sarmiento. Por ejemplo, Borges le dedica a Rosas un poema en *Fervor de Buenos Aires*. Si bien el poema empieza casi con “la imagen del tirano”, en su decurso lo humaniza: “creo que fue como tú y yo”, para finalizar pidiendo una clausura del tema (como quiso hacer con la gauchesca):

Ya Dios lo habrá olvidado
y es antes una misericordia benévola

que un rencoroso ensañamiento e injuria
el reanimar su obliteración decisiva
con limosnas de odio.

(Borges, 1923)

La edición final de *Fervor de Buenos Aires* de 1969 reescribe el libro. Borges, por supuesto, lo niega en el nuevo prólogo:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige (1992: I 33).

Lo cierto es que la mayoría de los versos del poemario están retocados de alguna u otra forma, que hay versos omitidos y otros agregados, que de los 45 poemas originales quedan solo 32 y que el número 33, que cierra el libro (“Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”) es de escritura posterior. En el caso de “Rosas”, el poema se conserva tal vez sin mayor violencia a su contenido original. Sin embargo, viene ahora acompañado de una nota que sí atenta contra su ambigüedad:

Rosas. Al escribir este poema, yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosas. El hecho nada tiene de singular, si consideramos la escasez de la población y el carácter casi incestuoso de nuestra historia.

Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en “revisar” la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible. Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario (1992: I 72).

La adscripción de Borges a los “salvajes unitarios” llama aún más la atención si la leemos contra sus propias posiciones de la década del '20. En “Queja de todo criollo”, *Inquisiciones* (1925), Rosas e Irigoyen son “los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires” y “don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo” (1925: 140). Se percibe incluso nostalgia por un

mundo perdido. En el oximorónico “quieto desgobierno de Rosas” se cifra todo lo que, para el autor, viene a arrebatarnos la masiva y ajetreada inmigración del momento:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrega agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso*” [...] Ya la República se nos extranjeriza, se pierde (1925: 145).

En cuanto a los unitarios, su máximo exponente es Domingo Faustino Sarmiento. En *El tamaño de mi esperanza* (1926) (descartado por él mismo de sus obras completas, dicho sea de paso, junto a *Inquisiciones*, de 1925, y *El idioma de los argentinos*, de 1928), así lo considera Borges: “Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella” (1993: 12).

El criollismo conceptual e ideológico que defiende Borges aquí tiene su contracara estilística en el barroco. Así lo llama Borges, como vimos, en el prólogo de 1969 a *Fervor de Buenos Aires*. En el prólogo a *El informe de Brodie* (1970) declara haber “renunciado a las sorpresas de un estilo barroco” (1993, IV 188). El estilo da su impronta a los tres poemarios y a los tres libros de ensayos de la década del '20. El cambio de signo ideológico, que vira del conservadurismo criollo con tintes “bárbaros” a un conservadurismo liberal de colores “civilizados”, llevará la contracara pulida del clasicismo.

Vale la pena comparar los últimos versos arriba citados de “Rosas” con su versión final:

Ya Dios lo habrá olvidado
y es menos una injuria que una piedad
demorar su infinita disolución
con limosnas de odio.

(1992: I 49)

Se elimina un verso, se aliviana la adjetivación, la luz disipa el claroscuro. El estilo nuevo del '69 nos niega al Borges del '20, lo barniza para que le creamos que son “esencialmente el mismo”.

En la línea de las continuidades, su postura criollista estuvo siempre abierta a una temática universal, a la discusión con toda la tradición occidental, a la innovación modernista, a los materiales filosóficos. Su fórmula está cifrada en el mismo artículo en que critica a Sarmiento:

Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.

Nuestra famosa incredulidad (*sic*) no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña (1993: 14).

Poco después, en “El escritor argentino y la tradición” (*Discusión*, 1932), Borges defenderá que “nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación” (1992, I 301). Sin embargo, la apertura filosófica del '20 explora las epifanías del tiempo y la metafísica del arte, pero no es todavía la filosofía posterior. Tomemos dos poemas representativos de cada época: “El truco”, de *Fervor de Buenos Aires* y “Ajedrez” de *El hacedor* (1960), el primer poemario que publica después de treinta y un años (el último había sido el tercero de la década del '20, *Cuaderno San Martín*, de 1929).

Por un lado, tenemos dos juegos, el arte como juego, pero un juego local contra otro universal. Por otro lado, “El truco” tiene su versión escrita en *El idioma de los argentinos*. Es el único ensayo que Borges rescata de sus tres primeros libros en prosa e incluye luego casi intacto en *Evaristo Carriego* (1930).² Pueden considerarse, entonces, poema y ensayo como una especie de articulación entre las dos poéticas, en tanto Borges

² Al comienzo de *El idioma de los argentinos*, se menciona la obra del autor hasta ese momento (los dos primeros poemarios, *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*) y se anuncia el próximo libro de ensayos, *Evaristo Carriego*. El cambio notorio de estilo entre *El idioma de los argentinos* y *Evaristo Carriego*, más la inclusión del ensayo “El truco” en el segundo, permiten suponer un viraje estilístico en medio del proceso de escritura de *Evaristo Carriego*. Ello también explicaría la “demora” de dos años entre su anuncio y su publicación.

siempre consideró la literatura como una creación autónoma de la realidad. Pero variará el modo en que se considere dicha autonomía.

“El truco” es criollista no solo por basarse en un juego local, sino porque representa el arte en un juego con la identidad criolla. En palabras de Jorge Panesi, “enraizado en la vida y en la tradición de la cultura popular se institucionaliza la mentira, y la identidad queda suspendida en un juego de interpretaciones, cambiantes, rotativas y fijadas en la tiranía de las reglas” (1993: 23). Los “cuarenta naipes [que] han desplazado la vida”, los “amuletos de cartón pintado”, los “brillantes embelecados / de una mitología criolla y tiránica”,³ “las aventuras del envido y del quiero”, la referencia a Rosas en el “as de espadas / como don Juan Manuel omnipotente” (1923) oponen a la vida local el arte como artificio, es decir, como ficción. Así se llamarán dos de sus libros más famosos: *Artificios* (1944), incluido como una muñeca rusa en *Ficciones* (1944).

Pero la “institucionalización de la mentira”, como la llama Panesi, apunta a una concepción universal del discurso. En su ensayo “El truco”, Borges hermana este juego a la picardía judía en las estepas rusas. Mentir con la verdad, paradoja de la lengua que abisma las máscaras:

Es una superposición de caretas, y su espíritu es el de los baratijeros Mosche y Daniel que en mitad de la gran llanura de Rusia se saludaron.

—¿Adónde vas, Daniel? —dijo el uno.

—A Sebastopol —dijo el otro.

Entonces Mosche lo miró fijo y dictaminó:

—Mientes, Daniel. Me respondes que vas a Sebastopol para que yo piense que vas a Nijni-Nóvgorod, pero lo cierto es que vas realmente a Sebastopol. ¡Mientes, Daniel! (1928: 31-32)

Cuando Borges reescriba el poema en 1969, la mitología “criolla y tiránica” se hará “casera”, los altibajos del juego dejarán de resbalar “por declives patrios” (omite el verso) y el último verso será reemplazado por tres: las bazas que la tradición copia inmortalizando así apenas “a los compañeros que hoy callan” “resucitan” ahora

a las generaciones de los mayores

³ Cf. “Fundación mítica de Buenos Aires” y el libro de Sarlo, *Borges, un escritor de las orillas*, para la construcción borgiana de un arrabal anacrónico, inexistente en su época.

que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras.
(1992: I 42)

Los cambios liman lo criollo y acentúan el juego generacional, pasible de generalización. Es un poema completamente diferente, como muestra la siguiente extirpación: Borges reemplaza al comienzo tres versos por uno. En la versión oficial de 1969, los naipes “nos hacen olvidar nuestros destinos”. En la versión original

conjurán en placentero exorcismo
la maciza realidad primordial
de goce y sufrimiento carnales.

La universalidad del segundo Borges se hace abstracta, rechaza el cuerpo. El hecho no necesita mayor argumentación. Lo comprueba la ausencia general de sexo en su obra, que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941). Al mismo tiempo, la introducción de la palabra “destino” cuela en un texto de 1923 un concepto central para su poética posterior.⁴ Aparecerá, como veremos, en “Poema conjetural” (publicado originalmente en 1943 en *La Nación* y en 1964 en *El otro, el mismo*) y en “El Sur” (en *Artificios*, 1944).

En “Ajedrez II”, las piezas “No saben que la mano señalada / Del jugador gobierna su destino”... pero nadie es dueño de sus actos:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?
(1992, II 407-408)

No existe en el primer Borges tal juego al infinito. Es más, él mismo se declara en contra de esa caja china de dioses y destinos:

En “La nadería de la personalidad”, de *Inquisiciones*, sostiene que

⁴ Colará también indirectamente el motivo de la ceguera. En “Benarés” reemplaza “mis pisadas no conocen” (que ancla el motivo del *flâneur*, que caracteriza al poemario) por “no han visto mis ojos”.

La realidad no ha menester que la apuntalen otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento... (102).

El destino es una de las formas de la síntesis borgiana, pero antes de abordarla veamos un poco más en detalle el contrapunto estilístico, porque el barroco, con sus paradojas, es quizá el arte que más ha mostrado los callejones sin salida de la Razón. No obstante, no cualquier barroco le sirve a Borges. Inventa un barroco criollo que oponer a Góngora, cuya “lírica [es] decorativamente visual y lustrosa” (1923), como él mismo declara en el prólogo original a *Fervor de Buenos Aires*. En esta construcción, que busca el verso libre (el estilo de todos los poemas), Borges inserta endecasílabos porque

La inequivocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida (1923).

En los dos poemarios siguientes, el verso libre será también la regla, con apenas tres poemas en alejandrinos en *Luna de enfrente* y uno en *Cuaderno de San Martín*.

En *El hacedor*, por el contrario, veintitrés de los veinticinco poemas tienen forma clásica, once de los cuales son sonetos (cinco latinos y seis ingleses). Ahora bien, la estética del verso libre, en sus primeros poemas, se formula *contra* el soneto. Esto pensaba Borges sobre el soneto en “La supersticiosa ética del lector”, *Discusión* (1932):

Esta vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección. No hay un escritor métrico, por casual y nulo que sea, que no haya cincelado (el verbo suele figurar en su conversación) su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad, y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberán respetar. Se trata de un soneto sin ripios, generalmente, pero que es un ripio todo él: Es decir, un residuo, una inutilidad (1992, I 231).

El futuro, concluye el ensayo, es de un verso libre que Borges intuye ya “ideográfico”, en las antípodas de la sonoridad:

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay un lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica –directa comunicación de experiencias, no de sonidos– hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir (1992, I 232).

Hay quienes ven en el cambio la influencia de la ceguera, pues la métrica y la sonoridad favorecen la memorización. Sin embargo, la rima complica la composición a ciegas. El estilo de Borges se hace clásico por un cambio en su poética, no en su organismo. Recordemos que Milton, uno de sus escritores ciegos preferidos, dictó la totalidad de su *Paraíso perdido*, barroquísimo, extenso y en verso blanco (endecasílabos sin rima).

Ahora bien, Borges no abandona el barroco por completo. Así lo muestra el final ya citado de “Ajedrez II” (“De polvo y tiempo y sueño y agonías”). Parece un homenaje a don Luis, cuyo “Mientras que por competir por tu cabello” termina “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Ya lo había homenajeado Sor Juana en “A su retrato”, cuyo final dice “Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.

Sin embargo, Borges lleva el final a otro lugar. En Góngora era el *carpe diem*, en Sor Juan el contraste entre el arte falso y la realidad de la muerte, en Borges arte y vida son ahora indistinguibles. En “El truco”, los naipes habían desplazado la vida, arte y vida eran opuestos. En “Ajedrez”, ya no hay distancia entre el juego artístico y el vital. El mundo es un ajedrez.

Y ahí queda el uso de Góngora, en el homenaje, en el rescate de algún verbo, como “fatigar” que Borges hace suyo.⁵ Porque, lo repetimos, el estilo borgiano se pule en el torno del clasicismo. Él, traductor vanguardista según Patricia Willson, vira paulatinamente hacia la definición que él mismo diera del clasicismo en “Las dos maneras de traducir”, texto de 1926 publicado en *La prensa*:

A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna:

⁵ Borges mismo cita a Góngora usando este verbo (“fatigar la selva”) en “Sobre el culteranismo”, *El idioma de los argentinos* (1928). Cinco años antes lo había criticado por su estilo ostentoso; sin desmedro de la crítica anterior, ahora lo defiende por renovar la lengua.

eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos (1997, 258).

Ya estamos en condiciones de abordar la síntesis borgiana. Retomemos el destino ignorado, que se hace sentido.

En “Poema conjetural”, “Vencen los bárbaros” y Francisco de Laprida, hombre de letras, muere degollado. Sin embargo, el laberinto de la vida que lo conduce a tal desenlace se despeja a último momento en una epifanía que reconcilia civilización y barbarie, pues en su destino a manos de los bárbaros no hay sino la forma perfecta de una letra:

la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.

(1993, III 25-26)

También en “El Sur”, Dahlmann, *alter ego* de Borges por su “criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (II 117) y, como Borges, lector de *Las mil y una noches*, toma involuntariamente un tren al pasado y muere en un duelo gauchesco, bárbaro. Pero su destino (“era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo”) es también una reconciliación: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (II 122). En duelo a cuchillo, pero con mortaja clásica, Borges entierra aquí su criollismo.

En sus clases televisivas, Ricardo Piglia repite un asombro que algo le molesta. Le sorprende la capacidad de Borges de ver lo similar en lo disímil, le irrita que se borren las diferencias entre víctima y victimario, como en *Deutsches Requiem*. Visto el procedimiento desde la operación de la síntesis, no asombra que se reconcilien los contrarios. Lo similar ya no es un hallazgo, sino el resultado al que conduce inevitablemente la operación.

En “Historia del guerrero y la cautiva” (*El Aleph*, 1949),

mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. [...] La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravenna, la figura de la

mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo...
[...] Acaso las historias que he referido son una sola historia (1992, II 152-153).

Y remata el cuento con la visión objetiva y distanciada de Dios: “El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (1992, II 153).

En “El fin” (*Artificios*, 1944), Borges intenta (no será la última vez) ponerle fin a la gauchesca. El hermano del negro asesinado por Martín Fierro, ahora lo busca y lo mata: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (1992, II 113). No hay diferencia ya entre Fierro y el negro. Antes, la síntesis, término final de la antítesis, había servido para sepultar el criollismo, ahora la gauchesca.

Ya en estos cuentos de la década del cuarenta está prefigurado el título de su libro de 1964, *El otro, el mismo* (y el prefacio del '69 a *Fervor de Buenos Aires* donde se descubre “esencialmente el mismo”). Porque los dobles borgianos no muestran las contradicciones o heterogeneidades del ser: las borran. No multiplican la identidad, la funden. En “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960), el intento de indagar en su propia heterogeneidad sucumbe ante la síntesis final: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (1992, II 402). En “El Sur”, que le trae a Dahlmann la muerte deseada, quien lo mata también está referido como “el otro”. En “Poema conjetural”, el Laprida que muere encontrando su lugar perfecto en el discurso (su letra), también había anhelado “ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes” (1993, III 25).

La proliferación del sentido, que tan bien defiende Borges en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, es tan hiperbólica en “La Biblioteca de Babel”, que infunde miedos de desorden. Como si a Borges lo asustara su propia (falsa) hipótesis de que, por arte combinatoria, ya todo estuviera potencialmente escrito.⁶ Ante el caos de la proliferación del sentido (sus laberintos y réplicas especulares al infinito), Borges saca de la galera antítesis de las que extraer la tranquilidad unitaria de una síntesis.

Muy otra es su posición de los años '20. En “La felicidad escrita” (*El idioma de los argentinos*), Borges (¿el mismo?) sostiene una tesis creadora, más afín a la vanguardia que al clasicismo:

⁶ “‘No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos’. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo” (1992, II 57-58).

Suele suponerse que la literatura ya ha dicho las palabras esenciales de nuestro vivir y sólo puede innovar en las gramatiquerías y en las metáforas. Me atrevo a aseverar lo contrario: sobran laboriosidades minúsculas y faltan presentaciones válidas de lo eterno: de la felicidad, de la muerte, de la amistad (1928, 18-19).

La síntesis no abandonará su obra. Sus símbolos son los que le dieron fama: el sueño, el laberinto, los espejos y los tigres. En *El hacedor*, para completar la visión del libro que nos sirve de contraste, son particularmente insistentes.

En “Diálogo de muertos”, vuelven a enfrentarse Rosas y Quiroga, pero para descubrir que ambos son parte de un sueño soñado por otro. En “La trama”, César y un gaucho exclaman “lo mismo” antes de ser apuñalados. Al gaucho “lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena” (1992, II 387).

En “Los espejos velados”, “Borges” se encuentra con una chica de linaje federal, la oposición se hace unión: “Esa antigua discordia de nuestras sangres era para nosotros un vínculo, una posesión mejor que la patria” (1992, II 380). Lo que no elimina, no obstante, las tensiones. Como si Borges, al mismo tiempo, conscientemente o a su pesar, se resistiera a tanta síntesis. La chica enloquece

y en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente.

Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa (1992, II 380).

Se restituye aquí el doble ominoso del fantástico, se acentúa la no coincidencia de Borges consigo mismo.

Martín Fierro, por último, no estaba tan bien sepultado como para que no abandonara su tumba. Vuelve en *El hacedor* a revivir tiranías (la de Rosas y la de Perón). Borges lo acepta, pero a condición de sacarle su posibilidad de renovación de la literatura. Lo deja ser ahora parte del canon. Muy lejos estamos ya de poder leer el *Martín Fierro* como Borges leía el *Quijote* de Menard, enriqueciendo “mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura” (1992, II 39). Por el contrario, Borges *detiene* la lectura del *Martín Fierro* haciendo del libro un memorable clásico universal: “los

visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos” (1992, II 391).

La fuente de tensión evita la salida de la obra del ámbito de lo estético, modera la tendencia universalista de la síntesis. Reside, creo yo, en el escepticismo. En el segundo Borges, es este un escepticismo tanto cognitivo como perceptual: engaña la Razón y también los sentidos. Sin embargo, Borges está lejos del solipsismo: no duda de que haya una realidad. En su ensayo “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952), tras razonar con las armas de la prosa que el tiempo no existe, declara con sentimiento poético:

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 sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el 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 Borges (1992, II 365).

No obstante, si bien “no sabemos qué cosa es el universo” (“El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, 1992, II, 301), ello no le quita a Borges la esperanza de un sentido último, divino (incluso como la postulación teórica de un agnóstico). Dios es la pieza última que sabe y recurre en sueños para decirlo. Como se lo dice en “*Inferno*, I, 32” (*El hacedor*) a Dante y al tigre, igualados en su ignorancia, porque “la máquina del mundo es hartó compleja para la simplicidad de una fiera”, “porque la máquina del mundo es hartó compleja para la simplicidad de los hombres” (1992, II 401).

En la continuidad “mitológica” de su fundación de Buenos Aires en las orillas y la “crasa mitología” de “El simulacro” (del funeral de Evita, en *El hacedor*) “para el crédulo amor de los arrabales” se observa la misma desconfianza en los discursos, el mismo rechazo de la realidad contundente de las masas. Sus síntesis se apoyan, me parece, en este rechazo de la realidad. “No sabemos qué cosa es el universo, pero no me gusta”, es la fórmula del segundo Borges. Para suavizar el mal trago está la síntesis, y para obturar la circulación de los discursos. La manera en que Borges la trabaja, sin que haga violencia sensible a su heterodoxia, es la vena clásica, la postulación no de una Verdad, sino de su apariencia, como él mismo sostenía en el fragmento ya citado: una “verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos” (1997, 258).

A mí me gusta el Borges anticanónico, de ironía irreverente, el destabilizador de discursos, el que escapa a la clasificación, el creador de sentidos. Leámoslo así hasta el final, contradictorio como las dos voces de la ironía, con sus múltiples caras en batalla, nunca las mismas.

Bibliografía

Borges, J. L. (1992-1993) *Obras completas en cuatro tomos*. Buenos Aires: Círculo de lectores.

(1993) *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral

(1928) *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer.

(1994) *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.

(1923) *Fervor de Buenos Aires*. Primera edición facsimilar.

(1997) *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé.

Panesi, J. (1993) “Borges nacionalista”. En *Paradoxa*, N° 7.

Piglia, R. (2013) *Borges, un escritor argentino. Ciclo de cuatro clases*. En <https://www.youtube.com>

Sarlo, B. (2007) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Willson, P. (2004) *La Constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI.