

## Unamuno y Borges: disfraces del tiempo

*No, Time, thou shalt not boast that I do change.  
Thy pyramids built up with never might  
To me are nothing novel, nothing strange,  
They are but dressings of a former sight.*  
William Shakespeare, *The Sonnets*, CXXXIII.

La escritura varía las percepciones de la temporalidad de manera casi babélica incluso allí donde una misma forma subyace en el interior de los signos. Las superficies se disfrazan, cambian su rostro y se muestran como nuevas pirámides mientras en su interior mantienen el recuerdo de una misma visión. Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges no llegan a reflejar por completo, como en la risa o el llanto emblemáticos, las dos maneras extremas de percibir la temporalidad, pero por un instante, entre la ironía del argentino y el rigor adusto del español, parecen ilustrar algunas de sus imágenes: una doble percepción que es una escultura bifrente, un libro de arena, un enmascaramiento, una escritura que señala nuestro *estar ahí*, en medio de los signos del tiempo.

Jorge Luis Borges estuvo alguna vez próximo a aquel español tan alejado de su temperamento, y aún señaló su influencia en fechas que llegan a la época misma de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pero más allá de la lectura que pudiera tributarle, algunas de sus palabras pueden darse por características del pensamiento unamuniano. En una conferencia pronunciada en 1973 ante el público madrileño y que dio a conocer *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 505-507), mientras habla de Heráclito y de sí mismo, afirma lo que bien pudo suscribir el *agonista* Unamuno: «Nosotros nos sentimos *río*, sentimos que estamos fluyendo como él y que estamos huyendo en este momento, que la vida es de algún modo agonía».

Ciertamente, aun cuando el discurso del español camina por senderos más dionisiacos que el del argentino, son numerosos los motivos que aproximan sus escrituras: la confrontación del tiempo con la eternidad, las lecturas de la Biblia y de Dante, de Quevedo, de Cervantes, de Shakespeare, de Wordsworth, de Carlyle, de Whitman, sus visiones de Babel y el sentido de la traducción, la distancia de las *tecniquerías* vanguardistas y de Góngora, su condición de profesores.

También los aproxima la presencia de una alteridad que surge de la crítica moderna del absoluto, de las utopías o de la visión de lo Otro, y que se expresa aquí de forma peculiarísima no tanto bajo el deseo amoroso y visionario de la transformación de lo uno en lo otro, como con la manifestación del sujeto en sus *personae* continuas en el *río del tiempo*.

Aun cuando el distanciamiento irónico de Borges difiere bastante de las obsesiones unamunianas, los dos son lectores del poeta inglés Robert Browning, y si el argentino afirma en *La rosa profunda* que «Máscaras, agonías, resurrecciones, / destejerán y tejerán mi suerte / y alguna vez seré Robert Browning», el español en un poema de *Cancionero. Diario poético* quiere casar a «Browning con Quevedo», (III, 125). Es Browning quien los sitúa ante un disfrazamiento que es teatral y que asimismo está soldado a la posibilidad misma de ser en el tiempo: como el río de Heráclito, como la escucha de Browning de las voces de Sordello o de Paracelsus. Sin duda, Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges, como ocurre con Ezra Pound, Fernando Pessoa y Antonio Machado, no olvidan los otros desgarrones de la alteridad moderna, los entrevistados por románticos alemanes o por simbolistas franceses, pero cuentan con la escenificación de un sujeto que se ve a sí mismo mientras escucha las voces que fluyen en el tiempo, con sus variaciones, en sus nuevas *pyramids*. Ser Browning es también ser Borges. Observar los entes de ficción o el encuentro de Quevedo y Browning es, supone Unamuno, inventar de nuevo: recrear, dramatizar, *traducir*, leer en una suerte de permanente *dramatis personae*.

El otro –lo Otro– es una presencia que brota del interior anodado del individuo como un fugaz sueño de identidad o que viene de más allá y altera la noción misma de sujeto, del yo cartesiano o del *yo es otro* posromántico, y ante el que cabe cierto estoicismo histórico. Se ve entonces en las manifestaciones del sujeto la permanencia del tiempo: de otro tiempo que excede al de los hombres, *They are but dressings of a former sight*, disfraces sólo de algo ya visto otro día, continuidades de ese tiempo que sigue ahí cuando nosotros lo hemos abandonado. Se trata de imágenes y arquetipos con los que Borges se distrae en sus juegos de ajedrez y en sus escrituras: desciframientos que giran en la temporalidad, máscaras, agonías, batallas, resurrecciones. Pero el distanciamiento irónico y el temple opolíneo borgesiano tienen su revés en las torceduras dionisiacas de Unamuno: el otro necesita encarnarse y contaminarse del tiempo, de lo popular y de lo culto, ser una historia de familia, un homicidio y una inmolación, un relato y una alegoría; más que jugar al ajedrez, echarse un tute con cartas españolas. *El Otro* en la obra de Unamuno es Caín y Abel, el deseo y sus manifestaciones, el mal y el bien, él y su personaje, una usurpación que es a la vez un azar y un destino.

Unamuno, que es implacable con el curso de la palabra (*el destino de la lengua es transcurrir*), como si llevara la crítica moderna al rigor de un silogismo escolástico, conduce al extremo todas las posibilidades del relato, se ofrece, se transforma y enmascara, reitera el arquetipo de Caín y Abel, la necesidad del otro y su destrucción, es en su obra dramática el objeto de sus mujeres con raíz en dos hogares, es el objeto de un llanto

y de la concupiscencia, resalta su condición metafísica y se agosta así en la temporalidad, esto es, en la imperfección, en lo inacabado (*lo perfecto es un falseamiento de lo humano*). Borges acecha y simula las manifestaciones del absoluto: ofrece una biblioteca, un jardín y un laberinto donde se presenta la máscara: el otro. Ajeno a toda encarnación como a toda cristología, prefiere distraerse desde lo alto del escenario con su persona y con sus *dramatis personae*. Unamuno siente el rayo que se precipita desde el fondo del tiempo o desde el pensamiento moderno (de su *ahora*) sobre la máscara que se suelda a su rostro. Borges está más allá, elige una atalaya disipada de inmediato pues su incredulidad y sus dudas borran todo lugar firme y propone una vuelta al teatro de los signos: al escenario de la repetición y de la memoria. En sus escenificaciones, más que un destello primero, percibe el reflejo de una espada y de un anillo de plata. No se tuercen las palabras de Borges que caminan como las de Saavedra Fajardo en la descripción implacable del sentido de los emblemas para formar al gobernante, no se tuercen en el relato de lo que tiene a la vista ahora el lector moderno: describen las grandezas y las penurias, la locura de Funes que sale como un coloso goyesco a reconstruir la historia y a aquel menesteroso lector que tras encontrar descrita brevemente la muerte de un niño en el *Martín Fierro* conoce que la literatura no es sólo palabras. Borges describe lo grande y lo chico, lo más cotidiano y lo más extraordinario. Si el tiempo sacude los posos de lo humano y fluye en el presente, también deja sus sellos, sus impresiones, su literatura. Borges observa desde una atalaya que simula, como la *Fábula de homine* de Luis Vives, un escenario de dioses y de hombres, pero la ironía, señal defensiva de la modernidad, borra y deviene un *no lugar*. Como el fotógrafo que dispara su cámara y recoge los instantes y las imágenes, él está en otra parte, ni siquiera bajo la máscara de Borges.

Unamuno y Borges son dos autores centrales de la literatura del siglo XX, con sus momentos de esplendor y sus declives, con lo espléndido y lo menos memorable. En poesía quisieron hacer poemas de circunstancias atraídos por el único tiempo que tuvieron entre sus manos, el que con ellos se precipitaba y del que sólo eran depositarios. Algunos poemas son espléndidos, otros no los echará de menos el idioma si dejaran de leerse, aunque quién sabe. Sus diferencias pueden ser enormes aunque marcan dos polos complementarios del conocimiento en nuestra lengua. René Char dice que Borges no es más que una segunda o tercera voz. Unamuno quiere estar más cerca del origen, pero su cultura y su saber se lo impiden. Uno dedica su atención al *Cristo* de Velázquez, el otro al *Quijote* de Pierre Menard. Hasta donde sé, pocas veces se han puesto en contacto. Sus incredulidades ante lo más gregario de la modernidad les llevó a verse a menudo como conservadores. Y conservadores de viejas *pyramids* vislumbran sus nuevas formas: las del siglo XX.

Frente a las celebraciones verbales del instante y sus momentos de videncia, frente a la ebriedad del sonido que conquista el sentido y los sentidos, que es la senda de la mejor poesía moderna de nuestra lengua, quisieron precipitar el pensamiento y la memoria en medio de los instantes. De ahí que el relato o la *nivola* sean el mejor lugar para sus revelaciones poéticas: cajas sonoras, recintos de espejos como Augusto Pérez y Unamuno, visiones herméticas, alfabetos, heroicas —casi épicas— invenciones. Necesitaban del relato para sus *dramatis personae*, pues no escribían en la lengua de Robert Browning ni en la tradición del actual *Omeros* de Derek Walcott.

Las coincidencias, según sugerimos, son numerosas. Algunas afectan a la percepción temporal y al diálogo entre sus textos. Jorge Luis Borges acude al pensamiento de T.S. Eliot (no menos dramatizador) para señalar cómo la aparición de una obra afecta a cuantas le han precedido: *El pasado es modificado por el presente. El presente es dirigido por el pasado*. Para el autor de *Niebla*, los entes de ficción pueden estar más vivos que sus autores. Sus escrituras dialogan con el pasado, lo varían, lo falsean y lo autentifican por un instante. Borges prefiere la *Comedia* de Dante o el *Zohar*, Unamuno el *Nuevo Testamento* y el *Quijote*. En uno y otro caso ofrecen nuevos receptáculos que son *personae*, traducciones y reescrituras.

No es menos decisivo para estos dos heterodoxos el momento en que se produce el primer conocimiento. Una elección a veces azarosa determina otras elecciones: una percepción en un mundo que adviene. El encuentro de Borges con la traducción de *Las mil y una noche* hace que la traducción de Lang sea el punto de partida de todas las otras versiones, incluido el original árabe. «El resultado» escribe Unamuno, «depende de cómo se empieza; hay que saber, pues, aprovechar el azar. Y no es otro el arte de la vida en la historia». Estamos signados por el azar como un destino escrito en las máscaras que elegimos a veces de forma oscura y hermética. El azar es un signo individual: una cifra que guía nuestros días. Desde el ámbito meramente cronológico, Borges viene después del escritor vasco. Lo lee y lo imita («quise ser un poeta metafísico, lo cual es ambicioso. Estaba bajo el influjo de Macedonio Fernández y Miguel de Unamuno», señala), pero sus imitaciones y sus extremadas intuiciones pueden tomarse asimismo como signos anteriores a los de su precursor. Depende del punto de partida. Para el argentino, «el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo, del mismo modo que la influencia del presente sobre el pasado es de una verdad literal».

Borges se encuentra ya en Argentina cuando escribe *Fervor de Buenos Aires*. En él busca la asimilación de múltiples lenguajes y pensamientos. Las *tecniquerías* ultraístas como cierta devoción gongorina decrecen desde entonces. El español, después del destierro de 1924 en la isla