

cialización del tiempo. Las enumeraciones de Borges, uno de los signos característicos de su estilo, coincide con el gusto del *coleccionista*.

La modernidad, ha señalado Susan Sontag, es un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición) y cuyo presente produce antigüedades instantáneas. Por ello, los dos modos de relación con esa obsolescencia de lo real son el consumo conspicuo, el turismo vital acelerado o la demora de los custodios, los descifradores, los coleccionistas.

El sentido *táctico* del coleccionista, su *cortesía para con el tiempo* amplía la geografía del placer, invita a un vagabundear por el mundo. La estrategia de la lentitud se asienta sobre una memoria que sobrevive en un laberinto de lenguajes que, estando en el centro de nuestro destino, da la espalda a los recorridos directos y obvios de la comunicación establecida.

John Barth ha situado a Borges dentro de lo que denomina *literatura del agotamiento*, ese proceso en el que las posibilidades expresivas son conducidas hasta sus límites. Ese desgaste de las formas no es de ninguna manera motivo necesario de desesperación. En este profundizar en el *final* surgen, con frecuencia, los gestos del juego, las *estrategias barrocas*. Borges define el barroco como «ese estilo que deliberadamente agota (o procura agotar) sus posibilidades y raya en su propia caricatura». Mientras su propia obra *no* es barroca, excepto intelectualmente (el barroco no fue nunca tan terso, lacónico, económico), sugiere la idea de que la historia intelectual y literaria ha sido barroca y ha agotado casi completamente la posibilidad de la novedad. «Sus ficciones son no solamente notas al pie de página de textos imaginarios, sino postdatas al cuerpo real de la literatura»<sup>11</sup>.

Sin duda, podría situarse a Borges en la *crisis de la modernidad*, en su destrucción de la metafísica que la ha gobernado o, mejor, en su desbordamiento. Pero también es cierto que su concepción de la literatura como *utopía* se remonta mucho más atrás de nuestra encrucijada y remite, por lo menos, a la tensión del libro que Mallarmé sintetizara<sup>12</sup>. El *exceso* preside el mito borgiano de la literatura, ese fascinante laberinto de erudición.

Borges confía en la continuidad y metamorfosis de lo escrito como si únicamente en ese espacio fuera posible sostener la *revelación*, «la inminencia de una revelación que no se produce»<sup>13</sup>. La literatura es, incluso en la forma de precipitar su *final*, lo *inagotable*, un encadenarse de lectura e invención. «*La biblioteca de Babel* es perfecta *ab aeterno*; el hombre, dice Borges, es un bibliotecario imperfecto; a veces, ante la imposibilidad de encontrar el libro que busca, escribe otro: el mismo, o casi. La literatura es esa tarea imperceptible e infinita»<sup>14</sup>. Blanchot se ha referido a este proceso no como el de la emergencia de un sencillo engaño sino como el «peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario»<sup>15</sup>.

Esa visión de la literatura como proliferación, esa condensación de lo *incontenible* que Borges conseguía en los catálogos inverosímiles, en los registros de las visiones cósmicas, ponen en cuestión, en su misma puesta en escena, la posibilidad de una representación clásica. Updike apunta a un problema esencial cuando señala que las

<sup>11</sup> John Barth: «Literatura del agotamiento» en Jaime Alazraki (ed.): Jorge Luis Borges, Ed. Taurus, Madrid, 1976, pág. 179.

<sup>12</sup> Cfr. Fernando Castro Flórez: «El naufragio poético de Mallarmé» en Elogio de la pereza, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992.

<sup>13</sup> Cfr. J.L. Borges: El Aleph, Ed. Alianza, Madrid, 1971, pág. 174.

<sup>14</sup> Gérard Genette: «La utopía literaria» en Jaime Alazraki (ed.): Jorge Luis Borges, pág. 210.

<sup>15</sup> Maurice Blanchot: «El infinito literario: El Aleph» en Jaime Alazraki (ed.): Jorge Luis Borges, pág. 213.

innovaciones narrativas de Borges surgen de un claro sentimiento de la crisis de la literatura como técnica<sup>16</sup>.

Se puede aplicar a la obra de Borges las tesis de Benjamin sobre la *decadencia del arte de narrar*. La reificación de las experiencias sociales es, para Benjamin, simultánea a la pérdida del *calor* de las cosas. El eclipse de la distancia que nos constituye hace que la frialdad se apodere incluso de las palabras. No hay en Borges esa conciencia de la vida como un continuar *después de la catástrofe*, esa constatación de la penosa reconstrucción del recuerdo del horror, pero sí parece que ha asumido el *empobrecimiento de la experiencia comunicable*.

Es la experiencia misma, según Benjamin, la que nos dice que el *arte de la narración* está tocando a su fin. «Diríase que una facultad que nos parece inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias»<sup>17</sup>. En el consejo transmitido, en la narración, depositaria de la *promesa*, se aunaba, como en la densidad histórica del *aura*, la noticia de la lejanía, el relato del que retorna a casa con la crónica del pasado que es rescatado como emblema de la distancia crítica, la esperanza política e incluso la tarea de la ética.

La destrucción del círculo social que consumía la narración, su desmoronamiento en el alma solitaria de la novela o en tráfico informativo contemporáneo (el imperio de lo efímero), son formas de una historia de la atrofia de la personalidad.

Borges continúa, de un modo escéptico, el cuestionamiento que ya estaba presente en la obra de Kafka o en la de su contemporáneo Samuel Beckett. Son conscientes de que la historia se ha excluido porque ha agotado el poder de la conciencia para producir acontecimientos históricos. La fuerza de la memoria declina con el sujeto; el antídoto del olvido no llega a esos personajes cargados con el peso descomunal del recuerdo como Funes el memorioso.

En Kafka o Beckett el arte explota desde dentro, se desgarrá o se convierte en póstumo. Sus estrategias literarias son formas de la *resistencia*, tratan todavía de transmitir una *experiencia* aunque sea de anonadamiento y ausencia. Si en Kafka los gestos se vuelven dramáticos y en Beckett la obra asume su destino ridículo (la catástrofe es enunciada como si se tratara del chiste de un clown), en Borges lo narrado ingresa en una atmósfera mítica. Surgen en ellos formas *mínimas* de la literatura<sup>18</sup>: informes, esbozos, balbuceos; los fragmentos se acumulan como en una Babel derruida.

La figura del laberinto corresponde al tono de estos autores. Son sujetos de la melancolía, historiadores de un «petrificado paisaje primordial». Rella ha señalado cómo en ese desierto de piedra el melancólico se mueve como en un laberinto. «El laberinto es su patria, porque es un lugar sin salida, o mejor un lugar que tiene mil salidas, ninguna de las cuales, sin embargo, le llevará fuera de él»<sup>19</sup>. El amor borgiano por lo que pasa inadvertido pero contiene un milagro, algo mágico, muestra que su perfil es el del coleccionista, aquel que busca las bellezas sepultadas y ocultas.

La mirada fragmentaria contempla la historia como *metamorfosis de una metáfora*. El espacio *atópico* de la modernidad se sedimenta en la figura del *laberinto*<sup>20</sup> que

<sup>16</sup> Cfr. John Updike: «El autor como bibliotecario» en Jaime Alazraki (ed.): Jorge Luis Borges, pág. 153.

<sup>17</sup> Walter Benjamin: «El narrador» en Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV, Ed. Taurus, Madrid, 1991, pág. 112.

<sup>18</sup> Entiendo lo menor en el sentido que lo emplean Deleuze y Guattari en su ensayo sobre Kafka.

<sup>19</sup> Franco Rella: Metamorfosis, Ed. Espasa, Madrid, 1989, pág. 50.

<sup>20</sup> Cfr. Franco Rella: «Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metáfora» en Peter Eisenman: La fine del classico, Ed. Cluva, Venezia, 1987.

no es tanto una solidez arquitectónica cuanto un proyecto mental, como en el caso del creado por Dédalo: un dibujo para ser recorrido en una danza ritual<sup>21</sup>.

El laberinto es una de las imágenes favoritas de Borges; sus ensayos se corresponden a aquel lujo de la desorientación; sus narraciones abren trayectos imprevistos pero nunca azarosos, gobernados por una lógica implacable. La *duplicidad* borgiana, esa comprensión del libro y el mundo como *reflejos infinitos*, subraya que el espacio no es finito, es decir, cerrado, sino que su estructura es infinita, siendo por ello una prisión sin salida<sup>22</sup>. Esto supone que la pugna con los límites del lenguaje<sup>23</sup> no arroja un sentido en el que edificar alguna seguridad.

Ahora bien, señala Ana María Barrenechea, si las lenguas son intentos de ordenación del cosmos, un pensamiento central en la obra de Borges es que el mundo es un *caos* sin sentido posible<sup>24</sup>. En «La casa de Asterión», «La biblioteca de Babel» o «El jardín de senderos que se bifurcan», se concreta esa escritura mínima que parece atravesar el irrespirable trayecto de su propia posibilidad. Hay un movimiento permanente de gestación de la alteridad ya sea en la forma de «el otro Asterión», ese imaginado que ríe con los pueriles juegos<sup>25</sup>, la reduplicación de los simulacros en los hexágonos de la biblioteca o la intercambiabilidad del perseguido y el homicida en «El jardín de senderos que se bifurcan». Es la situación del animal de la madriguera en «La construcción» de Kafka: convertido en destructor, amenaza extrema contra lo que protege, su espacio arquitectónico laberíntico<sup>26</sup>.

El garrapatear de la escritura kaffiana es recogido por Borges sin angustia, profundizando en cierta *modestia* de lo literario. Para Borges, Kafka es el escritor que *encarna* nuestro siglo, su destino fue «transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas»<sup>27</sup>. Las aventuras barrocas de la literatura que Kafka resolvió en su estilo limpio pero desasosegante prefiguran o mejor, son *precursoras* del tono de Borges.

En su breve texto «Kafka y sus precursores», Borges propone un laberinto para leer la obra del autor de *La metamorfosis*: la *singularidad* de este escritor se muestra como inmemorial, anacrónica, se proyecta en todas direcciones. La heterogeneidad de los precursores de Kafka remite a la propia complejidad de Borges, las *mezclas* que contiene.

Paul de Man ha señalado acertadamente que el estilo barroco de Borges es, en su ironía,  *siniestro*. Las visiones extáticas del Aleph o el Zahir abren un abismo casi oriental, aunque la violencia aparezca como un elemento desestabilizador. El Dios borgiano está de parte de la realidad caótica «y el estilo es impotente para vencerlo. Su aspecto es como el rostro horrible de Hakim cuando pierde la máscara reluciente que ha estado usando y muestra un rostro devastado por la lepra»<sup>28</sup>. Ese rostro es también el laberinto *dibujado como un semblante* al final de *El hacedor*, esa construcción azarosa pero obstinada que se relaciona con el arte cartográfico que Borges asume en un abismo en el esbozo titulado «Museo»: el mapa sueña con corresponder exactamente al territorio; lo que construyen los cartógrafos es un espejo inverosímil o, tal vez, trabajan en el proyecto leibniziano de la *mathesis universalis*, esa ilusión

<sup>21</sup> Cfr. sobre Dédalo, Robert Graves: *Los mitos griegos*, Ed. Alianza, Madrid, 1985, vol. I, págs. 388-397.

<sup>22</sup> Cfr. Maurice Blanchot: op. cit., pág. 212.

<sup>23</sup> Cfr. J.L. Borges: *Otras inquisiciones*, Ed. Alianza, Madrid, 1976, pág. 180.

<sup>24</sup> Cfr. Ana María Barrenechea: «Borges y el lenguaje» en Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*, pág. 232.

<sup>25</sup> Cfr. J.L. Borges: «La casa de Asterión» en *El Aleph*, pág. 71.

<sup>26</sup> Cfr. Franz Kafka: «La construcción» en *La muralla china*, Ed. Alianza, Madrid, 1973, págs. 157-191.

<sup>27</sup> J.L. Borges: «Prólogo» a *Franz Kafka: América*, Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, Ed. Orbis, Barcelona, 1987, pág. 9.

<sup>28</sup> Paul de Man: «Un maestro moderno: Jorge Luis Borges» en Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*, pág. 150.