

canaria de Fuerteventura, se exilia en París para luego trasladarse a Hendaya, sigue sus contactos con la prensa de Buenos Aires, y urde un libro enigmático en el cual no faltan referencias a Sarmiento y Rosas. Desprecia asimismo los artificios modernos y los ecos gongorinos de aquellos años, y prefiere atraer hasta su presente la antigua imagen del libro.

El libro, como destacó Curtius, es uno de los temas centrales de toda una tradición occidental y uno de los *loci* de la topografía imaginaria de Occidente. Borges señala su vínculo, cuando adquiere sentido trascendente, con las concepciones hebreas y árabes, con la cábala y las lecturas del Corán. El libro es una obsesión que sigue Borges en el terreno de las repeticiones y de los arquetipos, en medio de sus manifestaciones fenoménicas. Sabe que la naturaleza temporal del hombre en su cerco histórico goza de *una partícula de divinidad* y que si puede adivinar el absoluto de la letra primera, del Alpeh, sólo puede hacerlo fugazmente y de forma irónica. Lo muestra con su distanciamiento desde el no-lugar escéptico, pretendido observatorio del mundo. Las expresiones de la historia vividas por los hombres más se asemejan, señala, al libro del menesteroso Job donde el mal no puede soslayarse. En medio de esta temporalidad, los disfraces desvelan sus límites: «Tu materia es tiempo, el incesante / Tiempo. Eres cada solitario instante», pero también la extremada fascinación del conocimiento.

Lectores de Libros por excelencia, de *La Divina Comedia* y de *Las mil y una noches*, del *Corán* o de *La Biblia*, también conocen que, en las casi obligadas trasposiciones de la tradición y de su porvenir, se tejen libros que no tienen la certeza del círculo ni la plenitud de aquéllos. Las visiones son sólo fugaces disfrazamientos: el anafórico *vid* de «El Aleph» es una señal reiterada en la literatura occidental que se muestra como una carencia, en su historicidad pretérita, en un *tránsito* que necesita a cada paso reafirmarse. La naturaleza de la visión de un Libro o de un Absoluto es de naturaleza ficticia. Puede traducirse, pero las versiones —como las homéricas— aparecen atadas a sus circunstancias. Resultan así la traducción, el comentario y la exégesis del Libro una muestra extrema de esta condición temporal. Las fronteras de la mirada pueden avanzar hasta donde queramos pero se expresan en el interior de Babel, aquí donde la palabra es sacudida por la apariencia o por la duda. Su perfección no existe, pues lo inacabado y contingente es la señal de lo humano. El argentino escribe que «el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio»; el español, más amigo de excitar a sus lectores, se despacha con un «huye de lo perfecto, de lo acabado; no, nada que se acabe, nada lleno».

También aquí el diálogo de sus textos se hace posible más allá de la cronología e ilumina sus disfrazamientos y sus *dramatis personae*. Borges lee a Unamuno durante los años veinte, pero ignoro hasta qué punto

llega a su conocimiento. Por muy limitada que fuera esta lectura pudo abrir algún camino a la sensibilidad que se expresaría más tarde sin recordar siquiera su origen. Poco importa, sus textos proceden de diversas circunstancias y sólo desde esta diferencia coinciden y constituyen caras de una misma *pyramid* en sus apariciones múltiples: en su apertura hacia el pasado y hacia el futuro.

Empecemos por el final, por este final que puede ser asimismo un principio. Jorge Luis Borges fecha *El libro de arena* en 1975 y recoge entonces dos textos que acaso no son más que aspectos distintos de una forma también expresada por Miguel de Unamuno.

El primer escrito puede verse bajo la presencia de la máscara. En «El otro», Borges encuentra a su doble cuando ya ha traspasado la frontera de la vejez. Reconoce en su doble la juventud y la mismidad, y también lo que los diferencia radicalmente: el tiempo. *Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos*. Entre referencias a Carlyle y a Don Quijote, a la biografía de Amiel y a las traducciones de *Las mil y una noches*, entre afirmaciones del individuo como única realidad, traza juegos y sombras en los límites de lo humano, donde se cruzan los caminos del sueño y de la vigilia. El viejo Borges sabe que el encuentro con su doble tiene lugar cuando ya está despierto; para *el otro*, como en un nacimiento platónico, el recuerdo será imposible pues se realiza en el sueño. La rueda del tiempo, entre las distancias, continúa sus giros. Es la rueda de la mismidad y de la diferencia a la que sólo el *individuo* ofrece sentido, rostro, perfil o máscara.

El segundo texto es el relato que da título al volumen: *El libro de arena*. Borges lo inicia con alusiones al infinito número de puntos de los que consta una línea y enseguida supone la presencia de un libro de similares características. El relato es breve: un vendedor de Biblias le ofrece un libro infinito donde son posibles inagotables combinatorias de imágenes y caracteres. Se trata de un *locus* sin principio ni fin donde el individuo se extravía. Es el *libro de arena*, que si existe como posibilidad de valoración matemática, necesita del tiempo para surgir como una desmesura monstruosa. (Es, por así decir, el otro lado del «Reloj de arena» de Quevedo, escritor que tanto sedujo a Borges como a Unamuno). Pero no cuenta las horas, desplaza toda percepción y toda medida. Coloca al hombre ante una lógica implacable: *si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo*. Borges lo cambia por dinero y por la Biblia de Wiclif (la primera biblia inglesa, *dixit*) pero termina por abandonarlo en la Biblioteca Nacional: es *un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infama y corrompe la realidad*.

Durante los años veinte, esto es, cuando Borges pudo encontrarse con otro Borges anciano que lo situaba ante la rueda de la memoria y de los olvidos, de la mismidad y de la diferencia, del sueño y de la vigilia,

durante aquellos años en que emprende sus fervores literarios, Miguel de Unamuno también realiza varios relatos similares, aunque sin el laconismo del argentino.

El otro, la vida como sueño, la ficción de los personajes reales e imaginarios, son preocupaciones centrales que atraviesan la obra del escritor español. *El otro* es un drama escrito durante el exilio en Francia, en 1926, y que sufriría retoques más tarde. El tema del otro, como en el cuento borgesiano, está aquí presente, pero su naturaleza más que dramática e irónica surge de la pasión trágica: la presencia de la alteridad conduce a la destrucción, dos hermanos idénticos, como en el relato bíblico de Abel y Caín, borran sus fronteras y parecen confundirse de manera terrible, inician *al verse fuera de sí el camino para odiarse*, soportan la terrible tortura de nacer dobles, *de no ser siempre uno y el mismo*. Cuando uno muere, el otro hereda el furor y la candidez en los cercos trágicos de la historia, la pasión dionisiaca y el espíritu de la tragedia. Pero no logra recuperar la mismidad. Unamuno sabe, como sugerimos más arriba, que las repeticiones son más que encuentros metafísicos y productos de lecturas —conocidas o ignoradas— encarnaciones en el tiempo: un lado menos apolíneo de la mismidad, el lado del placer, del adulterio o del homicidio, el lugar de la pasión que sólo puede verse como punto en la cadena incesante y casi infinita de las horas, un punto que es la única vida donde se anudan el azar, el destino y la elección del individuo: su propia iluminación «y la de los que conmigo se arriman alguna vez al brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismos». El proceso de la escritura como el del conocimiento carecen así de sosiego: el reloj de arena quevediano apunta los minutos en que el hombre no es nunca el mismo.

Equiparable en muchos aspectos a «El libro de arena», *Cómo se hace una novela* supone una dimensión más amplia y prolija de la historia y de la existencia. Este libro, que redacta Miguel de Unamuno también durante los años veinte, es asimismo algo más que una narración. Se podría decir, si parafraseamos las afirmaciones de Borges sobre el *Sartor Resartus* de Carlyle, que añade comentarios a un relato que puede expresarse escuetamente. El texto está escrito en París y en la fronteriza Hendaya, y muestra aspectos de un disfrazamiento que en cierto modo se presenta como el reverso del escrito de Borges.

Miguel de Unamuno no adopta aquí el papel del espectador irónico que observa el complejo y arquetípico desplegarse de los signos. Ni un solo asomo del espíritu orteguiano tan triunfante en aquella hora, ni un solo resabio de la posterior ironía borgesiana. Su papel, como sugirió Ferrater Mora, es más bien el de *excitador*. Todo, en efecto, lo remueve y lo transforma en su diálogo con el lector. Unamuno inventa un perso-

naje que es el otro y él mismo, y que más que leer una novela ha de escribirla con su propia existencia, en el permanente tránsito de sus máscaras. Jugo de la Raza busca las novelas para encarnarse en el otro. *Le gustan y las busca para vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro. Es por lo menos lo que él cree.* Pero es el tiempo el que muestra que la ficción tiene lugar después de cada instante y Unamuno prefiere un estado de atentísima observación de los momentos de desvelamiento: *la eternización de la momentaneidad o la momentanización de la eternidad.* Al tiempo que se contempla se actúa; al tiempo que se habla todo se remueve, también el porvenir y el pasado. Si la observación conduce a percibir el carácter menesteroso de los signos y de toda literatura (*la literatura no es más que muerte*), estar alerta supone vivir con intensidad los destellos del conocimiento.

El personaje, entre personal y arquetípico (Unamuno y Jugo de la Raza), desde su exilio político y metafísico encuentra en uno de los puestos de librería de viejo que se halla a las orillas del Sena un libro parecido al *Libro de arena*. Seducido desde que lo toma en sus manos, como ante un espejo que torna borrosas las imágenes, siente el mismo temor que percibe ante el reflejo congelado por un instante sobre el río. Lo compra finalmente y lo lleva hasta su casa donde, como el otro, también siente fascinación y miedo. Comprende entonces que la lectura supone un conocimiento que concluye con su vida. No es un libro infinito, sino una escritura sobre la arena (la imagen, con diversos sentidos, es traída y llevada por Unamuno en otras obras suyas: Cristo escribe sobre la arena). Y si Borges extravía el libro en el laberinto de una biblioteca después de descartar el fuego por su naturaleza inacabable, este otro libro, finito (y no menos diabólico pues su final es el del autor y del ente de ficción) es enviado a la hoguera. El personaje se sumerge, como Unamuno, en una permanente anotación, discontinua y fragmentaria, de las seducciones o de los horrores del tiempo. Realiza *comentarios*. Puede hablar de Cervantes o de Dante, del diario de Amiel, de la *Biblia* y del *Corán*, de la vida y del sueño, de las publicaciones argentinas o de Rosas visto por Sarmiento; también puede hablar de su época, de los torpes escritos de Lenin y de la Revolución Soviética, de la dictadura de Primo de Rivera, de su destierro en Fuerteventura, de las investigaciones de Freud o de un centenario gongorino que le parece tan banal y vacío como le pareció el recuerdo tributado por los modernistas al comienzo del siglo. En *Cómo se hace una novela*, más que un acertijo o un teatro de los signos, más que una *fábula de homine*, Miguel de Unamuno muestra la *soledad radical* del individuo moderno, y lo hace bajo el mismo acorde de la visión quevediana del presente huidizo. «La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose».