

segunda es un reflejo de la literatura primera, suerte de construcción laberíntica en que un texto viene de otro y vuelve a él, para revenir y revolver y así cuantas vueltas de juego se quiera. La literatura primera, la de los maestros o autoridades, sería la «realidad» de la literatura segunda, epigónica o en eco.

Imaginar la eternidad, imaginarla aun en lo que tiene de inconcebible, es un remedio del lenguaje frente al dolor de lo fugitivo, del tiempo sucesivo que se vive como una pérdida, como una serie de pequeñas muertes. Borges-casa es romántico y acepta el poder consolador del arte (*Trostung*), espacio donde se pierde la realidad y reina el oximoron. La nieve arde y también arden luces tenebrosas. Hay, en el tiempo, anacronismos y repeticiones que lo desmienten. Entre todas las páginas borgianas que postulan este consuelo, prefiero *Sentirse en muerte* (1928), perfección que podría honrar a cualquier literatura. Se trata de suspender la historia, de rescatar un fragmento de pasado intangible al flujo de lo perentorio. El caminante nocturno tropieza con una tapia rosada que es la del siglo XIX y lo sigue siendo. El *déjà vu* se sintetiza con el presente: ahora estoy en el pasado. Pero esa vivencia de lo pasado como actual, esa suspensión de la temporalidad itinerante es la muerte: «... me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor intuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica».

Este proyecto de desvalorización de la historia se prolonga en la vindicación de lo infinito: es una palabra que «una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata», es un «concepto corruptor y desatinador de los otros» (desde luego, hay un argumento borgiano que oponer a estos terrores: lo infinito no puede pensarse porque el pensamiento y el lenguaje son finitos, de modo que el pensamiento «no consiente» lo infinito; también puede razonarse según la dialéctica: todo concepto es negatividad y postula su contrario, sin el cual no existe: lo infinito es la contrafaz de lo finito y viceversa, es sólo pensable como el encuentro de los opuestos en el absoluto).

En *La doctrina de los ciclos* (1934) se complementa lo anterior: el tiempo ocurre cíclicamente porque el número de elementos del universo es finito y sólo admite un número finito de combinaciones que, fatalmente, se organiza en repeticiones. Estas son infinitas, pero su ordenación sucesiva es irrelevante: estas palabras volverán a escribirse infinitamente y, por lo mismo, poco o nada importa que ahora lleven la fecha que llevan. Como todo argumento metafísico, y según Borges enseña, este es perfectamente irrefutable y absolutamente inconvincente. Como lo es su corolario (*La esfera de Pascal*, 1951):

«Si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo en el espacio; porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde.»

La más ambiciosa embestida de Borges-casa contra la historia es *Nueva refutación del tiempo* (1944-1946), donde sostiene la vigencia de la instantaneidad estanca contra la sucesión. Sólo existe cada momento vivido, no su conjunto, lo que equivale a decir que el tiempo nace, existe y muere en el mismo instante, para nacer, existir y morir de nuevo, pero sin continuidad alguna. Todo instante es absoluto y la historia no existe, por falta de un espacio donde la sucesión se acumule y dé cuenta de sí misma.

Ahora bien, ¿dónde se produce la percepción de estos instantes discontinuos? Si

se produce dentro de cada instante, entonces la discontinuidad tampoco puede pensarse, sólo puede pensarse el instante dentro de sí. Hay un yo que es común a todos esos dispersos mundos suficientes de tiempo, a ese archipiélago temporal que no fragua en continente. Pero si ese yo ha estado en todos los instantes, precisamente, demuestra que entre ellos hay cierta comunidad. Y si hay un dónde para detenerse a pensar la discontinuidad, también hay un cuándo, pues la fórmula de la discontinuidad está compuesta de palabras continuas.

El ejemplo (tenuemente spengleriano) que da Borges para graficar su refutación del tiempo no es demasiado hábil como tal: en agosto de 1824, según los almanaques, un guerrero sudamericano pelea en Ayacucho y Thomas de Quincey escribe una diatriba contra Goethe. El tiempo no existe, pues estas eventualidades no son contemporáneas: uno no sabía nada del otro.

No es difícil ver que ambos hechos se conectan de modo bastante visible: los ingleses cuya cultura laboraba y enriquecía Quincey estaban directamente vinculados con la guerra de la independencia americana. Esto lo cuenta cualquier manual de historia. El guerrero y el escritor compartían un espacio histórico. Lo hacían sin ser conscientes de ello, pero Hegel recuerda que los hombres hacemos la historia sin saber que la hacemos, pues la historia nos hace, como el tigre borgiano que me destroza aunque yo sea ese tigre.

Finalmente, se trata de un «consuelo secreto» (otro consuelo romántico) frente a lo espantoso de un destino irreversible y férreo. El tiempo, el yo y el universo astronómico existen y «el tiempo es la sustancia de que estoy hecho». Lo niego en un momento de él mismo y el medio desmiente el mensaje.

El desdén por la historia es desdén por lo concreto, y he allí una constante del Borges-casa, el que escribe en el prólogo de *Ficciones* (1941) que un largo libro equivale a su resumen breve, o el que repite su diatriba contra las ciencias de lo concreto —sociología-psicoanálisis— por ser meras jergas o *patois* (estos graciosos postulados tienen el sabor virginal de lo no sabido), que adjetiva de «ridículo y deleznable» todo lo acaecido en la historia universal, a juzgar por los desvaríos de Bouvard y Pécuchet (que, precisamente, reducen la historia al enciclopedismo que el idealismo realista intentó construir con sus libros que «reflejaban fielmente» la realidad), o personifica en el Otálora de *El muerto* o en el protagonista de *La espera* al hombre ya muerto aunque vivo, porque va a morir, no importando nada lo que le ocurra antes de la muerte (estas ficciones ejemplifican la doctrina de *Sentirse en muerte* y rizan su rizo).

Como insinué antes, este Borges se toca con Jung y con Spengler. Con Jung, porque el arquetipo o inconsciente colectivo es la garantía de eternidad que yace bajo la efímera apariencia de la historia o de lo que llamamos tal. Esto lo desarrolla Borges-casa a partir del problema de la invención poética. He aquí unas líneas de 1974:

«Regresemos a la secular doctrina de que el poeta es un amanuense del Espíritu o de la Musa. La mitología moderna, menos hermosa, opta por recurrir a la subconciencia o aun a lo subconciente... Como todas las génesis, la creación poética es misteriosa.»

El poeta cree decir una cosa y dice otra, pues no sabe lo que sabe la Musa, de la

cual es mero vehículo. La historia es la conciencia del poeta, la eternidad es la conciencia de la Musa, o sea el arquetipo. Así, José Hernández escribe un poema de protesta y le sale un poema sobre el mal, el destino y la desventura. Quiso temporalizar y eternizó.

En cuanto a Spengler, dado que la historia no es factible de comprensión, es, al menos, factible de descripción externa. Su sustancia es misteriosa y no se la puede penetrar, pero su exterioridad es materia de la morfología. Borges-casa escribe en 1950:

«Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas.»

Estas construcciones tal vez sean un síntoma histórico, el gesto de una cultura que, agobiada por un presente incomprensible y atroz, proclama la incomprensibilidad y atrocidad de todo presente. Ya hemos observado que Borges mira la Argentina con los ojos de un guerrero de la Independencia y sus fuentes románticas (Schopenhauer) intentan contemporizar la teoría y la visión. No es difícil entender cómo se ve a sí mismo en tanto «fin de raza», ser tardío que ha nacido tras el final de la historia, sobreviviente barroco de un tiempo muerto («barroca es la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios», escribe en 1954).

Otros incisivos confirman lo dicho. Melanchton (*Un teólogo de la muerte*) está muerto y no se da cuenta, por lo que sigue escribiendo unas páginas que se borran al día siguiente de hechas. El *Biathanatos* de John Donne arriesga una teoría que fascina a Borges-casa: Dios ha creado el mundo para inmolarse en él, se ha suicidado y vivimos su posteridad. Con Bertrand Russell lamenta vivir en un siglo XX irracional, degradación del racionalista siglo XVIII. ¿No se dirigen al propio Borges estas palabras sobre Valéry escritas en 1945?:

«Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando)...»

El antepasado

La figura del antepasado es la opuesta y complementaria a la figura del fin de raza. Aquél ocupó un espacio en la historia, pero lo llenó hasta la medida de la perfección, agotándolo. Este ha venido al mundo sin lugar histórico. No le cabe (caber: de nuevo, ocupar un lugar) intervenir en las cosas mundanas, sólo le cabe contemplarlas como algo concluso e impenetrable. De allí que el mundo se torne conjetural, dudoso, sospechable de falsía.

Los atributos del antepasado son: potencia de engendrar, coraje de matar, invención de escribir. Opuestamente, el fin de raza se concibe estéril, cobarde, mero lector de los textos canónicos, repetidor, eco o falsificador de sus modelos.

En la figura del puñal que es, a la vez, tigre, se sintetizan los dos atributos de la potencia paterna del antepasado: engendrar y matar. El puñal ha sido instrumento de la muerte y encierra una fuerza de tigre. Ahora yace, inerte, en el cajón del escritorio,

como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y urbano: papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo, en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Algunas fábulas borgianas recurren sobre lo mismo.

En *Los dos reyes y los dos laberintos*, el personaje poderoso (poder es connotación del ancestro) lleva a alguien al laberinto por excelencia, el desierto, y allí lo deja morir. El laberinto es la figura opuesta al camino y éste es la base estructural, topológica, de la historia. El laberinto es el seudocamino que le queda para recorrer al fin de raza. Lo desértico de este concreto laberinto acentúa la imposibilidad de ejercer ninguna práctica en él. Sólo cabe esperar en su vanidad el momento de la muerte, que se vive como el cumplimiento de una sentencia capital. La esterilidad y la impotencia suelen aparecer en Borges cargadas de una culpa innominada, similar a la del pecado original, una culpa por una transgresión no cometida.

Similares elementos aparecen en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. El narrador y protagonista es, de algún modo, el personaje de una novela laberíntica escrita por un antepasado suyo, texto en que están previstas todas las variantes posibles de la historia. Todas las conjeturas de espacio y tiempo configuran un laberinto en que, sin advertirlo, está metido el personaje, caminante por una traza de senderos que se bifurcan y que no llegan a ninguna parte.

Juan Dahlmann, en *El Sur*, es el emblema del fin de raza: desciende de un guerrero y de un terrateniente, y conserva una espada y el casco de una estancia, pero él es un mero bibliotecario de ciudad, a quien retienen en ésta «las tareas y acaso el desgano». Por subir una escalera leyendo *Las mil y una noches* se lastima la cabeza y sufre una septicemia. En el delirio o en la vigilia (las lecturas varias son posibles) vuelve al sur, al campo, al lugar de sus antepasados, donde es invitado a un desafío a cuchillo y sabe que lo matarán. Inhábil para los aspectos prácticos de la vida, contemplativo, lector de los clásicos, ha olvidado las destrezas de sus ancestros y esto le costará la muerte. De algún modo, es como estar encerrado en un laberinto de arquitectura o desierto.

En *La cámara de las estatuas* hay un castillo árabe construido por los antepasados, donde están, en forma estatuaria, todos los árabes (son jinetes y guerreros, como los argentinos de los buenos tiempos). Un rey viola el secreto del recinto, pretende incautarse de sus tesoros y esto le acarrea la pérdida del reino. De algún modo, repite el esquema del cuento anterior: la vuelta al mundo del antepasado implica la desgracia y la muerte. El ancestro es sagrado y no admite que se hollen sus espacios tabúicos.

En estas narraciones puede observarse una dualidad de elementos: los masculinos o paternos corresponden al pasado (la figura del guerrero, del rey, del jinete, del cuchillero, del clásico, etcétera), y los femeninos o maternos corresponden al presente, donde habita el narrador: la casa, la biblioteca, el laberinto de arquitectura, la prisión. En síntesis: el encierro y la protección, la defensa ante el mundo hostil y la mutilación para operar sobre él.

Si se pretende leer filosóficamente la relación del fin de raza con el antepasado,