

DAVID JIMENEZ P.*

ESCRITO SOBRE BORGES

I

La idea de expresión termina casi siempre por resolverse en la idea de redoblamiento: producir un doble, un representante que pueda pasar por el otro. Producirlo a partir del original, de tal manera que un movimiento de acercamiento no sólo muestre sus analogías sino, en últimas, su identidad. Ese doble puede ser como el mapa del Imperio, que cubría todo el territorio punto por punto hasta hacerlo desaparecer. O puede ser el comentario: la verdad de éste, llevada por el mismo camino lógico de la cartografía del Imperio, consiste en recubrir el texto comentado hasta identificarse con él palabra por palabra; su perfección, como la del mapa, no puede dejar nada por fuera, pero tampoco puede excederse. Su ser consiste en redoblar.

II

Estas son metáforas de alguna manera irónicas. Su aparente sin sentido no hace más que conducir al aparente sentido de la expresión. Menos evidente, la “Parábola del Palacio” habla también del poema como doble: ¿ puede un puñado de palabras, o una sola palabra, llegar a ser el equivalente total y perfecto del universo? Estas son sólo leyendas, pero hay quienes siguen buscando una clave secreta, el ábrete sésamo que dará vuelta al escenario del mundo: si un poeta originario, en el mito, convirtió su palabra en mundo, debe existir una forma misteriosa de darle vuelta y convertir de nuevo el universo en palabra originaria. Los poetas seguirán buscándola y no la hallarán.

III

“Borges y yo” es como otra parábola del palacio. De otro universo, llamado Borges. El poeta lo recorre: sus pasillos secretos, sus crepúsculos, sus laberintos. Y va pronunciando esas palabras con las que lo expropia de su identidad. Borges construye otras, cediéndoles todo poco a poco, para que el poeta busque la palabra que sea el doble perfecto. Así, el palacio se va quedando sin realidad y el descendiente del poeta esclavo sigue ensayando fórmulas en busca del poema absoluto.

IV

El poeta de “La luna” es el mismo de la parábola del palacio y no debe ser otro, o es un doble del poeta de “Borges y yo”. El rango de las pretensiones puede

* Profesor de literatura, Universidad Pedagógica Nacional
Universidad Pedagógica Nacional

variar, pero tratándose de escalonamientos simbólicos, las diferencias son también sólo simbólicas. El poeta de “La luna” pretende “meramente” el infinito. Y se nos dice que está a punto de lograrlo y de proferir su poema total ante la noche estrellada, acto con el cual sabemos lo que puede suceder: la magia del esclavo que hizo desaparecer el palacio con su palabra absoluta, Dios al revés. Cuando de pronto, al alzar los ojos, ve un bruñido disco en el cielo y comprende que se ha olvidado de la luna.

V

Magias mayores, magias menores. El Universo, el Imperio, el Palacio, Borges: en un solo objeto estaría el todo si una sola palabra fuese capaz de producir su doble. Pero siempre se pierde lo esencial: tal es el destino inexorable de la poesía.

VI

El lenguaje es esencialmente imperfecto como forma de expresión. O los poetas no han descubierto aún su secreto. En los años veinte, Borges, joven poeta de la ciudad de Buenos Aires, intentó modificar el lenguaje para lograr un acercamiento mayor a las pretensiones heredadas del esclavo de la parábola. Pensó que la imperfección de las palabras estaba en su lentitud para nombrar. No se puede alcanzar la magia sino por un golpe súbito, tomar por sorpresa la realidad y no darle tiempo de defenderse, sustrayéndose a la nominación. Pero el lenguaje, discursivo, es sucesión, y por ello tiene que fingir que las cosas lo esperan en su eternidad estática a que él busque sus palabras y vaya pronunciándolas, una a una, en el tiempo. El poeta esclavo de la parábola ya había descubierto que el Poema tiene que ser instantáneo, una sola palabra, muy breve, una sola sílaba, una letra. El joven poeta de Buenos Aires pensó que la tarea consistía en comenzar a sintetizar la variedad de las percepciones, su sucesión, en una misma palabra donde se vuelvan simultaneidad. El mundo no puede esperar mientras el poema se organiza para decir el último brillo del crepúsculo y el canto lejano de un pájaro. Tiene que captarlos juntos, en una misma expresión. Y así progresivamente hasta la síntesis final: producir en una palabra esencial el doble perfecto de ese universo en pequeño atrapado en la percepción.

VII

Años más tarde, Borges el poeta, ya no tan joven, descubre, o cree descubrir, que la multiplicidad y variedad del mundo que quería expresar es ilusoria. Que si quiere llegar a “la palabra”, no puede perderse en los espejismos de lo múltiple. No es posible crear un doble para cada cosa singular. Hay que buscar la unidad esencial y a partir de ella, del arquetipo, intentar de nuevo el asalto del esclavo al palacio.

Giambattista Marino tuvo una visión al final de sus días: vio la Rosa y entendió que la poesía participa de la vanidad de los espejos que multiplican las

apariencias sin alcanzar jamás la esencia. Su poema a la rosa no era la expresión de la Rosa esencial sino una cosa más, contingente, arrojada a la empírica multiplicidad de las rosas. Comprendió, entonces, que a la poesía le es dado mencionar o aludir, pero no expresar y que la Rosa está en su etemidad y no en las palabras.

VIII

Joyce vio también el infinito. Pero no en la unidad sino en el vasto caos de la multiplicidad. Y escribió su *Commedia*. No buscó la totalidad de la Historia ni saquear el Palacio en todos sus salones. No vio la Rosa del Paraíso sino el infierno innumerable de Dublín. Un día, unas pocas horas, algunas calles, nada más. Escalar la cumbre de ese día no fue una empresa menor que la de Dante remontándose al Empíreo, pues en un día están todos los días del hombre y entre el alba y la noche está la historia universal.

IX

“Alguna vez yo también busqué la expresión — escribe Borges —. Ahora sé que mis dioses no me conceden más que la alusión o mención”. Pero, ¿no es suficiente? La riqueza de los hechos, la abigarrada multitud de las experiencias, de las percepciones, de las reacciones, no tienen por qué imponer un paralelo recargo en la escritura. Ésta, generalizadora y abstracta, las mediatiza hasta hacerlas invisibles. No hay que escribir las innumerables escaramuzas con la realidad cotidiana: basta su elaboración final en la alusión. Esta imprecisión, esta simplificación conceptual de lo complejo, es lo clásico. El romántico quiere ser preciso, traducir con exactitud la prolijidad de los eventos en su singularidad: quiere ser expresivo, fiel a la experiencia, a su experiencia. El clásico, en cambio, sabe que la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio: la literatura es siempre una sola.

X

Traducir la experiencia individual, en toda su fenoménica vastedad: he ahí lo que la poesía no puede ni debe ser. Escribir no es traducir la experiencia: es borrar en ese original, suprimir, olvidar, tergiversar, resumir, hasta llegar a la forma. Formar: reducir lo múltiple a la unidad, postular un orden en la caótica riqueza de la realidad. Ireneo Funes, el hombre que no olvida, para quien el mundo es presencia inmediata, imágenes sin abstracción, no puede escribir. Escribir, como pensar, es olvidar diferencias. Si la presencia de la palabra aniquila el mundo para que surja el poema, la presencia del mundo en la memoria sin olvido de Funes hace imposible la poesía, el pensamiento y el lenguaje.

XI

“Teóricamente, no es inconcebible — dice Borges — un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pomenores de su destino, pasado y venidero”. Para ello bastaría disponer del diccionario secreto donde están consignadas las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias del lenguaje en el que está cifrado el universo. Más modestamente, el idioma analítico de John Wilkins sólo pretende que en cada nombre esté contenida la definición del objeto, según los géneros y categorías correspondientes a su previa clasificación del universo. Clasificación que no puede ser sino arbitraria, mientras no sea una copia del esquema divino del mundo. Las lenguas que hablan los hombres no son, en realidad, más que un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Pretender que con éstos es posible representar los misterios del alma, cuya riqueza de tintes es más innumerable, según Chesterton, que los colores de una selva otoñal, tal es el insensato anhelo de la poesía, insensatez a la que no puede renunciar sin negarse a sí misma la existencia.

XII

¿ Autonomía del arte? Toda escritura postula la realidad. Aunque sea para jugar a negarla. Todo arte se justifica por referencia a un orden superior, heterónimo, del cual nada sabemos, ni siquiera que es falso. Si la obra de Borges tiene a veces la apariencia de un juego autónomo, es porque la libertad de la conjetura se erige como un privilegio de la lucidez escéptica.

XIII

El interés de Borges en la cábala consiste en que ella es una especie de metáfora del pensamiento. No existen textos absolutos. En toda escritura humana hay algo de azar. Pensar en la posible de una escritura absoluta, de un texto donde es obra del azar, puede ser una manera de preguntarse por la partícula de divinidad que cabría suponer en cada texto humano. O en el lenguaje. Esta participación supuesta en el lenguaje divino, conjetura que es la base de toda la poesía, tendería a cero en la comunicación ordinaria. Pero crecería en la experiencia poética con las palabras. Sería mas clara en la relación con una lengua extranjera, cuyos sonidos parecen recuperar algo de la magia primitiva. Y podría conjeturarse una máxima participación en las lenguas del “alba”, en esos textos primigenios donde el pensamiento humano parece emerger, incontaminado, de la mente divina. Así se entiende la devoción con que Borges se inicia en el estudio del anglosajón, en el que *fyr* no es todavía *fire* sino un dios y la palabra mantiene aún esa carga de asombro.

Borges no parece muy convencido de la convencionalidad del lenguaje humano. ¿ Cómo pensar esa separación, esa diferencia entre palabra y cosa, sin renunciar a la poesía?. Pensar una completa ausencia de lenguaje en las cosas nos llevaría a concluir su inesencialidad para el hombre. Antes que a la filosofía,

Borges se acoge al mito. Y la cábala le proporciona símbolos para superar poéticamente esa distancia.

XIV

Si el nombre es arquetipo de la cosa y en las letras de rosa está la rosa, habrá un terrible Nombre que cifre la esencia de Dios y que guarde en letras y sílabas su Omnipotencia. Ya se vio que repetir el libro, capítulo por capítulo, hasta obtener el doble idéntico, es imposible; menos aún recorrer la biblioteca, hexágono por hexágono, anaquel por anaquel, hasta encontrar el libro total. Buscar el Nombre, entonces, a través de las variaciones posibles de las letras hasta dar con la clave, la puerta del Palacio. Judá León lo pronunció y obtuvo su copia de la obra de Dios. Pero algún error en la grafía o en la articulación del Nombre condenó su simulacro a la estupidez. Quizá esa misma decepción con que miraba el rabino a su Gólem también estaba en los ojos de Dios que miraba al rabino, su simulacro imperfecto, su Gólem. Así se degradan los dobles y la expresión va dejando por fuera lo esencial hasta el vacío perfecto.

XV

O puede ocurrir al contrario: sin pretender redoblar la obra del Otro, renunciando a la hechicería, la escritura va abriendo un espacio que se puebla con imágenes, sin aspirar a la realidad, sólo ilusión. Imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos, de personas. ¿Y si, poco antes de morir, el poeta descubre que ese laberinto de líneas traza la imagen de su propia cara? Pues toda poesía es misteriosa, y nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir.

XVI

Buscar la expresión es constatar su imposibilidad. ¿No buscarla es encontrarse inevitablemente frente a ella como un destino? O quizá las palabras esenciales que nos expresan estén en páginas que no saben quiénes *somos*. *Pues los libros* que un hombre lee y que no ha escrito son tan parte de él como su rostro. Así, ha de existir un libro que sea el espejo de cada rostro que sobre él se inclina.

XVII

“¿Qué me impide soñar que alguna vez descifré la sabiduría y dibujé con aplicada mano los símbolos?” Quien así habla es el guardián de los libros. No es el bibliotecario de Babel, es Hsiang, viejo y ciego. Encerrado en la torre, custodia los libros en los que, se presume, están los jardines, los templos y la justificación de los templos, la música, las palabras y la sabiduría. Todo está allí, o por lo menos la memoria de todo ello, pero él no sabe leer. La torre, aislada del mundo,

cercada de polvo y sueño, guarda el tesoro que ya a nadie sirve. Lo que fue la ciudad, ahora es desierto. En los altos anaqueles, inalcanzables, los libros, como los astros, permanecen visibles y secretos. El recuerdo de los días que fueron comienza a confundirse en la memoria con los días soñados. Lo imaginado y lo pasado ahora son lo mismo. Es Hsiang, el que custodia los libros. Y acaso sean los últimos, porque el bibliotecario no puede leerlos y ya nada se sabe del hijo de Dios y del Imperio.

XVIII

La imagen de Borges, el bibliotecario, quedaría igualmente bien representada en la imagen del traductor. Aunque ejerció esta actividad, en sentido estricto, sólo esporádicamente, su obra parece cumplir muchas veces esa función que Benjamin señalaba a la traducción: perseguir a través de la selva idiomática de la propia lengua los ecos de un lenguaje original, de ese solo lenguaje verdadero que nadie habla ni escribe pero que se insinúa en las resistencias de lo intraducible dentro de cada lengua real.

En esa búsqueda, que es eminentemente integradora, Borges parece haber ido más lejos que nadie. De ahí que su obra finja a veces ser traducción para justificar las resonancias que se perciben en ella de otras voces, de otras texturas lingüísticas. Y que a través de la maraña de esos ecos, la aspiración profunda sea que por un instante se filtre, disimulada, la voz secreta de un dios, aunque no la reconozcamos.

Esa tarea del traductor que ordena en el dialecto de su tiempo las cinco o seis metáforas eternas tiene tan sólo una justificación: proferir la palabra. O favorecer que otro llegue a proferirla, haciendo que en la traducción madure el germen de ese lenguaje puro.

¿ Pues cómo hacer hablar, en un discurso directo, el lenguaje puro y la palabra primera? ¿ Cómo pretender que en la lengua de todos los días se escuche la voz de un dios? La traducción no sólo abre el camino de lo indirecto y de la alusión. La distancia que impone con respecto a un supuesto original multiplica los ecos y los centelleos sin precisar la fuente inicial. Traducciones de traducciones, ecos de ecos: “Estamos en un camino — escribe Kafka — que no hace sino conducirnos a un segundo, y éste a un tercero, y así sucesivamente; dado que el verdadero camino no surgirá antes de mucho tiempo, y quizá nunca, puesto que estamos entregados completamente a la incertidumbre, pero también a una diversidad inconcebiblemente hermosa, la realización de las esperanzas sigue siendo el milagro siempre esperado, pero en compensación siempre posible”.

XIX

¿ Cómo sería la escritura de un dios? ¿ Dónde estaría escrita? ¿ Con qué caracteres? ¿ Quién sería el llamado a descifrarla? Tzinacan pensó en un principio que se trataría de una sentencia mágica. Luego imaginó que podía ser una montaña o un río o la configuración de los astros. O que quizá estuviera escrita en su propia cara. Más tarde consideró que la noción de una sentencia divina era inadecuada. Un dios sólo debe decir una palabra, y en esa palabra ha de estar la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. También en el lenguaje humano, cualquier proposición implica el universo: decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio a luz la tierra. Pero en el lenguaje de un dios, esa cadena infinita no está implícita sino explícita, y no de un modo progresivo sino inmediato. Tzinacan intuyó la escritura del dios en la piel viva de los jaguares. Pero jamás pronunció la palabra, porque un hombre que ha entrevisto los secretos designios del universo ya no es más un hombre ni le será dado traducirlos al imperfecto dialecto de los hombres.

XX

Metáforas del pensamiento: el Aleph, la escritura del Dios, el Zahir. ¿ Cómo concebiría el infinito una mente finita? ¿ Cómo simbolizaría el absoluto en un lenguaje limitado y desfalleciente como el del hombre? Borges juega a responder estas preguntas. Es un juego ciertamente irónico, pero no por ello menos tenso.

No es simplemente un gusto inocente por lo fantástico lo que hace a Borges un cazador de símbolos, en especial de aquellos que parecen imágenes universales, casi no pensadas y eternas, donde se concilian los contrarios y se unifica lo disperso. No se muestra igualmente atraído por los hermetismos individuales de los simbolistas modernos. Prefiere los símbolos arcaicos de las religiones, de las mitologías clásicas, judías, nórdicas, o de las antiguas literaturas. Volver a contar esas historias, volver a pensar esos enigmas, reinterpretar sus respuestas, tiene para Borges un sentido más decisivo. Desde la leyenda persa del Simurgh, un pájaro que es todos los pájaros, o del ángel de Ezequiel que mira simultáneamente a los cuatro puntos cardinales hasta la esfera inteligible de Alain de Lille cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; igual que la Rueda soñada por Tzinacan, que no estaba delante de sus ojos ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes a un tiempo; y que la biblioteca de Babel, esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono y cuya circunferencia es inaccesible. Podría decirse que el interés de Borges por esas grandes metáforas, cuya tradición permite remontarlas hasta la oscuridad de lo no inventado (de ahí su gusto por las genealogías), se confunde con la fascinación de los enunciados imposibles, de las contradicciones in adiecto. Ese punto en donde el lenguaje desfallece y sólo puede expresar la reconciliación de los opuestos en la formulación abiertamente absurda.

XXI

¿ Es acaso posible que la experiencia de un hombre sea, en determinado momento, inexpresable por ajena a la estructura misma del lenguaje? Éste consiste en un alfabeto de símbolos que presupone un marco común de la experiencia de todos los hombres, un pasado que todos los interlocutores comparten. La sola posibilidad de una percepción única, excepcional, una experiencia de lo infinito, rompería ese marco. ¿ Cómo transmitir a otros la visión del Aleph? Hacerlo mediante una imagen es resolver el problema por vía de la literatura, es decir, de la falsedad. Lo que en el tiempo acaece en la sucesión, es simultáneo en el espíritu divino. Enumerarlo, hacer su recuento, es tergiversarlo, volverlo humano, despojarlo de aquello que constituye su misma esencia. Lo que el Aleph concentra, lo disgregan el lenguaje y el pensamiento. La rueda que vio Tzinacan estaba hecha de agua, pero también de fuego y era infinita, aunque se veían sus bordes. En la casa de Asterión, todas las partes están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar.

XXII

¿ El infinito anula el lenguaje, mostrándolo en toda su debilidad y su pobreza? O, al revés, ¿ el lenguaje muestra que el infinito no es más que una proyección de sus posibilidades, un pensar el más allá de sus fronteras? ¿ La existencia del absoluto demostraría la falsedad de la literatura que acuña, en sus imágenes, falsas monedas que hace pasar como símbolos de infinitud? O bien, ¿ la existencia <de la literatura serviría para señalar que el absoluto es nada, o que es sólo el término final de una demostración teológica que, sin embargo, quiere hacerse pasar como anterior: anterior a la demostración, al argumento, al pensador y al pensamiento?.

Puede que Dios esté detrás del Zahir, pero ¿ que es el Zahir? Una moneda común de veinte centavos, con la que se paga un trago en cualquier boliche de Buenos Aires. Puede que en el Aleph esté el espacio cósmico, sin disminución de tamaño, pero ¿ qué es el Aleph? Una pequeña esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro, descubierta en el sótano de su casa por un mediocre poeta que lo utiliza para escribir su poema total, titulado "La Tierra", ganador del segundo premio en el concurso nacional de literatura. Puede que en algún anaquel de la biblioteca exista un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de los demás, pero ¿ cómo localizarlo? He aquí el método: para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...

XXIII

Si expresar es producir un doble de la percepción, del sujeto, del mundo, desdoblado debería permitir recobrar el original. El mito de la expresión absoluta, la parábola del palacio, consiste en eso: recobrar la palabra original, aboliendo el mundo. Pero el mundo persiste y la fórmula mágica se sustrae al lenguaje. Y la expresión es más bien una cadena de degradaciones, un proceso de caídas en el que lo esencial se va perdiendo gradualmente. De Dios al hombre, su imperfecto Gólem; del hombre a su criatura, aún más imperfecta; hasta llegar al "caos y la cacofonía". A menos que se elimine el primer término de la cadena y, con él, todos los demás: ni dios, ni Gólem, ni esencia, ni expresión. Sólo enigmas y laberintos, sin solución, sin Habitante. Falsos dioses, fábulas, conjeturas. El universo librado al azar. Pero, en Borges, no puede borrarse la postulación del misterio, so pena de abolir toda la dinámica, el sentido, de su obra.

XXIV

Si hay una imagen verdaderamente última en Borges, bien podría ser ésta: arrasada la tierra, aniquilados los hombres, queda un último refugio: la torre, la biblioteca, fuera de cual todo es desierto; quedan los libros, salvados de la barbarie y el exterminio, como una última esperanza o un símbolo, al menos, de esperanza; queda un último hombre, viejo y ciego, que cuida los libros, pero no puede leerlos. Sabe, próximo a morir, que en esas páginas está el universo, pero cerrado, y no sabe abrirlo. Sin embargo, el hombre, recluso, todavía piensa sí en algún otro lugar del mundo habrá sido reconstruido el Imperio y reinará el hijo de Dios. No lo sabe. Y morirá sin saberlo, pues aunque la clave de todos los secretos esté un poco más arriba del alcance de su mano, en los anaqueles, la revelación se mantendrá, fatalmente, mucho más allá del alcance de su intelección.

XXV

O todo tiene sentido o nada lo tiene, se nos dice en *La Biblioteca de Babel*. Todo lo tiene, a condición de que exista el libro total, que alguien lo haya encontrado en algún secreto anaquel y lo haya leído. Ese, análogo a un dios, justifica la realidad. O nada lo tiene, y entonces la Biblioteca, que otros llaman el Universo, es sólo un conjunto de insensatas cacofonías. Si el Libro existe, incluso esta combinación arbitraria de caracteres, dhcmrlchtdj, debe significar algo terrible en algún idioma desconocido. Si no existe, aun la poesía no es más que supersensación y sinsentido.

La realidad es, por supuesto, mucho más modesta. El tiempo de la literatura y del lenguaje, el del sentido discreto, es el que media entre el misterio y su revelación. Esta distancia, infinitamente diferida, esta duración, interminable, es la que permite el diálogo infinito que es la literatura. Y el hecho estético es precisamente la inminencia de esa revelación. De esa revelación que no se produce.