



DOS ABSTRACTAS FECHAS Y EL OLVIDO¹

SÍ MISMO COMO OTRO EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

JOSÉ FÉLIX BASELGA

Fecha de recepción: 09/11/2023
Fecha de aceptación: 20/11/2023

PALABRAS CLAVE:

Filosofía y literatura
Identidad del yo
Yo y tiempo
Idealismo

RESUMEN:

La justificada fama de Borges como “escritor filosófico” se debe a que ha ido hilvanado a través de todos sus escritos, de sus cuentos, ensayos y poemas, una serie de experiencias en cuya elaboración conceptual se ha debatido desde sus orígenes la filosofía occidental. El presente artículo pretende, haciéndose cargo de que su escritura se sitúa con plena consciencia más allá de la división entre literatura y filosofía y a propósito de la cuestión de la identidad del yo, señalar la pretensión de Borges de mostrar en el medio de la ficción el carácter “alucinatorio” del lenguaje objetivante de la filosofía, que, en consecuencia, lo inserta en una posición filosófica idealista. Justamente de la radicalidad de esta posición deriva lo que podría definirse como la impugnación borgiana de la intención de extraer una “filosofía” de sus escritos.

KEYWORDS:

Philosophy and literature
Self identity
Self and time
Idealism

ABSTRACT:

Borges' justified fame as a “philosophical writer” is due to the fact that a series of experiences in whose conceptual elaboration western philosophy has been struggling since its very origins has been approached throughout all his writings, his tales, essays and poems. Taking into account that his writing goes intentionally beyond the division between literature and philosophy and regarding the question of self identity, this article aims to point out Borge’s purpose to show the “hallucinatory” nature of the objectifying language of philosophy in the bosom of fiction, which, in consequence, forms part of an idealistic philosophical frame. Precisely from the radicality of this position derives what could be defined as Borge’s objection to the intent to extract a “philosophy” from his writings.

¹ Último verso del poema de Borges *H.O.*, publicado en *El oro de los tigres* (1972), *Obras completas*, tomo III, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, p. 269.

¿Qué trama es esta
Del será, del es y del fue?
(...)
¿Qué río es este cuya fuente es inconcebible?
(...)
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebató y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
surgen, fatales e ilusorios, los días.
J. L. BORGES, *Heráclito*.²

Hay en Borges una obsesión por el tiempo. Es esta una obsesión que no deja de perseguirle a través de sus cuentos y que se entrelaza con la experiencia del sí-mismo no solo como *yo*, sino también como *otro*, como *todos* e incluso como *nadie*. Lo que cobra expresión en el poema *Heráclito* es, junto a la experiencia agustiniana³ de la inaprensibilidad del tiempo, la certidumbre de la inabarcabilidad del propio yo, que no puede serse sino, en el devenir que lo constituye, desdoblándose y multiplicándose como *otro* a una extraño y cercano. Un tiempo pues en el que consiste; un tiempo en el que es él mismo y otro, ya dormido, ya despierto. Soy “misterioso tiempo”, dice Borges; la trama “del será, del es y del fue” en la que coincido y no conmigo mismo en el sueño y fuera de él, pues, por otro lado, no dejo de ser sino sueño; tal vez el de otro⁴.

² Poema publicado en *Elogio de la sombra* (1969), *Obras completas*, tomo III, p. 143.

³ En las *Confesiones* de Agustín de Hipona se puede leer la tal vez más famosa cita sobre el tiempo: “¿Qué es, pues el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé” (p. 293). Sin embargo, pese a tal declaración, Agustín establece un claro vínculo entre el tiempo y la conciencia: “De aquí me pareció que el tiempo no es otra cosa que una extensión; pero ¿de qué? No lo sé, y maravilla será si no es de la misma alma” (p. 304). Pero la identidad de este “yo”, “conciencia” o “alma” descansa sobre la memoria -esa extensión citada-, que es descrita en los siguientes términos: “Grande es esta fuerza y virtud de la memoria, grande es, Dios mío; grandes espacios tiene, infinita es su capacidad, ¿quién puede llegar al cabo de su profundidad? Esta virtud y potencia es de mi ánimo y pertenece a mi naturaleza, y yo mismo no alcanzo a entender todo lo que soy; de manera que el ánimo no cabe en sí mismo y tiene angosta posada y apenas cabe en ella. ¿Está por ventura él fuera de sí y no en sí?, pues ¿cómo no cabe? Muy maravillado estoy de esto y como pasmado; maravillanse los hombres de las alturas de los montes, de las furiosas ondas en la mar, de la corriente de los anchos ríos, de el circuito del océano, del curso de las estrellas, y dejan a sí mismos y no se maravillan de sí” (235-236). AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, Planeta, Barcelona, 2022. Los textos de Borges que a lo largo de este artículo van a ser objeto de reflexión constituyen manifestaciones en el terreno de la apariencia estética de esta experiencia agustiniana en torno al yo y al tiempo.

⁴ Es este un motivo clásico en la religión, la filosofía y la literatura. Basten algunos ejemplos: para el Judaísmo, el Cristianismo y el Islam la muerte supone el tránsito a una forma de existencia superior en relación con la cual en la vida se da como reflejo y como entre sombras lo que en aquella es en toda su plenitud; según el Budismo el alma humana renace en diferentes niveles de existencia tendidos entre la ignorancia y la sabiduría que mantienen una relación análoga a la del sueño y la vigilia; Platón, padre de la filosofía Occidental, afirmó que el ser humano en su ignorancia vive en un mundo de sombras, tinieblas y apariencias, como en el sueño, del que solo puede rescatarlo un impulso a la verdad y al Bien; Descartes entendió que solo gracias a la certidumbre sobre la existencia de Dios puede revocarse la indiscernibilidad entre la vigilia y el sueño; Calderón de la Barca retoma este motivo en *La vida es*

“De mi sombra -concluye el poema- surgen, fatales e ilusorios, los días”; esos días en cuya sucesión termino siendo un “otro” extraño, que, sin embargo, no deja de ser no meramente un *yo*, sino yo mismo. Este final confirma el tono atormentado del poema, común, por lo demás, a tantos otros, como también a sus cuentos, en los que Borges vuelve una y otra vez a dar voz a esa experiencia de la identidad, de la alteridad y del tiempo. Como en el *Tratado de la desesperación* de S. Kierkegaard, el yo borgeano a veces parece desesperar por no poder dejar de serlo, pues aún en la figura del otro no puede sino reconocerse en un baile de ecos en los que va perdiendo densidad.

“Es inútil que duerma”, dice Borges en el poema, tal vez en la esperanza de ser de verdad otro y así poder descansar de ser yo al cesar de ser por un breve intervalo, como sugiere en otro poema, *El sueño*⁵, con estos versos:

Si el sueño fuera (como dicen) una
Tregua...⁶

Para terminar preguntándose, preguntándonos:

De un orbe intemporal que no se nombra
Y que el día deforma en sus espejos.
¿Quién serás esta noche en el oscuro
Sueño, del otro lado de su muro?

Toda la escritura de Borges está empapada si no de esta, de otras obsesiones, no muchas, vinculadas entre sí, recurrentes a lo largo de su trayectoria vital y literaria en sus poemas y en sus cuentos, como también objeto de sus breves ensayos, que le han valido el apelativo de escritor *filosófico*, desde luego, no sin razón. Ello es así porque Borges va hilvanando a través de todos ellos una serie de experiencias en cuya elaboración conceptual se ha ido debatiendo la filosofía desde sus orígenes. No extraña por todo ello que a propósito de Borges se haya planteado de nuevo el viejo, gastado y un tanto artificioso tema de la distinción entre el arte y la filosofía, entre la imagen y el concepto. Posiblemente la existencia autores como Marcel Proust, Franz Kafka, William Shakespeare, Thomas Mann, Albert Camus o Fernando Pessoa, por citar a unos pocos que representan momentos cumbre de la literatura universal junto al propio Borges, de un lado, y la de Platón, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Miguel de Unamuno, Theodor W. Adorno o Jean-Paul Sartre, del otro, recuse una tal división. Lo artificioso es, desde luego, la obligación sentida de

sueño; dice Shakespeare en *La tempestad* que estamos hechos de la misma materia que los sueños; Unamuno en su novela *Niebla* expresa la levedad de la existencia humana, que compara con la de un ente de ficción.

⁵ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas*, tomo III, p. 99.

⁶ Una tregua, se entiende, conmigo mismo. Estos versos evocan aquellos otros memorables de Antonio Machado en *Proverbios y cantares de Campos de Castilla*:

No extrañéis, dulces amigos,
que esté mi frente arrugada;
yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas.

Poema este en el que poco antes puede encontrarse también el tema del sueño:

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

Véase ANTONIO MACHADO, *Poesías*, Losada, Buenos Aires, 1973, pp. 163-64.

decantar en uno u otro lado una creación o toda una obra por una exigencia asociada a una rígida concepción de la división del trabajo espiritual.

Así pues, por la naturaleza de la obra de Borges, compuesta de poesía, de cuentos, algunos de los cuales se presentan como ensayos, de comentarios, de reseñas y de artículos, esta cuestión, la de los lindes entre la literatura y la filosofía, aflora con fuerza. Borges nunca se creyó una tal división; llegó a afirmar el carácter fantástico y maravilloso de la filosofía, a la vez que planteó y discutió en sus cuentos y poesías, consigo mismo, con el lector, cuestiones filosóficas. No pocos de sus escritos discurren entre estos géneros literarios sin terminar de decantarse en ninguno de ellos. Revelador en este sentido es que señalara que “las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte”⁷ a propósito de una reflexión en la que compara el sentido de lo extraordinario y de lo inverosímil en el *Quijote*, *Las Mil y una noches* y *Hamlet*, coincidentes, según señala, en producir un bucle por el cual la ficción encierra una segunda ficción que remite a la primera. La filosofía, según esto, según Borges, produce ficciones maravillosas, gestadas con el sentido de lo extraordinario, que constituyen espejos de una realidad que se pierde en el juego de los reflejos entre ellos. Ya el joven Nietzsche, retrospectivamente borgeano, postuló la “mentira” que encerraba el lenguaje en general y el discurso racional en particular al afirmar el carácter apariencial de los conceptos, a los que consideraba metáforas de metáforas constituidas a partir de fenómenos puramente fisiológicos.⁸ Y, preguntándose por la verdad, cuestión filosófica esta como pocas, terminó considerándola como una ficción, una mentira extramoral, de la que se ha perdido toda constancia:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos... las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado...⁹

Borges, como Nietzsche, rehúye un olvido tal al configurar toda su obra sobre la impugnación de la polaridad entre ficción y verdad. Pensando los laberintos del concepto de “infinito”, paradigmático de todo ello, concluye el carácter “alucinatorio del mundo”, es decir, de nuestras racionales construcciones conceptuales. Y, así, afirma:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo... Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter...

“El mayor hechicero -escribe memorablemente Novalis- sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería este nuestro caso?” Yo conjeturo que así es. Nosotros... hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.¹⁰

⁷ JORGE LUIS BORGES, *Magias parciales del Quijote*, en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, tomo II, p. 262.

⁸ “¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta.” FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Revista Teorema, Valencia, 1980, pp. 7-8.

⁹ *Ibidem*, pp. 9-10.

¹⁰ JORGE LUIS BORGES, *Avatares de la tortuga*, en *Discusión* (1932), *Obras completas*, tomo I, p. 287.

He aquí toda una declaración de intenciones. Justamente de esto se trata en Borges: de mostrar en el medio de la ficción la naturaleza de esta; de evidenciar el “carácter alucinatorio” de los constructos simbólicos humanos justo allí donde estos hacen valer una pretensión objetivista; en el terreno de la filosofía. Y, ¿qué mejor forma de hacerlo, sino convirtiendo los grandes problemas filosóficos en tema y argumento de sus ficciones en una forma de escritura transgresora de los límites entre los géneros literarios? Se trata por tanto de deshacer el hechizo de Novalis; de mostrar el mundo como sueño aprovechando esos intersticios, esas incongruencias, que delatan su falsedad y su carácter apariencial. El proyecto al que Borges dedicó su vida fue mostrar en el medio mismo del sueño, de aquél que se sabe como tal, en el medio de la ficción, cómo soñamos el mundo. Pretendió no hacer filosofía, aún a través del cuento o de la poesía, sino mostrar, en un sentido genuinamente wittgensteniano, la filosofía, lo que ella es. Al servicio de tal proyecto dispuso su genio literario.¹¹

Por este motivo, se yerra si se quiere extraer aquella filosofía o doctrina que pudiera estar depositada en los alveolos de la producción literaria de Borges a la espera de revelación. Tampoco alcanza a dar con la altura del legado de Borges esa perspectiva, un tanto trivial, por lo demás, que se conforma con señalar que en su obra se enriquecen tanto la literatura como la filosofía en una forma tal que puede iluminar ambos géneros. No, lo genuinamente borgiano fue la pretensión de mostrar la verdad de ese constructo llamado filosofía en un medio extraterritorial a la filosofía misma; no la verdad filosófica, sino la verdad de la filosofía a través de la ficción; la verdad del concepto en el medio de las imágenes. Tal es lo genuinamente borgeano.

Precisamente por esto mismo algunas de las grandes cuestiones filosóficas constituyen las principales tramas que van urdiéndose en la literatura de Borges. El Borges filósofo fue plenamente consciente de ello, pues se enfrentó reflexivamente desde la altura que le otorgaba su inmensa erudición al carácter y a la naturaleza de su escritura, que, a su vez, convirtió en tema para sí de una forma tan particular. Como se ha hecho ver en repetidas ocasiones¹², hay una serie de cuestiones recurrentes en Borges, que se elaboran y se relaboran una y otra vez, cuyos hilos crecen, se multiplican y se bifurcan a lo largo del tiempo. Las principales de estas obsesiones son: el tiempo, el instante, la duración y la eternidad; el infinito y lo recurrente; el cambio y la persistencia; lo uno y lo múltiple; la naturaleza de la realidad, la apariencia y el sueño; la identidad individual, la memoria y la alteridad. Justo sobre esto último, en torno a la cuestión del *yo* y del *otro* -del yo como otro, del otro como yo-, se va a ordenar lo que resta a fin de considerar cómo la imagería borgiana evidencia la aporética en la que terminan los intentos de captar el yo ligados a esa pretensión secular del sujeto por autoabarcarse. Este es el punto en el que, en definitiva, se rendía Kant: el yo trascendental; constituye aquello mismo que ya Agustín de Hipona en las *Confesiones*, anticipando a Freud, descubrió como una caverna o antro insondable en el que se pierde la luz iluminadora de nuestra conciencia; es también el yo de desesperación de Kierkegaard y de desasosiego de Pessoa; la idea de Sartre de la conciencia como auto-rebasamiento apunta a lo mismo; se trata del estado de conciencia fragmentado de Hume que finge ser un yo; son mis *otros* yoes rememorados de Proust; es lo no idéntico de Adorno que comienza en el propio sujeto; también el yo místico de Wittgenstein junto al cual cesa el mundo. Borges reelabora de nuevo este viejo y poliédrico tema,

¹¹ Cabría apuntar aquí que frente a la idea de T. W. Adorno según la cual el arte ha de ser descifrado por la filosofía a fin de destilar su contenido de verdad, Borges entiende que la verdad de la filosofía se evidencia en el arte.

¹² Es obligado citar aquí el exhaustivo estudio de JUAN NUÑO, *La filosofía en Borges*, Reverso Ediciones, Barcelona, 2005.

objeto de conceptualización en la filosofía y de expresión en la literatura, a fin de mostrar lo que entiende que es el perpetuamente truncado, aunque también permanentemente renovado, proyecto del yo por dar consigo mismo objetivándose auto-reflexivamente. Tal vez Borges aceptara la conclusión, kantiana por lo demás, de que la vida humana se vive, pero no se comprende, pese a que esa vida consista y se defina en el incesante intento de esclarecerse.

Borges gustó de analizar las aporías de Zenón de Elea; disfrutó imaginando a Aquiles persiguiendo eternamente a su tortuga. Aporías aquellas cuyo sentido, consideró, era evidenciar la zozobra de la razón cuando pretende traducir a conceptos la experiencia sensible. De ahí que la Escuela parmenídea, a fin de salvar la *cordura* del mundo, tachara esta como mera ilusión. Borges hace lo propio en algunos de sus cuentos en relación al yo, pero en sentido inverso; a través de los tenues intersticios de sinrazón contenidos en todo intento de capturarlo, de objetivarlo como algo, en términos de Novalis, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, muestra la futilidad de tal empresa. No podemos alcanzarnos. El yo auto-reflexivo termina cayendo siempre fuera de sí, acaba desdoblándose y perdiéndose cuando intenta objetivarse diciendo de sí mismo “yo”.

En tres cuentos, al menos, se transluce de forma ejemplar esta inquietud borgeana por la cuestión de la identidad personal: *El otro*, incluido en *El libro de arena* (1975), *25 de agosto, 1983*, perteneciente a *La memoria de Shakespeare* (1983) y *El inmortal*, contenido en *El Aleph* (1949). Sus temas podrían enunciarse así: el uno mismo desdoblado, mi otro yo o yo como mis yoes; memoria e identidad personal: la gran ficción; la inmortalidad como pérdida de la identidad. Yo como todos, yo como nadie.

El cuento *El otro* es inquietante. En un primer acercamiento superficial, pudiera parecer insertado en la tradición literaria del doble o del uno mismo dividido a la que pertenecen obras de la talla de *El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde, *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *El vizconde demediado* de Italo Calvino o, incluso, *El hombre duplicado* de José Saramago. Lo característico de estos relatos, salvando sus evidentes variaciones, es que plantean lo que de ficción autodestructiva tiene la consideración de que el ser humano puede ser depurado de sus rasgos monstruosos, de lo que se ha llamado “el mal”. Lo monstruoso y lo santo están entreverados constitutivamente en cada individuo de forma tal que el intento de suprimir uno de estos elementos resulta fatal. Tal sería la moraleja freudiana de estas narraciones. El desdoblamiento del yo en *El otro* se produce, sin embargo, en un sentido diferente al de estos relatos, en uno temporal, más bien relacionado con *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que constituye el gran monumento al intento del individuo por reconstruirse en el puro ejercicio de la memoria. Pero si el final de la inmensa obra de Proust induce la nostalgia de lo irremediablemente hundido en el pasado al dilatar el tiempo, que como unos zancos que han crecido desmesuradamente bajo los pies provocan vértigo, según la potente imagen final de *El tiempo recobrado*, gracias al minucioso trabajo de la memoria y de la rememoración, el comienzo del corto cuento de Borges en el que tiempo, al contrario, se pliega sobre sí mismo suscita la inquietud propia de lo absolutamente extraño, de lo que escapa a lo cotidiano y a toda comprensión.

Comienza el relato con la confesión de Borges de su miedo a “perder la razón”¹³ a causa del incidente ocurrido en febrero de 1969, que solo transcurridos tres años, en 1972, se atreve a rememorar con la intención, según confiesa, de que con el paso del

¹³ JORGE LUIS BORGES, *El otro*, en *El libro de arena* (1975), *Obras completas*, tomo III, p. 313.

tiempo pueda confundirlo con uno de sus cuentos y así disipar el desasosiego, si no la angustia, que le provoca. Con este comienzo el propio cuento adopta los ropajes del relato autobiográfico; algo que no es meramente circunstancial. Aparece, además, justo al principio del mismo, la figura del río, ya que el sorprendente suceso se produce a orillas del Charles, en Cambridge -y del Ródano, en Ginebra, como se verá-, que Borges asocia explícitamente con el tiempo. El incidente, que califica de “atroz”, no es otro que el casual encuentro de Borges consigo mismo. Atroz, obviamente, por lo absolutamente inverosímil que resulta; por su pura imposibilidad. Según cuenta Borges, que en 1969 cumplía 70 años, se encontraba descansando en un banco a orillas del río Charles, sumido en sus meditaciones sobre el río, el tiempo y Heráclito, cuando abruptamente es invadido por la impresión de “haber vivido ya aquel momento” justo en el instante en el que alguien se sienta en el mismo banco. No tarda en percatarse de que quien se ha sentado a su lado es él mismo, solo que unos 50 años más joven. Nada más entablar conversación, el Borges viejo, el que narra el episodio, quien se da cuenta de la identidad de ambos, notifica a su yo joven que son la misma persona, indicándole la fecha y el lugar en el que se encuentran. Responde el joven disintiendo, pues afirma encontrarse en Ginebra, junto al Ródano (efectivamente, Borges vivió en su juventud en Ginebra entre 1914 y 1919), aunque reconoce el parecido entre ambos. A fin de convencer al joven de su mutua identidad, el Borges narrador, el Borges viejo, aporta una serie de datos personales que solo él, ellos dos, pueden conocer. Inmediatamente el joven Borges le plantea la posibilidad de que él esté soñando, en cuyo caso tales datos son irrelevantes, pues desde la perspectiva del joven, si el encuentro es soñado por él, el Borges viejo y lo que le dice no constituyen sino una proyección de su mente. El Borges viejo reconoce la pertinencia de la objeción del joven, aduciendo, sin embargo, que vale también para él: “si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él”.¹⁴ Añade que si eso es así, que si se asume la hipótesis cartesiana del sueño, que la vida es sueño, que la materia del mundo y de los otros es la de los sueños, no queda sino aceptarlo, como aceptamos todas y cada una de las cosas que experimentamos antes de preguntarnos si forman parte o no de ese sueño al que pudiera reducirse nuestra vida. Sea soñando o no, el Borges narrador le dice al joven que en setenta años de existencia el “recordarse” es una forma de encuentro de uno consigo mismo. La diferencia, añade, es que en este caso hay dos yoes, en vez de uno. Dos que reclaman la identidad “Borges”. Justo esta es la premisa de la que parte la narración.

A continuación, el Borges viejo le pregunta al joven si no quiere saber algo de lo que le espera, que no es ya sino una serie de acontecimientos en su memoria, pues el pasado del primero constituye el porvenir del segundo. El joven asiente y el viejo le relata una serie de sucesos familiares, le habla de los libros que escribirá y le adelanta algunos de los episodios históricos que permanecen todavía en el horizonte del joven Borges. A propósito de un libro de Dostoievski, que lleva en la mano el joven, pasan después a intercambiar algunas opiniones sobre literatura tras las cuales contrasta el altruismo ingenuo del joven Borges con un cierto escepticismo desencantado del viejo. Tal disonancia confirma a este en su creencia del carácter ilusorio de la continuidad del yo a lo largo del tiempo. En este momento se reconoce y no en su joven interlocutor.

Justo aquí el joven Borges plantea a su versión madura una objeción a la hipótesis de la identidad de ambos. ¿Cómo es posible que si ambos son el mismo, el Borges de 1969 no recuerde el encuentro? Efectivamente, la objeción tiene pleno sentido. Si son el mismo, Borges entonces vive ese inusitado encuentro por dos veces; una siendo joven y otra ya viejo. Debería saber a partir de su primera experiencia de

¹⁴ *Ibidem*, p. 314.

este encuentro que repetiría su participación en el mismo en 1969, solo que con los papeles invertidos: diría lo que la primera vez escuchó y oiría lo que pronunció en ese primer encuentro o, mejor, en su primera intervención en el mismo y único encuentro. Dos interesantes puntualizaciones hay que realizar en este punto: primera, que el Borges viejo, justo antes de producirse el encuentro, indica que tenía la vaga sensación de haber vivido ya ese momento; segunda, que la primera explicación con la que responde a la objeción del joven es que, dado lo extraño del suceso, tal vez intentó olvidarlo cuando era joven, al igual que lo está intentando ahora, que es viejo, tal como señala en las primeras líneas del cuento. Si ello es así, el primer intento de olvido tuvo tanto éxito que apenas dejó una vaga y atenuada reminiscencia. A continuación, el Borges narrador, descreído de la hipótesis explicativa del sueño para la experiencia del terrible encuentro que está(n) experimentando, aduce una prueba en su intento de convencer a su versión joven de la “realidad” del encuentro. Se trata de un verso que está seguro que el joven no ha leído –que él no leyó a esa edad-, por lo que, consecuentemente, no podría este poner en boca del viejo, en caso de estarlo soñando, tal como ha sugerido antes y parece seguir creyendo. El verso en cuestión no constituye sino una imagen de este extraordinario encuentro:

L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres.¹⁵

Ante el asombro y deleite del joven Borges, que reconoce no haber oído nunca ese verso y declara su incapacidad para escribir algo así, el viejo sentencia: “Hugo nos ha unido”¹⁶; o, dicho de otra forma, somos uno. ¡Qué mejor ejemplo de ese desmesurado universo-monstruo que retuerce su cuerpo sobre sí que el pliegue temporal en virtud del cual Borges se multiplica, como las cabezas de la hidra, y se encuentra! Y de una forma tal, que siendo uno, es a la vez dos. Un verdadero atentado este contra nuestra lógica, basada en el principio de identidad, que pretende regir el mundo. *El otro* es una ficción que al adoptar la forma del relato autobiográfico se incorpora esas pretensiones objetivantes propias del discurso racional, sea este filosófico o científico, que naufragan en virtud de la estructura misma del relato. Con ello Borges expresa, sirviéndose del medio de la ficción, su convicción de que las leves fisuras de nuestros constructos racionales sobre la realidad, lo que llamamos “mundo”, constituyen posiblemente la única forma en la que podemos percatarnos de la estrechez y de los límites de nuestra comprensión de todo lo que, presumiblemente, está más allá de nuestra mente.

Tal identidad-duplicidad de Borges queda confirmada unas líneas más adelante en el relato cuando el Borges narrador constata que los 50 años de experiencias que los separan bastan para impedir que el yo Borges coincida consigo mismo: el yo desdoblado de Borges en ese encuentro imposible es a la vez uno y múltiple. “Éramos -dice- demasiado distintos y demasiado parecidos”.¹⁷ Además, el propio encuentro es estéril, pues de forma inevitable, el joven se convertirá en el viejo y volverá a revivir

¹⁵ *La hidra universo retuerce su cuerpo escamado de estrellas*. Este verso de Víctor Hugo pertenece al poema *Ce que dit la bouche d'ombre*, contenido en *Les Contemplations*. Borges ha señalado más de una vez su admiración por este verso. En su conferencia *La poesía*, que tuvo lugar el 13 de julio de 1977 en el teatro Coliseo de Buenos Aires dice lo siguiente:

El sonido del francés no me agrada, creo que le falta la sonoridad de otros idiomas latinos, pero ¿cómo podría pensar mal de un idioma que ha permitido versos admirables como el de Hugo,

L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres,

cómo censurar a un idioma sin el cual serían imposibles estos versos.

Véase JORGE LUIS BORGES, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980, p. 116.

¹⁶ JORGE LUIS BORGES, *El otro*, en *El libro de arena* (1975), *Obras completas*, tomo III, p. 317.

¹⁷ *Ibidem*, p. 317.

ese encuentro que se desarrollará en forma idéntica, pues, en sentido estricto, es uno y el mismo.

En calidad de intento postrero de salvar la cordura en medio de este inusitado episodio en el que el yo se ve a sí bajo la figura del otro, de forma que es y no es uno-mismo, propone el viejo Borges un intercambio de objetos; una moneda del joven por un billete del viejo. Queda sorprendido el joven al ver la fecha inscrita en el billete: 1964. Acto seguido, el Borges narrador indica que los billetes de banco americanos, según le han dicho, no llevan fecha, de lo que se desprende la sugerencia de que tal vez todo este episodio no constituya sino un sueño del viejo. Además, indica a continuación que el joven rompe el billete y él mismo, el Borges viejo, tira la moneda al río. Las pretendidas pruebas, pues, desaparecen. Antes de despedirse, quedan en verse al día siguiente en el mismo sitio; ese mismo banco en el que están sentados ambos, que, a la vez, es dos bancos, cada uno a la vera de un río distinto en un tiempo diferente. Sin embargo, ambos saben que ninguno de los dos tiene intención de acudir a la cita.

Termina Borges este relato que le tiene como protagonista dando, como dice, la clave del mismo, pero lo hace en forma paradójica: el encuentro se produjo, dice, para el joven en el sueño y para él, el viejo, en la vigilia. Eso explica que no se recuerde de joven encontrándose con él mismo y que a él, en cambio, sí que le persiga y atormente, como dice, el recuerdo. Pero añade al instante que el joven no lo soñó de “forma estricta”; lo que soñó fue la fecha en el billete de dólar. Sin embargo, nada de todo esto se sostiene. ¿Cómo, según afirma de primeras Borges, puede producirse un encuentro en el que a la vez uno de los participantes es “soñado” y no lo es? Si Borges de joven meramente soñó el encuentro consigo mismo, entonces de ningún modo pudo experimentarlo de viejo, pues para hacerlo, debió haberlo vivido, y no meramente soñado, de joven. Pero en seguida se corrige el Borges narrador: el joven solo soñó la fecha del billete de dólar. Por lo tanto, el encuentro se produjo, con todo lo que ello implica. Sin embargo, los dólares, en contra de lo que en el relato indica el Borges narrador que le han dicho, llevan impresa la fecha en la que se inició la serie a la que pertenecen. Este pequeño detalle puede llevar a pensar que todo el incidente no procede sino de la confusión de un Borges anciano, que tomó un sueño o una ensoñación por un acontecimiento real; algo, por otro lado, que iría justo en sentido contrario a lo que declara Borges al inicio del cuento; que desearía con el tiempo confundir el recuerdo con una de sus ficciones. Si este fuera el caso, que confunde una perturbadora ensoñación con un acontecimiento real hasta un punto tal que se obsesiona por tomarla por lo que justamente es, una ilusión, quedaría sin duda reforzada su tesis de que soñamos el mundo. Estos son algunos de los juegos que subyacen al relato de Borges. Todos ellos ocasionados por la pretensión del lector, seducido bajo la premisa del suceso autobiográfico, de buscar infructuosamente la forma de insuflar coherencia y lógica al extraordinario suceso del pliegue temporal en virtud del cual el sujeto es el mismo y otro sin apenas reparar en las pistas que aquí y allá ha ido dejando Borges en su narración a fin de mostrar la incomponibilidad del mismo. Bien pudiera parecer que Borges se ríe de los sensatos intentos por explicar este pequeño cuento, espejo de la vida misma que se afana por dar cuenta de sí, aquí bajo la forma del problema de la identidad personal a lo largo del tiempo, y del mundo. Ortega dijo que la construcción del mundo en la que consiste la metafísica constituye el intento del individuo por salvarse del naufragio de la propia existencia¹⁸. Quiero

¹⁸ Dice a este respecto:

La Metafísica no es una ciencia; es construcción del Mundo, y eso, construir mundo con la circunstancia es la vida humana. El mundo, el universo, no es dado al hombre: le es dada la

pensar que Borges estaría de acuerdo con tal afirmación, que muy posiblemente apostillaría señalando la necesidad de no olvidar lo que en todo ello hay de eso que Nietzsche denominó mentira extramoral.

No es este, sin embargo, el único relato en el que Borges da cuenta de un encuentro consigo mismo. Si, como se acaba de señalar, estaba convencido de que “soñamos el mundo”, de que la forma de salvarnos en nuestra existencia es dando coherencia, firmeza, solidez y continuidad a ese constructo que llamamos mundo, todo empieza por nosotros mismos. Es el propio yo nuestro más interesado objeto de apuntalamiento. De ahí su insistencia en el tema de la identidad personal a lo largo del tiempo.

En otro cuento, *Veinticinco de agosto, 1983*, publicado en 1983 e incluido en *La memoria de Shakespeare*, vuelve Borges a relatar el tema del auto-encuentro, pero introduciendo variaciones significativas respecto a *El otro*. En primer lugar, la fecha del mismo, considerada desde la perspectiva del más viejo, que salta hasta 1983; en segundo lugar, el narrador. Ahora es el Borges de menor edad quien relata el incidente; en tercer lugar, el suicidio, que entra en escena. Estas variaciones explican por qué, mientras que el tema de *El otro* es la continuidad del yo a lo largo del tiempo, aun estando presente esta cuestión en *Veinticinco de agosto, 1983* y justo por ello mismo, este cuento se ordena en torno a la liquidación del yo, que intenta traer a experiencia y expresar la propia muerte.¹⁹

El cuento lleva por título la fecha del encuentro para el mayor de los dos Borges. Justo el día después de su cumpleaños; en la ficción y en la realidad. 84 años son los que cumplió Borges en agosto de 1983. Resulta curioso que ejerciendo el papel de narrador el más joven de los dos, que cuenta con 23 años menos, el título del cuento no sea *Veinticinco de agosto, 1960*, fecha esta del encuentro para él. Tal vez pueda encontrarse la razón de ello en el carácter de límite infranqueable que posee la fecha de 1983: es el día de la buscada muerte de Borges en la que todo cesa. Como en *El otro*, el tiempo se pliega sobre sí mismo en este relato haciendo posible una reunión o, más bien, un cruce vital fortuito en el que su protagonista se encuentra en dos lugares distintos: en el frecuentado hotel Las Delicias, en Adrogué, en el caso del Borges maduro, y en su casa en el número 994 de la calle Maipú, en Buenos Aires, para el viejo Borges. Si en *El otro* el encuentro resulta atroz, según el testimonio del Borges narrador, en *Veinticinco de agosto* lo espeluznante es el aspecto en el que se reconoce

circunstancia con su innumerable contenido. Pero la circunstancia y todo en ella es, por sí, puro problema. Ahora bien, no se puede estar en un puro problema. El puro problema es como un temblor de tierra o como el mar, algo en que no se puede estar. En el temblor de tierra no estamos, nos caemos. En el mar, nos hundimos. El puro problema es la absoluta inseguridad que nos obliga a fabricarnos una seguridad. La interpretación que damos a la circunstancia, en la medida que nos convence, que la creemos, nos hace estar seguros, nos salva. Y como el mundo o universo no es sino esa interpretación, tendremos que el mundo es la seguridad en que el hombre logra estar. Mundo es aquello de que estamos seguros. [...] Vida humana no es ser ya lo que es, sino tener que ser, tener que hacer para ser, por tanto, aún no ser. La expresión más inmediata de ello se encuentra advirtiendo que lo que más nos importa es si seremos en el próximo momento. El presente no nos importa ya. De aquí que la substancia radical de la vida sea inseguridad. Mas, por lo mismo, es, a la vez, impulso, afán de seguridad y construcción del mundo que la hace posible. El hombre hace mundo para salvarse en él, para instalarse en él – el hombre es Metafísica. La Metafísica es una cosa inevitable.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Unas lecciones de metafísica*, O.C. tomo XII, pp. 99-100.

¹⁹ En contra de la afirmación de L. Wittgenstein en el *Tractatus* según la cual “la muerte no es un acontecimiento de la vida”, dado que “la muerte no se vive”, Borges se adheriría más bien a la posición estoica según la cual la vida no es sino un aprender a morir, por lo que, en consecuencia, la vida misma, toda ella, constituye, en último término, la singular experiencia de la propia muerte. Véase LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Lógico-Philosophicus*, 6.4311.

en su otro el Borges maduro: “De espaldas en la angosta cama de fierro, más viejo, enflaquecido y muy pálido, estaba yo, los ojos perdidos en las altas molduras de yeso”.²⁰ Solo un poco más adelante se confirma el estado agonizante de ese yo que aún no es el Borges narrador. Ya desde las primeras líneas del cuento se multiplican los indicios del carácter extraordinario de la situación: el hotel al que se dirige Borges, el narrador, le es muy familiar, pero, sorprendentemente, el dueño no lo reconoce, aunque le dice que creía que ya había subido, puesto que *el otro* se le parece, aunque es más viejo, según constata este; encuentra, además, que su nombre ya está escrito en el registro de los clientes con tinta aún fresca; finalmente, el *otro* se ha alojado en la misma familiar habitación que suele pedir él mismo. Ante este cúmulo de señales, el Borges narrador presiente el encuentro que va a tener lugar de forma inmediata.

Como en *El otro*, sobre la posibilidad de que el encuentro sea soñado, dado lo inusitado de la situación, se centra la conversación entre ambos nada más producirse el mismo en la habitación agonizante. El viejo Borges da a entender a su otro que se está suicidando al señalar un frasco vacío sobre la mesita al lado de la cama. Es él quien a lo largo del cuento va a ilustrar a su versión más joven en base a su excedente de 23 años de experiencia acumulada. Mientras que él está en su último sueño, le dice, aún le quedan al otro muchos por pasar antes de llegar al último, precisamente el que está viviendo el viejo en ese postrero momento; justo esos 23 años hasta que, como le anuncia, “tu *vigilia* llegue a esta noche”.²¹ Pero entonces, ¿de qué habla Borges? ¿de sueños o de vigiliass? La *vigilia* es el estado opuesto al sueño; especialmente la noche en vela, la noche despierto en la que se ha esquivado el sueño. Posiblemente lo haga de la *vigilia* como sueño, de la calderoniana vida como como sueño, volviendo así sobre la idea del mundo soñado. Si ello es así, sueño puede traducirse como “experiencia”. Consecuentemente, mucho le queda aún por soñar, mucho por experimentar, mucho por vivir al Borges narrador. Eso le dice su yo moribundo, el otro al que se asemeja y al que, con el paso del tiempo, 23 años, se irá cada vez pareciendo más hasta terminar por coincidir. En el encuentro, por tanto, Borges experimenta su propia muerte bajo la figura del otro; un otro que no es sino su yo desdoblado. Dicho de otra forma, se prepara para ella. Para una muerte buscada, pues no en otra cosa consiste el suicidio. Tal vez esta sea la mejor expresión de la máxima de vida estoica, tan cara a Borges, consistente en convertir la necesidad en virtud, en desear el destino, puesto que si hay un destino humano este consiste en desaparecer. Responde después Borges a su yo moribundo que tenía la certeza de que ello, el suicidio, terminaría por ocurrir, puesto que hace ya años en ese mismo hotel “iniciamos -dice- el borrador de la historia de este suicidio”.²² Según esto, el suicidio del viejo Borges que se está consumando en ese momento fue precedido por intentos previos. Y así lo reconoce también este, aunque difiere en cierto detalle respecto a la versión de su yo más joven: fue en el mismo hotel, Las Delicias, pero en diferente habitación. Ahí, hace ya muchos años, refiere el Borges moribundo, se suicidó. Como es habitual, también en este cuento ficción y realidad se entreveran en la ficción creada por Borges.²³ El tono categórico de la afirmación del

²⁰ JORGE LUIS BORGES, *Veinticinco de agosto*, 1983, en *La memoria de Shakespeare*, obras completas, tomo IV, p. 283.

²¹ *Ibidem*, p. 284.

²² *Ibidem*, p. 284.

²³ Según relata M. E. Vázquez, amiga y biógrafa de Borges, este intentó suicidarse de joven, en el año 1935, un periodo para él de mal de amores, de pesadillas y de insomnio. No le faltó la decisión, sino el valor para ejecutarla en el momento final. Así cuenta el episodio:

Entonces, en ese febrero de 1935 compró un revólver en una armería lejos de su casa, por la calle Entre Ríos, donde nadie pudiera reconocerlo. También compró una novela policial que ya había leído, para no dejarse atrapar por una trama desconocida que pudiera distraerlo de su

viejo Borges moribundo puede deberse precisamente a esto: a que recorrió y experimentó todos los pasos a falta del valor para el disparo final.

Hablando de la muerte y del sueño continúan los interlocutores debatiéndose, al igual que en *El otro*, sobre la aporía de si son dos o uno. Cada uno reclama su identidad frente al otro, de forma que son dos y son uno, en cualquier caso Borges. En contraste con *El otro*, donde es el Borges de mayor edad quien le ofrece al joven la posibilidad de conocer algo de lo que le espera en su futuro, en este cuento sucede al revés: el de menor edad se muestra inquieto e interroga al moribundo sobre lo que le depara el provenir. La respuesta de este no puede ser más lacónica: “se repetirán las desdichas a que ya estás acostumbrado”.²⁴ Nada nuevo, por tanto, en los acontecimientos y experiencias por venir; tan solo la ceguera hace tiempo sabida. Rápidamente, al igual que en *El otro*, la conversación se desliza al terreno de la literatura, centrándose los anuncios del viejo Borges en lo que le queda al otro por escribir. Le adelanta que sucumbirá a la tópica tentación, suscitada por obras canónicas como *Fausto* o *Ulises*, de escribir su gran libro. Pero añade que el fruto de ese intento no recogerá sino los temas que desde siempre han poblado toda su obra pasada y que, junto a la “humillación de la vejez” y la certidumbre de una dilatada vida acumulada, motiva la postrera decisión que está consumando en esa habitación. Parece pues que lo que determina al viejo Borges a poner el punto final no es sino su propia biografía reflexivamente asumida. El testigo y narrador, el otro Borges, se ve a sí mismo en el espejo del moribundo. Contempla por adelantado su deliberado fin.

Hay que reparar en que quien escribe este cuento es el viejo Borges, que al ponerse a sí mismo como narrador de 61 años parece querer, si no volver atrás, al menos trazar el esbozo de una posibilidad o de, quizás, como tiempo atrás, expresar un anhelo para cuya realización le faltó y, tal vez, le falte ahora valor. Si toda escritura constituye, en último término, una forma de auto-ilustración en la que cobra su máxima expresión el emancipador lema socrático “conócete a ti mismo”, este pequeño relato, junto a *El otro*, y, en general, la obra entera de Borges, es paradigmático al respecto. En este sentido, Borges, como Proust y como pocos, escribió de forma magistral para sí mismo. Parece como si escribir -aquí son reveladoras las obsesiones borgeanas- fuera la única forma de seguir viviendo una vida empeñada en un esclarecerse permanentemente, sin embargo, sustraído.

Revelador de todo ello es que un viejo Borges de 84 años, en sus últimos años de vida, escribe un cuento en el que incluye a su sí mismo de 61 años como el narrador cuyas palabras constituyen el espejo en el que mirarse para encontrar, continuando el itinerario del relato, básicamente rechazo. Al Borges de 61 años le molesta la forma de expresarse de su sí mismo anciano, que reconoce, como es lógico, en sí, y le repugna su aspecto físico, que califica como una caricatura de sí mismo. Alude así justo a eso

propósito, y para darse ánimo llevó una botella de ginebra. Avisó a su casa de que esa noche dormiría fuera y a la tardecita se fue a la estación Constitución; allí, tomó un boleto de ida solamente. Llegó a Adrogué, se dirigió al hotel, pidió un cuarto y se recostó vestido sobre la colcha. Pero antes se sacó los zapatos y tomó largos tragos de ginebra. Leyó algunos párrafos salteados del libro y gatilló el revólver que descansaba sobre su vientre. Luego, utilizando el libro como apoyo, escribió unos versos acerca de la evidente contradicción: la misma mano que escribe, puede empuñar el arma para volarse la cabeza.

Cada vez más angustiado (recordó que había tenido mucha sed), se dio cuenta de que no tenía el suficiente coraje para matarse y lloró.

MARÍA ESTHER VÁZQUEZ, *Borges. Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996, pp. 146-147. El suceso queda también recogido en MARCOS-RICARDO BARNATAN, *Borges. Biografía total*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 285-292.

²⁴ JORGE LUIS BORGES, *Veinticinco de agosto*, 1983, en *La memoria de Shakespeare*, obras completas, tomo IV, p. 285.

mismo a lo que su yo moribundo se ha referido antes como “la humillación de la vejez”. Así se lo manifiesta al otro, que asiente, confirmando todo ello, como ya ha dicho, como razón de su suicidio. Recurriendo a los estoicos señala que en esta vida no valen los lamentos, pues “la puerta de la cárcel está abierta”.²⁵ Solo la cobardía, añade, le ha impedido franquearla hasta ese momento.

El relato termina con varias advertencias del viejo Borges a su otro, justo antes de expirar: que olvidará el encuentro y lo confundirá con uno de sus cuentos fantásticos,²⁶ que su destino es él y que en el siguiente encuentro, como le dice, “serás el que soy y tú serás mi sueño”.²⁷ Queda entonces solo el Borges narrador, pues el cuerpo inerte del muerto desaparece justo cuando este se inclina en su lamento y lo pierde por un momento de vista. Huye al instante y constata cómo, al igual que el cadáver, el cadáver que será y que apenas acaba de ver unos instantes, el hotel Las Delicias de Adrogué ha desaparecido. Afuera, así termina el relato, “le esperaban otros sueños”.²⁸

Tanto en *El otro* como en *Veinticinco de agosto, 1983* Borges urde un juego de espejos en el que se desdobra y confronta. Configura en ellos un entrecruce de reflejos en el que se superpone la ficción de la literatura al acontecer de la vida de forma que aflora y se muestra lo que, a su entender, en la vida misma hay de ficción. Mediante este proceder Borges deconstruye el propio yo al desenmascarar las apariencias sobre las que este se constituye y desvela un abismo de sinsentido en el que queda perdido. En el primero de los relatos lo que está en juego, lo que queda expresado, es la imposible identidad, pero también alteridad, del yo a través del tiempo. En el segundo, Borges enfrenta la cuestión de la irrepresentabilidad de la propia muerte. Es en este juego de espejos en el que un Borges de 84 años se ve a sí mismo a través de un yo aún no terminal donde cobra voz una forma de experiencia, la de Borges, de la finitud -la tan traída condición humana-. La propia muerte, o la nada, que es lo mismo, de la que Heidegger²⁹ dijo que se manifiesta en la angustia, no puede ser cabalmente concebida, pues siempre presupone a ese yo que no debe estar. Kant, ya antes, se percató perfectamente de ello al entender que la razón precede hasta a la “incondicionada necesidad que nos hace falta como apoyo de todas las cosas” a la que puede borrar, sin

²⁵ *Ibídem*, p. 286.

²⁶ De nuevo, una coincidencia con *El otro*, donde el Borges narrador tiene la esperanza de que se produzca esta confusión a fin de mitigar el espanto que le produce la experiencia del encuentro con un yo desdoblado temporalmente.

²⁷ JORGE LUIS BORGES, *Veinticinco de agosto, 1983*, en *La memoria de Shakespeare*, obras completas, tomo IV, p. 286.

²⁸ *Ibídem*, p. 287.

²⁹ En este sentido podemos leer:

El preguntar por la nada -qué y cómo sea la nada- trueca lo preguntado en su contrario. La pregunta se despoja a sí misma de propio objeto.

Por lo cual, toda *respuesta* a esta pregunta resulta desde un principio imposible. Porque la respuesta se desenvolverá necesariamente en esta forma: la nada “es” esto o lo otro. *Tanto la pregunta como la respuesta* respecto a la nada son, pues, igualmente, un *contrasentido*. (pp. 23-24)

Irrepresentabilidad de la nada, que, sin embargo, se le hace patente al hombre en un estado anímico:

¿Hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que le coloque inmediatamente ante la nada misma?

Se trata de un acontecimiento posible, y, si bien raramente, real, por algunos momentos, en ese temple de ánimo radical que es la *angustia*.

...

La angustia hace patente la nada. (pp. 31-33).

MARTIN HEIDEGGER, *¿Qué es metafísica?*, revista Cruz y Raya, Madrid, septiembre, 1933.

que ello le sea posible referido a sí misma.³⁰ Uno y otro certifican los límites del proceder conceptual en su construcción del mundo cuando el pensamiento lo es del límite. A lo mismo apuntó Adorno con su noción de lo “no-idéntico”; aquello que no puede decirse sin errarlo. Borges se inscribe en esta constelación ontológica y existencial para mostrar en el terreno de la estilización estética lo vedado al discurso: aquello prohibido para el proceder conceptual usual del pensar, en términos de Adorno, identificante, propio de la filosofía. Su ficción *Veinticinco de agosto, 1983* muestra lo que se resiste al pensamiento: la nada; la nada que seremos. Y ello lo hace desdoblándose a fin de instaurarse en testigo y sobreviviente de la propia muerte. La agonía es una experiencia de la vida; el estar muerto, el no ser, por ella precedido es la nada que escapa a toda representación y experiencia, la nada que tan solo puede ser evocada. En el relato Borges quiere verse, concebirse como nada, experimentar lo que no se puede experimentar; no ya morir, sino estar muerto. Para ello tiene que desdoblarse a fin de poder contemplar su propio cadáver, aunque solo por un instante, antes de que se desvanezca.

Al dramatizar Borges en *Veinticinco de agosto* su propia muerte, al anticiparla en la construcción estética de su ficción y hacer experiencia de ella, sigue, como se ha señalado, la vieja enseñanza estoica según la cual la vida entera no constituye, en último término, sino un aprender a morir.³¹ Y a través del relato parece decirnos, que en nuestras anticipaciones de la propia muerte siempre muere otro, muere el yo que seremos, el de dentro de un año, el de cinco o el de treinta. Muere ese otro yo, a la vez uno y diferente del que somos. Ello, obviamente, no es un consuelo, pues parece desprenderse de la ficción de Borges que ya, prácticamente, somos poco más que nada: nuestro yo un constructo sin sujeto, una ficción sin autor, un río de tiempo que, como en el poema, se consume a cada instante.

De ahí el anhelo de inmortalidad.³² Un anhelo este falaz y tramposo, puesto que, según Borges, la inmortalidad convertiría al individuo en nadie; por poco, en lo mismo que esa nada que ya casi es. En este otro cuento, *El inmortal*, se completa el círculo dentro del cual Borges encierra al yo en los dominios de una existencia sin sentido ni esperanza en la que, además, queda despojado de sustancialidad y reducido a pura apariencia. Según se indica al principio del mismo, lo que a continuación se puede leer es la transcripción literal de un manuscrito encontrado entre las páginas de la traducción de la *Iliada* de Alexander Pope. Dicho manuscrito contiene el relato en primera persona de la búsqueda de Flaminio Rufo, tribuno de una legión romana en la época del emperador Diocleciano, del río que libera de la muerte y de la Ciudad de los Inmortales. Pese a que los filósofos a los que consulta, sin duda *alter ego* todos ellos de Borges, le advierten de la futilidad de su empresa, ya que, según le dicen, “dilatarse la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes”,³³ Flaminio Rufo no desiste: tras muchas peripecias encuentra la Ciudad de los Inmortales y bebe de las sucias aguas de un riachuelo que discurre a sus pies, que

³⁰ Véase IMMANUEL KANT, *Crítica de la razón pura*, A613 / B641.

³¹ Séneca habla en *Sobre la brevedad de la vida* de la ciencia de vivir y morir propia del sabio, para el que la vida no es meramente existir, sino básicamente un aprendizaje en el que el individuo se modela. Dice a este respecto: “a vivir hay que aprender durante toda la vida y, cosa que quizá te extrañe más, durante toda la vida hay que aprender a morir”. SÉNECA, *Diálogos*, Biblioteca de los grandes pensadores, Gredos, Barcelona, 2003, p. 285.

³² Plasmado ejemplarmente en las religiones, aunque, para Borges, como señala en el relato, ciertamente de forma paradójica en algunas como la cristiana o la musulmana, ya que conciben toda la eternidad condicionada por unos pocos años de vida. Ver también, en los lindes del pensamiento religioso, la agonía de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*.

³³ JORGE LUIS BORGES, *El inmortal*, en *El Aleph* (1949), Obras completas, tomo II, p. 128.

resultan ser las que otorgan la inmortalidad. A la vera del riachuelo hay una serie de pequeños pozos que se encuentran ocupados por hombres desnudos de poca estatura indiferentes a lo que pasa a su alrededor y que no dan muestra alguna de entendimiento ni de lenguaje. Determinado a explorar la ciudad, el narrador, al que siguen unos pocos de estos pequeños hombres, se interna en unas cuevas que preceden a un inmenso laberinto subterráneo sobre el cual se edifica la urbe. Tras un periodo de tiempo indeterminado, pero dilatado, encuentra un inmenso pozo por el cual puede ascender a la superficie. La Ciudad de los inmortales se abre ante sus ojos. Resulta caótica, su arquitectura no obedece a ningún propósito y su geometría es absurda. La descripción que de ella ofrece el relato recuerda a alguna de las ensoñaciones de Lovecraft y, al igual que en algunos de los cuentos de este, se evocan deidades primordiales. Este hilo de pensamientos refiere Flaminio Rufo al recorrer un palacio:

Este palacio es fábrica de los dioses.
(...)
Los dioses que lo edificaron han muerto.
(...)
Los dioses que lo edificaron estaban locos.³⁴

Horrorizado y abrumado por la desmesurada, excesiva e insensata arquitectura de la ciudad, decide abandonarla. Otra medida indeterminada de tiempo le ocupa el regreso a la entrada de la caverna. Allí encuentra, parece que como esperándole, a uno de los cavernícolas que lo habían seguido al inicio de su periplo. Lo encuentra dibujando signos en la arena, constantemente corregidos, rehechos y borrados, que, al igual que la arquitectura de la ciudad, son disímiles, no presentan repeticiones y carecen de patrón alguno. Flaminio Rufo se propone enseñarle algunos rudimentos del lenguaje, empezando por el nombre que le impone: Argos, el perro que demoró su muerte en espera de Ulises. El fracaso es tal que da que pensar a Flaminio que el troglodita, así denomina a estos hombres por su aspecto rudo y bárbaro, insensible al exterior y en permanente estado de ensimismamiento, y él habitaban mundos diferentes. Pasan imperceptiblemente los años y un día trae la novedad, un acontecimiento que rompe la monótona continuidad sin término de las horas y los días: llueve. Esta fisura en el discurrir de un tiempo que parece no medir nada provoca un éxtasis en Flaminio y en los trogloditas, que dan la impresión de abrirse al mundo. Es en el despertar de su ensimismamiento cuando un Argos balbuceante da a entender a Flaminio que es Homero, autor de la *Iliada*, de la que, sin embargo, apenas recuerda nada.

En este momento el narrador se percata de que los trogloditas son los inmortales, de que el riachuelo arenoso del que bebió es el río de la inmortalidad y comprende también que la caótica arquitectura de la Ciudad de los Inmortales obedece a la acción de unos seres que por su condición son, cada uno de ellos, todos los hombres, pues en una existencia dilatada y sin límites su identidad se modifica y altera, con recuerdo y olvido, en una vorágine de tiempo que todo lo destruye. Por esto entiende Flaminio Rufo que el cavernícola, Homero, al igual que el resto de inmortales, es también nadie:

Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.³⁵

³⁴ *Ibidem*, p. 131.

³⁵ *Ibidem*, p. 135.

La caótica secuencia de signos que dibujaba en la arena el cavernícola, Homero, responde al mismo principio constructivo de la ciudad: era trazada por los ecos inconexos de los fantasmas en los que el paso del tiempo había convertido a sus yoes pasados.³⁶ Homero era múltiple; un yo fragmentado en resonancias de los que fue siendo en el pasado. Por ello mismo, había quedado reducido a un yo sin identidad ni, consecuentemente, capacidad de interactuar. De ahí el persistente estado de ensimismamiento de quien ni siquiera puede apenas ya buscarse.

El narrador, Flaminio Rufo, en ese momento de su relato, justo cuando ha comprendido su acceso a la condición de inmortal, dado que ha bebido de las turbias aguas del río, abruptamente cambia la persona del narrador en su descripción de los inmortales pasando de la tercera del plural a la primera; se reconoce ahora como uno de ellos, adivina su terrible destino y se propone revocarlo volviendo a su pretérita condición mortal. Emprende entonces su particular odisea en busca del río cuyas aguas lo restituyan a los dominios de la muerte a fin de poder ser alguien, uno, con una identidad, aunque precaria y efímera. Pasan siglos de búsqueda y al fin encuentra el río, bebe de sus aguas y se salva de la inmortalidad.

El manuscrito termina con una apreciación del narrador. Este se percató por ciertos detalles terminológicos y estilísticos de que la historia que ha escrito no está contada por una sola persona, él mismo, sino por dos: Flaminio Rufo y Homero. La razón es sencilla: en su condición de inmortales, ambos convivieron durante siglos; siglos que han limado hasta borrar las imágenes del recuerdo en el que descansa la propia identidad. Quedan solo las palabras de ambos, palabras vaciadas de representaciones, que el tiempo ha ido confundiendo y mezclando. Por eso, concluye el manuscrito, concluye, ahora sí, solo Flaminio Rufo, que ha reconquistado la levedad de su yo:

Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos; estaré muerto.³⁷

Pero se equivoca, como muestra la posdata al manuscrito con la que se cierra el relato de Borges en la que se señalan otras muchas huellas en el mismo, como las de Plinio, de Thomas de Quincey o de Descartes... Sin saberlo, Flaminio Rufo en su dilatada existencia se trabó con sus vidas, se incorporó sus palabras y, por ello, como en el caso de Homero, los es también.

Se decía al principio que Borges en su descreimiento del realismo muestra a través de sus ficciones lo que de ficción tienen nuestros constructos racionales, que confundimos con el tejido del mundo y con el de nuestro propio ser. En sus ficciones se resquebrajan la consistencia del mundo y la del yo, desvelándose así como apariencias ocasionadas en la humana pretensión ordenadora y dominadora de la realidad. *El otro, 25 de agosto, 1983* y *El inmortal*, a través de las interferencias entre lo biográfico y la ficción que incorporan, mediante las paradojas y las contradicciones que plantean, evidencian lo que hay de ilusión, tal vez de apariencia necesaria, en la identidad del yo. Ese río de tiempo que es cada ser humano, como se dice en el poema *Heráclito*, lo consume a cada instante, de forma que cada vez que dice “yo” designa

³⁶ Ahora pueden comprenderse las referencias platónicas del relato: la oscura caverna y la ascensión al “mundo de arriba”, a la ciudad “arquetípica” construida por los inmortales, cada uno de los cuales es todos, a través de la “escarpada subida”, del pozo. En la oposición platónica entre lo efímero y lo permanente que recrea Borges lo segundo lo es a costa de su ser mismo, de forma que se perpetúa como un puro caos que todo lo engulle: la caótica ciudad es todas las formas; cada uno de los inmortales es todos los hombres. No hay identidad ni diferencia. Tan solo cierta apariencia de estas prende en la precaria y efímera existencia del individuo condenado a desaparecer.

³⁷ *Ibíd.*, p. 138.

algo diferente. Parafraseando a Milan Kundera, podría decirse que Borges se apercibió perfectamente de la levedad del yo y de la del ser del mundo, se percató de que son, en definitiva, la misma y, como a tantos que han transitado sus mismos caminos, le resultaron insoportables. Sus ficciones no constituyen sino el intento de dar voz a cierta desesperación, que no es sino la certeza de la nada. Dice Goethe que cuando el ser humano enmudece en su tormento, un dios le concede decir que sufre.³⁸ Eso es justamente lo que eleva a Borges a lo universal: puso palabras a su experiencia de forma tal que la convirtió en la de todos. Sus relatos y poesías son espejos en los que nos reconocemos.

En el poema cuyo último verso ha sido tomado en préstamo como título de este trabajo se expresa con humildad la intimidad de un Borges descreído y apesadumbrado que, frente al deseo y a lo que pudo ser, dice:

Esas cosas no son. Otra es mi suerte:
Las vagas horas, la memoria impura,
El abuso de la literatura
Y en el confín la no gustada muerte.
Solo esa piedra quiero. Solo pido
Las dos abstractas fechas y el olvido.³⁹

Como el pastor en *Todos los nombres*, que intercambiando los números de las tumbas en la sección que el Cementerio General tiene reservada a los suicidas, que Saramago, por cierto, presenta como un laberinto, con la intención de preservar el anonimato que cree serles debido, Borges reafirma a través de su petición de olvido su convicción, ratificada en una y otra forma en estos tres relatos, de la precariedad de una existencia efímera, la suya, como la de todos, que se sabe abocada a una nada que ya, en cierta medida, es.

³⁸ Al final de su obra *Tasso*, Goethe expone su idea del arte como medio de desahogo y de liberación frente al dolor. Véase JOHANN W. GOETHE, *Torcuato Tasso*, en *Obras completas*, tomo IV, Aguilar, México, 1991, p. 1363-64.

³⁹ JORGE LUIS BORGES, *H.O.*, en *El oro de los tigres* (1972), *Obras completas*, vol. III, p. 269.