

## Borges ante el río de Heráclito \*

*John Jairo Gómez Montoya*

*Universidad de Antioquia*

[jairgo15@yahoo.es](mailto:jairgo15@yahoo.es)

### **Resumen:**

El objetivo de este trabajo es examinar algunos aspectos de la obra de Borges y demostrar la primacía que en esta tiene el tema del tiempo. Uno de los signos del predominio del tema del tiempo en la obra de Borges es el lugar privilegiado que en esta ocupa la metáfora del río y el tiempo formulada por Heráclito. Por tal razón, el eje de esta investigación es la traducción y el análisis del fragmento de Heráclito en el cual se enuncia aquella metáfora. Con este análisis, intento mostrar que la metáfora del río y el tiempo es el resultado de una marcha en el seno de la lengua griega, tender un puente entre la antigüedad griega y la obra de Borges y justificar la filiación de esta con una poética del agua. Intento, también, exponer la unidad que rige la obra de Borges, señalando el vínculo indisoluble que hay entre algunos de sus temas, rasgos estilísticos y técnicos con su tema principal: el tiempo.

**Palabras clave:** Heráclito, metáfora del río y el tiempo, poética del agua, Borges.

### **Abstract:**

The aim of this paper is to examine some aspects of Borges' work and show the predominance of time in it. One of these signs is the privileged position of Heraclitus' metaphor of time and river. Thus, the main focus of this research is the translation and the analysis of the fragment where Heraclitus voices that one metaphor. By means of this analysis, I try to demonstrate that the metaphor of time and river is the result of a progression within the Greek language, I also try to build a bridge from ancient Greek to Borges' work and to justify its relationship with the poetics of water. I deal as well with the unity along Borges' work, emphasizing in the inherent bonds between his subjects, his stylistics and technical characteristics and his main subject: Time.

**Key words:** Heraclitus, metaphor of time and river, poetics of water, Borges.

### **Résumé:**

Le but de ce travail est d'analyser quelques aspects de l'œuvre de Borges et d'y démontrer l'importance du temps. Un des signes de la prédominance du temps comme sujet dans l'œuvre de Borges est la place privilégiée qu'y tient la métaphore du fleuve et du temps formulée par Héraclite. C'est ainsi que l'axe de cette recherche est la traduction et l'analyse du fragment d'Héraclite dans lequel cette métaphore est énoncée. Par le biais de cette analyse je me propose de montrer que la métaphore du fleuve et du temps c'est le résultat d'un déplacement au sein de la langue grecque, d'étendre un pont entre l'antiquité grecque et l'œuvre de Borges, et en justifier sa filiation avec une poétique de l'eau. Je me propose aussi argumenter sur l'unité présente chez Borges, en signalant la relation impérative entre quelques thèmes et quelques caractéristiques stylistiques avec son sujet principal: le temps.

**Mots clés:** Héraclite, métaphore du fleuve et du temps, poétique de l'eau, Borges.

---

\* El artículo es una revisión y actualización del trabajo de grado que presenté para optar al título de Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana, de Medellín, en el año 2001.

## Introducción

Este trabajo surgió de una pregunta: ¿es posible postular un centro en la obra de Borges? Ante una obra de vastas y laberínticas dimensiones, es posible sentirse extraviado y desear un principio de orden, una especie de hilo de Ariadna. Esa pregunta por el centro -ingenua, pues postular un centro de algo virtualmente infinito es absurdo, aunque legítimo como medio de orientación- fue motivada por la lectura de *El Agua y los Sueños* de Gastón Bachelard (1996), obra que me ayudó a fortalecer esta intuición: el lugar privilegiado que ocupa la metáfora del río y el tiempo en la obra de Borges implica que el tiempo es el tema central de esta obra.

Entonces consideré pertinente realizar una indagación de la obra de Borges que tuviera como base el análisis de la metáfora de Heráclito, convencido de que así, de manera indirecta, abordaría el tema filosófico predominante en aquella obra: el tiempo.

Al acometer esta empresa, me animaba una creencia: la fuerza de la metáfora de Heráclito, patente en el hecho de que ha sobrevivido a la corrupción y al olvido, depende, en buena medida, de su formulación lingüística original. Por tal motivo, le he dedicado algunas páginas a la traducción y al análisis del fragmento de Heráclito en su versión griega. Así intento tender un puente entre Borges y la antigüedad griega, es decir, entre el presente y la tradición. Al analizar uno de los temas recurrentes en la obra de Borges, el del laberinto, y algunos de sus rasgos estilísticos y recursos técnicos, tales como la brevedad, la adjetivación, la hipálage y la máscara, pretendo mostrar el vínculo que hay entre todos esos aspectos y el tema del tiempo.

### 1. Borges y el centro de su laberinto

Según Gadamer (1977), la lectura es una forma de la conversación, una conversación con el texto, una conversación hermenéutica, después de la cual el lector ya no puede seguir siendo el mismo que era:

“La lectura comprensiva no es repetición de algo pasado, sino participación en un sentido presente” (Gadamer, 1977: 471).

De ese modo, la lectura constituye una experiencia tan decisiva en nuestras vidas como pueden serlo el amor, el fracaso o el dolor. Así, la lectura de *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard ha alterado la idea que tenía acerca de la obra de Borges. Supongo que esa alteración es un esclarecimiento, una mejor comprensión. En efecto, antes de leer la obra de Bachelard, la imagen que yo tenía de lo que podría llamarse el universo poético de Borges carecía de un principio unificador que fuera capaz de vincular, de manera clara y consistente, ciertos temas que ejercen una fuerte gravitación en el conjunto de esta obra. Me parecía que esos temas -la metáfora del río y el tiempo, el laberinto, el espejo- obraban como galaxias autónomas o como soles que ejercían su influencia sobre ese universo poético, sin que pudiera determinarse una relación jerárquica entre ellos. Abigarrado y poblado universo cuyo centro me resultaba esquivo -y recordemos

esas frecuentes enumeraciones que se suceden a lo largo de la obra de Borges y que pueden provocar la ilusión de un mundo regido por el caos y el azar-. Sin embargo, por esa cualidad propia de la obra de Borges, que transmite el sentido de un orden, “*el ámbito sereno de un orden*”, como un aroma que emana de ella, aunque ese orden no sea evidente para la razón, yo sospechaba que si la imagen que tenía de esa obra carecía de unidad, no era a causa de la obra misma, sino de las limitaciones de mi entendimiento. No ver es no comprender: así lo enseña *La carta robada* de Poe. Era mi interpretación la que carecía de centro, y no la obra. Sabemos que las nociones de universo y de centro son construcciones culturales, es decir, convenciones determinadas históricamente. ¿Cómo es posible concebir el centro de un universo en permanente expansión? Para la imagen de universo que hoy nos aporta la ciencia, acaso sea más pertinente la esfera de Pascal, esa “*esfera espantosa cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna*” (Borges, 1993b: 16), que la imagen del laberinto clásico, el cual, por intrincado que sea, posee un centro definido, donde aguarda el insaciable Minotauro, y para el cual siempre habrá un hilo que le sirva de orientación a quien en él se ha perdido. Al mismo Borges le inquietaba la idea de centro. En diversos lugares de su obra hallamos este interrogante: *¿Hay un orden en el universo?* A pesar de que su incertidumbre sobre la naturaleza del tiempo y sobre el propósito de la trama universal podría determinar una respuesta negativa a aquel interrogante y, por lo tanto, una obra caracterizada por el escepticismo y la desolación, Borges, en uno de sus últimos textos, escrito justamente en Cnossos, allí donde se levantó el laberinto más célebre de la historia, plantea una respuesta cuyo significado rebasa el ámbito literario para constituir el principio de una ética:

*“El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad”.* (Borges, 1994: 481).

Como vemos, la postura de Borges es de tipo socrático: no importa que ignoremos la naturaleza y los límites del universo; “*nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo*”; es decir, que hay un orden y que ese orden tiene un centro. Borges opta por la imagen del laberinto clásico. No es imposible que su mente clásica se abstuviera deliberadamente de otro modelo. De esa creencia, tan falible como las concepciones científicas del universo, depende una actitud vital. Afirmar un centro es la condición necesaria para erigir una obra y para vivir como si la vida misma fuera una obra. Afirmar un centro en la obra de Borges: esa es la revelación que la poética del agua de Bachelard me ha otorgado.

El asunto parece reducirse a una cuestión cartográfica, a algo parecido al diseño de un mapa. Solo quien se haya extraviado alguna vez, el aventurero, puede saber la importancia de trazar un mapa, fijar puntos de referencia y establecer límites. Lo supieron los antiguos navegantes que dibujaron constelaciones entre miríadas de estrellas para orientarse en su azarosa empresa. A partir del axioma de punto, *esa huella que deja la punta de un lápiz en el papel*, Euclides levantó toda su geometría, sin la cual no existiría ese lugar que ahora te contiene, *¡oh, paciente lector!*, como dijera la gracia insuperable de Cervantes.

Las poéticas de Bachelard se basan en la creencia de que:

*“... es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. (...).... Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica”.* (Bachelard, 1996: 11).

En la obra de Bachelard, se lleva a cabo un doble diálogo: entre razón y sueño, y entre presente y pasado. El primero lo atestigua la conjunción del espíritu clasificador de la ciencia y del lenguaje poético; el segundo, la continuación de un estilo que ya habían ensayado los presocráticos. Así lo reconoce el propio Bachelard:

*“No en balde las filosofías primitivas hacían a menudo en este sentido una elección decisiva, asociando a sus principios formales uno de los cuatro elementos fundamentales, que así se transformaron en marcas de temperamentos filosóficos”.* (Bachelard, 1996: 12).

La determinación del elemento dominante en un pensamiento o en una obra poética permite definir un *temperamento*. Este concepto será clave para la hermenéutica literaria, pues servirá como principio de cohesión de una obra. Bachelard ha mostrado que si cada elemento define un temperamento, también define un destino. Y desde los griegos sabemos que si hay algo inquietante en el destino es su carácter imperativo: al destino se le obedece, aun cuando se le oponga resistencia o se le ignore. Edipo lo supo. Hay, pues, un destino del agua, y el estudio que hace Bachelard de la poética de Poe muestra la manera como esta obedece al mandato sordo que ejercen las aguas muertas, las aguas pesadas. El análisis de Bachelard está inspirado por una suerte de animismo o panteísmo, que consiste en suponer un principio racional activo en todas las formas de la naturaleza, como si la naturaleza fuese la encarnación del pensamiento y de la voluntad estética de una Mente Absoluta. Recordemos, por ejemplo, lo dicho por Bachelard sobre el panteísmo:

*“... el cosmos está de alguna manera alcanzado por el narcisismo. El mundo quiere verse”.* (Bachelard, 1996: 51).

El cielo, las estrellas, la luna, las aves y las flores que se miran en el espejo de las aguas evocan a Narciso. Sin embargo, una poética del agua no debería reducirse a la suma de obras poéticas cuyo elemento dominante es el agua. Esta interpretación no resuelve la pregunta esencial: ¿a qué se debe esa obsesión por el agua sentida por filósofos y poetas a lo largo de la historia? ¿No será, acaso, porque se reconoce en ese elemento unas virtudes propias, una constancia, una forma de ser, que permiten considerarlo como la materialización de un pensamiento? Aquí llegamos a un umbral ante el cual nos detenemos: ¿un pensamiento de quién?

Que un elemento define un temperamento y un destino, es una idea que nos puede servir para postular un centro en la obra de Borges. La sustancia de ese centro es el agua. A partir de este momento ingresamos en un terreno más incierto que el anterior, ya que una primera objeción a ese postulado la hace el propio Borges. Así se lee en el prólogo de su último libro, *Los Conjurados*:

*“A nadie puede maravillar que el primero de los elementos, el fuego, no abunde en el libro de un hombre de ochenta y tantos años. Una reina, en la hora de su muerte, dice que es fuego y aire; yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra”*. (Borges, 1994:455).

No obstante, creo que esta objeción, aunque provenga del mismo Borges, no invalida nuestro postulado, pues el asunto rebasa el ámbito definido por el estado anímico del escritor en un momento de su vida. Se trata, volviendo a Bachelard, de reconocer el elemento material que domina en el conjunto de la obra de Borges; de reconocer el carácter dominante, el temperamento, eso que se halla fundido a la escritura como la piel y la sombra al cuerpo, eso que ni siquiera la inminencia de la muerte, que siempre será para el hombre una vecindad con el polvo o con la tierra, puede modificar. Por lo demás, aunque Borges escribió en el prólogo de *Los Conjurados* que solía sentir que era tierra, podría mostrarse que todo ese libro está regido por el temperamento y el destino fijados por el agua. Mejor dicho: el tema dominante no solo de *Los Conjurados*, sino del conjunto de la obra de Borges es el tiempo, *“cuya metáfora inmediata es el agua. Ya Heráclito lo dijo”* (Borges, 1994: 436). Miremos este poema:

#### SON LOS RIOS

*Somos el tiempo. Somos la famosa  
parábola de Heráclito el Oscuro.  
Somos el agua, no el diamante duro,  
la que se pierde, no la que reposa.*

*Somos el río y somos aquel griego  
que se mira en el río. Su reflejo  
cambia en el agua del cambiante espejo,  
en el cristal que cambia como el fuego.*

*Somos el vano río prefijado,  
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.  
Todo nos dijo adiós, todo se aleja.*

*La memoria no acuña su moneda.  
Y sin embargo hay algo que se queda,  
y sin embargo hay algo que se queja.* (Borges, 1994: 463).

Este poema tiene la virtud del Aleph: en él se condensa todo el universo poético de Borges. En torno al tema central, giran como satélites otros temas, que son como variaciones del tema principal: la naturaleza del hombre, tan incierta y extraña como la sustancia de la que está hecho; la metáfora de Heráclito, en la cual Borges vio la cifra perfecta de ese enigma al que juzgó, a lo largo de su obra, como el enigma fundamental de la filosofía, y el tema del espejo. Este es el lugar donde

sucede el encuentro entre Bachelard y Borges, la conexión cabal entre el tema del espejo y el tema del tiempo. Tal conexión aparece tan clara como el agua de la fuente en el anterior poema: el agua y el espejo se repiten como los dos términos de una metáfora; el agua es otro espejo donde, como escribió Bachelard, “*la naturaleza quiere verse*”, es el espejo que hace posible las *estrellas-islas* de Poe y el cielo donde las aves nadan y los peces vuelan; es el espejo de Narciso. Y el espejo, el de terso cristal, es el que nos dice con su reflejo, como le dijo el río a Heráclito, que somos y no somos los mismos de ayer, es decir, que “*nadie se baña dos veces en las aguas del mismo río*”. En resumen, fue ante el espejo de Narciso donde vi el encuentro de Bachelard y de Borges, y donde pude lograr la convergencia que buscaba.

Borges escribió el anterior poema en 1985, es decir, un año antes de su muerte. Comparemos ese poema con el siguiente, escrito en 1923 e incluido en el primer libro publicado por el joven Borges, *Fervor de Buenos Aires*:

#### FINAL DE AÑO

*Ni el pormenor simbólico  
de reemplazar un tres por un dos  
ni esa metáfora baldía  
que convoca un lapso que muere y otro que surge  
ni el cumplimiento de un proceso astronómico  
aturden y socavan  
la altiplanicie de esta noche  
y nos obligan a esperar  
las doce irreparables campanadas.*

*La causa verdadera  
es la sospecha general y borrosa  
del enigma del Tiempo;  
es el asombro ante el milagro  
de que a despecho de infinitos azares,  
de que a despecho de que somos  
las gotas del río de Heráclito,  
perdure algo en nosotros:  
inmóvil. (Borges, 1993a: 30).*

Sesenta y dos años separan un poema del otro. Sin embargo, el tema y la perplejidad ante ese tema son los mismos. La perseverancia de ese tema en una obra y del elemento natural que lo caracteriza, ¿no es una razón suficiente para afirmar la filiación de esa obra con la poética del agua?

## 2. La marcha de una metáfora

En el ensayo titulado *La Esfera de Pascal*, Borges declara que “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (Borges, 1993b: 14). Tras el anuncio de esta conjetura, Borges señala la reiteración, en el pensamiento occidental, de una de las metáforas que los hombres han imaginado para representarse el universo: la metáfora de la esfera. Y enumera, entonces, las variaciones de esa metáfora: la esfera eterna que Jenófanes, en el siglo VI antes de Cristo, usó como imagen de un dios único, divergiendo así de la idea de los dioses antropomórficos de los cantos homéricos; la esfera como figura perfecta del cosmos, según lo quiere Platón en el *Timeo*; la esfera como símbolo del Ser en Parménides; el *sphairos* redondo de Empédocles, que “exulta en su soledad circular” (Borges, 1993b: 14); la esfera inconcebible que Alanus de Insulis ideó como imagen de la divinidad, una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, imagen que perdura en Pascal, para quien “La naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (Borges, 1993b: 16). Al llegar a este punto, Borges concluye su ensayo con una leve modificación de la conjetura inicial: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, 1993b: 16). A la condensación sugerida por la conjetura inicial -*toda la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas*-, le sucede otra, regida por un criterio de índole musical. Concebir la historia universal como la historia de la diversa entonación de algunas metáforas equivaldría a pensar los dramas humanos como variaciones sobre unos cuantos temas. En el ambiente desalentador suscitado por la reiteración de unos cuantos temas y de los mismos dramas históricos, la lección de Borges es un estímulo para el cumplimiento de nuevas tareas. Una de ellas sería indagar el porqué se repiten unas cuantas metáforas en el lenguaje, como si estas tradujeran la condición humana, lo que prevalece sobre las contingencias históricas. Las metáforas serían un patrimonio del lenguaje, los frutos de un largo proceso hacia el establecimiento de una relación en el seno de una lengua. Cada metáfora tendría su propia historia, su arqueología, su oscura fase de gestación en la cual la futura metáfora se anunciaría ya como balbuceo de una analogía, como la marcha de una intuición que quiere cristalizar en figura. Pasemos al suelo homérico donde encontraremos, en el canto XXI de *La Ilíada*, entre los fragores de la batalla junto al río Janto, un episodio que podría considerarse como un fósil o un preludeo de una las metáforas más célebres y más fecundas de la literatura universal, la metáfora del río y el tiempo, metáfora que halló en la sentencia de Heráclito su perfecta forma:

“Ποταμοισι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ...” (*Diversas aguas fluyen para los que entran en los mismos ríos...*) (Heráclito, fragmento 41, citado por Brun, 1976: 183).

El episodio es este: Aquiles ha dividido las falanges troyanas en dos grupos. Un grupo huye despavorido hacia la ciudad; el otro es acorralado por el héroe en las orillas del río Janto. Las aguas del río, de estirpe divina, ya que Zeus es su padre, se tiñen con la sangre de los troyanos vencidos por el bronce del Périda. El río, dotado de facultades espirituales, como le conviene a una divinidad, se conmueve ante la furia del héroe e, indignado por los numerosos cadáveres que profanan su corriente, infunde valor en el pecho de un troyano, Asteropeo, hijo de Pelegón,

para que enfrente a Aquiles. Antes del combate, los guerreros intercambian unas cuantas palabras sobre su abolengo, en uno de esos diálogos increíbles que parecen ser un sueño dentro del sueño, pues el vértigo de la batalla cesa momentáneamente para que los contrincantes se digan algo, como buenos griegos, antes de pasar al encuentro definitivo de espadas y de lanzas. A la pregunta de Aquiles por el origen de su enemigo, este responde:

“...*Mi linaje trae su origen del Axio de ancha corriente, del Axio que esparce su hermosísimo raudal sobre la tierra: Axio engendró a Pelegón, famoso por su lanza, y de éste dicen que he nacido. Pero peleemos ya, esclarecido Aquiles.*” (Homero, 1973: 337).

Vendría luego el breve combate. Aquiles hunde su espada en el vientre de Asteropeo y *las tinieblas cubren los ojos del troyano*. Sólo quiero destacar lo que se deriva de la estirpe de Asteropeo. Este, según sus palabras, era nieto del río Axio. Tenemos, pues, en el mundo homérico, a un hombre descendiente de un río, es decir, a un hombre que es, de algún modo, el río.

Volvamos a Borges, quien comenta así, en otro lugar de su obra, la metáfora del río y el tiempo expresada por Heráclito:

“Y existe la famosa sentencia del filósofo griego: “Nadie baja dos veces al mismo río”. Aquí encontramos un atisbo de terror, porque primero pensamos en el fluir del río, en las gotas de agua como ser diferente, y luego caemos en la cuenta de que *nosotros* somos el río, que somos tan fugitivos como el río”. (Borges, 2001: 42).

La virtud de la metáfora de Heráclito consiste en revelar nuestra condición: somos un río que fluye, somos tiempo. Esa metáfora nos convierte, de alguna manera, en descendientes del río Axio, es decir, en hermanos de Asteropeo. Así podemos detectar un vínculo, sutil como el agua y tenue como el tiempo, entre la figura mítica de Homero y la metáfora de Heráclito. Este vínculo sería un índice del lento proceso de gestación de la metáfora del río y el tiempo en la lengua de los antiguos griegos. Este proceso, en el que se manifiesta la primacía de la lengua sobre los autores en lo concerniente a la formación de las metáforas, puede apreciarse mejor si se examina el fragmento de Heráclito en su expresión griega -dialecto jónico-.

Lo que se observa inicialmente en la sentencia de Heráclito es el hipérbaton. Como sabemos, esta figura retórica consiste en alterar la sintaxis regular de la oración con el fin de destacar algún elemento que, en el orden lógico, cumpliría una función secundaria. La naturaleza de esta figura es indicada por la etimología de la palabra que la nombra: ‘hipérbaton’ es la transliteración del adjetivo griego ὑπερβατόν, que significa traspuesto, invertido, en orden inverso. Al ejecutar tal figura, el autor viola el orden lógico y crea otro orden, más adecuado a la idea o a la imagen poética que el autor quiere expresar. Más que un capricho del autor, el hipérbaton es un artificio por el cual se manifiesta lo que Borges llamaba *la entonación de un autor*, ese ambiente, esa música quizá intraducible. Por consiguiente, algo de la entonación de Heráclito nos llega, como un débil eco que aún resuena en el tiempo, en el hipérbaton de su sentencia. La palabra que preside el fragmento es



ποταμοῖσι, forma del sustantivo masculino ποταμός, que significa ‘río’, en el caso dativo plural. ποταμοῖσι traduciría entonces “en los ríos ...” Vemos, pues, que los ríos presiden la sentencia de Heráclito. Borges repite, a lo largo de su obra, que, en la memoria humana, el nombre de Heráclito se halla unido indisolublemente al río, “en cuyo espejo... vio el símbolo de su fugacidad” (Borges, 1993b: 302), es decir, el símbolo del tiempo, ya que el tiempo es sucesión. Y así como el río y el tiempo constituyen una metáfora de sólida gravitación, ya que cada término parece repetir al otro, como sucede en las mejores metáforas, en las seis o siete metáforas esenciales de la literatura, lo mismo puede decirse de la expresión *el río de Heráclito*. Entre el filósofo y el río de su perplejidad se cumple aquella idea que anima la literatura de Borges: “Un hombre y su sombra se confunden”. A esta confusión, ya admitida en la memoria humana, contribuye ese fenómeno sintáctico que he destacado, es decir, que sea precisamente la palabra ποταμοῖσι la que presida el fragmento del Oscuro.

Luego vienen las palabras “... τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ...” Aquí apreciamos otro rasgo notorio del hipérbaton. Hay una doble interposición: αὐτοῖσιν es la forma masculina del dativo plural del adjetivo demostrativo αὐτός, la cual traduce “en los mismos” y determina al sustantivo ποταμοῖσι, con el cual concuerda en caso, género y número. La expresión ποταμοῖσιν αὐτοῖσιν traduce, entonces, “en los mismos ríos”. Sin embargo, entre ποταμοῖσι ψ αὐτοῖσιν se ha interpuesto el artículo τοῖσιν, que traduce “para los...” y que determina, a su vez, a la palabra ἐμβαίνουσιν. Esta es una forma verbal de la voz activa, forma que puede corresponder tanto al modo indicativo como al participio del verbo ἐμβαίνω, que significa *entrar, meterse en...* Esta ambigüedad modal la resuelve el artículo τοῖσιν, ya que este le asigna un carácter nominal a la forma verbal que precede. Por lo tanto, ἐμβαίνουσιν es una forma del participio presente activo del verbo ἐμβαίνω, que concuerda con el artículo τοῖσιν en género, número y caso: masculino, dativo, plural. τοῖσιν ἐμβαίνουσιν traduciría “para los que entran”. No obstante, observamos que entre los vocablos de esta última expresión se ha interpuesto también el adjetivo αὐτοῖσιν. Antes sugerí una razón para el primer rasgo del hipérbaton que afecta la sentencia que examinamos. Ahora cabe preguntarnos por el motivo de esta doble interposición que he señalado. Atribuirlo al azar, al capricho de Heráclito o de quienes, a lo largo del tiempo, han compilado su obra puede ser la solución más fácil, pero la menos digna del pensamiento del griego y de su lengua. Es preferible imaginar que esa anomalía, esos términos atravesados, son exigencias del pensamiento que anima la sentencia; mejor dicho: este pensamiento -la analogía entre el río y el tiempo- precisó esa forma irregular de expresión para asegurar su cohesión, su consistencia. Una vez hecho el análisis morfológico y sintáctico de los cuatro primeros vocablos que conforman la sentencia, podemos mirar de otra manera el tipo de hipérbaton que la caracteriza. Ya no basta decir que los términos τοῖσιν y αὐτοῖσιν se hallan atravesados entre ποταμοῖσι y ἐμβαίνουσιν; ya podemos decir que esa interposición configura una especie de trenzado o de encadenamiento entre las dos parejas de vocablos implicados en esta primera parte del fragmento, es

decir ποταμοῖσιν αὐτοῖσιν (“en los mismos ríos”) y τοῖσιν ἐμβαίνουσιν (“para los que entran”). Al intercalar los términos se rompe la unidad lógica de cada pareja de vocablos, pero se afirma la cohesión entre ambas parejas.

Si avanzamos en el análisis del fragmento encontramos el sujeto y el verbo principal de la oración: “... ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ”. ἕτερα es un adjetivo neutro, una forma de ἕτερον, que significa “lo otro”, en el caso nominativo plural; adjetivo que determina al sustantivo neutro ὕδατα, forma del nominativo plural de ὕδωρ, que traduce ‘agua’. Dice el diccionario de griego VOX que cuando el adjetivo ἕτερος se repite en una frase puede significar correlación: ἕτερος ἄφ’ ἑτέρου: “uno tras otro”. A su vez, el diccionario de la Real Academia Española precisa que la locución adverbial ‘uno tras otro’ significa “sucesivamente o por orden sucesivo”. Según lo anterior, ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα podría traducirse: “unas aguas tras otras”, o “sucesivas aguas”, “incesantes aguas”. La repetición del adjetivo ἕτερα en el texto griego y el significado que en nuestra lengua tiene la locución ‘uno y otro’ sugieren la idea de la sucesión como un fenómeno propio de las aguas, lo que constituye el trazo sutil de la metáfora río-tiempo, ya que del tiempo, como afirma Borges a lo largo de su obra, solo sabemos que es sucesión, idea también expresada por San Agustín en el libro XI de *Las Confesiones*:

“...si tenemos el derecho de decir que el tiempo es, es porque se encamina al no-ser” (San Agustín, 1986: 254).

Luego, cerrando la oración, encontramos la forma verbal ἐπιρρεῖ. Si es lícito postular un centro de la sentencia examinada, es decir, un elemento soberano que posea, en sí mismo, la virtud de sugerir la analogía que toda la sentencia establece, de tal modo que bastaría analizar dicho elemento para reconocer que la metáfora del río y el tiempo ya había cristalizado en la lengua griega como un fruto de su propio devenir y no de la genialidad de tal o cual autor, ese elemento es el vocablo ἐπιρρεῖ. Esta es una forma del verbo ἐπιρρέω, propia del presente indicativo de la voz activa, tercera persona del singular. Ἐπιρρέω es un verbo compuesto por la preposición ἐπι, que puede significar ‘sobre’, ‘hacia’, ‘contra’, y del verbo ῥέω, que traduce ‘correr’, ‘manar’, ‘fluir’. Ya que el verbo ῥέω expresa un movimiento, la acepción de ἐπι que prevalece en el verbo ἐπιρρέω es ‘hacia’; de este modo, el movimiento que indica el verbo ῥέω adquiere una proyección o un destino. Se trata entonces de un fluir *hacia* un lugar determinado. Aunque parezca fútil, esta circunstancia agregada por la preposición ἐπι enriquece el juego metafórico que se gesta a partir de las aguas, ya que incita a formular una pregunta acerca de uno de los enigmas que el enigma del tiempo entraña: ¿hacia dónde fluye el río del tiempo? ¿Hacia dónde fluye el río de Heráclito? Este enigma sedujo poderosamente a Borges, a quien le fascinaba la conjetura, propuesta por otros autores como Bradley, H.G. Wells y Miguel de Unamuno, de un flujo temporal con sentido inverso al fijado por nuestros hábitos mentales, es decir, del pasado al porvenir. Borges afirmaba que no menos arbitrario, pero más poético, era fijar el

manantial del tiempo en el porvenir, o sea concebir el flujo del tiempo desde el futuro hacia el pasado, e ilustraba su conjetura recordando al viajero del tiempo de H.G. Wells que trajo del porvenir una flor marchita, y aquellos versos de Unamuno que integran su *Rosario de sonetos líricos*:

*Nocturno el río de las horas fluye  
desde su manantial que es el mañana eterno ...  
(M. de Unamuno, citado por Borges, 1996: 24).*

La morfología de ἐπιρρεῖ nos indica que esta forma corresponde a la tercera persona del singular. Sin embargo, este es un caso especial de discordancia entre el número del sujeto y el de la forma verbal que expresa su acción. La gramática griega establece que un sujeto neutro plural (en el fragmento de Heráclito sería ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα, “*unas aguas tras otras*” o “*sucesivas aguas*”) se tome, al conjugar el verbo, como si fuese un sujeto colectivo; por tal razón, le corresponderán formas verbales en singular ἐπιρρεῖ. Sabemos que la gramática castellana proscribía tal discordancia y exige que en lugar de traducir ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ por “*unas aguas tras otras fluye*”, traduzcamos “*unas aguas tras otras -o sucesivas aguas- fluyen*”. No obstante, sentimos que algo tenue y precioso se pierde al prescindir de ese matiz que representa la discordancia de la expresión griega. Como se podrá sospechar, ese matiz, más que una anomalía gramatical de la lengua griega, sería el signo de la intuición de un problema filosófico que tal vez se había incorporado a la lengua griega de ese modo irregular: el problema de la identidad cambiante. Para el griego, las diversas, las sucesivas aguas, constituían una unidad: el río, el cual era, por lo tanto, uno y múltiple, uno y otro; *era y no era*, lo que significa una violación del principio fundamental de la lógica aristotélica: el principio de no contradicción; violación que resplandece en otro fragmento de Heráclito, el 49a, según la clasificación de Hermann Diels:

Ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἶμέν τε καὶ οὐκ εἶμεν. (“*Descendemos y no descendemos a los mismos ríos, somos y no somos*”). (Heráclito, citado por Brun, 1976: 182).

Pero es en el campo semántico instaurado por el verbo ῥέω, base del verbo compuesto ἐπιρρεῖ, donde puede apreciarse directamente el vínculo entre las aguas y el tiempo. Según el diccionario VOX, estas son las distintas acepciones del verbo ῥέω: ‘correr’, ‘manar’, ‘fluir’, ... ‘salir’, ‘brotar’, ‘escaparse’, ‘desgastarse’, ‘deteriorarse’, ‘corromperse’, ‘morir’... Sabemos que el desgaste, la corrupción y la muerte son otras formas de nombrar la lenta acción del tiempo. Así lo dice un verso de Borges:

*“...la muerte, ese otro nombre  
del incesante tiempo que nos roe”. (Borges, 1994: 105).*

En el verbo ῥέω, el fluir, que es la forma de ser del agua, se confunde con el morir. Vivir, estar en el tiempo, es deslizarse hacia la muerte. “*Morir es haber nacido*”, dice

una milonga de Borges. Nombrar el verbo ῥέω ya es metaforizar, decir con una sola palabra lo que Heráclito dijo con diversas sentencias, lo que Borges quiso expresar con toda su obra.

Quizá desde antes de Homero, si tenemos en cuenta que este heredó leyendas, fábulas y mitos para la escritura de sus cantos, una corriente íntima atravesaba la lengua griega, y la intuición de una analogía esencial entre el hombre y las aguas ya balbuceaba y aspiraba a su formulación metafórica. Acaso un griego anónimo la intuyó, en el alba de la Hélade, aún poblada por centauros. Acaso Homero la entrevió en el vértigo de sus batallas y sus odiseas. Pero el tiempo, que es el juez inapelable, “ese gran escultor”, en la delicada imagen de Marguerite Yourcenar, quiso unir el nombre de Heráclito de Éfeso a dicha metáfora, que es la metáfora de nuestra vida. Pero los nombres poco importan al saber que la muerte nos confunde en un mar de nada, como dicen los versos de Jorge Manrique, que repiten, *con diversa entonación*, la misma metáfora:

*Nuestras vidas son los ríos  
Que van a dar en la mar  
Que es el morir.  
(J. Manrique, citado por Borges, 2001: 42)*

Y como también lo dicen, más cerca de nosotros, estos versos de José Manuel Freidel:

*Me muero, es lo más simple...  
El río va al mar,  
El mar es origen,  
Y la Parca se escampa  
Tras la puerta,  
Esperándote.*

### 3. La consagración del instante

Una conjetura: si el río está hecho de innumerables gotas que se suceden, la realidad del río consistiría en cada una de sus humildes gotas. Entonces podemos preguntar, siguiendo el juego metafórico que nos ocupa: y el tiempo, ¿de qué está hecho del tiempo? El tiempo, según Borges, está hecho de tiempo, de infinitos instantes solitarios que se suceden. En esta afirmación resuenan las voces de varios autores, como lo atestiguan las siguientes líneas:

*“Lucrecio (...) atribuye a Anaxágoras la doctrina de que el oro consta de partículas de oro; el fuego, de chispas; el hueso, de huesitos imperceptibles. Josiah Royce, tal vez influido por San Agustín, juzga que el tiempo está hecho de tiempo y que “todo presente en el que algo ocurre es también una sucesión” (...). Esa proposición es compatible con la de este trabajo” (Borges, 1993b: 142).*

Decir que el tiempo está hecho de tiempo, de infinitos instantes que se suceden, es una tautología que no resuelve el enigma; por el contrario, lo multiplica *ad infinitum*, como ocurre con un espejo puesto ante otro espejo. Pero Borges, citando a De Quincey, decía que lo importante no era la solución del enigma, sino el

enigma mismo, ya que este es un estímulo para el pensamiento y la imaginación. Privilegiar el instante supone concebir un universo pleno de acontecimientos minuciosos, de individualidades, acaso insoportable para una mentalidad y un lenguaje habituados a verdades generales, vertiginosa empresa que anima la ficción de Borges titulada *Funes, el Memorioso*, donde se lee:

*“(Funes) era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo perro abarcara tantos individuos dispares de diverso tamaño y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minuterero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. (...) Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”* (Borges, 1993a: 490).

Que la realidad del tiempo es el instante también lo declara el siguiente poema:

#### EL INSTANTE

*¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño  
De espadas que los tártaros soñaron,  
Dónde los fuertes muros que allanaron  
Dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?  
El presente está solo. La memoria  
Erige el tiempo. Sucesión y engaño  
Es la rutina del reloj. El año  
No es menos vano que la vana historia.  
Entre el alba y la noche hay un abismo  
De agonías, de luces, de cuidados;  
El rostro que se mira en los gastados  
Espejos de la noche no es el mismo.  
El hoy fugaz es tenue y es eterno;  
Otro cielo no esperes, ni otro infierno.  
(Borges, 1993b: 295).*

Al escribir “*El presente está solo*”, Borges retoma las ideas de su maestro Schopenhauer y del budismo. De *El Mundo como voluntad y representación*, Borges cita el siguiente pasaje en uno de sus ensayos dedicados al problema del tiempo:

*“La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse... El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora. Inmóvil como la tangente, ese inextenso punto marca el contacto del objeto, cuya forma es el tiempo, con el sujeto, que carece de forma, porque no pertenece a lo conocible y es previa condición del conocimiento”* (A. Schopenhauer, citado por Borges, 1993b: 148).

La misma idea que consagra el instante como única realidad del tiempo la encontró Borges en un tratado budista del siglo V, el *Visuddhimagga* (*Camino de la pureza*):

*“En rigor, la vida de un ser dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar, toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea”* (Radhakrishman, citado por Borges, 1993b: 148).

Esa exaltación del instante también la encontramos en Bachelard (1999), quien, a su vez, la tomó, con verdadero entusiasmo filosófico, de una obra de Roupnel titulada *Siloë*, que es la fuente y el objeto de meditación de su libro *La Intuición del Instante*. Bachelard, siguiendo a Roupnel, recurre igualmente a la imagen del punto para expresar el rasgo específico del tiempo. Dice Bachelard:

*“El tiempo se presenta como el instante solitario, como conciencia de una soledad”* (Bachelard, 1999: 11-12).

Y más adelante:

*“La intuición temporal de Roupnel afirma: 1. El carácter absolutamente discontinuo del tiempo. 2. El carácter absolutamente puntiforme del instante”* (Bachelard, 1999: 35).

La afirmación del instante como forma del tiempo implica una refutación del tiempo como continuidad o duración. Por eso, en los versos de Borges anteriormente citados hay un vínculo inmediato entre las frases *“El presente está solo”* y *“la memoria erige el tiempo”*. Es grato advertir que el mismo vínculo se halla en Roupnel y Bachelard:

*“Para Roupnel, la verdadera realidad del tiempo es el instante. La duración es sólo una construcción, sin ninguna realidad absoluta. Está hecha desde el exterior por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender”* (Bachelard, 1999: 23).

Reconocemos, entonces, los fundamentos de una suerte de cofradía intelectual entre los autores citados, cumpliéndose así las palabras de Samuel Butler que sirven de epígrafe al libro de Bachelard:

*Habremos perdido hasta la memoria de  
nuestro encuentro ... y sin embargo nos  
reuniremos, para separarnos y reunirnos  
de nuevo, allí donde se reúnen los hombres  
muertos: en los labios de los vivos.*  
(Samuel Butler, citado por Bachelard, 1999: 11).

#### 4. La conciencia de la brevedad

*“Señor: yo no soy digno de que entres en mi casa,  
pero una sola palabra tuya bastará para sanarme.”*

Un poema que constara de una sola palabra, una sola palabra que contuviera, “entero y minucioso, el palacio enorme”, como la que atesoraba aquel poeta esclavo del Emperador Amarillo, quien, al proferirla, hizo que desapareciera el palacio, “como abolido y fulminado por la última sílaba”, según cuenta la *Parábola del Palacio* (Borges, 1993b: 180); el *multum in parvum* de alquimistas y cabalistas que obsesionaba a Carlos Argentino, ese bizarro personaje que escondía un *Aleph* en el sótano de su casa; el Tetragrámaton, las cuatro letras del nombre de Dios buscadas por los cabalistas en las noches de la judería; la condensación del álgebra, “palacio de precisos cristales”, del arduo latín y del haiku, las diecisiete sílabas que salvaron a la especie humana de ser borrada para siempre, en esa suerte de Juicio Final que celebraron, en un mítico otoño de Izumo, las vastas divinidades del Shinto. Todas estas empresas, que abarcan siglos, dinastías, mares, desiertos y civilizaciones, convergen en la escritura de Borges como las líneas melódicas que tejen un sobrio y breve contrapunto, como convergen generaciones, destinos, lenguas y fisonomías en la memoriosa gota de sangre. La brevedad sería, entonces, no solo un rasgo deliberadamente elegido por el autor, sino una conquista del lenguaje, el resultado de un encuentro de ideas, de lenguas y de tradiciones, es decir, de una alquimia verbal que aspiraba secretamente a esa forma de expresión.

Pero, además de esas antiguas corrientes que propician en la escritura de Borges la economía verbal, hay un recurso técnico que sobresa, no solo por su reiteración, sino por su eficacia, tal vez insuperable: el uso del adjetivo. El adjetivo en Borges parece el lúcido artificio que urde un fugitivo, alguien que quiere evadir las tareas de las descripciones y las explicaciones, y prefiere ejercer el exquisito arte de la sugerencia.

Los adjetivos en Borges obran como criaturas malevas que, agazapadas en algún recodo del texto, esperan serenamente al lector para asaltarlo y provocar su perplejidad, el temblor en su sistema de representaciones y la percepción de la singularidad de lo que nombran los rígidos sustantivos a los que acompañan. Paradójico uso del adjetivo que, en vez de adornar al sustantivo, de afirmarlo como lo mandan los cánones y la costumbre, lo desnuda, lo despoja de su manto de generalidad y lo entrega tembloroso y reluciente como un pez, equívoco, ambiguo y único como una nube, como cada nube. Funes, el memorioso, lo sabía.

*Los árboles incesantes, los barrios decrecientes, las parcas ventanas, la torre homérica, la unánime noche, la noche lateral de los pantanos, la luna circular, el sol ya occidental, el lento atardecer, y el muerto, el increíble, el horror sagrado, los rostros momentáneos de los lectores, la cansada tierra, el delicado tiempo, la arcana arena, los convexos desiertos ecuatoriales, el agua elemental, el populoso mar, los insomnes espejos, el íntimo cuchillo en la garganta, el firme revólver, el ascua momentánea del cigarrillo, una cansada barba rectangular, una barba lóbrega, el grito inconsolable de un pájaro, la trémula esperanza, la trágica belleza ... Una*

enumeración de las memorables expresiones adjetivadas que Borges nos ha legado agotaría, quizá, el breve espacio destinado a este ensayo.

Creo, además, que el frecuente uso que Borges hace de la hipálage, una de sus figuras retóricas predilectas, se debe no solo a su virtud estética, sino a la condensación y a la ambigüedad que la figura entraña, pues en ella el adjetivo alude a las cualidades de otro término, distinto de aquel al que acompaña; así, el término aludido se dibuja en su ausencia, es dicho sin ser nombrado, resuena como eco de la expresión; y lo nombrado se revela, a su vez, ambiguo, dotado de extrañas cualidades: *las lámparas estudiosas, las laboriosas bibliotecas, la biblioteca ciega, las lentas galerías, el báculo indeciso, los arduos manuscritos, la estudiosa pena, los altos y soberbios volúmenes, las lentas yemas sensibles, el presuroso timbre, el lento café, el azul meditativo del tabaco, las urgentes avenidas, los impacientes puñales, la cóncava amistad, el silencioso ajedrez...*

Recordaré, para terminar, el final de uno de los cuentos de Borges. Para significar la soledad de Polifemo, Homero habla de la selvosa cumbre de una montaña. Creo que el ejemplo que citaré goza en la literatura de una soberana soledad, semejante a la de esa cumbre homérica. Y bastaría ese ejemplo para apreciar la maestría de un estilo, el uso riguroso de los adjetivos al servicio de la brevedad.

El cuento se titula *There Are More Things*. En el epígrafe leemos: “*A la memoria de Howard P. Lovecraft*”. Se trata de una casa donde suceden cosas extrañas. El narrador ha penetrado en su interior y, entre un olor dulce y nauseabundo, ve una serie de objetos y de signos que despiertan en él la sospecha de que en la casa habita un ser monstruoso: baldosas levantadas, pasto desgredado, una rampa de piedra, muebles de formas insensatas, una escalera vertical de tramos irregulares que conduce a un segundo piso, donde se halla una alta y gigantesca mesa en forma de U, semejante a una mesa operatoria, con hoyos circulares en los extremos. El narrador piensa que esta mesa puede ser

“...el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra” (Borges, 1994: 37).

Luego, el narrador oye un ruido, algo se arrastra entre las sombras de la vieja casa. El lector espera ansioso las palabras que le confirmen la horrorosa visión que se ha insinuado y el narrador se limita a decir, concluyendo así su relato:

“... sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo, lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos” (Borges, 1994: 37).

Así, tres adjetivos sugieren la pavorosa fisonomía de una criatura inconcebible. Tres adjetivos hacen lo que otro estilo quizás haría con varios párrafos. Tres adjetivos bastan porque lo demás es obra del lector.



## 5. Pierre Menard o la escritura de un fantasma

*“La certidumbre de que todo está  
escrito nos anula o nos afantasma.”*  
Borges

En *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges muestra otra manera de ser en la escritura. Se trata de una invención a partir de un texto ya escrito, una especie de reciclaje que no reclama el dudoso título de la originalidad, sino que exige una modificación del concepto y del ejercicio de la lectura, pues la composición del texto actual, del “nuevo” texto, obedece a un expreso propósito de intertextualidad; es un texto de textos, una suerte de palimpsesto que demanda del lector una actitud semejante a la del arqueólogo:

*“...es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros - tenues pero no indescifrables - de la “previa” escritura de nuestro amigo”* (Borges, 1993a: 450).

Ante la posibilidad de situar al lector ante dos textos verbalmente idénticos, delimitados por el tiempo y por la diferencia de autores, el lector tendrá que valerse menos de la noción de semejanza que de la noción de diferencia. La semejanza se ha entregado, dócil y nítida, en la intención del escritor fantasma; pero el lector, desde la semejanza, tendrá que producir la diferencia entre ambos textos. Producir la diferencia entre dos textos verbalmente idénticos es construir una red de asociaciones en la que cada punto de encuentro llevará la marca del tiempo y de la historia del pensamiento. Producir la diferencia es producir un nuevo sentido. Así, los rostros de los dos Quijotes que se reflejan idénticos en la superficie del texto, convergerán, en la visión del lector, en una imagen que alterará la supuesta identidad de aquellos. Por ejemplo: leer comparativa y críticamente esta frase: “*La verdad, cuya madre es la historia...*” (Borges, 1993a: 449) constituye una tarea compleja. El lector del siglo XXI tendrá que ser también el lector del siglo XVII, el contemporáneo de Cervantes; en su interpretación se resumirá, quizás sin que lo sepa, la sucesión de la humanidad entre ambos instantes del tiempo, las modificaciones de su pensamiento, de su cultura, de su historia. Cada palabra obrará como dos palabras, “verdad”, “historia”; pero la distinción entre ambas la marcará el lector, no el texto. ¿Qué significaba “verdad” en el mundo de Cervantes? ¿Y qué significa “verdad” para nosotros, hijos de la relatividad, de la incertidumbre y de la Razón de Estado? El lector caerá, inevitablemente, en otro terreno, en otra galería de la infinita Biblioteca, caída provocada por la aparición de nuevos problemas que remiten, esencialmente, al enigma del tiempo, es decir, según Borges, a “*nuestro problema*”. La palabra verdad ha irrumpido en este escrito y la noción de tiempo fractura su significado. ¿Nada de lo que pueda significar “verdad” permanece inalterable con la sucesión del tiempo? Si el valor y el significado de un término y de una obra dependen exclusivamente de las condiciones de la época en que se producen, ¿cómo se explica, entonces, que una obra del siglo XVII siga dialogando con la posteridad? Si nada permanece, si

“todo fluye”, si “todo cambia”, como pensaba Heráclito, ¿con qué criterios se determina la perdurabilidad de una obra?

“*La certidumbre de que todo está escrito nos anula o afantasma*”: Pierre Menard representa tanto la anulación del escritor como la conversión de este en un fantasma, un escritor apócrifo, y es un hito que establece la distancia que Borges toma respecto de la vanidad, que se agazapa en la costumbre de adjudicarle a un autor obras que nada tienen de originales. Con *Pierre Menard*, Borges asiste, como víctima y victimario, a cierta muerte de su yo, algo a lo que alude en su texto titulado *Borges y Yo*:

“...me reconozco menos en sus libros [en los de Borges] que en muchos otros (...) quizás porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición” (Borges, 1993b: 186).

Pero si Pierre Menard es una máscara y el nombre de un fantasma, también es un buen ejemplo de que los fantasmas pueden fabular y escribir. Tal vez en la consciente anulación o enmascaramiento de Borges en Pierre Menard - y en otros autores apócrifos - radique, paradójicamente, la originalidad de Borges, esa fresca y luminosa variación que ha introducido en la literatura universal. Es algo que Ítalo Calvino había señalado; al preguntarse por el futuro de la literatura fantástica, en un mundo poblado de imágenes prefabricadas, se aventuraba a indicar dos posibles vías que dicha literatura tomaría:

“1- *Reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado ... 2- Hacer el vacío para volver a empezar desde cero*” (Calvino, 1989: 110).

Es evidente que *Pierre Menard, autor del Quijote* transita la primera vía señalada por Calvino; pero lo que en Calvino es predicción, anuncio de la literatura por venir, en Borges es anticipación, como la flor marchita que aquel viajero de H.G. Wells trajo del porvenir: una flor futura y antigua a la vez, como Jano, el bifronte. Borges: nuestro precursor y nuestro adelantado.

## 6. Los dos reyes y los dos laberintos

Apenas se ha dado un primer paso y ya se pisa el suelo del laberinto: basta leer el título de este cuento de Borges para que concurra la imagen de la red infinita del lenguaje. Ese minúsculo número uno que sucede a la palabra *laberintos* y que remite a una nota de pie de página, sirve de modesto conductor hacia otro terreno, hacia otra galería de la Biblioteca de Babel. La nota nos advierte que

“*Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 127*” (Borges, 1993a: 607).

El cuento *Los dos reyes y los dos laberintos* está contenido en otro, titulado *Abenjacán el Bajorí, muerto en su laberinto*. Por lo tanto, es necesario leer este último para comprender el primero. Y leer implica, como pensaba Umberto Eco de su *lector modelo*, recorrer las diferentes vías que cada texto insinúa. Por consiguiente, existe la posibilidad de que antes de emprender la lectura de *Los dos reyes y los dos laberintos*, el hipotético lector modelo se pierda en otro laberinto y no regrese al lugar del que partió, o de que se demore para volver y, si acaso vuelve, traerá en su memoria a Fermat, al minotauro, a Dante y *La carta robada* de Poe; quizá querrá indagar cuál fue aquella “... historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto” (Borges, 1993a: 601), historia que el rector divulgó desde el púlpito; habrá regresado al punto de partida, pero ya no será el lector que era antes, aquel que queriendo leer *Los dos reyes y los dos laberintos* siguió el camino señalado por esa cifra adscrita a la última palabra de ese título, justamente la palabra que expresa, de manera cabal, la travesía que el lector ha efectuado y la que se dispone a proseguir: *laberintos*.

Esta articulación de textos sugiere la imagen de una red, en la que cualquier punto puede ser el lugar en el que converjan múltiples historias o del que surjan otras, aparentemente extrañas a las que circulan por la superficie de la trama original. *Un punto es todos los puntos*: en rigor, la multiplicidad del lenguaje susurra en este breve relato de Borges, cuya extensión no supera una página. Esa multiplicidad que, según Ítalo Calvino, sería uno de los rasgos esenciales de la literatura del nuevo milenio, conduce a una paradoja: “la paradoja de un conjunto infinito que contiene otros conjuntos infinitos” (Calvino, 1989: 112) o sea que la dimensión de un subconjunto es tan infinita como la del conjunto que lo contiene. No es extraño que una paradoja de este tipo se infiera al comentar un texto de Borges, si tenemos en cuenta que lo infinito es una obsesión de su literatura, infinita Biblioteca de Babel. Según Borges, habitar en el lenguaje es errar por un vasto laberinto, es incurrir en tautologías: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”. Perecerán los hombres, se sucederán las generaciones, pero el Laberinto permanecerá. Pero hay laberintos urdidos por los hombres, como el que ordenó construir uno de los dos reyes, el de las islas de Babilonia, “...un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres” (Borges, 1993a: 607), porque a los hombres debería bastarles con la confusión y la maravilla del laberinto universal. A pesar de que el símbolo - el laberinto - es el mismo, su valor difiere según se trate de lo humano o lo divino. Las diferencias se manifiestan en el juego de contrarios que se instaura desde el título del cuento: dos reyes, dos laberintos. El laberinto humano, *complejo y sutil*, diseñado por arquitectos y magos, tiene salida; el rey de Arabia lo sufre durante una jornada, pero, finalmente, encuentra la puerta. El laberinto divino, formado sin los artificios de la ingeniería, sin el bronce y la piedra, pierde definitivamente al rey de Babilonia. La ambigüedad del símbolo laberinto depende aquí de la diversa naturaleza de los laberintos en que se extravían los dos reyes: lo finito y lo infinito, artificio y naturaleza, inteligencia y misterio, y, al final, el tembloroso límite que separa la vida y la muerte.

La manera como se desarrolla la narración en este cuento ilustra la complejidad de la palabra “autor”. No es preciso afirmar que el narrador es Borges. Este aparece

enmascarado. En primer plano se halla el rector Allaby, quien, a su vez, cita a otros narradores, de otra latitud y otro credo: “*Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más)*” (Borges, 1993a: 607), referencia que cambia bruscamente el horizonte de la narración para situarla en un campo específico de la cultura humana. El rector cuenta que otros cuentan. Además, recordemos que este relato se desprende de otro, de *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*. En este, Dunraven le cuenta a su amigo Unwin otra historia de laberintos, en la que menciona cierta historia que el rector Allaby contó un día desde el púlpito. Es decir, Dunraven cuenta que el rector Allaby contó un día que cuentan los hombres dignos de fe... ¿Dónde está Borges? Aquí el autor ha renunciado a su yo y se ha disuelto en otros autores, se ha confundido en diversos textos, en una polifonía; en su voz resuenan abundantes voces. De tal manera, Borges, más que el nombre de un sujeto-autor, es el nombre de una vasta y compleja literatura; en todo caso, el nombre de una variación radical de la literatura, en la cual el ser del autor consiste, paradójicamente, en no ser o en devenir imperceptible, como lo afirman las siguientes líneas autobiográficas:

“... yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy condenado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro... Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra... Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro.” (Borges, 1993b: 186).

Parece que la historia de *Los dos reyes y los dos laberintos* sucede en un pasado absoluto, mítico. Una de las causas de esa impresión es la manera como obran los verbos, los adverbios y las expresiones adverbiales de tiempo. Todas las acciones humanas, excepto una, la de la narración, son indicadas mediante verbos conjugados en pretérito perfecto simple. Se trata de acciones definitivamente concluidas, lejanas, ceniza de las vanidades humanas. Solo perdura la memoria; por eso lo único que sucede en el presente es la narración: “*Cuentan los hombres dignos de fe...*” Esta combinación de acciones que han ocurrido en un pasado absoluto, pero que son narradas en el ahora, crea una atmósfera mítica por la cual el cuento parece hallarse fuera del tiempo. Sin embargo, a las acciones divinas las rige otro tiempo, el presente absoluto, bien sea simple o compuesto. Así se mantiene el juego de contrarios que señalé antes:

“...la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres”; (...) “ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío” (Borges, 1993a: 607).

Las características de la obra divina, el laberinto de arena, también se enuncian con verbos en presente de indicativo, en infinitivo y presente del subjuntivo:

“...no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso” (Borges, 1993a: 607).

La oración final del cuento, *“La gloria sea con Aquel que no muere”* (Borges, 1993a: 607), expresa tanto el deseo del creyente (presente del subjuntivo) como un atributo absoluto de Dios (presente del indicativo). Así, pues, se aprecia que la conjugación verbal y las diferencias temporales y aspectuales de los eventos ayudan tanto a la creación de un ambiente mítico como al contraste de los asuntos humanos y los divinos. La ambigüedad del símbolo laberinto también es favorecida por esta operación verbal.

A la sugerencia de un pasado absoluto y de un tiempo mítico contribuyen, además, los adverbios y las expresiones adverbiales de tiempo. Solo dos acciones humanas tienen una duración precisa: la travesía del rey de Arabia por el laberinto del rey de Babilonia, *“donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde”* (Borges, 1993a: 607), y la cabalgata hacia el desierto, que duró tres días. Todas las demás acciones ocurren en un vago momento y su duración es indeterminada: *en los primeros días, con el andar del tiempo, entonces, algún día, luego*. Sin embargo, y así se mantiene el juego de contrarios, una acción divina se presenta, a la vez, instantánea y eterna:

*“ahora el Poderoso ha tenido a bien que muestre el mío”* (Borges, 1993a: 607).

Pero ¿qué es lo que convierte ese *ahora* en un instante imperecedero? Justamente una acción humana: la actualidad de la narración: *“Cuentan los hombres dignos de fe...”* Cada lectura significará la instauración de ese tiempo mítico, que es, no obstante, el tiempo específico en el cual la lectura sucede. Tiempo del mito, tiempo del arte: los hombres, durante un instante tan fugaz como el rostro de Euridice ante la mirada asesina de Orfeo, vislumbran lo eterno o sienten *la inminencia de una revelación*, lo que constituye, según Borges, el hecho estético.

## Bibliografía

- Bachelard, Gaston. (1996). *El Agua y los Sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis. (1993-1996). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 4 volúmenes:
- \_\_\_\_\_. (1993a). O.C., vol.1.
- \_\_\_\_\_. (1993b). O.C., vol. 2.
- \_\_\_\_\_. (1994). O.C., vol.3.
- \_\_\_\_\_. (1996). O.C., vol.4.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Arte poética*. Seis conferencias. Barcelona: Editorial Crítica. Traducción: Justo Navarro.
- Brun, Jean. (1976). *Heráclito o el filósofo del eterno retorno*. Madrid: Edaf. Traducción: Ana María Aznar Menéndez.
- Calvino, Ítalo. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela. Traducción: Aurora Bernárdez.
- Cervantes, Miguel. (1990). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Cali: Círculo de Lectores.
- Eco, Umberto. (1989). *El Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen. Traducción: Ricardo Pochtar.
- Gadamer, Hans Georg. (1977). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme. Traducción: A. Agud.
- Heráclito. (1983). *Fragmentos*. En: *Parménides y Heráclito. Fragmentos*. Barcelona: Orbis. Traducción: Luis Farré.
- Homero. (1973). *La Iliada*. New York: W.M. Jackson. Traducción: Luis Segalá Estalella.
- \_\_\_\_\_. (1998). *La Odisea*. Madrid: Boreal. Traducción: Luis Segalá Estalella.
- Pabón de Urbina, José M. (1995). *Diccionario Griego - Español VOX*. Barcelona: Bibliograf S.A.
- San Agustín. (1986). *Las Confesiones*. Barcelona: Juventud. Traducción: Agustín Esclasans.