

LOS LIBROS

GUILLERMO SUCRE

LA CIFRA

De Jorge Luis Borges



Alianza Editorial, Madrid, 1981.

En el suplemento literario del diario *El País*, el redactor de una brevísima sección sobre publicaciones recientes, registra el hecho: "El último libro de Jorge Luis Borges abre hoy este escaparate poético semanal. Ya hace tiempo que Borges sólo escribe poesía, para satisfacción de los aficionados al género". Luego, ganado por la valoración, advierte que Borges es "un gran poeta"; aun ¿precisa, corrige?: "tal vez sea sobre todo un magistral poeta".

Como uno de esos aficionados al género —al menos al de Borges—, se me ocurre escribir sobre esta cifra transparente. No, por supuesto, para corroborar o no los epítetos de gran o magistral poeta. Además de no estar a mi alcance saber si Borges lo es de verdad, me pregunto qué importancia tendrá dilucidarlo. ¿No parece que ya hay más grandes poetas que poetas mismos? Parodiando una frase creo que de André Gide, ¿no podría aun decirse que con grandes y/o magistrales poetas muchas veces no se hace

hoy poesía, o sólo se hace poesía efectista, acomodaticia?

Al Borges poeta nos gusta verlo de otro modo. No como el poeta aseverativo, de destino proclamado, sino como el de la incertidumbre, cuyo verso es de "interrogación y de prueba" y cuyos "instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia". El poeta que desde cualquier penuria ha sabido conmemorar la amistad con los seres y las cosas, comprender "ese dialecto de alusiones / que toda agrupación humana va urdiendo", acercarse a "un lenguaje del alba", dar una visión adánica de la vida, todavía en su último libro, es decir, ya a los ochentidós años. El poeta que confiesa —como dice en este libro— que sólo ha "ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco / o seis metáforas", y no le parece nada raro, pero que a través de ese orden sigue introduciendo una reflexión vertiginosa sobre el mundo. El poeta que no cesa de repetirse y lo subraya, e ingenuamente cree que aún se puede explorar en el "proteico soneto" y en las "estrofas libres de Whitman", pues parece intuir que del "idioma infinito de la arena" está hecha toda literatura: la fragilidad que persiste. "El hábito que nos ayuda a sentir que somos inmortales".

No por el fulgor, el deslumbramiento; tampoco por los raptos patéticos del corazón. Borges nos asombra por cosas quizás más entrañables: "el misterioso amor de las palabras", el decir frases que nos revelan la íntima trama de los hechos y por ello mismo se nos

vuelven memorables: "seguro de mi vida y mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos", "la lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado", "el alba, que no ha tocado nadie", "el que prende un fósforo en lo oscuro está inventando el fuego", "el que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio". Nos asombra por aceptar como un don todo lo que le depara el destino: *la biblioteca y la noche* (la incertidumbre que se hace reciedumbre, ese coraje que dice no tener y sólo soñar); por haber reconocido, cuando tenía unos veinticinco años, que su nombre era "alguien y cualquiera", y aun no ha dejado de ser esa impersonalidad; por no ocultar sus propias torpezas: "soy esa torpe intensidad que es un alma". Nos asombra por aceptar que no habla en nombre de la verdad (ni del Poder, ni de la Historia): "El que prefiere que los otros tengan razón."

Todo esto podría parecer ya admirable; al menos es una dicha para ciertos lectores. En todo caso, las virtudes de Borges son sólo sus vicios.

Por ello nos asombra, sobre todo, por su propia casi ilimitada capacidad de asombrarse él mismo, sin recurrir al efecto de lo "asombroso", lo "único", lo "genésico", lo "telúrico", etcétera, etcétera. Es el asombro que no se le impone al lector, sino que se comparte con él: va surgiendo lentamente como las cifras mismas del poema. "Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro/surgen". No hay zonas privilegiadas, sino que todo es vínculo en Borges. En uno de sus recientes poemas, vuel-

ve a recordarlo una vez más: "no hay un solo acto que no corra el albur / de ser una operación de la magia, / no hay un solo hecho que no pueda ser el primero / de una serie infinita de hechos". Es por lo que puede decir en otro poema: "Las dudas que llamamos, no sin alguna vanidad, metafísica". Pues, ¿qué sería ésta sino la inocente perplejidad con que vemos el mundo, simultáneamente por primera y última vez, como tiende a verlo Borges?

Asombro borgiano: vínculos del mundo, y también de la memoria. Estar en "Ronda" —título del primer poema de *La cifra*— es evocar el Islam con sus innumerables avatares: "espadas que desolaron el poniente y la aurora", "la conversión de todas las cosas en un terrible Dios", "la rosa y el vino del sufi", "la rimada prosa alcoránica", "ese otro idioma, el álgebra", "ese largo jardín, las Mil y una Noches", "hombres que comentaron a Aristóteles", "dinastías que son ahora nombres del polvo", "Tamerlán y Omar, que destruyeron"; pero es también sentirlo reconciliado en el aquí del poema, en Ronda, "en la delicada penumbra de la ceguera", como: "un cóncavo silencio de patios, / un ocio del jazmín / y un tenue rumor de agua, que conjuraba / memorias de desierto". De igual modo, como en otro poema que se titula "Himno", "porque una mujer te ha besado", de inmediato la escritura revive la historia de la primera pareja, las metamorfosis de Zeus y la memoria de Empédocles, la magia del arte en Altamira, Virgilio y el primer poeta de Hungría, la clarividencia de Jesús (que "ve en la moneda el perfil de César"), las revelaciones de Pitágoras sobre el tiempo circular, la isla de la felicidad, la saga de Sigurd. Todo ese pasado de la plenitud "vuelve como una ola" y encarna en el poema:

Whitman canta en Manhattan.
Homero nace en siete ciudades.
Una doncella acaba de apresar
al unicornio blanco.

Enumeraciones caóticas (que Borges ha aprendido en Whitman): irradiaciones de la memoria que la experiencia del poema transfigura en un tiempo puro, en un texto puro.

A Borges se le ha tildado (para no decir lapidado) de poeta libresco, como si esto pudiera ser un reproche. ¿Para qué recordar que él pertenece a un cierto linaje de escritores (Cervantes, Mallarmé, pero más el primero que el segundo) para quienes el mundo es un libro o debería llegar a serlo: "se parece tanto / al libro de las Mil y una noches", nos dice todavía Borges. En todo caso, es el reproche que menos podría perturbar a Borges. De su anterior libro de poemas (*Historia de la noche*, 1978), él mismo reconocía que abundaba en "referencias librescas"; pero aclaraba: "también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad". *La intimidad*: crear una relación cálida con el mundo, el de los hechos y el de los libros; no intimidar, sino persuadir. ¿Cuántos poetas, no sólo de los llamados "librescos", sino también de los que se creen "intuitivos", han logrado crearla en sus obras? Saber que todo lo que le sucede a él le ha sucedido a todos los hombres, que todo lo que escribe lo han escrito las sucesivas generaciones de los hombres: la intimidad, en Borges, es la del que se propone dibujar un mapa del mundo y al final descubre que no ha dibujado sino su propia cara (como en el epílogo de *El Hacedor*, 1960).

Así, cuando a Borges se le identifica con una vasta literatura —como él dijo que era Quevedo—, no se ha dicho todo; habría que identificarlo, más bien, con Cervantes: hacer literatura vislumbrando su íntima trama y ha-

cer de esta trama la de la vida misma. La obra de Borges —ya lo ha señalado Jean Wahl— nos remite sobre todo a una inocencia: no nos exige un saber, sino la perplejidad para internarnos en él y hacerlo posible a un tiempo como experiencia. No el conocimiento, sino la sabiduría, que es el arte del conocimiento.

Sabiduría de Borges: dejar de ser erudito allí donde justamente más lo es; practicar esa continua alternancia entre "el olvido que purifica" y "la memoria que elige y que reescribe"; preferir los nombres directos a los sinónimos; volver siempre a "las cinco o seis metáforas". Esto es, optar cada vez por lo que resulta inevitable, lo que da una fuerte impresión de destino. ¿No es ésta la impresión que da la poesía de Borges? "Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia", dice en el prólogo de *El oro de los tigres* (1972). Traducida a su propia obra, esa "alta vigilia" ha significado para Borges dos cosas. Ser admitido —según escribió en un poema de 1923— "como parte de una Realidad innegable, / como las piedras y los arboles". Sentirse fascinado, además, no tanto por el valor de la obra misma como por la imagen que surge de ella, creada totalmente por esa obra. Es la imagen de lo que él ha llamado "el poeta ejemplar": la imagen de Whitman y la de Valéry, cuyas obras son tan disímiles; la imagen de Flaubert (ninguno de los personajes de Flaubert es tan memorable como el propio Flaubert, ha escrito en uno de sus ensayos). En tales casos, ya la obra no tiene sentido sino en relación con esa imagen, que es impersonal, la de "alguien y cualquiera": la imagen del poeta en cuanto tal poeta.

Leemos en *La cifra* un texto en

rosa titulado "El acto del libro", otra de las ya varias parábolas que Borges ha dedicado a Cervantes—Alonso Quijano—El Quijote. Su tema: el Quijote como la versión del libro de Cide Hamete Benengeli, que, según la novela, Cervantes ha comprado en el Alcañán de Toledo. Por la manera — una suerte de narración de hiatos — como Borges lo desarrolla, el texto es un haz de sentidos, pero hay uno que parece dominante: que el título mismo ya sugiere: no tanto el libro como versión sino como *acto*: inventar un libro que será el modelo de otro que, a su vez, registrará "de manera protésica" la vida de quien lo ha inventado. Ese modelo nunca será onocido: "los orientalistas lo ignoran, salvo en la versión castellana"; nadie dará con él en la biblioteca, pues "pereció en una famosa conflagración que ordenaron un cura y un barbero"; aun el hombre mismo —Cervantes, "el soldado" que lo compró, o Alonso Quijano, a quien estaba destinado?— lo tuvo en sus manos y no lo leyó tampoco. Pero, se advierte, ese hombre (ya múltiple)

cumplió minuciosamente el destino que había soñado el árabe y seguirá cumpliéndolo siempre, porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos.

El acto del libro: ya no sólo se soña y convertirse en destino de quien lo sueña, sino también convertirse memoria de quienes leen su sueño; cada lectura repite el sueño y lo engendra; cada lectura es la totalidad del acto que sucede y prolonga al texto.

Así también es posible leer en *La cifra* un breve poema como el equivalente complementario del texto anterior: ya no sólo la imagen del poeta que engendra y mata su sueño y lo cumple como

destino, sino también el poeta que acata el sueño (¿la pesadilla?) de los otros, es decir, de la Historia. El poeta como "el cómplice", y éste es justamente el título del poema:

Me crucifican y yo debo ser la cruz
y los clavos.
Me tienden la copa y yo debo ser
la cicuta.
Me engañan y yo debo ser la
mentira.
Me incendian y yo debo ser el
infierno.
Debo alabar y agradecer cada
instante del tiempo.
Mi alimento es todas las cosas
El peso preciso del universo, la
humillación, el júbilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o mi
desventura.
Soy el poeta.

Hay y habrá muchas maneras de leer a Borges y, en concreto, su reciente libro. Pero quizá todas esas lecturas, por divergentes que sean, tengan que referirse a ese sentido de destino que hay en él. ¿No es por ello que Borges lo titula *La cifra*?

El último poema —de igual nombre—, como casi todos los poemas finales de los libros que Borges ha publicado desde *Elogio de la sombra* (1969), es una confrontación con la muerte. Sólo que ahora, más que en los anteriores poemas, se siente igualmente la lúcida nostalgia de la vida: ese "misterioso amor de las cosas que nos ignoran y se ignoran". La cifra, acá, es *la luna*, ese objeto tan cifrado ya por la literatura, en Virgilio, por ejemplo, al que Borges dice citar mal en la imagen del primer verso y cuyo latín aun busca remedar en el ostensible hipérbaton de otros dos versos; ese objeto familiar que sus ojos "descifraron para siempre / en un jardín o un patio que son polvo". Pero nunca desciframos

para siempre: la muerte nos acecha y lo ocultará todo. El poema concluye: "vivimos descubriendo y olvidando / esa dulce costumbre de la noche. / Hay que mirarla bien. Puede ser la última".

Si nos atenemos a todo el desarrollo del libro, nos daremos cuenta de que, en él, *mirar bien* es ver lo último y lo primero. De ahí la tensión en que discurre: la fijeza y el movimiento, lo repetitivo y lo primigenio. Y si hubiese que dar con sólo dos ejemplos los polos de tal tensión, escogería éstos:

No puedo ejecutar un acto nuevo.
Soy la fatiga de un espejo inmóvil.

Nada hay antiguo bajo el sol.
Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras está inventándolas.

El primero pertenece al poema "Eclesiastés, 1-9", que, más que una glosa del texto bíblico, es como su comprobación existencial: esa angustia borgiana de lo laberíntico, la de ser repetición y eco de sí mismo, aun la vanidad de vivir y escribir. El segundo ejemplo pertenece a "La dicha" y, aunque sólo por un verso, es la réplica literal del texto bíblico, todo el poema exalta el esplendor, y aun lo encarna verbalmente. Es el esplendor de un tiempo concreto y a la vez mítico: un presente que es como el emblema, el cuerpo vivo de todos los tiempos.

Toda la obra poética de Borges tiene esta particularidad: parece surgir de sí misma, como si la escritura fuera en ella una fatalidad (de nuevo, ¿un destino?); la obra de una sola página que se hace vertiginosa e infinita como su *libro de arena*. De modo que sería posible decir que *La cifra* es el desarrollo del último poema —con el mismo título— de *La moneda de hierro* (1976). Como ese poema, es el libro de dos caras: la de

“la sombra”, la del “cristal”, que siempre son la del “otro” (la moneda, la cifra, el destino, ¿Dios?). Pero no deja de asombrar que sea a través de la cara del cristal que Borges nos da *ahora* algunas de sus visiones más intensas: lo matinal y paradisiaco, el júbilo y la revelación que es el amor, la ética de la desposesión (que es otra forma de la plenitud). ¿No habría que mencionar también, y sobre todo, la jovial versatilidad del peregrino: estar en los más diversos parajes del mundo y “estar integrante en cada uno”?

En gran parte, *La cifra* es el itinerario de un viaje de Ronda y el Islam hasta Japón y el Shinto, pasando y concluyendo en el invariable centro: Buenos Aires. Pero todo viaje en Borges, y ahora más, es una peregrinación: la busca de la doble cara de la moneda, del doble signo de la cifra. La busca de todas las máscaras. En un poema puede hablar como un sacerdote del Shinto que habla de él que, a su vez, es “un viejo poeta peruano”. Ese sacerdote, por cierto dice: “Los rostros occidentales son máscaras que no se dejan descifrar”. Sólo que Borges parece haber intuido que la Historia ha borrado las diferencias: nos ha unificado en la trivialidad de sentir nuestra propia originalidad como algo exótico. Al confesar su “culto del oriente”, ¿no reconoce que “los pueblos del misceláneo Oriente” no lo comparten? En el texto sobre Japón (“Nihon”), destaca, sin embargo, su escritura: “que ejerce la insinuación e ignora la hipérbolo”. Y antes ha escrito “Diecisiete haiku”. El haiku: esa escritura —nos recuerda Barthes que no requiere desciframientos e interpretaciones para que penetremos— o estemos, o seamos— su sentido. La escritura sin “efracción”: la nitidez, la transparencia— misteriosa, añadiría Borges. Todo el viaje —geográfico, cultural, “libresco”— de *La cifra*, ¿no será sino un

intento de alcanzar, y subrayar, esa claridad, esa originalidad? En última instancia: y no sólo por este libro, y no sólo por su edad, es posible que Borges se merezca el célebre haiku de Basho:

Admirable
aquél que frente al relámpago
no dice: ¡la vida huye! ◀

[VUELTA NÚM. 65, 1982]

JUAN GARCÍA PONCE

NOCTURNO DE BUJARA

De Sergio Pitól



Editorial Siglo XXI, México, 1981,
150 pp.

Hay algo espejeante, algo que se acerca y se aleja, que está a punto de mostrarse definitivamente y se oculta por último en su propia revelación, que nos deja siempre un tanto desconcertados ante ella y al mismo tiempo prisioneros por la certeza de haber descubierto el misterio que forma la esencia misma de la literatura de Sergio Pitól. Sin embargo, en “Mephisto-Waltzer”, uno de los cuatro relatos que encierra este libro, a los que con toda verosimilitud puede considerárseles perfectos, cuando la incógnita que ha estado alimentando la imaginación del protagonista revela su verdadero carácter, se nos dice que éste siente que “la realidad ha destruido todo el misterio” y al hacerlo la posibilidad misma de imaginar se desmorona. Y en “El relato veneciano de Billie Upward” se afirma que “la trama

se teje en el subsuelo del lenguaje, intentar relatarla de modo lineal sería una traición a la escritura”. Estos dos comentarios, deben permitirnos tal vez penetrar ya que no en el misterio, pues éste siempre se abre tan sólo para volver a cerrarse sobre sí mismo permaneciendo como misterio, sí en el secreto que explica el poder de seducción de estos relatos.

La literatura de Sergio Pitól aparece siempre abrumada por una enorme carga de exotismo. El escritor se complace en elegir escenarios y personajes cuya naturaleza y cuya procedencia ponen una distancia entre él y su lector. Esta distancia puede mostrarse a primera vista como un mero recurso para moverse en un campo que exteriormente y por sí mismo resulta interesante. Entonces podría decirse que la literatura de Sergio Pitól resulta ingenua en su búsqueda complicación en el campo meramente exterior de la variedad de lugares en los que ocurren y el carácter generalmente excéntrico de los personajes. Todo parecería como prestado, como escogido desde afuera. Pero ese es el peligro de toda lectura que se realiza a primera vista. Y no es uno de los méritos menores de Sergio Pitól enfrentar tan abiertamente este peligro y al hacerlo obligarnos a advertir que no se le puede leer a primera vista y que precisamente el fundamento de esta literatura se encuentra en la exigencia de darle realidad mediante la palabra y sólo la palabra a todos esos elementos que en principio nos son lejanos y ajenos, que pueden parecer tocados por un rebuscado exotismo y que precisamente en él encuentran su secreto.

Esta es la razón por la que los relatos de Sergio Pitól son inevitablemente, repetitiva y monótonamente relatos de un relato dentro de otro relato que se deja leer para convertirse en el relato. Nunca hay la posibilidad en últi-

ma instancia dentro de ellos de que "la realidad destruya el misterio" porque lo que el mismo relato nos está mostrando es que nada es real sino tan sólo posible. De este modo resulta que Viena, que Venecia, que París, que Bujara, al igual que todos los personajes que se mueven, que viven, sufren, son destruidos o elevados dentro de esos escenarios son igualmente distantes y finalmente irreales. Nada existe más que porque existe con tal intensidad a través de las palabras. Lo único que importa es la descripción. Luego resulta que ésta puede ser verdad o mentira, pero en el instante en que se descubre que puede ser verdad o mentira, que puede ser vivida o soñada, que puede ser imaginada o experimentada, lo que resulta indestructible porque no está en relación con su verdad o su mentira es la descripción misma. Lo que ella nos muestra es el carácter cambiante y huidizo de la realidad, siempre más convincentemente cambiante y huidiza porque su descripción es tan precisa que crea continuas, indelebles imágenes que han hecho visible un espacio y dentro de ese espacio todo es igual, todo está allí firme y a la vista, tan sólo para permitir que luego se nos diga que nos hemos engañado, que no hemos asistido más que al preciso despliegue de una ficción que en el instante que se revela como ficción encuentra su verdad en su mentira y esa mentira ha creado la verdad de la lectura en la que lo que importa es el poder de encantamiento del escritor.

¿Pero quién es el escritor? El que a base de precisión y de exactitud en su lenguaje hace aparecer continuamente nítidas construcciones y luego con un enorme placer se permite el lujo de destruirlas mostrando que no son más que una pura construcción verbal para que la realidad, tan presente, siempre tan presente, siempre tan

terrible, agobiante, fascinante, temible, seductora, rebuscada, compleja, e inapreciable, nunca sea capaz de destruir el misterio, sino que, al contrario, por su mismo peso le permite, o lo obliga a planearse siempre en el centro de todo y permanecer allí inmutable e invencible. Es también el que ha querido mostrarnos los recovecos y las profundidades, las contradicciones y los engaños de cualquier acontecimiento, del mero hecho mismo de acontecer para mostrarnos luego que también habría podido ser diferente y lo que es imposible es deslindar lo que corresponde a la imaginación y lo que corresponde a la experiencia. El escritor es el que puede decir, por ejemplo, tal como ocurre en el principio del "Nocturno de Bujara": "Le decíamos, por ejemplo, que al anochecer el aleteo y el graznido de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada. Era necesario ver las ramas de los altos eucaliptos, de los frondosos castaños a punto de desgajarse donde se coagulaba aquel torvo espesor de plumas, picos y patas escamosas para descubrir lo absurdo de reducir ciertos fenómenos a cifras. ¿Significaba algo decir que una bandada de miles de cuervos o, si así lo prefería, de cientos de miles de cuervos revoloteaba con estrépito bajo el cielo de Samarcanda antes de posarse en sus arbolados parques y avenidas? ¡Nada! Era necesario ver aquellas turbas de azabache para que dejara de contar los números y se abriera paso una informe pero perceptible noción de infinito". Y resulta que ese no es más que un relato dentro del relato pero que provocará el deseo de conocer la realidad que describe para que el lector compruebe finalmente que esa otra experiencia no vuelve a ser más que otro relato dentro del relato. Pero allí tene-

mos nuestra propia sensación de "realidad" ante la descripción. El escritor no es más que un inventor de realidades que muestran su realidad para desvanecerse de inmediato y volver a aparecer con la misma realidad cuya verdad la hace imaginaria en otro espacio. Y así, finalmente, el escritor no es nadie porque no es más que el creador del espacio de la literatura. Uno lo va advirtiendo poco a poco. Las referencias culturales, la descripción de lugares, la creación de personajes, la invención de aventuras sentimentales y estados de ánimo interiores que se acumulan en la literatura de Sergio Pitól, como los cuervos en los arbolados parques y avenidas de Samarcanda, van creando a base del progresivo poder de convicción de su realidad una noción de infinito, pero éste no puede llegar a aprensarse definitivamente nunca y la tarea del escritor consiste en inmolarse la realidad del mundo y su propia realidad para que el misterio exista, pero en esa inmolación que hace aparecer al misterio la realidad se muestra y el escritor encuentra también su realidad. Es el auténtico, el indestructible espacio de la literatura. Sergio Pitól vive arriesgadamente en él. Entrar a ese espacio, ceder a la atracción de lo imaginario, como le ocurre a casi todos los personajes de los relatos de Pitól, es también aceptar un riesgo. Por algo con su clara voluntad de revelación y ocultamiento, Sergio Pitól que hace de Billie Upward un escritor en el relato que nos cuenta el relato de Billie Upward, nos dice que en la literatura de Billie Upward era tal vez posible descubrir la presencia de Henry James y Jorge Luis Borges. Puede perderse pie al entrar a cualquiera de esos universos verbales. Las trampas de Sergio Pitól, como las de Billie Upward, como las de Manuel Torres en "Mephisto-Waltzer", como las de Juan Manuel en "Nocturno de Bujara"

y la conjunción de los nombres de Manuel Torres y Juan Manuel también pueden dar la clave de otro enigma que nos conduzca a una figura real que Sergio Pitol utiliza para ocultar detrás de ella su irrealidad y que esa realidad se convierta en la suya, invitan a un viaje que puede resultar ruinoso para nuestro propio principio de identidad, pero quizás al hacer éste a un lado aparece la verdadera identidad de la literatura en la que todo es real porque es imaginario y todo lo imaginario se hace real. Crear la posibilidad de ese viaje no es un logro menor y resistir la curiosidad que nos despierta resulta imposible. ◀

[VUELTA NÚM. 62, 1982]

CARLOS PEREDA

LA FILOSOFÍA DE BORGES

De Juan Nuño



Fondo de Cultura Económica, México
1987, 148 pp.

La enérgica —¿o acaso suave?— tensión entre apariencia y realidad fija el tema, o tal vez mejor, la obsesión que recorre toda la filosofía de Borges: en esta declaración llena de expresiones turbadoras —“la enérgica —¿o acaso suave?— tensión”, “apariencia y realidad”, “obsesión que recorre”, “la filosofía de Borges”— la última es, si no me equivoco, la expresión más turbadora. Felizmente así lo entiende Juan Nuño en su libro, peligroso y necesario, *La filosofía de Borges*. Peligroso, precisamente

porque, de no resultarnos turbadora la tarea de pensar la “filosofía” de Borges, muy fácil se sucumbe en el vértigo simplificador —en la bobería— de leer sus cuentos, poemas o ensayos como la ilustración (cuando no como la vulgarización) de esta o aquella tesis filosófica, vértigo que nos deja con algunos restos empobrecidos de Platón o Schopenhauer más o menos coloreados, y nos esconde lo que Borges es: uno de los saltos mortales de la cultura moderna. Recoger la filosofía de Borges, tarea peligrosa entonces, pero también necesaria: recientemente, pocos como él se han dado cuenta que la literatura es otra cosa que “vanidad palabarrera”, que pasiones y pensamientos son sus materiales, a veces tal vez ocultos, pero en cualquier caso, básicos.

Nuño comienza por apuntar el vínculo de Platón con

Es un secreto a voces que el pensamiento de Borges se alimenta de una especie de platonismo o aplicación de la gran idea platónica de los dos mundos, el inteligible y el sensible y su decidida oposición, resulta en favor del primero. Pero no es sólo el tema lo que los hermana; también la expresión de la obra de Platón es, a la vez, literaria y sistemática, deliberadamente fragmentaria (p. 12).

Así, encontramos en Borges una imaginería personalísima y, a la vez, tradicionalmente platónica: el mundo como laberinto de apariencias, los espejos y la cópula son abominables porque multiplican las apariencias, el yo, la identidad personal, otra de las tantas máscaras... Indica Nuño:

Jorge Luis Borges es un platonista en la caverna: resignado a morar entre la decadencia sensorial, mas que cultivar la añoranza de lo intangible y perfecto, transcurre su

existencia literaria entre obsesiones acechantes. Los espejos, por repetidores de lo mucho; el tiempo, por repetidor de lo mismo; la inmortalidad, por indistinguible repetición en el tiempo o, más bien, al margen del tiempo. (p. 87)

Estos fervores conforman la trama, el dibujo secreto pero omnipresente de aventuras que se ubican entre las más decisivas en la historia de la lengua (hasta el punto de que, en un gesto borgeano, no me puedo ya imaginar el castellano sin ellas): *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, *La Biblioteca de Babel*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, *Avatares de la tortuga*, *El otro*, *Veinticinco de agosto*, 1983, *Las ruinas circulares*... Al respecto, me parece uno de los mayores aciertos de Nuño el hecho de que no procure reconstruir la “filosofía” de Borges exclusivamente a partir de sus ensayos —y mucho menos de sus declaraciones periodísticas— sino leyendo los centros mismos de su obra, sus ficciones, no importándole que éstas constituyan poemas, relatos o ensayos. (No obstante, tiendo a discrepar con Nuño cuando éste piensa que las preocupaciones filosóficas no impregnan toda la obra de Borges y que habría relatos poco menos que inmunes a estas preocupaciones, por “decididamente localistas” como *Hombre de la equina rosada* o “completamente fantásticos” como *El Zahir*: como si cada uno de los textos borgeanos no fuese una pieza, a veces tal vez menor pero siempre imprescindible, de ese rompecabezas singular que llamamos “El hacedor”, que llamamos “Historia de la noche”, que llamamos “Límites”, que llamamos “Los conjurados”, que llamamos “Jorge Luis Borges”).

Una ruta de exploración borgeana descubre, pues, al territorio platónico. No es el único territorio borgeano, sin embargo: en

Borges —¿y también en Platón?— hallamos tantos territorios platónicos como áspersamente antiplatónicos, y esto Nuño lo percibe con peculiar lucidez. Entre los territorios antiplatónicos, en primer lugar, nos topamos con lo que Nuño con acierto llama “la inversión del método de Plotino”:

La inversión llevada a cabo no ha podido ser más insolente: no son los eternos Arquetipos, comenzando por la poderosa Unidad, los que en sucesivas emanaciones crean todo, sino que es el hombre, una de las ínfimas emanaciones materiales, quien crea la eternidad a fuerza de suspirar imposibles o idealizar recuerdos. Así, el gigantesco dúo Platón-Plotino es derrocado por la pareja individualizante y relativizadora Protágoras-Borges: por ser la medida de todas las cosas, el hombre también lo es de la imagen congelada de todas las cosas a la que llama “eternidad” (p. 119).

En esta primera forma de antiplatonismo borgeano las apariencias dejan de ser la ilusión óptica o el efecto contingente de una realidad sustantiva; más bien, en las sucesivas apariencias se va constituyendo la única realidad: esta es, tal vez, una posible manera de leer, entre otros relatos, *Las ruinas circulares*.

En segundo lugar, descubrimos en Borges una segunda forma de antiplatonismo en lo que puede denominarse “el reconocimiento de los golpes de esa intrusa, la realidad sensible”, esto es, la aceptación de ese fragmento de historia natural que también somos, o si se prefiere, la aceptación del animal que habita en nosotros. Releamos una vez más el final de la *Nueva refutación del tiempo*:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el orden astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secre-

tos... El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Con justeza Nuño comenta:

Difícilmente va a encontrarse más patética confesión de fracaso. Ahí está, pese a todo el esfuerzo, lo negado primariamente por cualquier idealismo: mundo y yo (p.136).

Arquetipos y esplendores por un lado y, por otro, inversión antropocéntrica y, también, irrupciones de una naturaleza, no pocas veces violenta y cruel, que deshace nuestros planes y teorías y acaba matándonos: habrá quien descalifique este oscilar radical entre sublime platonismo y bajos antiplatonismos —tales contradicciones— como mero juego de ideas (y en esa expresión hay que enfatizar la palabra “mero”). Algo así como afirmar: “no hay que atender los pensamientos de Borges, puesto que éstos sólo se introducen en relación con las exigencias del relato que nos está contando”. Agradezco a Nuño que no acepte esa tontería y elucide las ideas de Borges, las discuta minuciosamente e incluso a veces las rechace. Que Borges vaya y venga entre diferentes puntos de vista acerca de la oposición entre apariencia y realidad no quiere decir que use tal contraste como un recurso más, como los malos dramaturgos que hacen sonar el teléfono cuando no saben ya qué hacer. ¿Acaso Platón no toma en serio la teoría de las Ideas y, a la vez, los ataques fatales que él mismo le formula? Borges es demasiado fiel a la vida como para no defender una ontología inestable, como para no sentirse una y otra vez tironeado por perspectivas opuestas. Así, a Bor-

ges le ocurre ubicarse o fingir que se ubica en un punto de vista objetivo y, razonablemente, sospecha por detrás de las apariencias la realidad de un mecanismo de hiebro que produce cada una de esas apariencias; en cambio, otras veces su subjetividad le sugiere sospechas o anhelos diferentes: que no hay más realidad que las felices o atroces apariencias que el viento —el azar...— lleva y trae. Me pregunto: ¿se puede acaso, con argumentos, respaldar más que esas sospechas desoladoras? Tal vez podamos. Por ejemplo, *El sur* admite contener una tercera forma de antiplatonismo: en ese luminoso atardecer es posible leer que Juan Dahlmann asume su subjetividad como la de un agente y, en la llanura, sale a pelear contra esa trama ciega de efectos y causas que nombramos con palabras que asustan: “determinismo” “azar”, “suerte”, “destino”. ◀

[VUELTA NÚM. 127, 1987]

JAVIER ARANDA LUNA

LÍMITES DE LA MIRADA

De Joel-Peter Witkin



Joel-Peter Witkin, Photo Poche, París, 1991.

Joel-Peter Witkin, Centro Cultural de Arte Reina Sofía, 1988.

Joel-Peter Witkin, 40 fotografías, San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

Por más de veinte años un hombre ha dedicado sus noches y sus días a buscar lo monstruoso. Deambula por las

calles, asiste a circos, tugurios, frecuente morgues para encontrar los modelos que aprovechará en su arte fotográfico. No le causa repulsión el olor que despiden los cadáveres, los líquidos que expulsan, o el olor de la sangre. Escoge fetos, pálidas cabezas de decapitados, momias que el azar hizo posibles, cuerpos sin extremidades, miembros desprendidos. Su obsesión por el cuerpo fragmentado y monstruoso no se limita a la materia inerte: en un santiamén hace migas con tullidos, mutilados, tuertos. Incluso inserta anuncios en los periódicos pidiendo modelos poco convencionales: mujeres de busto descomunal, ancianos mancos, enanos obesos, hombres de delgadez excesiva. Su predilección por lo anormal, lo excéntrico, lo extraño tampoco se limita a lo que se puede distinguir a simple vista. Por ello ha acudido con frecuencia al submundo de los masoquistas profesionales para tomarlos en acción con la fría lente de su cámara Rolleiflex.

Joel Peter Witkin nació en Brooklyn, Nueva York, en 1939. Algunos críticos explican la predilección de Witkin por fotografiar el dolor, la violencia y la muerte en el cuerpo humano como consecuencia de un hecho de su infancia. Muy niño presenció un terrible accidente automovilístico del que salió literalmente rodando la cabeza de una niña. Witkin, lejos de hacerse a un lado, se acercó a tocarla. Su primera serie de fotografías la hizo con un grupo de "freaks" de Coney Island, a mediados de los cincuenta. Uno era un hombre con tres piernas, otro el enano "Chicken Lady", otro un hermafrodita. Años después tuvo tiempo para perfeccionarse en la áspera profesión de retratar a los muertos: cuando la guerra de Vietnam se enlistó en el ejército como fotógrafo. En esa época imprimió en sus rollos decenas de suicidas y de

hombres que habían muerto en accidentes.

Casi todo el material de Witkin es en blanco y negro. A diferencia de las fotografías de la medicina forense, las de Witkin no retratan sólo el golpe del acero que desprendió la cabeza ni el sitio en el que ocurrió el hecho. Saca hombres y miembros de su contexto para darles otro: la cabeza del decapitado aparece en los brazos de una mujer de prominentes senos desnudos, en los brazos de una especie de diosa madre que parece arrullarlo; y un feto, colgado de una pared cerca del techo, con una sonda que lo comunica de boca a boca con una mujer gorda que con placer parece aspirarlo. Los montajes de Witkin no son sólo obra de su imaginación. Ha tomado de algunos cuadros famosos ideas para armar sus escenarios. Cuenta con su versión de *Las Meninas*, cuyo centro es una mujer que carece de extremidades montada en una armazón metálica, y con su *The Little Fur*, en el que el papel de la mujer de Rubens es representado por un andrógino. No podía faltarle a Witkin un crucifijo. Cristo agoniza, desnudo, en el madero. Su rostro es oscuro y su mirada no existe. Pero a diferencia de los grabados antiguos y de las pinturas de los altares no lo acompañan ni la plebe azuzada, ni soldados, ni su madre. La cruz de esa fotografía impresa en plomo remata en cada uno de sus extremos con otras cuatro fotografías. La superior es la de un hermafrodita desnudo que para Witkin representa "nuestra confusa ambición de entender la fe"; la del extremo derecho corresponde a una mujer enana con sombrero y antifaz cuya anatomía deforme intenta simbolizar "lo que hemos hecho con el mundo y con nosotros"; la del izquierdo, de una sadomasoquista y su "esclavo", representan "todas las aberraciones

del amor", y la que sirve de base a la cruz es el retrato de un cráneo de perfil con las mandíbulas abiertas, un elemento *trino* conformado por el odio, la guerra y la muerte de acuerdo al fotógrafo. La violencia del collage Witkin la justifica así: necesitamos aprender que la tortura y la muerte de Cristo debieran ser el último acto violento sobre la tierra. Como no es así, para sobrevivir necesitamos recordarlo.

¿Qué busca este fotógrafo con sus imágenes? Saber, nos dice, si realmente está vivo, hacer visible lo invisible, intentar que descienda Dios a la tierra. Quiere que sus fotografías posean tanta fuerza "como la última cosa que se ve antes de morir". ¿Lo logra? ¿De veras nuestras últimas imágenes del mundo serán — como sugiere — una pesadilla? ¿De veras nuestra sociedad se reduce a violencia, erotismo enfermo, dolor y muerte? Vista en su conjunto, la obra de Witkin podría mirarse como una crítica a la alienación de las sociedades. No es fortuito que la mayoría de sus modelos oculten el rostro con un antifaz, que aparezcan en ambientes sórdidos e inverosímiles creados por el flujo y reflujo de la tradición y la modernidad de las grandes ciudades.

Prolongación de la mirada y la memoria, la fotografía recupera un instante. Encierra en las formas que fija lo que ya no es. Trasciende la memoria y el olvido del fotógrafo y de quienes fueron blanco de su lente. Toda fotografía está hecha para el que vendrá: es un guiño, una huella, una ventana por la que alguien, tal vez, podrá asomarse. En 20 años ¿qué mirará quien se asome a las fotos de Witkin? ¿Resultarán tan violentas como ahora? Ignoro la respuesta. Lo claro es que cada vez cuentan con mayor presencia pública los seres y objetos fotografiados por él. Basta

detenerse en cualquier puesto de periódicos para encontrar fotografías de fenómenos y decapitados, o asomarse a un museo de "Aunque usted no lo crea", a una feria o a un circo. El cine y la televisión, por su parte, cada vez recurren más al género de lo monstruoso. Quizá la diferencia entre la estética de Witkin y la de los medios de difusión en el tratamiento de lo anormal sea lo que salta a simple vista: una cuestión de forma. Witkin crea y recrea sus esperpentos como un acto religioso, su ritual es un cul-

to a la forma, al cómo de las cosas. Por eso recurre a clásicos de la pintura, al símbolo universal del madero, a las formas que a veces adquiere la pesadilla. En cambio los medios, los circos, los museos, al adoptar lo monstruoso buscan sólo el espectáculo, ganar audiencias, multiplicar el rating. Quizá el libro más completo sobre el trabajo de Witkin sea: *Joel-Peter Witkin*, publicado por Photo Poche. En ese volumen es muy claro que sus fotografías invocan con sus luces y sombras al horror. Son un culto silencioso al

estremecimiento y a la sensación de irrealidad: no permiten más certidumbre que la duda; impiden vislumbrar otro signo que no sea el de la constante interrogación. Tal vez por eso fascinen, sorprendan, atrapen. No es cualquier cosa, después de todo, que Witkin escudriñe en las certezas mínimas de quien se asoma a sus collages para decirle que no conviene atravesar el mundo aferrado a la racionalidad como a un amuleto. ◀

[VUELTA NÚM. 209, 1994]

UNA PARÁBOLA ACERCA DE SCOTT

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

Las mansiones de moda en Long Island están en nuevas manos:
allí Gatsby había muerto luego de amar una mujer.
Quedaba el dolor, tan solo, como una presencia fraternal;
y los afectos superfluos, aferrándose al cuello.
"Dilapidé mis esperanzas
en las pequeñas carreteras
que llevan al sanatorio de Zelda."
Apelaba a frases pastosas y los hermosos rostros
del año pasado dejaban advertir su vacuidad.
Entretanto, en los guiones, el productor tachaba
giros innecesarios: era el final.
Frasco vacío, boleto para una función que ya pasó,
faltaba, aún, el postrer ultraje.
Agradeciendo el tibio vino de la compasión
supo, entonces, que tenía derecho a morir en paz.

[VUELTA NÚM. 10, 1977]