

FELICES LOS FELICES

Jorge Aguilar Mora

El conjunto de los «Fragmentos de un evangelio apócrifo», aparecidos en *Elogio de la sombra* (1969) de Jorge Luis Borges, ofrece una imagen fiel al título del texto: son las ruinas de una religión irónicamente anticristiana, de un platonismo que le roba a las Ideas su poder de identificación, de un estoicismo donde la naturaleza adquiere su armonía no por la plenitud sino por las ausencias y de una moral que está más allá del bien y del mal. ¿Qué templo prodigioso pudo estar formado con tan disparatados elementos?

No es la primera vez, ni la última, que nos topamos en la obra de Borges con este caso de una unidad destruida sin remedio y sin posibilidad de reconstrucción. Pero al menos en esta Buena Nueva que hizo posible su conciencia de envejecimiento y donde él mezcló los acentos del Sermón de la montaña, del Decálogo en el Antiguo Testamento y del Zaratustra de Nietzsche, podemos encontrar la frase que ostentaba el pórtico de este templo en ruinas: «Felices los felices» dice escuetamente el último fragmento, que lleva el número 51.

En el prólogo del libro, Borges consideró necesario advertir que: «A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética». Con «nuevos», Borges no solo quería decir que estos aparecían por primera vez en su obra, también quería indicar que los temas verdaderamente nuevos nunca dejan de serlo, porque son problemas que se rejuvenecen con su calidad de insolubles; pues si algo define el ejercicio literario de Borges es precisamente esa velocidad casi imperceptible para encontrar los principios últimos ¿o primeros? del pensamiento.

La tautología de «Felices los felices» reunía, formal y semánticamente, la repetición incesante de las imágenes, la asunción de la vejez y el reconocimiento de la ética como uno de los ejes críticos de su ejercicio literario.

En el espejo donde la felicidad se reflejaba a sí misma se encontraba también la culminación del tiempo vivido y en esa culminación se reconocía a sí misma la larga búsqueda de una moral personal.¹

REPETICIÓN

Borges concluyó el poema «Buenos Aires», en *Elogio de la Sombra*, con esta declaración apasionada: «No quiero proseguir, estas cosas son demasiado individuales, son demasiado lo que son, para ser también Buenos Aires».

Todos los objetos, hechos, lugares que componían el mundo innumerable de su ciudad elegida se presentaban de pronto con una sustancia tan propia que se volvía imposible mitologizarlos, convertirlos en los símbolos de una repetición originaria. Cada objeto, cada hecho, cada lugar era demasiado lo que era porque cada uno de ellos se le aparecía, luminosamente, a Borges realizando toda la potencia de su voluntad, consumiendo toda la fuerza de su ser. Los elementos de su ciudad eran, literalmente, intercambiables y, paradójicamente, idénticos. Idénticos, para Borges, no significaba que perdieran su individualidad para confundirse en una identidad superior y única de «la mítica Buenos Aires». La repetición originaria del mito no era sinónima de la repetición singular de cada objeto en su sustancia propia, en su propio tiempo. La demasía de ser no era un exceso cuantitativo, era justamente el valor y la moral de llegar a ser todo lo que se puede ser: era la única solución ética que podía evitar el relativismo desastroso de la moral cristiana y el absolutismo fantasmagórico de la moral kantiana. Borges encontró una imagen personal para practicar «repetidamente» esta ética en «Borges y el otro». Igual que los elementos de su Buenos Aires, Borges repetía su propia identidad en demasía, era demasiado lo que era; por ello, su otro no era el otro de esa alteridad que el posmodernismo quiere ahora establecer como la entidad antidialéctica por excelencia, como el objeto que resiste a todos los esfuerzos del sujeto por convertirlo precisamente en eso, en objeto.

Borges no quería ser anti-dialéctico, Borges simplemente ignoraba la dialéctica. Borges y su otro no buscaban dividirse nada, no buscaban repartirse el ser como si éste fuera el último botín posible, Borges y el otro se repetían precisamente porque no eran intercambiables, se repetían porque se anunciaban

1. Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi alegría y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy
(«Elogio de la Sombra»)

mutuamente, se repetían porque cada uno era, recíprocamente, la expresión máxima de sí mismo.

Un poeta peruano, contemporáneo de Borges, supo expresar magníficamente esta superación de la dialéctica. Hablándole a su otro, llamado Aloysius Acker, decía Martín Adán:

El otro nos odia.
 El otro no tiene hermano.

 El otro eres tú y soy yo si nos separamos.

En efecto, en la alteridad posmodernista es necesario reconocer, como inicial, la separación del sujeto y del objeto para poder postular a continuación la naturaleza del objeto como otro sujeto. Sin embargo, esta naturaleza del objeto-convertido-en-sujeto no es propia de él, pues el posmodernismo no renuncia a recuperar la legitimidad del Ser, quien finalmente decide el «derecho» de los sujetos a ser lo que son. Ni más allá del bien y del mal, ni más acá, el posmodernismo solo pretende disfrazar, con un nuevo eclecticismo que recuerda a Víctor Cousin, su resucitado absolutismo moral.

Para Borges no había separación original, ni deseo de esconder la moral en la ambigüedad de una inmanencia mortal que no renuncia a algún tipo de trascendencia.² En Borges no había separación porque afirmaba que, en el origen y por principio, no existía sujeto ni objeto. En uno de sus primeros ensayos, Borges expresó claramente esa idea. Así decía en «Las naderías de la personalidad» en *Inquisiciones* (1925):

No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos [...] Engañanse también quienes, como los sensualistas, conciben la personalidad como adición de tus estados de ánimo enfilados. Bien examinada, su fórmula no es más que un vergonzante rodeo que socava el propio basamento que construye; ácido apurador de sí mismo; palabrero embeleco y contradicción trabajosa.

Nadie pretenderá que en el vistazo con el cual abarcamos toda una noche límpida, esté prefigurado el número exacto de las estrellas que hay en ella.

Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada ni realizable suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda existir el yo [...] Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del 'aquí estoy' que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que ésta sea constante. La sensación de frío

2. Un típico ejemplo de esta ambigüedad cuyo valor reside solamente en la fama de su autor y en su reciente publicación se puede encontrar en Umberto Eco y Carlo María Martini, *¿En qué creen los que no creen?*, Planeta, Bogotá, 1997, pp. 90-91.

y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae apareado el otro suceso de un yo continuo y riguroso.

Detrás del sujeto de Borges no hay ninguna trascendencia: ni la de un origen, ni la de un fin superiores a la experiencia inmediata. El yo de ese texto sorprendente es la dispersión de innumerables actos, pensamientos, pasiones, objetos, que solo se pueden reunir bajo el amparo de un «yo» con la voluntad de engañarnos a nosotros mismos haciendo de un mero hecho, «aquí estoy», una sustancia trascendental: «siempre soy».

Que Borges desconociera posteriormente *Inquisiciones* como libro suyo, no implicaba de ninguna manera que negara la validez de sus ideas. Y una de las ideas centrales que une su obra vanguardista con aquella que muchos han considerado la negación de ésta es justamente esa convicción de la inexistencia del yo.

ÉTICA Y VEJEZ

El 11 de febrero de 1940, en un artículo publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, Borges comentó un libro de apuntes de Nietzsche recopilados por Alfred Bacumler. La intención explícita del artículo era mostrar que a Nietzsche no se le podían atribuir «las intolerancias y agresiones del nazismo». El comentario de varios fragmentos nietzscheanos ocupa casi totalmente la atención de Borges; pero, al final, éste, de pasada y con esa tangencialidad a la que sabía darle toda su centralidad con sutileza, sin énfasis pedante o sabihondo, enunciaba esta constatación sorprendente: «En aquel ruidoso y casi perfectamente olvidado volumen —*Degeneración*— que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que el autor quería denigrar, Max Nordau vio en el carácter fragmentario de las obras de Nietzsche una demostración de su incapacidad para componer. A ese motivo (que no es lícito excluir y que no es importante) podemos agregar otro: la vertiginosa riqueza mental de Nietzsche. Riqueza tanto más sorprendente si recordamos que en su casi totalidad versa sobre aquella materia en que los hombres se han mostrado más pobres y menos inventivos: la ética».

Si hay ideas de Nietzsche, como la del eterno retorno, que Borges no quiso aceptar, la fundación de la ética en la disolución de ese fantasma llamado «persona» o «yo» fue, en cambio, una idea central y constante en su reflexión literaria.

La ascensión de este mundo como el único mundo que vale la pena de ser considerado como real abre la posibilidad de rescatar la validez inmediata del

pensamiento como un hecho arraigado en la tierra y en el tiempo inherente a la vida —ajeno a categorías fantasmagóricas como «alma» o «espíritu». Se recupera la vitalidad del azar, del azar puro. Y si «alma», «espíritu», «más allá», «inmortalidad», «Dios», son habitantes de un mundo inexistente, la teología se vuelve una rama de la literatura fantástica, como Borges afirmaba, y a su vez la ética regresa a este mundo donde su única legitimidad reside en la voluntad de cada acto, de cada pensamiento, de cada objeto de ser eternamente lo que es. En palabras de Nietzsche, de devenir lo que es; en términos de Borges, de ser demasiado lo que es.

Desde esta perspectiva ética, el Borges vanguardista y el pos-vanguardista no se oponen o se niegan, como tantas veces se ha dicho. Son parte de la misma búsqueda de esa demasia.

La reflexión ética fue el camino secreto no tanto de su obra, ni tanto de su vida, como de ese espejo donde ambas se tocaban. Por la piel de su voluntad artística, por la superficie de su manera de vivir, Borges fue buscando la forma de su destino sabiendo que la misma búsqueda era la forma de hacerlo. «La Recoleta», el primer poema de su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), fue su primer tiro de dados y lo que pensó en ese cementerio lo pensó junto a sus cenizas, junto al otro Borges, al que todavía le faltaban varias décadas para repetirse, para ser insustituible, ya muerto y afirmando, como Macedonio Fernández, que la muerte es una falacia.

Uno de los lugares incorporados por Borges a su fundación mitológica de Buenos Aires es justamente ése, donde su maestro vital le expresaba esa idea: «cierta esquina del Once en la que Macedonio Fernández, que ha muerto, si-gue explicándome que la muerte es una falacia».

Macedonio Fernández ya muerto sigue probando que la muerte es una falacia no solo porque Borges continúa escuchando y recordando esa explicación; la prueba es irrefutable también porque fue Macedonio Fernández vivo quien negaba la existencia de la muerte.

Esta prueba muestra así su parentesco profundo con las «Naderías de la personalidad» de *Inquisiciones*. Se equivoca, como dice Borges en aquel ensayo, quien «define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos», porque el recuerdo no es un hecho en el pasado recuperado por la memoria, sino un signo en el presente de que hubo, en otro presente, un hecho vivo. En vida, la muerte es una falacia, porque la muerte está, como decía Wittgenstein, ahí donde la mirada se detiene en un cielo azul.

VEJEZ

Esa mirada en un cielo azul Borges la recogió, cuando reconoció su vejez, en la forma de un espejo que al fin le iba a revelar lo que era. Su voluntad de ser demasiado lo que era no podía sino llevarlo a recuperar no solo su pasado propio, sino un pasado que no había vivido, un pasado puro que él identificó literariamente con el modernismo. Tres años después de *Elogio de la sombra*, en *El oro de los tigres* (1972), Borges afirmó: «De un hombre que ha cumplido los setenta años que nos aconseja David poco podemos esperar, salvo el manejo consabido de unas destrezas, una que otra ligera variación y hartas repeticiones [...] Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; éste solía desviar el curso del diálogo para hablar de ‘mi amigo y maestro Rubén Darío’ ».

Es imposible tomar literalmente, en un sentido estilístico, la afirmación del origen modernista de la poesía de Borges. No era ésa su intención. El reconocimiento del modernismo de Lugones y Darío tiene un sentido vital, no académico. Se trataba de una autorevelación, marcada por el antepresente de su alusión al autor de *Lunario sentimental*: «He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones...» Sin necesidad de advertencia, porque no parecía estar hablando sino consigo mismo, Borges ignoró las convenciones del tiempo y se colocó, como diría Bergson, en el presente del pasado. «He conversado más de una vez...»: y con la frase adverbial fue más allá del presente para dejarse ver, casi de espaldas, en el pasado del pasado, en el pasado puro.

Esa fue la tarea de su vida: conquistar esa doble naturaleza que le permitiera entrar y salir de ese pasado puro con la misma facilidad con la que repetía sus imágenes de espejos, laberintos y espadas. ¿Precisamente por eso sentimos que los espejos, los laberintos y las espadas tan repetidos por Borges no eran precisamente nunca los mismos?

Espejos, laberintos, espadas, al igual que estilos, formas narrativas, paradojas literarias, se someten a la misma voluntad de expresar de manera máxima su potencialidad, de asumir lo que son con la misma intensidad que lo asume su autor hasta crear ese otro que no es otro sino él mismo en su grado más intenso. En cierto sentido, Borges nunca dejó esa «cierta esquina del Once en la que Macedonio Fernández, que ha muerto, sigue explicándome que la muerte es una falacia». Y su vejez fue solo la selección de ciertos momentos, de ciertos objetos, con los cuales la vida se bastaba a sí misma para cumplir con

aquella sentencia de Gide enunciada en sus *Alimentos terrestres*: «Llegar a ser, paciente o impacientemente, irremplazables».

Es cierto, Borges, al principio, fue muy impaciente; pero el accidente de la Nochebuena del año 38 no solo le hizo vislumbrar la banalidad inocente de la muerte, también le permitió encontrar la puerta de la paciencia. El paso del Borges ultraísta al Borges que unos han llamado neoclásico fue, antes que un cambio de estilo artístico, una transformación de su estrategia ética. La distancia de la impaciencia a la paciencia era la misma que había de un autorretrato a una máscara, sin olvidar nunca que detrás de los dos no había sino hechos y pensamientos y pasiones y objetos intensos.

FELICIDAD

En «Arte poética», siete cuartetos endecasílabos de rima abrazada, toman forma los temas de siempre: «Mirar el río hecho de tiempo y agua», «Recordar que el tiempo es otro río», «Saber que nos perdemos como el río», «Ver en la muerte el sueño...»

Al principio, el arte es identificado con actos: mirar, recordar, saber, sentir, ver, convertir... y en flujo de los infinitivos la identidad se va desplazando hacia el flujo mismo: «El arte es esa Itaca / De verde eternidad, no de prodigios. / También es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro, como el río interminable». A pesar de que muchos años antes, Borges negara la pertinencia del eterno retorno nietzscheano como una negación de la identidad, en la vejez llega, con sus propias imágenes, a esa convicción de que, como dice Gilles Deleuze explicando la idea del filósofo alemán: «el retorno constituye justamente lo Mismo de lo que deviene. Retornar es el devenir idéntico del devenir mismo».

Borges exhibe así las enseñanzas de Darío con la introspección del alumno que no imita al maestro, pero que sí lo acompaña reproduciendo los gestos del mundo que solo las palabras pueden exhibir. Darío había equilibrado la música de su poesía reduciendo la frontera de los versos con rimas totalizadoras en las que se hacía con-sonar a desconcertados adverbios, preposiciones y hasta artículos. Borges regresa a ese gesto en la exposición misma de su arte poética y construye sus rimas con repetición de palabras.

Nunca introdujo Borges su preocupación ética con tanta evidencia y al mismo tiempo con tanto pudor como en este poema. Su felicidad de entender el mundo como una ilusión y su escepticismo de no saber cómo vivirlo lo llevaron a una especie de culminación de la apuesta de Pascal, en la cual nada se dice sobre la fe y todo sobre la acción. Las repetidas afirmaciones de Bor-

ges sobre la metafísica y la teología como ramas de la literatura y de la literatura fantástica son variantes de esa posición donde no se puede discutir la creencia en una realidad y solo se puede dirimir qué tanto margen deja esa ilusión para la vida real donde Borges es solo Borges.

Es claro, en los «Fragmentos de un evangelio apócrifo» que Borges veía la justicia no como la balanza equilibrada de un evaluador ciego, sino como algo más inmediato y más entrañable: la repartición de lo que se debe a cada uno según el esfuerzo hecho para devenir lo que se es.

En esa perspectiva, la felicidad no podía ser sino inefable. O tautológica si no quería renunciar a ser expresada por el lenguaje. Pero, también, en esa perspectiva, ¿quién le puede probar, Borges, que usted ha muerto? ♦