

## LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO. ENSAYO Y FICCIÓN EN BORGES

Silvio Mattoni

En general, cuando se habla más de las maneras en que ha sido leída la obra de Borges que de los textos que la integrarían, se sostiene que toda su escritura estaría atravesada, marcada por lo ensayístico. La figura del ensayista para quien, como decía Adorno, las citas no son una segunda naturaleza sino la única a la que cabe referirse, sería asumida por Borges en sus ficciones y no de manera ocasional. El ensayo biográfico desarrollado funda las modalidades más persistentes de sus cuentos, que se descubren tales cuando el biografiado ha pasado a la esfera de la invención. También podría postularse lo inverso: que todo ensayo de Borges participa de la ficción. En cualquier caso, en esa ingente y siempre incompleta masa de textos que llevan su firma, no es posible hacer claras divisiones de género. Las figuras, citas o escenas migran de un escrito a otro y en esos mismos cuentos, ensayos o poemas (pero, ¿cómo diferenciarlos a partir de entonces?) a veces se explica su constante desplazamiento. No hace falta probar que en Borges está su propia teoría de la literatura. Ofrecemos una cita: “Alguien observará que la conclusión precedió sin duda a las ‘pruebas’. ¿Quién se resigna a buscar pruebas de algo no creído por él o cuya prédica no le importa?” Además de mostrarnos un ejemplo del apriorismo borgeano, por llamarlo de algún modo, la cita nos transmite otra inquietud. Esta previsión de objeciones, esta alusión a demostraciones que luego se descartan por el arbitrio de una subjetividad, ¿no recuerda la posición del ensayista? Y el que esta frase aparezca en un relato de *Ficciones*, ¿dice algo a favor de lo que pretendíamos probar? Concluamos entonces: en Borges, un ensayo cuyo objeto participa de la invención se vuelve cuento, y por antonomasia cuando el objeto inventado es el sujeto de las operaciones narradas por el ensayo, es decir, un autor ficticio, en

el que sin embargo podrían reconocerse rasgos de esas otras ficciones, las historias de la literatura, la teología, la filosofía. Pero el resultado justamente no sería que los cuentos tomen los recursos del ensayo, algo que tiene una tradición en la narrativa, sino que las doctrinas, teorías o referencias que giraban en torno al ensayo se contaminan de irrealdad, no tienen un estatuto más verdadero que cualquier ficción.

De allí que las repetidas iniciativas de encontrar en las ficciones de Borges teorías *in nuce*, anticipaciones o indicadores de nociones de autor, texto, recepción, traducción, y sus aporías implícitas, tengan algo de inevitable. Aunque siempre, como en las interpretaciones de un texto sagrado, el orden de la verdad, en caso de postularse, sigue estando en el objeto. Permítanme hacer otra cita, de un editorial anónimo de una revista literaria argentina: "La verdad, si existe, no es más que una, tal vez una para cada cual pero no muchas para cada uno". Es una frase que se refiere a la ética, entendida, por oposición a la moral que se define en una comunidad, como un *ethos* que genera la verdad del sujeto. Ensayo y ficción en Borges participan del mismo *ethos*, que podría formularse así: la propia verdad se encuentra en la repetición y en la diferencia, en la muerte, que es igual para todos, y en la singularidad irreductible, un rostro que no se repetirá, para usar la cita de Plinio tan reiterada por Borges.

A partir de allí, leeremos dos textos, un cuento de *Ficciones* y un ensayo de *Otras inquisiciones*, que aparentan plantear una misma problemática: la experiencia subjetiva del tiempo. Si se afirmara la realidad objetiva del tiempo, fuera de los sujetos, toda diferencia terminaría siendo reducida a repetición. Mientras que la negación del tiempo, reducido a la percepción de cada sujeto, a la experiencia diferencial, permite una ética menos relativa, puesto que suprimir una diferencia es anular una posibilidad que existe y no podría existir de otro modo.

El mismo cuento al que aludí, *El milagro secreto*, de manera obvia plantea una experiencia que se resiste a ser aniquilada por la historia. Ya que ése era el problema del tiempo. No se trata de negarlo como categoría, como condición a priori de todo conocimiento al igual que el espacio según Kant, como movimiento inextirpable del lenguaje que constituye al sujeto y le da su experiencia del tiempo, esa duración bergsonianana que es

una forma primitiva del novelesco fluir de la conciencia. Se trata más bien de afirmar el posible carácter ilusorio, meramente lingüístico, de esa experiencia para negar la forma opresiva del tiempo, su monumentalización, las formas en que los sueños de la historia procurarían borrar toda diferencia. Precisamente, el cuento de Borges empieza con una fecha histórica, 14 de marzo de 1939, cuando un literato checo de madre judía e inquietudes filosóficas bastante borgeanas sueña la pesadilla de la historia, y en otro punto del tiempo los nazis entran en Praga. Luego vienen la detención, la condena, la espera de la ejecución. La demora en la ejecución, debida “al deseo administrativo de obrar impersonalmente como los vegetales y los planetas”, advierte Borges al lector, tendrá su importancia. Al asimilarse al tiempo objetivo, confirmándolo, su administración revela el carácter aniquilador de diferencias que encubre una aparente neutralidad.

Los primeros días, el protagonista se dedica a pensar “el acto puro y general de morir”. Pero ni la experiencia ni la literatura pueden con esas abstracciones, que se multiplican en variaciones de incontables detalles, “centenares de muertes” reconstruidas por el condenado. Cito: “Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo.” Convertido por la inminencia de la muerte en una entidad vacía, medible pero incolmable, el tiempo se escapa de la percepción. Afirmarse en su sustancia fugaz sería de algún modo afirmar la fugacidad del individuo mortal, su memoria, en un punto en que la diferencia se impondría a la repetición. Entonces la duración subjetiva podría más que el curso irreversible de una fugacidad que la arrastra, la absorbe y le quita sentido al hundirla en la indiferenciación. “Mientras dure esta noche”, se dice el personaje, “soy invulnerable, inmortal”. Pero el sueño, al sumir a la conciencia en un espacio que no domina por completo, llega puntualmente para recordar la disolución definitiva de una memoria que no podría repetirse como tal. Borges ha escrito en otros lugares que la suma de acontecimientos, pensamientos, sensaciones de un individuo no llegan a dar cuenta de lo que ese ser en verdad es o habría sido. Repetir la memoria de Shakespeare no nos devuelve al ser llamado Shakespeare más que sus obras, todo lo contrario. Quizá el fondo olvidado de ciertos hábitos

esté más cerca de la unicidad de un ser que los hechos que pudo vivir o las ideas que llegó a repetir, algo que en Borges se revela ante todo cuando la ausencia hace evidente lo irremplazable. Y la escritura, que registra los hábitos más que las ideas siempre iguales, recuperaría mejor lo que con el sujeto único se habrá de perder.

Volviendo al cuento del escritor condenado, sólo en la última noche logra apartarse del pensamiento de la muerte, sofocante, y de las hondas piletas del sueño oscuro en las que se sumergía. Y tratándose de Borges, ¿no serán esas aguas quietas e intemporales del dormir, cuya figura se repite en el relato, una metáfora opuesta al río indetenible de Heráclito, cifra de la imposibilidad de toda permanencia y aun de toda huella? ¿No se realizará eso que alguien íntimamente es, fuera del saber y de la voluntad, en la detención absoluta de la conciencia? Si la memoria es lo que persiste, marcas, huellas difusas contra un fondo olvidado, pero no nos define, quizás lo definitorio sea el olvido, sus maneras, el sueño repetido y los raptos que sustraen de un tiempo ajeno a la percepción. No pretendemos añadirle a las coincidencias filosóficas de costumbre entre Borges y otras disciplinas el descubrimiento de una vía regia que lo uniría también con Freud. Acaso simplemente se trate de una fuente común: la acuosa y persistente voluntad de vida schopenhaueriana, que encubre la perezosa representación de cada conciencia.

Hasta esa última noche, la representación de la propia muerte ha llevado al escritor checo al anhelo de morir, impaciencia ante esa, cito, “definitiva descarga que lo redimiría, mal o bien, de su vana tarea de imaginar”. Pero pensar en redimirse por la nada, por el vacío absoluto, es una “consideración abyecta”, agrega nuestro ético narrador. La redención afirmativa de lo particular está en el otro cuerno del dilema, en la memoria de una obra por escribir y que no existiría sin su propia contingencia, sin un irrepetible destino que se construya sobre la repetición, usándola para desmentirla. Entonces el escritor recuerda su drama inconcluso. ¿Era una forma de corregir lo incompleto de todo lo escrito, una manera distinta de ofrecerse a un supuesto público? Corregir el malentendido, publicar algo que borre lo publicado, sería un aspecto banal de lo escribible. Si el protagonista, como Borges alguna vez, ha sostenido que una sola repetición

bastaría para demostrar la falacia de lo inagotable del tiempo, ahora también resultan falaces esos argumentos porque la muerte lo enfrenta a la imposibilidad de toda repetición. Cito: “De todo ese pasado lánguido y equívoco quería redimirse con el drama en verso *Los enemigos*.” Con una estructura clásica, propicia para la repetición y que no ocultara su carácter irreal, más que suscitar la ilusión de una verdad, trataría de borrar los anteriores excesos de credulidad que no habían podido definir lo único escribible. Pero esto sería un exceso de interpretación, pues redimir un pasado no es borrarlo, sino recuperarlo en otra instancia.

Borges quizás hubiera denominado las creencias literarias de su personaje como “la supersticiosa ética del escritor”. Básicamente, consiste en tres puntos que el relato se encargará de desmentir o desestimar: primero, pensar que la literatura es, en términos de San Agustín, el único bien que hay en el mundo; segundo, medir a los otros por lo que escriben y pedir que lo midan por lo que él podría escribir; tercero, creer que se escribe para alguien. Supersticiones de la relevancia, de la potencia y de la eficacia de la literatura que se relacionan con un espacio público que no coincidirá con la escena de la escritura. Vida, juicio y efecto literarios envuelven todavía, en su última noche, el centro opaco de esa conciencia que deberá despojarse de todo para escribir lo único posible. La inversión de sentido del acto de escribir se muestra, entre otros indicios, por el carácter que adquiere un dato formal de la obra inconclusa. Si el verso en ese drama servía, según la intención del supersticioso escritor, para impedir que los espectadores, que no existen sino en él, olvidaran la irrealidad, luego se volverá el único suelo para una memoria entregada a sí misma, sustraída de toda materialidad, en una escritura mental que suspende las ilusiones de la grafía y todas las supersticiones ligadas al libro.

Como los relojes de una pesadilla que parecen anunciar su hora final en el comienzo del cuento, el argumento dramático del escritor checo también refleja de alguna manera su propia situación y el milagro que le será concedido. Se suceden acciones que sugieren una conspiración pero que luego se revelan, ante las repeticiones e incongruencias que sólo el espectador advierte, como “el delirio circular” del protagonista. La obra niega la posibilidad de una salida, de un avance en el tiempo, dado que todo

ocurre en la mente del personaje. Al final vuelven a oírse los signos de la misma tarde, las mismas campanadas de la primera escena. Pero justamente, en ese argumento riguroso o casual el escritor intuye, dice Borges, “la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida”. ¿Y en qué sitio de esa trama se produciría tal rescate? En lugar de interpretar, como Ana M<sup>a</sup> Barrenechea en su conocido ensayo sobre *La expresión de la irrealidad en Borges*, que esa estructura de cajas chinas sólo acentúa el sentido de la suspensión del tiempo, de la infinitud del instante, para transmitir una sensación de incertidumbre, quisiéramos tomar literalmente la frase citada: “la posibilidad de rescatar lo fundamental de su vida”. ¿Se ocultará acaso en el amor rechazado del enloquecido protagonista del drama, que elabora una ardua conspiración repetida a cada instante para creerse otro, correspondido por la mujer ausente? Pero lo fundamental no es entonces el amor, ni el pudor que lo encubre tras una intrincada forma, sino lo que ha desencadenado, el sueño, el pensamiento, la disolución del tiempo, en suma, la realización de una existencia en un instante absoluto, detenido, que la escritura se afana por recuperar y unir a la continuidad sobre la cual se despliega. Y para que el rescate tenga lugar, para que la pasión fugaz se vuelva letra firme, obra cerrada, el escritor pide un año de gracia. En otro sueño, al amanecer, le responden. Toca una mínima letra en un atlas de una inagotable biblioteca y oye la voz que dice: “El tiempo de tu labor ha sido otorgado.”

En el camino al paredón, el personaje advierte una vez más que la realidad, hecha de caóticos detalles, de efímeras casualidades, era más pobre que sus imágenes. Frente a la ficción, la descripción de lo inmediato tiene la misma inferioridad que lo real ante lo posible, que lo posible ante lo imposible. Lo que efectivamente ocurre excluye lo que pudo ser, por eso, decía Aristóteles, la poesía es más universal que la historia. Pero lo posible, regido siempre por normas arbitrarias, excluye todo lo que nunca podrá ocurrir salvo en el pensamiento. Y acaso eso, ni siquiera ubicable como recuerdo, sea lo fundamental que el escritor checo anhelaba rescatar con su obra simétrica. En los últimos minutos antes del fusilamiento, intenta en vano recordar el rostro de la mujer cuyo símbolo era la amada por el loco de su drama inconcluso. Ya conocemos lo que sigue: la gota de

agua en la mejilla, suspendida, el universo físico detenido. Desaparece la forma exterior del tiempo, el mundo ha sido “impedido”, según el epíteto borgeano. Pero sigue la duración de la conciencia, el pensamiento, y en ese continuo dislocado, liberado de las cadenas de hierro de lo posible, terminará la obra que lo justifique, con el rigor de la sola memoria. Cito: “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible.” No hay ya público ni malentendido, no hay juicios, no hay la diferencia insalvable entre lo escrito y lo escribible, sino escritura absoluta para nadie, en un tiempo vaciado de toda sustancia que no fuese él mismo. Y quizás, fuera de la ficción o en otra que podríamos postular, toda escritura contiene un instante igual de absoluto que sólo después se vierte en la transitividad, en la comunicación, en las lecturas, los géneros, el público. Al encontrar el último epíteto, la gota de agua resbala en su mejilla y el escritor checo es fusilado, “a las nueve y dos minutos de la mañana”, anota el puntilloso cronista. Fin del relato.

Según la interpretación de Sylvia Molloy en *Las letras de Borges*, en el cierre del cuento “Lectura, escritura y vida se han confundido: Hladík escribe su obra y escribe también su muerte.” Se supone entonces que él mismo precipita su ejecución al terminar su drama, que la conclusión del texto es la anticipación de la muerte que la ficción de Borges habría aproximado hasta convertirlas en simultáneas. La escritura, que era el objeto de una vida, no puede más que diferir la muerte y encontrar en ella, último añadido al texto, su sentido. ¿Habrá redimido entonces Hladík su pasado equívoco, sus libros, o habrá rescatado lo fundamental de su vida? ¿Son operaciones contradictorias? La superación de lo escrito y publicado, entregado a la ambigüedad y al malentendido (incluso un elogio desmedido en una contratapa contribuyó a que Hladík fuera condenado), no se da en una nueva publicación que le agregaría un título más al azar de la biografía, sino en la absolutización de un instante que condensa toda su memoria. Ante la indiferencia de Dios, para quien todo se repite, el ser particular se justifica y se redime de las generalidades que lo impedían. Así, impedir el mundo informe es hacer posible la obra. Y lo fundamental se rescata en el mismo instante en que se pierde, no porque un epíteto

entre otros logre asir un rostro olvidado, sino porque lo irrepetible de cada rostro se ha señalado más allá de toda descripción. Fuera del lenguaje, en la indiferencia de Dios, en la letra caprichosa que detuvo el tiempo exterior, ocurre el milagro secreto, una diferencia mortal escribe su propia mortalidad. No podemos entender de otra manera la modificación a la que alude Molloy cuando afirma que el personaje “muere distinto, modificado por su texto”. Entonces el tiempo, si existe, es uno para cada cual, pero no muchos para cada uno. Memoria y olvido se entrelazan para que un sujeto pueda afirmarse, no sobre una sustancia exterior y persistente en su fluir impersonal, sino como sustancia fugitiva en un *hic et nunc* elevado al absoluto.

¿Pero cómo el lenguaje, hecho de tiempo o productor de tiempo, puede negarse a sí mismo y afirmar al fugaz hablante; cómo el lenguaje, hecho de repeticiones y diferencias relativas, puede dar lugar a la diferencia absoluta de un ser único? La ausencia de respuesta a estos interrogantes aparece en el ensayo “Nueva refutación del tiempo”, donde por ende importan menos los argumentos, tan falaces como sus antítesis según sabemos por el testimonio del imaginario escritor checo, que las relaciones que se establecen entre conceptos ensayísticos, ficciones, experiencia, y si consideramos a esta última como una base cuya solidez la filosofía ha intentado vanamente preservar, también habrá relación con la verdad dentro del continuo combate con las retóricas que han llegado a ocuparse de la experiencia.

Una nota preliminar declara el escepticismo de Borges sobre los textos que siguen: si es posible una refutación *nueva* del tiempo, el lenguaje nos señala que esa refutación no ha ocurrido sino en lo escrito. El ensayista, en su espacio conjetural, dice que descrea de ese presentimiento que sin embargo le interesará exponer. Sin que sea por lo tanto una creencia, la refutación filosófica del tiempo uniría poemas, ensayos y relatos que dejaron constancia de lo persistente de sus motivos. Borges resume entonces una breve y parcial historia del idealismo que reduce lo existente a lo que se percibe, o que alguien percibe, para luego suprimir a este alguien como mero manojito de percepciones sucesivas no fundadas en ninguna entidad constante. Se concluye entonces que, cito, “no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos



únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie?" Y en esta pregunta que acelera el proceso negativo del idealismo, podemos vislumbrar que las tensiones literarias de Borges no se detendrán en una filosofía. Si se niega la existencia de los objetos exteriores fuera de la percepción, y del sujeto como producto a su vez de las percepciones repetidas, ¿en qué se basaría una serie donde se harían posibles esas repeticiones, donde la mente se reconoce a sí misma en la continuidad de sus instantes incesantemente impresionados? Huckleberry Finn, un personaje muy pragmático y hasta conductista si se quiere, le sirve a Borges para imaginar una prueba que en realidad no se necesita. Vale la ficción ofrecida de Huck Finn dormitando en una plácida balsa, que se despierta y descubre que el Misisipi sigue estando ahí, y luego "se hunde en el sueño inmemorable como en un agua oscura", al igual que nuestro anterior escritor checo. Pero, ¿podemos decir que el agua oscura del sueño es la misma para ambos? Ese mismo sueño sin imágenes y que suspende el tiempo, ¿no es un irritante para el condenado y un bálsamo para el muchacho ocioso?

Volviendo a la noción de serie, ¿cuándo habrían comenzado las percepciones de Huck Finn o de Hladík, en dónde terminan, cómo sabemos que son series distintas? Y si hay una sola y única serie, una mente diseminada en las múltiples mentes que participan de ella, como un Dios conjurado por Berkeley y Spinoza, ¿cómo sabríamos que entre un punto y otro hay relación, si la percepción no puede existir fuera del presente absoluto? "Cada instante es autónomo", afirmará Borges. Y oigamos la subsecuente verdad, justo cuando se ha mostrado la inexistencia del mundo físico, del tiempo subjetivo y objetivo, de la identidad personal: "Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado." Pero ese pasado es menos que nada, no está en los libros, son percepciones irrecuperables, perdidas con los cuerpos que se sustrajeron al presente. Sin embargo, como sabemos por el milagro de Hladík, acaso una alucinación de un instante como la locura circular de su personaje, la escritura (o la lectura, da igual para Borges) modifica el presente, que es lo que del pasado imaginamos tener. "Somos el minucioso presente", escribe Borges. Y si algo en el presente perpetuo parece repetirse, entonces no hay serie,

sino círculo. Las percepciones serían un conjunto finito que se agota y vuelve a empezar. Y Borges llega a otras preguntas que acaso manifiestan, luego de las muchas conjeturas que hacen posible su formulación, un método de demostración por el absurdo. Podemos postular que Borges parte de una experiencia o sospecha que diría: cuando leemos con suficiente intensidad un libro, somos autores del libro o directamente somos el libro. Y entonces toda la refutación de la serie de las percepciones que sería el tiempo no hace más que abrir paso a esa imposible repetición de la lectura. “¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” Preguntas que afirman la paradoja pero que dejan percibir la contradicción, el argumento opuesto y complementario que encierran. Desbaratar y confundir la serie no es anularla. Ser literalmente Shakespeare quizás sea más real, en el sentido de más perceptible o experimentable, que tener la memoria de Shakespeare, pues la letra niega el tiempo con mayor firmeza que la memoria, cuyas repeticiones fácilmente se hundan en aguas negras de olvido, sueño, fallas. Pero, ¿acaso sólo al ser en la letra le está permitido volver, romper la imaginaria serie del tiempo exterior? Una cascada de citas nos devuelve a la sucesión. Si bien su existencia ha quedado establecida en una zona inaccesible para el individuo, esa cosa que percibe y que cree en otras cosas, por lo cual no se puede sufrir más que el presente.

Pero quizás la argumentación idealista que niega el tiempo, y que por ello abandona casi el idealismo para volverse atomista, afirmación de instantes infinitamente divisibles y que no forman series, no transmite el fundamento de ciertos textos que con menor lógica expresan más. Si la lógica del lenguaje es de índole sucesiva, puede negar el tiempo, tener la negación como significado, pero no afirmar aquello que origina la negación misma. Para sugerir esa experiencia afirmativa, que sólo niega el tiempo *a posteriori*, cuando ha pasado y es filtrada por el pensamiento, Borges transcribe un escrito primitivo, por llamarlo de algún modo, que ostenta algunas marcas de su supuesta fecha, 1928. No duda en llamar a ese texto un “relato”. ¿Debemos pensar que se trata de una ficción? ¿O más bien sería esa forma narrativa que Montaigne solía insertar en sus *Ensayos* y que luego de una revisión de citas o casos venía a concluir con

la verdad relativa de una experiencia propia? El texto que Borges titula "Sentirse en muerte", ¿no cumple la misma función que la narración de la caída del caballo en Montaigne, donde se revelara una anticipación o idea de la muerte que ninguna lectura le había dado? Demasiado evanescente para constituir la aventura de un cuento, "demasiado irrazonable y sentimental", según los adjetivos de Borges, para formar un pensamiento, la experiencia en cuestión está en el límite de lo decible y esa misma dificultad pareciera refrendar su carácter fundante. En lugar de las supersticiones de la eficacia, la relevancia o la potencia de escribir, esa experiencia originaria del escritor le da sentido. Y aun cuando todo origen se pierda en la bruma de lo imaginario, como los falsos recuerdos de la infancia, no deja de constituir un *ethos* de la escritura previo a las supersticiones literarias, detrás de las cuales puede llegar a descubrirse. "Se trata de una escena y de su palabra", escribe Borges, un joven Borges precursor del que ahora refuta con escepticismo el tiempo. La palabra adquirirá sentido con la escena: un paseo de noche por un suburbio porteño, por las inmediaciones misteriosas del barrio acostumbrado en la infancia, donde se recorre "el revés de lo conocido", lo que nunca se tuvo pero que yace debajo de la memoria, dice Borges, "casi tan efectivamente ignorado como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto". Se registra el barro de la calle, una tapia rosada, un pájaro conjetural, hasta que "en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos", anota el joven poeta Borges, y acaso sin saberlo se emparentaba con otro paseo hoy famoso, el de Mallarmé cuando percibe en el canto indiferenciado, repetido del grillo la voz "una y no descompuesta de la naturaleza" frente a la cual la voz humana, como si en su misma articulación dejase entrever la conciencia de la muerte, se le muestra "acribillada de nada", escindida en la articulación y la diferencia.

¿Y qué dice Borges cuando el tiempo se suspende, cuando la diferencia de la memoria personal se retrae ante una repetición? Escribe: "Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo"; y luego agrega: "No creí; no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*." Una negación dubitativa del tiempo, un sentido reticente que se

ofrece pero quizás no exista, ¿hay algo fuera del lenguaje que pueda ser designado así? En lugar de negar la existencia de esas aguas del tiempo, cuyo fluir impediría la repetición en el paseo suburbano, Borges afirma la existencia de experiencias que niegan al sujeto que experimenta, y con ello al tiempo que es su condición. Luego del éxtasis de un retorno de lo mismo, no de lo parecido o lo rememorado, la reflexión intentará explicar el alcance general de la experiencia. Cito: “Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito.” Al retorno de lo mismo, o a la permanencia de lo mismo ya que “retorno” implica un devenir y un sujeto que asiste a los dos instantes idénticos, Borges añade los momentos elementales: sufrimiento y goce físicos, aproximación del sueño, los momentos de máxima intensidad o de máxima ausencia de intensidad. La finitud del conjunto indicaría que detrás de la identidad subjetiva, mera representación de la conciencia, habría una persistencia de lo mismo y que, como diría Borges citando a los poetas metafísicos ingleses, “un hombre es todos los hombres”. Pero la fácil refutación del tiempo en la repetición física o sensible que se descubre tras la diferencia subjetiva no puede realizarse en el pensamiento. Lo que alguien es, hecho de palabras, parece inseparable del concepto de sucesión. Y Borges descarta la idea de negar el tiempo reduciendo su relato a “anécdota emocional”, pero que sin embargo registraría, aunque vagamente, lo que llama “el momento verdadero de éxtasis”, esa salida fuera de sí mismo que era a la vez una percepción de la muerte, porque el yo había desaparecido en el instante, y una insinuación de la imposibilidad de la muerte, porque ya no había nadie ahí para morir.

Pero, siempre hay un “pero” que devuelve a Borges al movimiento conjetural del ensayo, que lo aleja de una filosofía demasiado crédula, pero entonces la sucesión temporal no puede negarse, consigna en el último párrafo de su aporética refutación del tiempo, el yo no puede negarse. Los instantes de éxtasis son la excepción, la regla es otra. Cito: “Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.” De este férreo principio de identidad, ¿nos salvarían acaso los éxtasis mencionados y la literatura? Pues en la letra se suspende el tiempo, “desesperación aparente y consuelo secreto” como lo supo Hladík en su sueño y en la locura de escri-

bir hasta que la última palabra selló la clausura del texto y de su vida, y también en la letra se puede ser Shakespeare. “Yo, dice Borges, desgraciadamente, soy Borges.” Pero en la intensidad de escribir, en la intensidad de leer, es otros, es todos nosotros. Como en una ficción de Borges, podríamos imaginar que cada escritor trabaja, secretamente, para darle al mundo el goce de la irrealidad, para suspender el tiempo. Es una conspiración que persiste, siglo tras siglo, y cuyo lema sería: “que el cielo, hecho de instantes de máxima intensidad, exista aunque no sea para mí”. Al menos es a lo que parecen invitarnos los dos versos de Angelus Silesius que cierran el ensayo y cuyo desciframiento debo agradecer a Susana Romano. Dicen así: “Amigo, con esto basta. Y si quieres leer algo más, /entonces sé tú mismo la escritura y tú mismo el ser.”

La intensidad del ensayo de Borges, hecho de argumentaciones opuestas, que se contradicen y se complementan, nos ha llevado a la ficción. Pero, la “Nueva refutación del tiempo”, ¿es un ensayo que incluye ficciones así como “El milagro secreto” incluía un ensayo sobre la escritura? La literatura, felizmente, puede no ser lo que dice ser, puede ser siempre otra cosa.

#### ALGUNOS LIBROS NECESARIOS QUE INSPIRARON ESTA LECTURA:

Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

Giordano, Alberto, *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, “Insula”, Madrid, 1959.

Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1999.

Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

Rest, Jaime, *El cuarto en el recoveco*, C. E. A. L., Buenos Aires, 1982.

Revol, Enrique Luis, *La tradición imaginaria. De Joyce a Borges*, T.E U.C.O., Córdoba, 1971.

Romano-Sued, Susana (comp.), *Borgesíada*, Topografía, Córdoba, 1999.

Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, Puntosur, Buenos Aires, 1990.