

## REFLEJOS HOMÉRICOS EN LA OBRA DE BORGES

ADOLFO RUIZ DÍAZ

Un notable aliento épico recorre la obra de Borges. La afirmación resultará antojadiza, no lo ignoro, a quienes persisten en una imagen estrecha de este escritor. Quienes siguen juzgándolo ante todo y finalmente como un diestro constructor de artificios donde los grandes temas están ausentes. No me detendré en inútiles refutaciones. Prefiero mostrar cómo lo épico constituye una constante fundamental en Borges y referir, para mayor claridad, este rasgo a la presencia visible de Homero en un cuento, un ensayo y un poema.

La idea teórica de la épica es notoriamente insuficiente. Destaca la condición elevada de los personajes y la índole esforzada de las acciones. Subraya que esta nobleza debe ir acompañada de un sostenido decoro en la palabra y suele recordar, con el apoyo de Horacio, que el desarrollo debe concentrarse en torno a tales situaciones capitales sin diluirse en tramas excesivamente extensas. Todos estos requisitos son aceptablemente válidos referidos a la *Iliada*. Menos aplicables resultan a la *Odisea* y se vuelven cuestionables respecto a la *Farsalia* o las epopeyas medievales.

Cabe caracterizar lo épico desde instancias más esenciales. La épica busca narrarnos no una serie de peripecias sino la forzosidad de un destino. La disgregación en la mera variedad de episodios amenaza desde temprano la épica —se nota ya en la *Odisea*— y llega a adulterarla en las imitaciones tardías —como *Los Argonautas*, complicada novela de aventuras, prefiguración de libro de caballerías versificado en hexámetros.

El destino épico está inserto en un plan trascendente e inevitable. Frente a los demás hombres, el héroe parece gozar de una privilegiada autonomía. Desconoce las comunes servidumbres y gracias a poderes excepcionales cumple hazañas y soporta trabajos que mueven al asombro y resisten al tiempo.

Pero esta figura apenas si encubre la sujeción del héroe a las normas supremas. El héroe es el hombre que debe cumplir con un destino. No se olvide que en el mundo de la epopeya sólo los héroes padecen este aristocrático privilegio. El sentimiento de un destino realmente personal, para cada hombre, no se precisa acaso hasta los estoicos y no se afirma como creencia hasta el cristianismo.

El destino se presenta con autoridad avasalladora. Para ser él mismo, para forjar el hombre que su destino le asigna, el héroe pone su existencia al servicio de su vida. Mientras los hombres comunes procuran mantenerse en el mundo, el héroe lleva su existencia a tensiones máximas. La muerte es su culminación, su verdadera posesión de sí mismo. Visto en perspectiva cósmica, el héroe aparece manejado por los designios a menudo impenetrables de las divinidades. Pero sería falso inferir que el héroe es un mero juguete en manos del destino. La suerte heroica no se decide en términos tan simples.

El héroe no está manejado desde fuera, sino que vive su destino desde dentro con una lucidez insobornable. Más bien cabría decir que en los momentos en que el héroe se eleva hasta la altura a que aspira, participa de los designios de los dioses, colabora casi de igual a igual con ellos. La hombría del héroe envuelve siempre una connotación sobrehumana. Ella les comunica un prestigio distante y espléndido que se traduce en la inevitable soledad que los acompaña. La grandeza del héroe consiste en buena medida en afrontar la vida solo.

El cumplimiento de su destino absorbe al héroe épico. Su tarea no conoce el descanso. Los demás hombres pueden abandonarse a los halagos o huir a los peligros del mundo. Al fin y al cabo, lo que les interesa es seguir existiendo sin preocuparse por

las consecuencias de sus actos en el recuerdo que legarán a los otros. El héroe sabe que su destino es ejemplar y que cualquier acto suyo puede ser tomado como paradigma. El héroe lleva consigo una imagen a la cual ha de ajustar su conducta. La figura que hace ante los otros, su reputación, es vivida en términos de honor estricto. Tolerar cualquier erosión a su prestigio, no defender y enaltecer su honor equivale a traicionarse y a dejar un ejemplo de traición que manchará el verdadero orden del mundo. El héroe no puede tolerar que otro le haga sombra. Todo rival es su propia cara que lo desafía. La sospecha de que otro héroe se levanta en su camino lo obliga a medirse con él: no hay lugar más que para uno y cuál habrá de ser el elegido lo decidirá el desafío, la lucha, la muerte. Esta propia afirmación del héroe no vacila frente a actos que incurren en la bravuconada o la codicia. Ante todo le importa afirmarse y todo menoscabo de su prestigio repercutirá en la estimación que el héroe debe sentir por sí mismo. Porque el héroe debe estar seguro de su propia superioridad; los demás son los ciegos cuando se niegan a reconocerla. Su afán de riquezas nace del necesario esplendor que debe rodear su paso. Medirlo con pautas de ganancia es aceptar una óptica de hombre común, incapaz siempre de acabar de comprender al héroe. Los provechos lo obsesionan en tanto que traducen el esplendor necesario de la gloria.

Tampoco cede el héroe a la pasión amorosa. La mujer es ocasional en su vida. En el áspero mundo de la épica, la mujer desempeña un papel forzosamente secundario. Es uno de los elementos del prestigio, una oportunidad de conquista, un galardón y no una finalidad en ella misma. Cuando la importancia femenina crece, estamos ya en presencia de la intromisión en la épica de ingredientes que la debilitan y enderezan hacia otras interpretaciones poéticas. La insistencia de Odiseo en volver a su hogar junto con la fiel Penélope resulta ya algo dudosa. Es un rasgo humanizador que lo aproxima a la visión más cauta, más precavida, más *burguesa* que distingue a la *Odisea* de la *Iliada*. El héroe estima su casa, sin duda, como uno de los componentes que lo definen. Pero

la actitud heroica —que Corneille se esforzó por destacar en sus personajes— está en la firme despedida de Héctor o en el abandono de Dido por Eneas que obliga a tantos profesores, esposos irreprochables, a justificarlo ante sus alumnos: había que obedecer el decreto de los dioses y la actitud de Dido no coincidía con la de una viuda decente.

Los arquetipos literarios no quedan, en la concepción de Borges, circunscriptos a la literatura. Entre lo literario y lo real hay relaciones ocultas que el escritor investiga. Los arquetipos literarios y los motivos de la ficción son modelos que la realidad en sentido platónico imita. Comprender lo real significa rescatarlo de la marea de las contingencias y revelar la situación o idea arquetípica a que hombres y sucesos obedecen. Esta correspondencia se muestra a lo largo de toda la obra de Borges y constituye una doctrina poéticamente rigurosa que maneja con destreza los más finos instrumentos de la filosofía. Nos interesa particularmente ahora inquirir la presencia de arquetipos épicos. Un ejemplo de notable acuidad lo ofrece el poema "El Tango", *Antología personal*, 153).

El tono inicial es la pregunta elegíaca: ubi sunt, ¿dónde están? El poeta se pregunta si habrá lugares en el tiempo donde persista aquella *secta del cuchillo y del coraje* que le llegó ya en relatos oídos en la niñez y que puebla sin descanso su memoria.

*¿Dónde estarán aquéllos que pasaron,  
Dejando a la epopeya un episodio,  
Una fábula al tiempo, y que sin odio,  
Lucro o pasión de amor se acuchillaron?*

*Los busco en su leyenda, en la postrera  
Brasa que, a modo de una vaga rosa,  
Guarda algo de esa chusma valerosa  
De los corrales y de Balvanera.*

La búsqueda de los personajes reales insinúa ya su reducción a los esquemas o arquetipos. Las palabras epopeya y fábula desli-

zadas en el cuarteto preparan la aproximación de estos héroes orilleros a los héroes ilustres. Pero todavía hay nombres que persisten en el recuerdo y Borges se pregunta por el otro mundo que acaso habiten estas sombras. Fugazmente se insinúa la posibilidad de un descenso a los infiernos, una suerte de nekuia como la cumplida por Ulises. Pero, constata el poeta, es inútil demorarse en la pesquisa de particularidades. El tiempo parece haberse ensañado con los hombres de las esquinas que pisaban fuerte en los años bravos del fin de siglo:

*Una mitología de puñales  
Lentamente se anula en el olvido;  
Una canción de gesta se ha perdido  
En sórdidas noticias policiales.*

A epopeya y fábula se agregan otras dos palabras significativas: mitología y canción de gesta. Pero esta vez el olvido ha sido más fuerte y el esfuerzo de recuperar a los orilleros llevándolos a la épica fracasa. O, si se prefiere, y esta conjetura parece más acorde con el poema, el malevaje ya no guarda suficiente precisión para ser evocado de cuerpo entero y, sin embargo, se halla ligado con recuerdos personales del poeta que son, con otra suerte de minuciosidad, ese mismo pasado. Para decirlo de otro modo, la posibilidad épica se ha transformado en emoción lírica. Por eso, hay que buscarlos no en la memoria de callejones irremediabilmente perdidos o en anécdotas que los nuevos tiempos han rebajado a una triste condición policíaca, sino en la música, a la vez impersonal, capaz de hablar a todos los hombres, e irreductiblemente evocadora: dice a cada uno de nosotros lo que cada cual guarda. Esta virtud de la música, dice Borges en otra parte, sólo la logra la poesía más alta y es también ejercida por la mitología. El tránsito de la mitología fracasada a la música no es, pues, casual en el poema. Responde, como es habitual en Borges, a una premeditación siempre alerta.

*Hay otra brasa, otra candente rosa  
De la ceniza que los guarda enteros;  
Ahí están los soberbios cuchilleros  
Y el peso de la daga silenciosa.*

*Aunque la daga hostil o esa otra daga,  
El tiempo, los perdieron en el fango,  
Hoy, más allá del tiempo y de la aciagā  
Muerte, esos muertos viven en el tango.*

Pero la imposibilidad de recuperar la epopeya que compusieron no hace sino corroborar el carácter épico de los orilleros. Son hombres puestos al peligro, que sólo atienden a su fama de varones y que luchan por imponer el fulgor de su coraje. Sólo los guía esta fidelidad al destino. No los mueve, afirma Borges, ni el odio, ni la pasión amorosa ni el lucro. Es una guapeza gratuita que se despliega por la alegría de su exhibición famosa. Porque estos héroes de las esquinas también gustan ser recordados en la voz de los poetas, se saben ligados a la música.

Esta doble presencia de lejanía y precisión, de olvido y recuperación que recorre "El Tango" es un rasgo esencial de la invención poética. Cantar un mundo, recuperar una epopeya significa encontrarla dolorosamente en nosotros mismos y como dictada por circunstancias que parecen encaminadas al tormento y no a los ordenados asombros del poema. Borges encuentra el mejor símbolo de esta búsqueda en la figura legendaria de Homero. Quizás podría verse en este Homero que Borges nos presenta todo un arte poética. Sólo diré ahora lo más indispensable para esta revista de connotaciones épicas que he encarado.

En *El hacedor* se nos presenta un hombre inmerso en la diversidad del contorno. Vive, disfruta y padece el aluvión de las cosas, de los hombres, de los acontecimientos. En esta existencia volcada hacia afuera lo sorprende una comprobación dolorosa. El mundo circundante empieza a borrarse. Se está quedando ciego. Un desamparado estupor se apodera de este hombre. ¿Está condenado a

perder lo que hasta ahora ha constituido su vida? ¿Habrán de absorberlo las sombras irremediables? Pero una mañana despierta con una nueva esperanza. Su vida ha adquirido un sentido nuevo. Descubre que su memoria guarda un mundo tan diverso y tan inagotable como el que huye de sus ojos. La revelación lo abrumba con una suerte de alegría. Su mundo anterior empieza a volverse ilusorio frente a las riquezas que su intimidad despliega. Poco a poco, con lucidez creciente desciende a su pasado, empieza a descifrar y comprender su vida. Encuentra en ella los acontecimientos que la presiden y, liberados de las incitaciones externas, le proporcionan una verdad que antes no sospechaba. En este descenso hacia sí mismo, en fin, encuentra el canto que le deparaba el destino, la música de que era prodigiosamente dueño. Ciego, solo, se adueña de los heámetros que lo habitaban.

Hay una primera comprobación que nadie pasará por alto. La coincidencia entre esta ceguera del griego simbólico y la que ha tocado al propio Borges. Pero en vez de perderse en confesiones o comprobaciones biográficas, Borges prefiere inquirir algo más hondo. En vez de preguntarse por la condición particular de Homero o de Borges, hay en esta parábola una enseñanza arquetípica. Está, por lo pronto, la relación del poeta con el mundo, la verdadera posesión poética de las cosas.

El mundo sólo le pertenece al poeta cuando lo ha perdido como hombre común —hombre lanzado al torbellino de las cosas— y lo ha recuperado en la interioridad realmente suya de poeta. El desorden de la existencia se ordena en precisiones musicales. La conquista del verso es el premio de esta ascética iluminadora. El mundo verdadero está en nosotros porque nuestra alma, como creía Plotino, es de condición más próxima a los arquetipos que las imitaciones impresas en la materia. El descenso interior que la ceguera facilita es, a la vez, un ascenso hacia los arquetipos luminosos, los modelos inmutables donde la inteligibilidad reside.

Este simbolismo de la ceguera de Homero no es invención de Borges. Una vez más se advierte cómo los motivos de secular prestigio son las formas donde su pensamiento adquiere mayor inten-

sidad literaria. La cultura y la experiencia personal son en Borges rigurosamente inseparables. Aun la erudición más ardua cobra en Borges un valor de íntima proyección, de solidaridad completa con el pasado. Esta bella versión de *El hacedor* facilita un nuestra excelente de cuanto decimos.

La razón decisiva de la condenación platónica a los poetas consiste en su condición de imitadores de imitaciones. En vez de imitar los arquetipos, los poetas se entregan a la multiplicidad de las apariencias. Las cosas son imitaciones de las ideas; incapaces de elevarse hacia éstas, los poetas nos ofrecen imitaciones de las cosas. La poesía queda un grado por debajo de lo sensible en cuanto plenitud ontológica y por ello los poetas no tienen derecho al rango de educadores que tradicionalmente los griegos les habían atribuido. Su pretensión queda reducida a un engaño y el poeta ha de quedar sometido a la vigilancia del filósofo.

En el *Fedro*, Platón alude a la ceguera de Homero. Éste y Estesícoro fueron heridos por la ceguera como castigo por haber denigrado a Helena. Estesícoro compuso una palinodia y recobró la vista; Homero, que desdeñó o ignoró esta mágica retractación, permaneció ciego. El neoplatónico Hermias ha comentado el pasaje. Para Platón, nos dice, la ceguera de Homero encierra un sentido alegórico. Homero ha limitado su mirada a la belleza corporal, ha permanecido ciego a la verdadera belleza, la inteligible. Estesícoro, en cambio, se ha elevado hacia la belleza ideal sin ceder a los engaños de las apariencias: ha recobrado la vista. Sócrates, por su parte, ha sabido discernir entre las dos clases de belleza. Ha cerrado los ojos a la inferior para contemplar la de las alturas. Pero esta explicación más o menos ortodoxa no satisface a Hermias. Busca otra que vindique a Homero y lo coloque por encima de Estesícoro y aun de Sócrates. Esta es la interpretación que nos interesa. El procedimiento es eficazmente sencillo. Le basta invertir los términos. Estesícoro recobra la visión, pero es la visión de las bellezas sensibles. Homero mantiene sus ojos cerrados, persiste en la aparente ceguera. Es que sus ojos están vueltos a la contemplación interior, se esfuerzan en recobrar la verdad contra las seducciones visibles.

También Proclo alude a la ceguera de Homero. El cantor de Helena ha tratado la historia de la fatal esposa de Menelao con un alma más pura, *más perfecta* que Estesícoro. La belleza verdadera aparece ante sus ojos apagados.

Esta concepción estética reposa en Plotino. Contra Platón, Plotino afirma que el arte no es una copia de la naturaleza. El artista no toma por modelos los objetos sensibles, sino que los encuentra en sí mismo.

El poeta, pues, recupera el pasado encontrándolo en sí mismo. Sería un error, sin embargo, considerar que esta recuperación se limita al tiempo vivido por el poeta. No se trata de una captación subjetiva sino, esto es lo importante, de una universalización de la experiencia. La doctrina plotiniana y las observaciones precedentes sobre Homero aclaran suficientemente el proceso. El poeta lleva su experiencia individual al plano de las ideas que brillan en el interior de su alma. Esta asimilación purifica los acontecimientos de su ganga contingente y hace aparecer en ellos lo que tienen de realmente válido para todos los hombres y, por supuesto, para el total funcionamiento cósmico. El poeta rehace en sentido inverso el camino de la plasmación universal. Lo mismo que los personajes de las orillas perduran con universalidad tenaz en el rasgueo de la guitarra, la música de los hexámetros ennoblece las guerras y las errabundas peripecias marinas. La *Ilíada* ya no es un episodio sino un símbolo indestructible de la ciudad asediada, una rumorosa fiesta de la hombría. Las azarasas navegaciones de Odiseo se desprecupan de sus alusiones geográficas. Es el hombre que contra todas las asechanzas de la suerte y los rencores de los dioses se esfuerza por volver a la patria, lucha por salvar su vida y asegurar el retorno de los suyos. Los intérpretes alegóricos de la Antigüedad vieron en las aventuras de Odiseo una imagen de las ambulaciones del alma perdida en el mundo de la materia. Borges leerá en el destino de Odiseo la esencia verdadera de la poesía, que es, a su modo, interiorización, retorno a la patria.

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios  
Lloró de amor al divisar su Itaca  
Verde y humilde. El arte es esa Itaca  
De verde eternidad, no de prodigios.*

(A. P.)

Esta universal proyección de la poesía significa que sus símbolos están siempre presentes a lo largo de la historia humana. Son las formas que la presiden y descifran. Acaso su trama secreta. Una obra poética no se agota en ninguno de sus momentos. El tiempo que recorre se incorpora a su sentido, lo enriquece y profundiza. Del mismo modo que un hombre está en su leyenda y, a veces, con más precisión que en su biografía, el poema cobra nuevas versiones, nuevos poderes en quienes lo leen y lo viven. En "La busca de Averroes", el filósofo musulmán afirma con emoción que un poema dictado por la añoranza de Orinete, le sirvió a él, desterrado en África para expresar su dolor por la España lejana... *el tiempo que despoja los alcázares, enriquece los versos* (p. 92).

Entre las tradiciones más pobladas de nuestra historia está la homérica. Es una leyenda tan intensa y apasionante como la que el aedo forjó para sus héroes.

La tradición homérica ha proporcionado a Borges tema para uno de sus cuentos: "El inmortal". Es un símbolo de las imágenes que el tiempo maquina y que, en su diversidad, dicen una verdad que es más fuerte que los años.

En el último de los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope vendidos por el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, a la princesa de Lucinge se halló un manuscrito redactado en inglés y abundante en latinismos. Borges dice ofrecernos una versión literal. Lo prosa del cuento exhibe, en efecto, una notable destreza lingüística. Sus giros traslucen los giros del fabuloso original y le comunican un sugestivo sabor antiguo que favorece la arcaica nobleza del relato. Sugiero que alguien más versado que yo en estos ajetreos gramaticales se demore en el estudio de la prosa deliberadamente latinizada de este cuento. El tema no es ocioso para más vastas cosechas críticas. El latín es una de las herramientas funda-

mentales de Borges, la clave de un estilo que llega a la fluidez familiar sin sacrificar la elegancia.

En el párrafo inicial se nos comunica una noticia que marca la intensión simbólica del relato.

“En octubre, la princesa oyó por un pasajero del Zeus que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la Isla de Ios”.

El narrador es un tribuno romano, en tiempos del emperador Diocleciano. Creyéndose postergado en los azares de una guerra en Mauritania, recibe la confesión de un jinete que llega de Oriente.

“Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes, anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río.”

Movido por esta decisión el tribuno decide llegar a la Ciudad. La travesía es penosa hasta lo increíble. Los seres extraños y los males de las tierras lejanas relajan la disciplina, corrompen y atormentan a los expedicionarios.

“Algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió; en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte. Entonces comenzaron las deserciones; muy poco después, los motines.”

Enterado de que se trama asesinarlo, el tribuno huye. Erra, herido, sin encontrar agua, dejando el camino al arbitrio del caballo.

“En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había

un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.”

El tribuno recobra el sentido en un nicho cavado en una ladera. Está tirado y maniatado. En el valle corre un arroyo turbio, arenoso. En la margen opuesta, sobre una meseta de piedras, se levantan arcos, frontispicios y foros. Es la Ciudad de los Inmortales.

“Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaba la montaña. y el valle. En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Árabe y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablaran y de que devoraran serpientes”.

El tribuno consigue despeñarse por la ladera y llegar al arroyo. Bebe. Unas palabras brotan inexplicablemente de sus labios: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Eseo...*

Pasan días y noches. Marco Flaminio consigue cortar sus ligaduras, come, como los seres abominables, carne de serpiente. Consigue, por fin, escapar y se dirige a la Ciudad de los Inmortales. Tres trogloditas lo siguen. Uno de ellos persiste, con tenacidad de perro, en acompañarlo hasta que pisa la sombra de los muros de la Ciudad ansiada. Ingresas en ella. Recorre corredores laberínticos de engañosa arquitectura. Por fin llega a una especie de patio: en lo alto brilla el cielo.

“Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones, fronteras triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad”.

La ciudad lo impresiona como antiquísima: anterior a los hombres, obra de obreros inmortales. La arquitectura carece de fin: parece, piensa el tribuno, obra de dioses locos.

*“Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración,, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.”*

La impresión es de un caos monstruoso. Una heterogénea y abrumadora acumulación sin otro sentido que el horror minucioso y gigantesco.

Consigue evadirse. Al salir, encuentra al troglodita en la boca de la caverna. Tirado en la arena, traza signos que corrige y acaba por borrar con la palma y el antebrazo. Marco Flaminio concibe el propósito de enseñarle a hablar.

*“La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracasé y volví fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos.”*

Cuando la incomunicación parece definitiva, ocurre una circunstancia asombrosa. Lluève. Los trogloditas corren a recibir, *en una especie de éxtasis*, el don del agua celeste. Argos gime bajo el milagro. Por la cara le corre el agua aumentada por lágrimas. Marco lo llama por su nombre.

*“Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: Argos, perro de Ulises. Y después, también sin mirarme: Este perro tirado en el estiércol.”*

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

*Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años que la inventé.”*

Ese día, M. Flaminio cree haber dilucidado el misterio. Los trogloditas son los inmortales y el turbio arroyo es el río que buscaba

el jinete venido de oriente cuya revelación lo impulsó a la aventura. La Ciudad es una parodia horrenda: los inmortales habían destruido la original nueve siglos antes y con los restos contruyeron la que ahora simboliza la irracionalidad incomprensible del mundo. Después, renuncian a todo, se sumergen en una meditación olvidada del contorno.

“Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo. Habitó un siglo en la Ciudad de los Inmortales. Cuando la derribaron, aconsejó la fundación de la otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos.”

La reflexión lleva a M. Flaminio a conclusiones ambiguas. En un número de años suficiente, un hombre puede conocer todas las experiencias humanas. Los hechos mismos acaso obedecen a una ley de equilibrio y compensaciones. La mala acción de hoy impedirá volver a cometerla: es la condición para realizar otra, buena, en el futuro. Los Inmortales se entregan así a una pasividad que pretenden absoluta.

“Homero compuso la Odisea; postulando un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres.”

Separándose de Homero a las puertas de Tánger y, según cree recordar M. Flaminio, sin decirse adiós, el romano sigue ambulando por el mundo. Se suceden países y fechas. Fácilmente se reconoce en algunas de ellas su vinculación con la tradición homérica. Hacia 1729 discute con un italiano llamado Giambattista el origen de la Iliada y sus razones me parecieron irrefutables.

“En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la Iliada de Pope; sé que los frecuenté con deleite.” ...“El cuatro de

octubre octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea. (Hay una tachadura en el manuscrito; quizás el nombre del puerto ha sido borrado). Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.”

Cada hecho, cada cosa tiene su opuesto. Al río que da la inmortalidad, hay otro que nos devuelve a la muerte. M. Flaminio, ya hombre como todos, revisa sus páginas. Cree percibir en ellas algo de falso. Quizás, piensa, se deba a la acumulación de rasgos circunstanciales, recurso aprendido de los poetas y que atribuye a la memoria la prolijidad que pertenece a los hechos. Pero hay algo más, más íntimo y que toca lo increíble.

Flaminio Rufo comprende que en su historia se mezclan sucesos ocurridos a dos hombres diferentes. No transcribiré los detalles. Baste un ejemplo:

“En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves”.

Otras instancias análogas llevan a la conclusión incontrovertible: *Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.*

El relato trae una breve postdata de 1950. Borges nos informa que un comentarista —el doctor Nahum Cordovero— infiere, basándose en las interpolaciones del manuscrito encontrado en la *Iliada* de Pope, que es apócrifo. No a otra conclusión puede llegarse —decreta el erudito— en un texto que usa como fuentes a Plinio, Thomas De Quincey, Descartes, Bernard Shaw. Borges no comparte este dictamen.

“Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan

*imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos."*

El cuento, uno de los más densos de Borges, ofrece varias posibilidades interpretativas. Uno de sus motivos es la inmortalidad, muchas otras veces meditada por el escritor. En este caso se la interpreta como un agotamiento fatal de los acontecimientos asignados a la vida. Esta es incompatible con una duración infinita. El solo pensamiento de que viviremos siempre nos quita la obligación de elegir un camino con preferencia a otros. Suprimida la urgencia de optar, esencial a la vida, que le imponen los días contados, el existir se sume en una indiferencia casi invencible. Sólo muy de tarde en tarde algún acontecimiento excepcional podrá, tal vez, disipar su apatía. Así la lluvia que cae sobre las laderas quemadas donde habitan los pobres inmortales.

En este esquema, hay un rasgo que particularmente nos interesa. Me refiero al carácter agotable, cerrado, de las posibles experiencias humanas. Un hombre que viviera un número suficiente de días podría conocer la experiencia humana entera. Pero no es necesario imaginar este portento. Basta con recapacitar que quizás ya la historia ha visitado todas sus posibilidades. Quizás, inclusive, esto sucede ya hace muchos siglos. Toda novedad es, por consiguiente, ilusoria. Sólo la ignorancia reviste a los hechos que vivimos, hombres con un larguísimo pasado, de ilusoria frescura. Cada una de nuestras experiencias no hace sino repetir la que otro hombre ya tuvo. El castigo de los inmortales se extiende a nosotros. A medida que nuestro saber del pasado crece, a medida que la cultura acumulada se nos hace accesible, estamos expuestos a caer en la convicción que paralizaba a los pobres trogloditas que descubrió con horror el tribuno romano. Todo acto es una repetición, toda novedad, un recuerdo.

Este descubrimiento es también una reiteración. Borges nos lo advierte en el epígrafe del cuento y que, en cierto modo, lo resume. *Salomón dice Nada hay nuevo bajo el sol; así como Platón imaginaba "que todo conocimiento no era sino remembranza"; así*

*Salomón pronunció su sentencia, "que toda novedad no es sino olvido."* (Ensayos, 58)

Según propia manifestación, Borges se ha sentido atraído con particular fascinación por el principio de los indiscernibles de Leibniz. En particular, por sus posibilidades literarias. Aquí tenemos una muestra de ello. Dos hombres que pasan por la misma experiencia son, en tanto la viven, el mismo hombre. Todos los hombres que leen un soneto de Shakespeare, son Shakespeare. Si la vida es un elenco finito, como se afirma en "El Inmortal" somos los hombres del pasado cuyas experiencias repetimos. Por ejemplo, sólo tenemos palabras ya acuñadas y ya dichas para expresar lo que creemos que es solo nuestro. La sola expresión verbal de una experiencia equivale a sumirla en el fondo común de los hombres: deja de ser ilusoria o realmente nuestra.

Esta aniquilación individual que la palabra comporta tiene su contrapartida. Gracias a ella existe la poesía. Gracias a ella la poesía, nacida en circunstancias limitadas, adquiere resonancias indefinidas. La grandeza de un poeta se mide por su identificación con los demás hombres, no por el sonido insólito, inconfundible de su voz. Frente al lirismo de la estética moderna con su culto de la originalidad individual, Borges sostiene la doctrina que está a la base de la épica. El aedo —o el bardo— es el cantor de un pasado compartido. Sus voces son las de su pueblo entero y en Homero llega a ser la de todos los hombres. Este poderío universal que borra las diferencias, los lugares, las fechas, aproxima, ya lo hemos dicho, la poesía a la música. Así como compartimos las hazañas de sitiadores y sitiados en Ilión, los compases de un tango crean en nosotros un pasado ilusorio de coraje que es el verdaderamente nuestro mientras la música dura. Homero, que anticipó tantas experiencias del hombre, conoció como castigo a su inmortalidad la experiencia de su futuro en la memoria y el olvido de los siglos venideros. El tribuno que buscó y encontró la Ciudad de los Inmortales era, como lo entrevió después, como nosotros lo entreveremos, una reencarnación de Homero. Le tocó la suerte de despertar, como a Sócrates en *Teeteo*, los saberes dormidos en el viejo poeta

que ya sabía de sus epopeyas menos que el rapsoda más pobre. Ambos, distanciados en el tiempo, son el mismo hombre por obra de los versos que comparten. Por eso el relato nos lo insinúa con una frase de apariencia trivial que empieza a recorrer el sentido profundo del relato.

“Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, i el fiel presagio de otros que en el futuro, lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós.”

La historia necesita de periódicas destrucciones para mantener en los hombres la ilusión de una vida sin repeticiones. Los propios inmortales lo han comprendido. Tal es el sentido —uno de los sentidos, al menos— de la conducta seguida con la Ciudad. Si ésta se hubiera mantenido intacta, los hombres venideros habrían caído en la apatía invencible de los inmortales. Homero, que cantó la destrucción de una ciudad, aconseja que la Ciudad perfecta sufra la misma suerte de Troya. Su reedificación caprichosa es una imagen del tiempo. La tradición sólo nos ofrece restos acumulados del pasado. Su orden se ha perdido. Así podemos soñar con descubrir ciudades remotas y recobrar, sin acabar de poseerlos nunca, los monumentos en que los antiguos dijeron todo lo que podía decirse.

Sólo recordaré que estas destrucciones pueden tomar una forma inteligible. Me refiero a la doctrina de los ciclos a la cual, dice Borges, suele regresar su pensamiento sin hastío.

Homero, el mundo épico, ofrecen así en la obra de Borges estímulo y fundamento para una teoría del poeta —*El hacedor*— y llegan en “El Inmortal” a una visión total del pasado y del porvenir del hombre. El cuento lleva implícita una filosofía de la cultura, desoladora y precisa, algunos de cuyos rasgos he querido destacar en estas páginas.

El estilo de Borges corrobora esta aceptación del pasado omnisciente. La erudición es uno de sus instrumentos constantes. Erudición e imaginación son en él inseparables y cumplen la función de subrayar, en una rica gama de flexiones, la colaboración de la memoria y el olvido que rige toda invención humana. Esta presencia del pasado llega, a la manera de algunos medievales, a concebir el universo como un libro. Muchas frases, muchas palabras están borradas o nos son incomprensibles. Acaso nosotros mismos no seamos otra cosa que ínfimos componentes en la gramática adoptada por la eternidad. Cada vida reitera situaciones que el gran Autor había previsto de una vez pasa siempre. Los guapos porteños son versiones de una épica que no encontró su Homero, pero que vive en el tango. Las luchas de nuestros montoneros recobran, al ser narradas, giros de la *Iliada*.

La conciencia de vivir en una época sin gloria y ser el heredero de nombres llenos de galopes y entreveros acompaña la obra de Borges. Sus largas cavilaciones, su pudor al confesarse un mero escritor, su reconocimiento de haber vivido sin riesgos totales, son otras tantas pruebas de esta nostalgia peleadora. También Borges, en un Buenos Aires que cambia y se modifica sin descanso, donde las huellas del pasado reciente son ya ínfimas, evoca, a veces, la figura del tribuno romano perdido en el laberinto. Le basta un leve símbolo —...una tapia celeste, / una higuera sombría y una vereda rota— para hacerse la ilusión de que las calles del pasado no han muerto. Sus ojos que casi no distinguen, lo ayudan a conversar con la casa de Adrogué o soñar con los abuelos. Este sentimiento de pertenecer a una generación final de argentinos —los últimos criollos nietos del coraje feliz y de la lenta llanura— lo aproxima aún más al fondo de la épica. Porque la épica es una búsqueda del tiempo perdido. En la *Iliada* y en el *Beowulf*, el poeta reitera que ya no hay hombres como aquéllos. Son libros melancólicos de donde se sale con la convicción de nuestra pequeñez y de nuestra pesada rutina. La realidad no coincide con los géneros literarios. Si se prefiere, los mezcla a la manera romántica. La épica y la elegía se confunden.

ADOLFO RUIZ DÍAZ