

BORGES Y LA LITERATURA

Bernal Herrera Montero

In this article the author presents the great influence that literature played in the life of Jorge Luis Borges, who dedicated all his life to the literary activity.

The author also exposes the general lines of Borges' ideas with respect to literature, in which it is found his vision of the world.

De todos los temas que han atraído la atención de Borges ninguno lo ha hecho más profundamente que la literatura. Su vida entera ha estado fundamentalmente dedicada al quehacer literario en todas sus manifestaciones: escritor, lector, crítico, traductor, profesor, conferencista. Sería imposible comprender adecuadamente el pensamiento borgeano sin referirse a ella. De hecho, una buena parte de su temática está en íntima relación con la literatura. Constantemente vemos cómo sus concepciones sobre el sujeto y el mundo, por ejemplo, influyen en su concepción literaria; mientras que los problemas literarios lo lanzan a interrogantes de tipo filosófico. No se trata, por tanto, ni de que todo el pensamiento borgeano derive de sus concepciones literarias, ni tampoco de que su literatura sea un simple espejo o caja de resonancia de aquél. Lo que encontramos es un pensamiento profundamente coherente cuya meditación sobre un tema lo lleva a otro y así sucesivamente, hasta constituir una visión del mundo que encuentra su modo de expresión más adecuado en la literatura.

La posición básica de Borges al respecto es que ella está, fundamentalmente, en lo que él denomina el hecho estético. La literatura no son los textos, los volúmenes físicos en donde se encuentran, sino la relación del sujeto con ellos. Esta posición, íntimamente relacionada con la concepción berkeleyana del mundo, está totalmente explícita en el siguiente texto: "el sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma: análogamente (diría yo), la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que regis-

tran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético" (1). Este hecho estético, que no es el texto mismo y que sólo puede darse durante su lectura o escritura es, afirma Borges, evidente e indefinible como el amor o el sabor de la fruta. Ya en "El tamaño de mi esperanza" había dicho que nadie puede definir adecuadamente la poesía.

Con todo, pese a que él no ha podido jamás definir el hecho estético ha hecho lo posible por hacerlo comprensible. Buena parte de su labor crítica, así como de la teoría literaria desplegada en sus prólogos, está encaminada a aclarar las condiciones necesarias para que tal hecho se produzca. Entre ellas estarían: la suspensión por parte del sujeto de la incredulidad ante el texto; la necesidad de que éste nos comunique algo y nos toque físicamente, como la cercanía del mar; la sensibilidad estética que produzca una reacción ante lo escrito o leído. Si no se dan dichas condiciones no se produce el hecho estético y, por tanto, no hay realmente literatura. La condición central para que se produzca, ya sea al leer o al escribir, es la sensibilidad poética; sin ella no hay literatura, no hay poesía, independientemente de la cantidad de recursos técnicos que se manejen. El hecho estético reside en el sujeto, en su reacción ante lo captado y no en esto mismo. Ello tiene muchas consecuencias, entre las que comentaremos aquí: la importancia de la lectura, el hedonismo crítico, la imposibilidad de un texto definitivo y la posibilidad de una literatura sin texto.

La importancia de la lectura es uno de los rasgos distintivos de la teoría literaria borgeana, así como uno de los que más resonancia ha encontrado en otras corrientes y pensadores. Para Borges

tanta importancia tiene el lector como el escritor, y tal vez más. La razón fundamental para ello consiste en que si la literatura está en el hecho estético y éste en la reacción del sujeto ante el texto, hay más literatura posible en los muchos lectores de un texto que en su solitario escritor. En el acto limitado de la escritura, afirma Rodríguez Monegal, el texto tiene sólo unos posibles significados; en el acto infinito de la lectura tiene incontables. Por ello Borges afirma que un libro que quiera perdurar debe poder ser leído de muchas maneras.

En cada lectura debe darse una cierta colaboración, casi una complicidad, del lector con el autor. El primero suspende su incredulidad, su negativa a aceptar que un simple conjunto de símbolos pueda constituir una realidad, y acepta momentáneamente como real lo planteado por el autor; sin esta complicidad básica ni la lectura ni la escritura tendrían sentido. Ahora bien, conociendo lo público del lenguaje en contraposición a lo privado del pensamiento, resulta perfectamente previsible la pluralidad de significaciones que conlleva un texto. "La literatura no es agotable por la suficiente y simple razón de que un sólo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída" (2).

Lo anterior nos ayuda a comprender una de las ideas borgeanas: la limitada cantidad de temas, ideas y metáforas que conforman la infinita literatura. Para Borges el rostro eternamente cambiante de ella no se debe tanto a cambios en los textos mismos como a cambios en nuestra percepción de ellos. No sólo se trata de que un texto asume diversos significados para diversas personas y épocas, sino que aún para cada sujeto individual las sucesivas lecturas van arrojando diversas reacciones, diversos hechos estéticos. Lo anterior está claramente relacionado con la ambigüedad e inexactitud atribuidos a todo lenguaje y, por ende, a todo texto.

Todo ello le permite afirmar en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": "Básteme recordar o mencionar los hechos subsiguientes, con una mera brevedad de palabras que el cóncavo recuerdo general enriquecerá o ampliará" (3). Como se ve, hay una profunda confianza en el enriquecimiento que la lectura produce en el texto, siendo éste uno de los motivos por los cuales Borges siempre ha optado por la potenciación de los posibles significados de un texto en detrimento de su mera musicalidad. A mayor riqueza de significados, más posibilidad de

lecturas y mayor riqueza del texto. Su defensa de la ambigüedad también debe ser entendida en este contexto.

Una de las consecuencias más polémicas que derivan de esta inmensa importancia de la lectura es lo que he llamado hedonismo crítico. Si la literatura reside en el hecho estético, a mayor intensidad de éste mayor calidad literaria. Ahora bien, ya que este hecho es producto de la reacción ante el texto, siendo ésta variable de lector a lector, se desmorona toda posible objetividad en los juicios críticos. No existirán parámetros objetivos para la medición de la calidad literaria de un texto, debiendo cada persona decidir al respecto. Es obvio que, como afirma Rest, dentro de esta concepción ninguna afirmación dogmática, por autorizada que sea, puede reemplazar el contacto directo con el texto. El hecho estético se produce sólo al contacto con la obra, y no en función de cualesquiera virtudes que se le hayan atribuido previamente a la obra en cuestión. Ello hace que Borges afirme, por ejemplo, que el pleno goce de la obra de Kafka, como de tantos otros, puede anteceder a toda posible interpretación y no dependa de ellas. Esto, claro está, no elimina toda posible utilidad o valor a la actividad crítica (a la cual el mismo Borges jamás ha renunciado), sino que la pone en un segundo plano a la hora de emitir nuestros juicios sobre una obra. Factores como el mensaje, fama del autor, popularidad, ideas, etc, estarán en un segundo plano a la hora de juzgar, siendo lo fundamental la intensidad de la emoción estética que el texto nos permite. Dice Borges: "Creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*. Esto no implica que coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías. (...). Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas" (4).

Hay que observar que lo anterior no implica que un libro será mejor juzgado entre más 'bonito' y agradable sea. La emoción estética se suscitará con base en diversos factores según la diversidad de lectores: mientras en uno tal emoción es producida por la musicalidad, en otro dependerá de la profundidad de las ideas, y así sucesivamente. Cada lector deberá ser quien juzgue.

Dada la variación que sufre cada texto en cada lectura, así como la imposibilidad de un texto definitivo. Ninguno será, en última instancia, más que un borrador al cual cada lector puede hacerle, real o imaginariamente, tantas variaciones como desee. El concepto de texto definitivo, dice Borges, proviene del hábito de considerarlos como algo inva-

riable, ante los cuales el lector no sería sino un receptor pasivo, el lector-hembra del que tanto ha hablado Cortázar. Creer en el carácter definitivo de un texto sólo tiene sentido en la religión, ya que sería de herejes creer que podemos introducirle cambios a un texto divino; no existiendo en literatura nada parecido. La permanente variación a que son sometidos los textos hace que cualquiera de ellos sea sujeto de profundos cambios en su percepción. Menard reescribiendo el Quijote en el siglo XX no está plagiando un texto definitivo de Cervantes, sino que está escribiendo otra obra de muy diversas características. "Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto es el cambiante río de Heráclito" (5).

Refiriéndose a los libros clásicos, lo más cercano a un posible texto definitivo, afirma que ellos no lo son por tener tales o cuales méritos, sino por el fervor y la lealtad con que son leídos. Desaparecida esa manera de leerlos, cualquier clásico deja de serlo. Como se ve, el acceso de la lectura a un primer plano permea profundamente las concepciones literarias borgeanas.

He afirmado anteriormente que la literatura consiste, fundamentalmente, en el hecho estético. ¿Qué sucede cuando dicha emoción es suscitada por otra cosa que no sea estrictamente un texto literario? Borges se plantea esta posibilidad, afirmando en varias ocasiones el carácter 'literario' de tales experiencias. A ello concurren dos factores. El ya mencionado papel primordial que juega la emoción estética, la cual no está limitada a priori a las suscitadas por un texto, y la correlativa importancia de la sensibilidad poética y literaria, que es esperable se pueda manifestar de muchas maneras en diversas situaciones. Por otro lado, la tremenda variabilidad que la lectura introduce en los textos que el concepto mismo de texto empiece a desdibujarse de tal manera que, eventualmente, podría considerarse como tal todo lo que suscite una lectura. En 1923 publica Borges el siguiente poema:

"Desde unos de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de
la sombra haber mirado
esas luces dispersas
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreseiva,
el silencio del pájaro dormido

el arco del zaguán, la humedad
—esas cosas, acaso, son el poema" (6).

La posibilidad de una lectura literaria del mundo es afirmada también en otros textos como "La muralla y los libros". Especialmente aclarador al respecto es el "Epílogo" a *Historia de la noche*, en donde afirma que un hecho cualquiera, por pequeño que sea, puede suscitar la emoción estética. La función del escritor sería proyectar esa emoción en un texto, haciéndolo compatible y asequible a otros sujetos, grabarla en palabras para que no se pierda:

"He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo haberse disipado en ternura" (7).

dice en "Casi juicio final".

Así, el hecho estético es algo general, producto de la sensibilidad del sujeto ante los hechos, entre los cuales estaría la literatura. Esto hace que no haya una diferencia cualitativa radical entre la estrictamente literaria y las demás emociones estéticas, aunque obviamente esto no implica de ninguna manera su igualación, ya que se conservan todas las características específicas del texto literario: carácter lingüístico, impresión escrita, permanencia, etc.

Hemos visto la audacia y coherencia con que Borges ya extrayendo consecuencias de sus postulados básicos, que lo llevan a posiciones algunas veces desconcertantes y usualmente heterodoxas. Por eso no es de extrañar el desdén con que trata muchas de las convenciones y teorías literarias, a las cuales considera, en términos generales, como inútiles y más propias de académicos y críticos literarios que de escritores. Borges se burla, por ejemplo, de los retóricos, afirmando que para ellos la poesía no es más que un muestrario de recursos sintácticos y fonéticos. También tiende a borrar las diferencias entre los llamados géneros literarios. Siguiendo a autores como Unamuno y Macedonio Fernández, utiliza los diversos géneros como diferentes maneras de expresar las mismas preocupaciones esenciales, llegando a afirmar en algunas ocasiones que no cree que ellos sean diferentes, siendo una mera casualidad que un pensamiento encuentre su expresión en prosa o en verso. No deja de ser significativo, entonces, que entre tantas afirmaciones como encontramos acerca de la indiferencia entre prosa y poesía (por no mencionar la casi igualdad de las diversas formas de la prosa), la única distinción radical que encuentra entre ambas se dé no en el texto mismo sino en el acto de la

lectura, al afirmar que lo que las diferencia es la diversa intensidad presupuesta en su respectiva lectura, la cual es anunciada al lector mediante la forma tipográfica. La ordenación en verso de un texto, afirma, avisa que lo que espera al lector es la emoción y no el razonamiento o la descripción; habría en la poesía una intensidad que no se soporta nos dice, en la prosa.

Ahora bien, así como la lectura y sus efectos privan sobre el texto, éste, a su vez, privará sobre cualquier estética que trate de aplicársele. No importa, a la hora de discutirlo, a que teoría estética o literaria se pueda adscribir, sino el texto mismo, ya que para juzgar la obra de un escritor no debemos tomar en cuenta sus convicciones estéticas sino sus obras. Es por ello que Borges considera inútil discutir las teorías literarias por sí mismas, siendo más bien preciso discutir a qué objeto han servido. Ante la insinuación de que sus escritos se orientan por una estética ha afirmado: "No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias (...). Tales astucias no configuran ciertamente una estética. Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aún para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales" (8). La única justificación posible de una estética estaría, en todo caso, no en responder a una teoría literaria, sino en reflejar una visión del mundo, como en el caso de Borges.

Irónicamente, tal menoscabo por las convenciones literarias proviene en buena parte de una idea profundamente arraigada en el pensamiento borgeano: la de que toda literatura, aún la más naturalista y realista, es puramente convencional. Dada la separación establecida por Borges entre mundo y lenguaje, que le imposibilita a éste último expresar fielmente al primero, es claro que todo texto, todo discurso, sólo podrá aludir a la realidad, no habiendo en esto diferencias cualitativas entre uno y otro. Siendo así que toda literatura es convencional, pareciera decirnos: ¿a qué poner convención sobre convención, estética sobre texto? Hay además otro fuerte motivo para ello, y es la lucha contra lo puramente abstracto: si a nivel del hecho estético lo abstracto es el texto y lo concreto la lectura, a nivel de la obra literaria lo abstracto sería la estética y lo concreto el texto mismo. Una vez más asoma fuertemente la influencia de Berkeley.

De todo ello concluye Borges que la actividad literaria debe ser fundamentalmente ágil y lúdica,

lo que afirmó ya en 1922, año en que denuncia en la "Proclama mural de Prisma", pegada en las paredes y en las calles, que la estética no es más que un andamiaje que entraba el quehacer literario. En 1948 afirmó: "El arte literario es un juego de convenciones tácticas: infringirlas parcial o absolutamente es una de las muchas felicidades (de los muchos deberes de ese juego de límites ignorados)" (9). Este deber, esta felicidad, han sido ejercidas constantemente por él. Un ejemplo: en "Pedro Salvadores", después de afirmar que la mejor manera de narrar la historia es prescindir de adiciones pintorescas y conjeturas aventuradas, no prescinde ni de unas ni de otras.

Borges se ha negado desde su pertenencia a la escuela ultraísta (con la que rompe rápidamente), y con más energía aún después, a que teorías, estéticas y convenciones de tipo abstracto y general intervengan en algo tan personal como escribir o leer. Lo que nos lleva de manera directa al problema de las relaciones entre la literatura y la personalidad, lo individual. Al respecto la crítica ha tomado dos posiciones: enfatizar los aspectos supraindividuales de tal relación, o plantear la literatura como un producto estrictamente individual. Considero que tales enfoques son unilaterales, y que hay que tomar en cuenta ambos factores, igualmente presentes en el pensamiento borgeano. Dado el papel que la lectura tiene en la producción del hecho estético, una vez publicado un texto éste se independiza y empieza su carrera por el mundo. En adelante será tanto del escritor como de cualquiera de sus lectores. Rodríguez Monegal ha afirmado que la consecuencia inmediata de plantear la importancia de la lectura es la afirmación de que el acto de leer transforma el texto individual de un autor en obra de sus lectores. La literatura se vuelve colectiva y, en algún sentido, anónima. Prologando en 1969 su libro *Luna de enfrente* de 1925, Borges afirma que poco lo ha modificado, y que ya no es de él. En esta misma tónica confiesa la gran alegría que sintió cuando le contaron que había gente que cantaba sus milongas sin haber oído nunca su nombre. Ideas semejantes tuvo Antonio Machado.

Este afán por despersonalizar a la literatura no se da solamente a nivel teórico, sino que encuentra su modalidad práctica en el hecho de escribir obras en colaboración con otros autores, de los cuales el más conocido, pero no el único, es Adolfo Bioy Casares. Tal fenómeno de colaboración literaria ya había atraído su atención, como lo refleja su ensayo sobre Fitzgerald y Omar Kayam. Todo ello,

de una u otra manera, tiende a desindividualizar la creación literaria. Como afirma Alicia Borinsky, una vez producido el texto éste se integra a la gran biblioteca común, entidad en donde los autores revisten poca importancia. En su poema dedicado a Heine afirma Borges:

“Piensa en las delicadas melodías
Cuyo instrumento fue, pero bien sabe
Que el trino no es del árbol ni del ave
Sino del tiempo y de sus vagos días” (10).

Todo ello hace que vea con cierto desdén las obras en que el autor trata de plasmar abiertamente su yo. Tal posición se remonta a su época de adhesión al ultraísmo, del cual afirmó en 1921 que era un intento por superar la inútil terquedad de fijar verbalmente un yo que, lejos de ser estable, se transforma a cada instante. Como vemos, tal posición está en relación con su concepto del yo como algo insustancial. No debe extrañarnos entonces aclaraciones como la que aparece en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en donde tras decir que sintió un vértigo asombrado y ligero, afirma que no lo describirá ya que esa no es la historia de sus emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius.

Al respecto es probable que uno de los textos más aclaradores sea su respuesta a la pregunta: ¿Cuál es su mayor ambición literaria?, que apareció en la revista *Latitud* en 1945. Contestó: “Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol; que prescinda de mis aversiones, de mis preferencias, de mis costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo J.L. Borges; que surja en Buenos Aires como pudo haber surgido en Oxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombras; que corresponda de algún modo al pasado y aún al secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar” (11).

Sin embargo, quedarse aquí es ignorar toda una gran cantidad de reflexiones que con respecto a las relaciones entre la obra y el individuo se ha hecho Borges. Un primer hecho bastante evidente es la grandísima cantidad de rasgos autobiográficos que aparecen en sus obras, cosa que él mismo ha admitido explícitamente. Pareciera que la despersonalización de la literatura no es, para él, más que un ideal que se postula, al cual se podrá acercarse en mayor o menor medida pero que jamás podrá alcanzarse. De hecho, es probable que si Borges no estuviera totalmente consciente de la íntima rela-

ción entre el autor y su obra, no lo postularía como ideal. No sólo para quien escribe es la obra algo profundamente personal sino también para quien la lee. A ello se debe que de cada lectura salga, en algún sentido, una obra nueva. Refiriéndose al problema de la traducción (que es una cierta forma de lectura) nos habla de Mardrus, uno de los traductores de *Las mil y una noches*, para oponerse a la idea común de que es un traductor fiel, afirmando que es su infidelidad, creadora y feliz, lo que debe importarnos.

Por otro lado, también ha afirmado que la finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos, y que cree en la literatura psicológica ya que en el fondo toda lo es. Los hechos, dice, no son más que facetas o modos para mostrar un personaje. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la narración “El soborno”, donde afirma que el hecho narrado no es nada singular ni fantástico, importando menos que el carácter de sus protagonistas. Por tanto no creo que sea correcto afirmar que Borges plantea una despersonalización total de la obra. Podría parecer a primera vista que se dan en sus ideas al respecto una cierta contradicción; sin embargo me parece que ello no es así. Revisando lo anterior podemos afirmar que se opone a que el autor ponga su propio yo, de manera consciente y abierta, en un primer plano, llegando a plantear que el ideal sería que el texto fuera, por así decirlo, independiente del autor. Ahora bien, dicho ideal se plantea, precisamente, como forma de lucha contra la inevitable relación autor-texto. El origen atribuido por Borges a la literatura nos hace ver con suficiente claridad dicha inevitabilidad. Refiriéndose a dicho origen él lo sitúa fundamentalmente en cosas como la amargura, el infortunio, la tristeza y la soledad. Afirma en “Alejandría”:

“Las vigiliass humanas engendraron
Los infinitos libros. Si de todos
No quedara uno solo, volverían
A engendrar cada hoja y cada línea” (12).

La literatura, como para Schopenhauer la filosofía, tendría su raíz en el dolor, la tristeza y la finitud de la vida. El personaje de “El inmortal” afirma que el dolor que le causó el no poder asistir a las batallas fue la causa de que se lanzara a descubrir, con todos los riesgos inherentes, la ciudad de los inmortales.

Para ser escritor Borges considera menos importante la experiencia de hechos y cosas que la de emociones y sentimientos, a la que pone en primer

plano. Esto nos lleva a desechar otro de los prejuicios que se han impuesto en la crítica borgeana: el considerarlo un autor puramente intelectual. Contrariamente a ello encontramos que para él la emoción juega un papel preponderante. Ya vimos como la literatura no se define de una manera básicamente intelectual, sino que en ella juega un papel importante la emoción estética. Refiriéndose a la escritura de un poema afirma que si no hay una emoción previa, tampoco hay necesidad de escribirlo. Dado que en sus poemas es más obvio el aspecto sentimental y emocional, algunos han querido establecer una diferencia radical entre su prosa y su poesía. Un ejemplo de ello es Sábato. Estaríamos, afirman, ante dos vertientes diferentes del autor: una emocional, que se expresaría en la poesía, y otra intelectual que estaría en su prosa. Sin negar que haya un cierto énfasis en cada una de ambas modalidades, lo que ha sido afirmado implícitamente por Borges al hablarnos de sus diferentes intensidades, no creo que tal división sea correcta. Hay en toda obra una profunda unidad, que concuerda perfectamente con la poca importancia que le ha concedido a la división genérica de la literatura. En entrevista con César Fernández afirmó que los símbolos que se usen en una obra poco importan; lo importante es que estén cargados de emoción, y que el lector contribuya cargándolos con la suya propia. Que dichos símbolos se encuentren en un poema, un ensayo o un cuento no tiene mayor importancia. Claro está que, como veremos, la obra no es un producto tan sólo de la emoción, sino de la inteligencia; lo cierto es que independientemente del género utilizado tiene que haber una fuerte presencia de ambos elementos. "En primer término juega la pasión para la construcción de la obra, para encontrar los símbolos, pero luego tiene que actuar la razón en la redacción y organización de la obra. Pero creo que si no hay un acto de imaginación previa, una emoción que le antecede, si no existe un estado sentimental que busca un símbolo en el poema, en el cuento o lo que fuere, la obra es imposible" (13).

Todo lo anterior nos lleva a que la literatura, propóngaselo el autor o no, es una especie de espejo del yo. La función que cumple la despersonalización planteada será que este yo que surja de la obra sea lo menos doméstico y lo más universal posible: un autor será más universal en tanto más comparta la imagen que transmite con la que de sí mismos tienen los lectores. Habrá una cierta anulación de la individualidad sin por eso dejar de ser el

arte una imagen del hombre. La literatura, afirma Guillermo Sucre refiriéndose a Borges, consiste en mirar los fenómenos esenciales del hombre —el tiempo, la muerte, la fugacidad, el amor, etc— y expresarlos en imágenes que conciernen a todos, que tienen algo de ineludible. Recordemos la afirmación borgeana de que la literatura no es más que la diversa entonación de algunas metáforas. En su poema "Arte poética" nos dice que el arte debe ser como un espejo que nos revela nuestra propia cara; o sea, debe llevar a una cierta forma de autoconocimiento. Justamente, y esto es un tanto paradójico, esta es una de las principales razones por las que el autor debe tratar de no intervenir demasiado con sus prejuicios, teorías e ideas, en la creación de su propia obra, ya que no se trata de reproducir la imagen que tenemos de nosotros mismos sino de llegar a conocer lo que no conocemos. Pese a sus ataques a Freud hay una cierta tendencia a creer que en la literatura el hombre plasma sus anhelos y facetas inconscientes, los cuales podrán ser captados una vez que la obra esté escrita. Por ello es conveniente que el autor no hable mucho de sí mismo en ella, ya que todo lo que escriba inevitablemente lo aludirá. "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" (14).

He mencionado anteriormente que para Borges tanto lo imaginativo como lo racional juegan un papel en la creación de la obra. De aquí que haya definido a la literatura más de una vez como un sueño dirigido. Esta definición es sumamente esclarecedora ya que hace hincapié en ambos aspectos, al mismo tiempo que le da preeminencia a lo fantástico e imaginativo, como ocurre efectivamente en su concepto de literatura. Hay en ese sueño dirigido, en ese soñar despierto, una doble implicación que ha sido muy bien entendida por Gertel. De un lado, el ser definida como sueño nos habla del aspecto fantástico o imaginativo propios de toda creación literaria; y del otro, el hecho de que tal sueño sea dirigido lo afirma como una meditación consciente, como una imaginación dirigida por la inteligencia hacia ciertos objetivos ya que, nos dice Borges, una cosa es atribuir a los sueños y los libros una fuente común, y otra permitir o alentar en los últimos la inconexión e incoherencia

de los primeros.

Ha sido precisamente Gertel quien ha observado que, pese a una temprana adhesión, la poética de Borges posteriormente se separará de la de Croce, siendo uno de los factores para ello el que mientras el italiano plantea la obra de arte como una intuición-expresión única, en Borges se deslinda el aspecto intuitivo e imaginativo del racional y expresivo. Esta necesidad de dirigir cuidadosamente la manera de plasmar las intuiciones de la imaginación encuentra en los textos borgeanos excelentes ejemplos. Así, vemos como en "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" (1935) hay ya una consciente aplicación de las ideas que sobre el papel de la causalidad en la obra literaria había expuesto en "El arte narrativo y la magia", publicado en 1932. Dado el excelente manejo del lenguaje en los libros más conocidos de Borges, se tiende a creer que éste posee una facilidad natural, olvidándose con frecuencia que previamente a dichos libros hubo una incansable lucha por encontrar los medios expresivos más adecuados, lucha patente en sus casi desconocidos primeros libros, así como en una inmensa cantidad de artículos de revista, periódicos, reseñas, críticas, etc. La literatura ha sido para Borges un trabajo continuo desde muy joven. Nos podemos hacer una idea del trabajo que hay detrás de muchos textos borgeanos observando que en una entrevista de 1945 menciona como proyectos de ese momento "El inmortal" y "La busca de Averroes" (1949), e incluso "El congreso", publicado en 1975.

Sin embargo, pese a este importante papel otorgado a la dirección racional de la obra, para mí es claro que el elemento que priva es el imaginativo e incluso el fantástico, preeminencia que se nota en varios aspectos. Borges ha afirmado que históricamente surge antes la literatura fantástica en la forma, por ejemplo, de mitologías que no la literatura realista, a la que considera una idea moderna. A nivel de los textos mismos juzga más digna de consideración una obra que contenga una íntima virtud que se abre paso a través de una forma poco elaborada, que no el puro cultivo del estilo, tan acremente atacado en "La supersticiosa ética del lector". Incluso para la lectura es fundamental la imaginación. Por un lado, sin la momentánea fe que prestamos al texto, y que no se puede justificar racionalmente, no habría hecho estético. Además, cuando el texto no apela adecuadamente a la imaginación del lector, se produce una falla. Tal es el caso de Quevedo, de quien afirma que no es virtualmente inferior a nadie, pero que no dio con un

símbolo que se apodere de la imaginación de la gente, por lo que no ha pasado a ser un autor universal. Todo esto hace que para Borges la literatura se nutra, en última instancia, de factores como los sentimientos, la fantasía y la imaginación, los cuales considera consustanciales al quehacer literario.

A la coexistencia de ambos elementos: el intelectual, abstracto y el imaginativo y emocional, así como a la preeminencia de este último, se refiere al hablar de uno de sus cuentos: "en 'La biblioteca de Babel' yo diría que hay dos ideas. Primero una idea que no es mía, un lugar común, la idea de una posibilidad de variación casi infinita partiendo de un número limitado de elementos. Detrás de esta idea abstracta, hay también (sin duda sin que me sienta perturbado por ello) la idea de estar perdido en el universo, de no comprenderlo, la necesidad de encontrar una solución precisa, el sentimiento de ignorar la verdadera solución. En ese cuento, y lo espero de todos mis cuentos, hay una parte intelectual y otra —más importante, según creo—, el sentimiento de la soledad, de la angustia, de la inutilidad, del carácter misterioso del universo, del tiempo, y lo que es más importante: de nosotros mismos, para decirlo de una vez: de mí mismo. Creo que en todos mis cuentos se encuentran estos elementos" (15). De su poesía nos dice: "Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos" (16). Como se ve, se identifica mucho más la literatura con la imaginación que con la razón. Es en este contexto que debemos comprender las afirmaciones sobre el carácter misterioso de la literatura. Esta, nos dice, no es menos misteriosa que los otros elementos del mundo. Si la literatura no fuera misteriosa sería un mero juego de palabras. Y el hecho de serlo hace que no se le pueda supeditar a ningún propósito consciente del autor.

Las relaciones entre la literatura y el lenguaje, así como el vínculo de éste con la realidad, están entre los temas que más han provocado las reflexiones borgeanas. Borges nos da una visión coherente de la naturaleza y límites del lenguaje que influye, sin duda alguna, en sus concepciones literarias (17). Me concentraré aquí en una paradoja: el hecho de que siendo concebida la literatura como un arte de palabras, se afirme que ella debe trascender lo puramente lingüístico.

La afirmación de que la literatura es un arte verbal no suele aparecer explícitamente a menudo, aunque la encontramos por ejemplo en el artículo "Lawrence y la Odisea", publicado en la revista *Sur* en 1936. Sin embargo está implícita en ideas como la de lo convencional de la literatura. Como ha hecho ver Alazraki, mientras para Borges la realidad procede por hechos y es inasible, la literatura procede mediante el lenguaje y es convencional. Es este mismo carácter lingüístico de la literatura el que hace que afirme que un escritor debería conocer lo mejor posible el lenguaje con que trabaja, si bien hay que hacer notar que no siempre parece sostener dicha idea. En todo caso su preocupación personal por lograr tal dominio es innegable. Sin embargo, y de cualquier manera que se enfoque el problema, siempre llegamos a lo mismo: el lenguaje es un medio para otra cosa. Todo dominio sobre el medio lingüístico utilizado es útil en tanto nos sirva para comunicar mejor nuestro pensamiento, para darle mayor eficacia a nuestros escritos, pero inútil en tanto ello no se logre. Esto hace que si bien la virtud o flaqueza de un escritor esté en las palabras, el sentido mismo del texto esté más allá. De aquí nacen tanto la conocida afirmación de que la plena eficiencia y la plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo, como sus ataques a escritores como Gracián, por considerarlos puramente retóricos. Cuando ello sucede, afirma, la retórica, el lenguaje, no sirven como puente entre el escritor y el lector, sino que se convierten en un obstáculo. Se puede establecer un claro parangón entre la posición de Borges y la de Bertrand Russell, quien nos dice en "La evolución de mi pensamiento filosófico": "me vi obligado a dar mucha mayor importancia de la que anteriormente había dado a los aspectos lingüísticos de la teoría del conocimiento. Pero nunca he sido capaz de sentir simpatía por los que consideran al lenguaje como a una provincia autónoma. Lo esencial del lenguaje es que tiene un significado; esto es, que está relacionado con algo distinto a sí mismo y, en general, no lingüístico" (18). Desgraciadamente la profunda influencia de Russell sobre Borges, quien ha confesado abiertamente su simpatía por el inglés, no ha sido estudiada.

Si la literatura, nos dice, no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir libros a fuerza de ensayos y variaciones. Este afán de que la literatura sea algo más que lenguaje se nota desde sus primeros libros. En *Inquisiciones*, por ejemplo, afirma que la mera variedad de palabras

es un error, ya que deberíamos usar sólo aquéllas que responden a nuestras vivencias, que expresan nuestras experiencias, lo que nos permite inyectarles la necesaria emoción. Igualmente, en el prólogo original a *Fervor de Buenos Aires*, nos dice; "A la línea decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por medio de su albacea Rubén, quise oponer otra mediatunda, hecha de aventuras espirituales" (19). No hay, por tanto, ninguna contradicción entre afirmar el carácter puramente verbal y convencional de la literatura y la convicción de que ella debe trascender lo puramente lingüístico. En el primer caso la referencia es al ineludible material con que se trabaja; en el segundo, a la ubicación del sentido mismo de esos materiales y sus productos.

Hay que analizar ahora la posición borgeana respecto a las relaciones entre literatura y mensaje. Comenzaré diciendo que ha sido éste uno de los puntos de su obra que más polémica ha levantado, así como uno de los que han sido peor entendidos. Acusaciones como las de bizantinismo, inhumanidad, vaciedad, etc., hechas a Borges refleja claramente lo anterior. En este punto le ha sucedido lo que a Spinoza, y no ha sido entendido por tirios ni troyanos, siendo tal vez la principal causa de lo anterior el que haya pretendido comprenderse este aspecto sin echar siquiera una hojeda al resto del pensamiento borgeano.

El primer punto de su posición, en el cual se ha detenido más de un crítico, es la negativa a que la literatura esté supeditada o limitada a la transmisión de determinado mensaje. Es absurdo, afirma, reducir una historia a su moraleja, una parábola a su intención. Borges no cree que la literatura deba consistir de fábulas y apologías, sino que debe tener, como lo afirma en su entrevista con Rita Guibert, la libertad de la imaginación, de los sueños; si la literatura consiste en, y será juzgada por, la emoción estética, cualquier supuesto mensaje pasa a un segundo plano. Esto le permite afirmar, como vimos, que para él el ápice de la literatura sea *La divina comedia*, aunque no esté de acuerdo con su teología ni su mitología; o que el pleno goce de una obra pueda anteceder a toda interpretación, no dependiendo de ella. En éste, como en otros puntos, puede ser rastreada la influencia de Schopenhauer quien afirmó: "sólo nos satisface perfectamente la impresión de una obra de arte cuando deja atrás algo que, por mucho que pensemos en ello, no puede ser reducido a la precisión de un concepto" (20).

Lo anterior no quiere decir que el escritor deba aislarse del mundo e ignorarlo. Afirma Borges en el prólogo a *El informe de Brodie* que sus cuentos, como los de *Las mil y una noches* quieren conmover, no persuadir, y que este propósito no implica que se encierre en una torre de marfil, poniendo como ejemplo de ello lo conocidas que son sus convicciones en materia política. Otros hechos, como la íntima unión entre su literatura y sus conceptos de hombre y realidad; su negativa a definir lo literario como algo puramente lingüístico; el carácter simbólico de sus textos (afirmado en ocasiones de manera explícita); etc, nos hacen verlo como un escritor alejado de las concepciones esteticistas y del arte por el arte.

Hay dos puntos que resulta necesario recordar para entender la posición borgesiana: la afirmada imposibilidad de una racionalización total de la literatura y la gran importancia de la lectura. La primera, expresada en la definición de la literatura como sueño, dirigido pero sueño al fin, le resta importancia, según Borges, a todas las discusiones que parten del hecho de que las intenciones y proyectos del autor determinan el producto literario. Para él el autor, dado que su literatura no es un producto puramente racional, no está en capacidad de dirigir totalmente su obra. Nadie sabe exactamente, afirma, lo que está escribiendo. Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, pero su obra no será absurda si responde a una visión, a una preocupación genuina. Ello le permite denunciar como falsa una tendencia de la crítica: imaginar que dos o más autores se parecen porque se parecen sus opiniones. No es con opiniones con lo que se produce buena literatura. Respecto de su propia obra afirma que trata de intervenir lo menos posible en su evolución, ya que no desea que la tuerzan sus opiniones y convicciones, de las que opina son baladías. El concepto usual de arte comprometido sería una ingenuidad, ya que nadie sabe del todo lo que ejecuta. De ello da su propio ejemplo al observar que aunque él, ideológicamente, siempre ha estado en contra de lo que considera el aspecto bárbaro de la historia argentina (las monotonías, el caudillismo, la influencia gaucha, etc), con su obra ha contribuido a su exaltación fomentando, por ejemplo, el culto al gaucho y al compadrito.

Todo esto hace que el único compromiso posible lo sea con la literatura y con la propia sinceridad. Con la literatura mediante el esfuerzo consciente por hacer una obra cada vez de mejor calidad, utilizando los medios expresivos que se

considere más adecuados; con la propia sinceridad en el sentido de ser fiel a las intuiciones y emociones que originan la necesidad de escribir. Si un autor escribe aquello que realmente se siente en necesidad de escribir, sin hacer concesiones al público, al estado o a cualquier otro agente externo a dicha necesidad, será inevitable que todas sus convicciones afloren en sus escritos, y si éstas encuentran eco en el público, por ser sentidas también por los lectores, ello contribuirá a la producción del hecho estético.

Interrogado sobre si el poeta debe comprometerse o no con la realidad, contestó que el poeta, así como sus convicciones, sueños e invenciones, son parte de la realidad. El poeta no debe tratar de ser o no fiel a la realidad, ya que necesariamente está inmerso en ella, es parte de ella, por lo que aflorará necesariamente en su trabajo. Es ocioso pretender que las convicciones aparezcan en la obra ya que ésta, necesariamente, estará condicionada por ellas, y si el escritor es fiel a sí mismo siempre aparecerán. Lo que no se puede es implantarlas artificialmente en una obra, ya que esta implantación carecerá de la emoción necesaria para conmover al lector. "El escritor propone símbolos. En cuanto al sentido de estos símbolos, o a la moraleja que pueda sacarse, esto es asunto de la crítica, de los lectores, y no suyo. El escritor escribe su historia; escribe con fidelidad. Quiero decir que es fiel a su sueño, y no a la manera de un historiador o de un periodista" (21). Recordemos que durante la escritura el texto tiene sólo unos posibles significados, y que la mayoría los adquirirá tan sólo en el acto de la lectura. El sentido último de una obra no será dado por el autor, sino por los lectores. ¿Cuál es el valor auténtico, por ejemplo, de la obra de Kafka: el que él mismo le dio, o el que le han dado sucesivas generaciones de lectores? Podría suceder que ambos sentidos coincidieran, pero la historia nos ha enseñado, y casos como el de Swift son clásicos, que no siempre es así. Una vez más se utiliza a sí mismo de ejemplo, afirmando que muy probablemente se le haya leído con mucho mayor intelección de la que usó al escribir, lo que ha hecho que la lectura enriquezca mucho su obra. Aquí lo que ha sucedido es que la extendida idea de que Borges es un escritor individualista y aislado ha hecho que se ignoren facetas tan evidentes de su pensamiento.

Tomando en cuenta lo anterior, no debe extrañarnos que las relaciones literatura-realidad que se plantean en su obra hayan sido también mal interpretadas con cierta frecuencia. Según la opinión de

algunos el ideal borgeano sería una literatura escapista, totalmente aislada del mundo. Creo que se puede probar, y lo intentaré en lo que sigue, que tal interpretación es falsa. Una buena pista la encontramos en sus juicios críticos, de los que Echavarría Ferrari ha afirmado con acierto que no contienen tanto críticas en el sentido estricto de la palabra, como ensayos de teoría literaria. En ellos vemos que uno de los parámetros utilizados con frecuencia por Borges, y al que me he referido, es el ver si la obra tiende a agotarse en lo lingüístico o si trasciende esta esfera, lo que a su juicio le da mayor valor y universalidad. Los de Quevedo y Lugones serían ejemplos de obras cuyo valor fundamental es el lingüístico, lo que las hace restringidas y, en algún modo, intraducibles; el de Shakespeare, en cambio, lo sería de una obra cuyo valor va mucho más allá de los medios de expresión utilizados, pudiendo ser traducido sin perder lo esencial de su sentido. Así, si bien es cierto que los de Borges son textos que no dejan de aludir a su condición de tales, ello no implica que se agoten en sí mismos; antes bien, como lo ha observado Barrenechea, ello nos recuerda la existencia de un extra-texto, con el cual estarán íntimamente relacionados.

Ideas como que la literatura sea la diferente enunciación de unas cuantas metáforas refuerzan lo anterior. Si lingüísticamente pueden encontrarse cientos de metáforas diferentes, ¿porqué no todas tienen igual validez? Porque sólo algunas apuntan a aspectos profundos de la realidad, rebasando su mero valor lingüístico. Metáforas, nos dice, inventa cualquiera; aspectos de la realidad que toquen a los demás hombres, no. Refiriéndose a la superioridad de las primeras novelas de Wells sobre otras obras de ciencia ficción, afirma que ella "no reside en sus argumentos, sino que se debe a una razón más profunda. No sólo es ingenioso lo que refieren: es también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos. El acosado hombre invisible que tiene que dormir como con los ojos abiertos porque sus párpados no excluyen la luz en nuestra soledad y nuestro terror; el conventículo de monstruos sentados que gangosean en su noche un credo servil es el Vaticano y es Lhasa. La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad, (...) es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo" (22). No se puede alegar en contra su frecuente afirmación de que la literatura no debe tratar de imitar a la realidad, ya que esto se debe no sólo a la inconve-

nencia, sino a la total imposibilidad de que tal cosa se logre. Aquí tiene su raíz el rechazo borgeano del realismo literario y de la doctrina croceana del arte como expresión. Si el lenguaje es incapaz de copiar a la realidad, de expresarla, siendo tan sólo capaz de aludirla, igual destino tendrá la literatura, de la cual dice que está hecha de alusiones. Aún en las expresiones más sencillas habrá siempre necesidad de postular algo. Si se escribe 'luna' se postula que el lector ha visto ese redondel amarillo, que sabe que está muy lejos, que la palabra está cargada de poesía, etc. El escritor está condenado a la alusión, la que Borges plantea como inevitable.

No es imposible, por otro lado, encontrar textos en donde Borges afirma explícitamente su deseo de referirse al mundo, como "Las calles":

"Hacia el Oeste, el Norte y el Sur se han desplegado —y son también la patria— las calles: ojalá en los versos que trazo estén esas banderas" (23).

Sin embargo, no es dicho tono el que priva en su obra. Siendo la alusión al mundo algo inevitable, y siendo todos fatalmente hijos de nuestro tiempo, no hay obra que no lo sea del suyo; pero dicha alusión debe fluir casi inconscientemente y como a despecho del autor. El caso mismo de Borges sirve perfectamente de ilustración. Juan Carlos Ghiano y Martin Stabb han observado, por ejemplo, la estrecha relación que hay entre los cambios en la vida argentina y mundial, que llevaron al autor a momentos críticos, y el cambio en su temática y modos de expresión, claramente marcados con la aparición de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944), reunidos posteriormente bajo el nombre de *Ficciones*. Para Ghiano los azares y pesadillas que tales narraciones proponen aluden, probablemente sin haberlo querido el autor, a su percepción, del mundo en esa época. Recordemos que en julio de 1940 afirmó, comentando un libro de Ellery Queen, que cada mañana la realidad se parecía más a una pesadilla, por lo que prefería la lectura de páginas que no tuvieran relación con dicha realidad. No sería de extrañar que tampoco deseara conscientemente escribir sobre ella; sin embargo, ésta se impone y la alude constantemente de manera inconsciente. Otro ejemplo al respecto lo encontramos en su narración "El muerto", de la cual acepta que puede ser un símbolo del destino de todos los hombres, pero aclarando que pensó en ello tan sólo después de haberla escrito.

La fatalidad de la alusión hace, por otra parte, que ella se dé por igual en todos los géneros. Cabe sospechar, nos dice, que la realidad no pertenece a ningún género literario, por lo que es igualmente aventurado suponer que nuestra vida se parece más a una novela que a un poema, un ensayo, etc. Ello no obsta, sin embargo, para que diversas épocas encuentren una mejor expresión en unos géneros que en otros. Así, la literatura alegórica vendría a ser la mejor expresión de la creencia medieval en el realismo.

Para Borges la literatura no es sólo alusión de la realidad, sino también una especie de memoria de ésta. Gracias a ella se conserva el recuerdo de épocas pasadas, preservándolas del incesante roer del tiempo. En el poema dedicado a Luis de Camoens, establece la profunda diferencia que aguarda a las armas portuguesas en la realidad y en la literatura. Mientras en la primera el tiempo se encargará de devorarlas y lanzarlas al olvido:

“Sin lástima y sin ira el tiempo mella
Las heroicas espadas”

en la obra de Camoens sus triunfos perdurarán intactos, aún cuando no hubiera sido ésta la intención del poeta:

“Quiero saber si aquende la rivera
Ultima comprendiste humildemente
Que todo lo perdido, el Occidente
y el Oriente, el acero y la bandera,
Perduraría (ajeno a toda humana
mutación) en tu Eneida lusitana” (24).

Al final de cuentas un libro queda sobre todo como testimonio de una época. No se puede esperar, sin embargo, que esta memoria sea totalmente fiel a la realidad, y ello por muchas razones. En primer lugar porque la finalidad de la literatura no es copiarla fielmente, sino ser fiel a las intuiciones del autor. Además porque la misma memoria individual no es totalmente igual a la realidad. En el prólogo a *Elogio de la sombra* Borges incluye entre sus astucias literarias el similar y distribuir en los textos pequeñas incertidumbres, ya que si bien la realidad es precisa nuestra memoria no lo es, privando en nosotros la imagen que ésta nos entrega. En “Ulrica” afirma que el relato será fiel a la realidad o al menos a su recuerdo personal de ella, lo cual es lo mismo. Dado que todo relato literario por su propia naturaleza implica la acentuación de ciertos aspectos, las imprecisiones, etc., (rasgos por otro lado comunes con la memoria individual), será lógico pensar que la ‘memoria’ lite-

raria sea altamente imaginativa. A ello se refiere Borges cuando afirma que una de las funciones del arte consiste en legar un ayer ilusorio a la memoria de los hombres. Un ejemplo lo encontramos en su libro *Evaristo Carriego*, mediante el cual trató de recuperar la imagen del barrio Palermo de su infancia, aclarando que tal vez lo que ahí aparezca no es Palermo tal y como fue, sino como le hubiera gustado que fuera, lo que hace que el libro sea menos documental que imaginativo’.

La mayor perdurabilidad de lo literario sobre lo real provoca un fenómeno que ha llamado la atención de la inagotable curiosidad borgeana: la frecuente primacía de la memoria literaria sobre la estrictamente histórica. Así, nos habla de cómo casi todos los gauchos individuales han desaparecido sin dejar rastro, mientras que la historia de Martín Fierro ha pasado a ser parte de la memoria nacional argentina: el gaucho literario ha desplazado, en la memoria colectiva, a la gran cantidad de gauchos reales que existieron. Tal suplantación, por llamarla de alguna manera, puede llevar a un cierto falseo de la realidad, ya que ésta y la literatura nunca acabarán de coincidir, serán siempre diferentes.

Antes de exponer las ideas sobre tal diferenciación, y en vista de los malentendidos que se han dado al respecto, será conveniente mencionar muy brevemente lo que ha afirmado respecto a las semejanzas entre ambas. Lo primero, que por obvio ha sido ignorando a menudo, es que la literatura es tan real como cualquier otra cosa. Un libro se amolda perfectamente a la noción que de objeto externo da Bertrand Russell como un sistema circular irradiante de impresiones posibles. Pero no se trata tanto de que la literatura sea parte de la realidad como de su capacidad de reflejarla, y ello es planteado, por ejemplo, en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Leemos ahí que la homónima novela de Ts’ui Pen (evidente alter ego del autor) es una imagen incompleta pero no falsa del universo tal como lo concebía su autor. O sea, se acepta explícitamente lo que tantas veces se dice que ha negado: la capacidad de la literatura de reflejar al mundo. Esta semejanza entre ambos términos asume muy diversas manifestaciones, entre las que citaré aquí, dos ejemplos: a) en el orden literario, al igual que en el real, no hay acto que no sea eslabón de una cadena causal; b) el libro, como ha observado Gertel, al igual que el universo, es para el autor un laberinto espacio-temporal donde el hombre deambula en búsqueda de una respuesta a sus interrogantes.

Se ha enfatizado, a mi juicio indebidamente, en los aspectos diferenciadores planteados por Borges, y ello por una razón muy simple: son los que más frecuentemente se mencionan. Tal énfasis, sin embargo, se puede explicar de otra manera que creo es la correcta: pueden ser tantas las semejanzas entre literatura y realidad, que si no nos aplicamos a recordar constantemente sus diferencias corremos el riesgo de confundirlas. Las técnicas de distanciamiento, tan popularizadas en el teatro brechtiano, encuentran en Borges un precursor. Ya que él tiende a hacer invisible el aspecto estilístico de sus textos, surge la preocupación sobre una posible confusión (indeseable para Borges tanto como para Brecht) por parte del lector, el cual tiende a tomar por real lo que es únicamente literario. Dicha preocupación, patente en su interés de recordar constantemente en sus textos su condición de tales, no sería esperable en un autor inconsciente de profundas semejanzas. En este punto es notoria la influencia de Macedonio Fernández, quien afirmó constantemente que deseaba que el lector estuviera constantemente consciente de que está leyendo un texto, y no observando la realidad, aunque las maneras de lograr tal propósito son muy diferentes en ambos autores.

Lo que complica grandemente el problema es que Borges, deseoso de cuestionar las nociones usuales acerca de la realidad, utiliza como una de sus tácticas la confusión literatura-realidad para hacer pensar al lector sobre la solidez de nuestro concepto del mundo. Esto parte, sin embargo, del mismo supuesto: la gran semejanza entre literatura y realidad, por lo que más bien refuerza mi interpretación.

La idea clave respecto a la diferenciación entre ambas es susceptible de una muy breve enunciación: ya que es inconveniente, además de imposible, una expresión fiel de la realidad en la literatura, el autor no debe tratar de lograrla dada la inevitabilidad de su fracaso. Será conveniente entonces buscar los mecanismos más adecuados de expresión literaria, aunque ellos no coincidan con los que rigen la realidad. Las razones de la afirmada inconveniencia de pretender copiar a la realidad son varias. En primer lugar, probablemente suscitará mayor interés en los lectores (con las ventajas derivadas de ello), un texto que no se refiere a la realidad cotidiana que vive el lector que uno que se enmarca en ella. Así, probablemente los menos interesados en *Las mil y una noches* serán los árabes. En segundo lugar, ya que la literatura

siempre será necesariamente más pobre que la realidad, será conveniente que al menos sea más intensa, lo que indudablemente las diferencia. En tercer lugar, una literatura que intente copiar fielmente la realidad se expone a que el lector se dedique al siempre existoso juego de encontrar diferencias, lo que rompe uno de los requisitos básicos para que se dé adecuadamente el hecho estético: la fe en lo narrado. Un texto, en cambio, que no se presente como copia de la realidad, no podrá ser sometido con mucho sentido a tal pesquisa. En cuarto lugar la literatura, al igual que la realidad, será más perfecta cuanto más completa sea en sí misma y menos necesite de la de por sí inevitable referencia a algo externo. Así como la realidad es tal por no ser copia de nada, la misma aspiración debería darse en todas las artes.

Los mecanismos para lograr tal diferenciación son abundantes, por lo que me limitaré a mencionar los que considero más importantes. Los más evidentes son las técnicas de distanciamiento, a las que ya he hecho referencia, y que consisten básicamente en artificios que recuerdan al lector que está en presencia de un texto y no de la realidad. Después vendría el diferente accionar de lo que Borges llama el estilo de la realidad, imprevisible, siempre cambiante y heterogéneo casi hasta el caos: con otros como el del recuerdo, cuya esencia, afirma, no es la ramificación de los hechos sino la perduración y énfasis de rasgos aislados. Una noción tan básica como la de precisión (algo que tan anhelosamente ha buscado el autor) asume diversos sentidos en ambos campos, lo que resulta claro si recordamos que precisiones como las de la aritmética, la geografía, la física o la meteorología no ayudan en nada a la precisión literaria. Un ejemplo perfecto de lo anterior lo encuentro en el primer párrafo de la novela *El hombre sin atributos*, de Musil, donde tras toda una serie de datos meteorológicos y astronómicos referentes a masas de aire, temperaturas promedio, posición de los planetas, datos barométricos, etc, concluye: "En pocas palabras, que describen fielmente la realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día de agosto del año 1913".

Reflexiones al respecto las encontramos ya en *El idioma de los argentinos* (1928). Mencioné anteriormente como semejanza entre lo literario y lo real el estar sometidos igualmente a la causalidad. Hay que aclarar no obstante que las causalidades respectivas distan de ser iguales. Refiriéndose a la novela, cuyo problema central según Borges es la causalidad, afirma: "He distinguido dos procesos

causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo (25). Esto permite entender una aparente paradoja que ha sido apuntada, entre otros, por Donald Shaw y Anderson Imbert: la supuesta contradicción entre una ontología que plantea la realidad como un laberinto espacio-temporal, y unos textos perfectamente ordenados y con un desarrollo totalmente lineal. Si tomamos en cuenta lo dicho tal contradicción desaparece.

Una de las ideas borgeanas que más errores interpretativos, es la que afirma que la literatura constituye en sí misma una cierta realidad. Desde sus primeros escritos sobre literatura, Borges ha afirmado que el arte crea realidades que se añaden a las ya existentes. En *Inquisiciones*, por ejemplo, escribe que una de las finalidades de la literatura es añadir provincias al ser: recordemos además las iniciales pretensiones de crear objetos puramente poéticos, tales como los que después veremos aparecer en la literatura tlönéana, en la cual "abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento según las necesidades poéticas", por lo que existen "poemas famosos compuestos por una sola enorme palabra. Esta palabra integra un objeto poético creado por el autor" (26). Este aspecto creador de realidades es lo que hace que Borges vea en "El Golem" una parábola del arte. Dadas las características atribuidas al lenguaje, no hay ninguna posibilidad de que la literatura sea espejo fiel o expresión exacta de la realidad, por lo que este carácter de creación de realidades le es inherente. Ello ha sido planteado con rigor y claridad en el poema "El otro tigre", y ha sido estudiado, entre otros, por Rest, quien afirma que la literatura, el universo lingüístico, devora la realidad introducida en ella, transformándola y produciendo una nueva realidad. A esta conclusión llega el poeta Marino en "una rosa amarilla" quien en su lecho de muerte se da cuenta de que sus escritos no eran, como lo había pretendido, un espejo del mundo sino una cosa más agregada a éste.

Ante la conveniencia e inevitabilidad de que la literatura constituya nuevas realidades, Borges ha buscado los medios adecuados para hacer esto de la manera más eficiente posible. Citaré aquí dos de los recursos empleados. El primero, que tiene que ver con la manera de romper con lo cotidiano, ha sido estudiado por Alberto Pérez, quien distingue

tres niveles en los textos borgeanos: el de lo cotidiano realista, el de los hechos que ponen en duda lo cotidiano y el de lo fantástico. Mediante una adecuada ilación de estos niveles se hacen más creíbles las fantásticas realidades planteadas. El segundo es la abierta intertextualidad, la constante referencia de unos textos a otros. Este recurso, que se encuentra en autores como Faulkner y García Márquez, es utilizado por Borges desde sus primeros libros, y aparece ya con toda su fuerza en *Historia universal de la infamia*, donde vemos, por ejemplo, que Billy the Kid y Monk Eastman, personajes de historias diferentes, pertenecieron a la misma banda juvenil: Swamp Angels; ejemplos como el anterior son innumerables. Mediante esta intertextualidad se alcanza una profunda unidad que evidencia el interés por constituir, a través de los diversos libros, un mundo coherente.

Hay en toda su obra un constante volver a lo mismo, un darle vueltas a las mismas ideas buscando siempre nuevos flancos de ataque que permitan clarificar y desarrollar nociones previamente planteadas. Es casualmente esta recurrencia e interconexión lo que ha permitido al autor plasmar sus ideas fundamentales con una profundidad y constancia ejemplares, superando así la anécdota y el mero chispazo. Si es posible una investigación filosófica sobre su pensamiento ello se debe a que éste ha sido desarrollado extensa y profundamente, aunque sus textos, individualmente, sean siempre cortos. Los textos borgeanos se complementan y rectifican unos a otros, proveyendo la unidad resultante un buen indicio de la correspondiente unidad en el pensamiento del autor.

Recordemos por otro lado que Borges siempre ha considerado accesoria las divisiones literarias en base a escuelas, épocas, etc. Para él la literatura toda es, en el fondo, una sola. Afirmaciones como que su inspiración han sido todos los libros anteriores, los leídos y los no leídos; que lo importante es la poesía y no la historia de la poesía; que el concepto de plagio es menos literario que comercial, nos hablan de esta profunda convicción, que también ha sido sostenida explícitamente: "Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola" (27). Dicha unidad además abarca no sólo a los escritores sino también a los lectores, partícipes como el que más en la producción de la literatura. Este aspecto unitario y supraindividual de la literatura le permite exclamar en la "Invocación a Joyce":

“qué importa mi perdida generación,
ese vago espejo,
si tus libros la justifican” (28)

o decir en “Un lector”:

“Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído” (29).

Curiosas palabras para quien ha sido acusado de individualista.

La anterior afirmación de que la literatura constituye en sí misma una realidad no debe hacer creer, como entienden algunos, que ella se encuentra desconectada, ya sea por voluntad del autor o por destino irremediable, de la realidad circundante. Ya he mencionado algunas de las relaciones que se dan entre ambos términos. De hecho, la relación entre ellos no sólo es negada por Borges, sino que es abiertamente planteada y discutida. El que dicho planteamiento no haya seguido los lineamientos de los que defienden la idea de una literatura comprometida o de la literatura como reflejo de la realidad, ha hecho creer que el autor se niega a admitir la influencia de la realidad en el trabajo literario, y que postula como ideal una literatura desvinculada de ella. El hecho es que Borges ha insistido una y otra vez en la mutua y profunda influencia recíproca. Por un lado nos habla de cómo la realidad, o más estrictamente nuestra percepción y concepción de ella, han sido profundamente influidas por la literatura. Refiriéndose a “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, nos dice que la profunda influencia de un libro sobre la realidad es su principal idea, y que dicha influencia siempre se da. Todos nosotros, afirma, somos en algún sentido producto de libros como la Biblia y los Diálogos platónicos. La literatura influye profundamente y de diversas maneras en nuestra percepción de la realidad. No sólo ámbitos tan maleables como el referente al pasado son susceptibles a dicha influencia, sino que aún la percepción de las mismas cosas físicas la sufren. En el poema “La luna” afirma que vemos el universo (en este caso concreto a la luna) de un modo que ha ido siendo modificado por la tradición, los mitos, poemas, etc.

Igualmente, la influencia de la realidad en la literatura es reconocida y afirmada en toda su fuerza. Así como la literatura influye nuestra percepción de la realidad, ésta influye en nuestro acercamiento a la literatura. Ya vimos, por ejemplo, como Borges afirma en 1940 que la selección de sus lecturas literarias estaba directamente rela-

cionada con las circunstancias reinantes en el momento. Más importante aún: ha quedado claro que si un escritor puede llegar a ser más universal que otro, ello se debe fundamentalmente a que su obra guarda una estrecha relación con sectores y facetas de la realidad que interesan a un amplio número de lectores. Viendo la gran importancia que tiene la relación con la realidad a la hora de la lectura, y recordando la importancia prioritaria que esta tiene, no podemos dudar que buena parte de la apreciación y enjuiciamiento literario será hecha, en buena medida, en función de la relación literatura-realidad. Pero la influencia de esta última está lejos de circunscribirse a su apreciación y se extiende a su origen mismo, en el cual sitúa factores circunstanciales y extra-literarios. Veamos un ejemplo: “Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca” (30). Igual influencia se produce en todo autor, afirmando que ninguno puede ser muy diferente de su época. De hecho, la frecuente incongruencia entre los deseos y propósitos de un autor y los resultados obtenidos se debe, en buena parte, a que la literatura se refiere siempre a la realidad, lo quiera o no el autor.

La influencia de la realidad sobre la literatura es aludida en la frecuencia con que acaba irrumpiendo brutalmente en las ensoñaciones de quienes pretenden desdeñarla. “El jardín de senderos que se bifurcan”, “El muerto”, “La muerte y la brújula”, “El sur”, “La espera”, etc, nos brindan ejemplos de lo anterior. Es por ello que Zunilda Gertel ha escrito: “La realidad provoca el quiebre del sueño-creación y origina un juego ambivalente. Es la otra cara del sueño que surge para mostrar la inconsistencia de éste” (31). No se trata de hacer de Borges un partidario del sociologismo literario o del realismo, sino de dejar bien sentado que él no niega ni disminuye las íntimas relaciones entre literatura y realidad.

De lo dicho anteriormente (32) sobre el lenguaje, el conocimiento y la literatura, se desprende claramente la íntima relación mutua que guardan entre sí. Dado que ya se ha hablado suficientemente de las relaciones entre conocimiento y lenguaje por un lado, y literatura y lenguaje por el otro, quedan por ver las relaciones entre la literatura y el conocimiento.

Entre los múltiples factores que los relacionan, los más importantes serían los siguientes. Ambos tienen un carácter fundamentalmente verbal, con todo lo que ello implica, como una gran rigidez y generalidad en comparación a la fluidez y concreción que posee la realidad a que se refieren. Esto hace que sea inherente a ambos una misma imposibilidad de exactitud y exhaustividad por un lado; así como de no aludir al mundo, del otro. Será útil para entender claramente el tipo de alusión a la realidad encerrada en la literatura tomar el caso de la causalidad. Si bien es cierto que la causalidad literaria difiere de la que se da en la realidad, su importante presencia en ambas las emparenta: la estricta causalidad que debe privar en la literatura alude a la real.

Ambos por otro lado tienen el mismo carácter de construcción, estando igualmente distantes (o cercanos) de la realidad externa. La denuncia borgeana del naturalismo como una escuela literaria tan convencional como las otras debe entenderse dentro de esta perspectiva. Ello otorga tanto al conocimiento como a la literatura un carácter igualmente conjetural, presente claramente en la obra de Borges. Si recordamos además el menosprecio mostrado hacia los conceptos usuales de exactitud y sistema, resulta aún más claro que la literatura sea un terreno fértil en donde expresar ciertos tipos de conocimiento.

Aparece también en la literatura la doble fuente, racional e intuitiva, que encontramos en el conocimiento. La definición borgeana de la literatura como sueño dirigido apunta claramente en esta dirección.

Se otorga dentro del conocimiento una amplia importancia al factor de la experiencia subjetiva como fuente y manera de valorarlo. El mismo papel tiene en la literatura, en donde quedó claro que las experiencias subjetivas son determinantes tanto en su origen, al determinar en buena medida lo que un autor escribirá, como en su valoración, la cual se hace con base en la presencia e intensidad del hecho estético el cual no es más que una experiencia subjetiva. No está de más recordar, una vez más, que para Borges como para Kant subjetivo no es sinónimo de individual.

Otro rasgo que las emparenta es el carácter de elemento añadido a la realidad. A su vez, este carácter que tienen tanto la literatura como el conocimiento, de creación humana que se añade y alude pero no copia a la realidad, permite que mediante ellos el ser humano haya construido un mundo, por así decirlo, a su medida. Ambos per-

siguen en última instancia una cierta humanización del mundo que permita al hombre percibirlo y entenderlo según sus propias escalas, conceptos y valores. Es por ello que ambas acaban constituyendo una cierta imagen, construida en los dos casos en buena parte gracias a la imaginación, del mundo y primordialmente del hombre mismo. En la literatura, como en las demás formas de conocimiento, más que al mundo observamos, afirma Borges, nuestra propia cara.

Resulta obvio que la literatura no guardará las mismas relaciones con todas las formas de conocimiento, siendo la que más se le asemeja la filosofía, de la cual dijo Unamuno que se parece más a la poesía que a la ciencia. Las relaciones entre filosofía y literatura serán especialmente íntimas, pudiendo afirmarse que para Borges no constituyen sino dos registros diferentes para expresar la misma temática y preocupaciones. Al respecto hay declaraciones suyas bastante explícitas en el sentido de que si bien no se considera un filósofo en el sentido usual de la palabra, sí se considera un hombre de letras que ha convertido sus propias perplejidades, así como el sistema de éstas que llamamos filosofía, en literatura. Esta íntima relación entre literatura y filosofía es planteada y admitida con toda su fuerza desde sus primeros libros, como en *Evaristo Carriego* donde afirma que la metafísica es la única justificación y finalidad de todos los temas. Una vez más, resulta inevitable recordar a Machado. Esta temprana convicción le permite afirmar durante sus entrevistas con Fernando Sorrentino que uno de los factores que brindan unidad a su obra es la constante presencia en ella de la perplejidad filosófica.

Borges ha creído desde un principio que toda posible estética debe darse en función de una metafísica. Alazraki, Echavarría Ferrari y Rest, entre otros, se han referido a esta relación. Un crítico tan temprano de su obra como Valery Larbaud hizo ver muy atinadamente la relación entre la visión borgeana de la literatura y sus ideas berkeleyanas, posteriormente abandonadas, acerca de la realidad. Borges ha asignado siempre a la literatura y a la filosofía una misma finalidad: la construcción de un ámbito humano desde el cual podamos arrojar luz sobre la desconcertante realidad que nos rodea. La diversidad de medios para lograr eso carece, en última instancia, de verdadera importancia. "Hablar, pues, de la irrealidad en la obra de Borges sería una tautología, ya que el arte procede, puede proceder solamente con irrealidades. Esas irrealidades, sin embargo, tienen la

misteriosa virtud de iluminar la realidad, de revelarla en sus estratos más profundos" (33), ha afirmado Alazraki.

Esta creencia de que filosofía y literatura son actividades emparentadas, aunque obviamente no iguales, se encuentra ya claramente expuesta en la obra de Schopenhauer quien, junto con Macedonio Fernández, ha ejercido una fuerte influencia en estos temas. Por ejemplo, la idea de que en la literatura se encuentra implícitamente lo que en la filosofía se afirma explícitamente, así como el diverso papel que en ambas juegan lo concreto y lo abstracto, son analizadas con cierto detalle en el tercer tomo de *El mundo como voluntad y representación*. Su autor, como lo expone Gardiner, fue perseguido por la idea de que existen fuertes relaciones entre arte y filosofía, por lo que creyó que existen parecidos entre la actitud del filósofo y la del artista, afirmando que "la alta profesión de ambos tiene sus raíces en la reflexividad que brota primariamente de la claridad con que son conscientes del mundo y de sí mismos" (34). Similares posiciones asumió Macedonio Fernández, para quien la literatura debería ser una metafísica no-discursiva, siendo ambas dos versiones de la misma actividad.

Encontramos en Borges dos afirmaciones aparentemente contradictorias, pero que vistas en profundidad y a la luz del análisis anterior son equivalentes: la filosofía será tanto una rama de la literatura fantástica como la literatura una expresión de la problemática filosófica. Así como Berkeley, al querer hacer de las ideas cosas acaba convirtiendo a las cosas en ideas; Borges, al plantear que la filosofía es una rama de la literatura acaba postulando a la literatura como una rama de la filosofía.

NOTAS

1. Cit. en Gertel, Zunilda. Cambios fundamentales en la poesía de Borges; en Cuadernos Hispanoamericanos, n. 245, 1970, p. 395.
2. Borges, J.L. Obras completas 1923-1972; Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 747.
3. Ibid; p. 442.
4. Borges, J.L. Siete Noches; México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 27.
5. Ibid; p. 102.
6. Borges, J.L. Obras completas 1923-1972; ed. cit., p. 19.
7. Ibid; p. 69.
8. Ibid; p. 975.
9. Cit. en Ríos Patrón, José Luis. Jorge Luis Borges; Buenos Aires, La Mandrágora, 1955, p. 80.
10. Borges, J.L. Obras completas 1923-1972; ed. cit., p. 914.
11. Cit. en Rodríguez Monegal, Emir. Borges por él mismo; Caracas, Monte Avila, 1981, p. 150.
12. Borges, J.L. Obra poética 1923-1977; Madrid, Alianza, 1983, p. 514.
13. Montecchia, M.P. Reportaje a Borges; Buenos Aires, Crisol, 1977, p. 11.
14. Borges, J.L. Obras completas 1923-1972; ed. cit., p. 854.
15. Charbonier, Georges. El escritor y su obra; México, Siglo XXI, 1970, pp. 10-11.
16. Borges, J.L. La cifra; Madrid, Alianza, 1978, p. 11.
17. Cf. Herrera Montero, Bernal. Borges y el lenguaje; en Revista de Filología y Lingüística, Universidad de Costa Rica, Vol. 12, n. 1., 1986.
18. Russell, Bertrand. La evolución de mi pensamiento filosófico; Madrid, Alianza, 1982, p. 13.
19. Cit. en Cortínez, Carlos. Los poemas censurados de Borges; en Stylo, Vol. 10, n. 13, 1974, p. 21.
20. Cit. en Gardiner, Patrick. Schopenhauer; México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 319.
21. Charbonier, Georges. Op. Cit. p. 80.
22. Borges, J.L. Obras completas 1923-1972; ed. cit., p. 698.
23. Ibid.; p. 17.
24. Ibid.; p. 832.
25. Ibid.; p. 232.
26. Ibid.; pp. 435-6.
27. Ibid.; p. 219.
28. Ibid.; p. 1005.
29. Ibid.; p. 1016.
30. Ibid.; p. 179.
31. Gertel, Zunilda. Borges y la creación literaria; en Atenea, Año 45, Vol. 170, n. 421-422, 1968, p. 11.
32. Véase Herrera Montero, Bernal. Op. cit.; y ----- Borges y el conocimiento; en Revista de Filología y Lingüística, Universidad de Costa Rica, Vol. 12, n. 2., 1986.
33. Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges; Madrid, Gredos, 1974, p. 25.
34. Cit. en Gardiner, Patrick. Op. cit.; p. 282.