

LA CRITICA LITERARIA EN VALÉRY Y BORGES

POR
KARL ALFRED BLÜHER
Universität Kiel

A pesar de que casi ha llegado a ser un lugar común el relacionar los nombres de Borges y Valéry, no se ha hecho hasta la fecha un estudio comparativo sistemático de sus concepciones estéticas¹. El interés de tal comparación es tanto mayor cuanto que actualmente se empieza a reconocer el impacto considerable que los escritos de estos dos autores han tenido sobre la evolución de la estética actual. Como veremos a continuación, ciertas ideas de estos dos autores anticipan de modo sorprendente posiciones claves de las teorías semiótico-estructuralistas contemporáneas. Notemos al respecto que, incluso al nivel de la reflexión teórica, los conceptos de Valéry y de Borges están estrechamente vinculados a los problemas que presentan sus propias creaciones literarias. Esto es lo que les ha permitido evidentemente evitar los escollos de la abstracción pura y gratuita a través de la elaboración de sus concepciones teóricas. En el cuadro restringido de la presente contribución nos limitaremos a exponer, en forma sumaria, algunas ideas centrales de sus teorías literarias, que constituyen el sistema conceptual medular de sus respectivos planteamientos, dejando deliberadamente de lado el vasto campo de la crítica aplicada².

¹ Cfr. el prefacio de André Maurois a la edición inglesa de *Labyrinths* (New York, 1962); igual que los dos artículos de J. A. Loubère, «Other Tigers: A Theme in Valéry and Borges» (en *Comparative Literature*, 24 [1972], pp. 309-318) y «Borges and the 'Wicked' Thoughts of Paul Valéry» (en *Modern Fiction Studies*, 19 [1973-74], pp. 419-431), que se limitan al estudio de algunas semejanzas temáticas.

² Cfr. a este respecto, sobre todo, M. Bémol, *La méthode critique de Paul Valéry* (Clermont-Ferrand, 1950); M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges* (Univ. de Lille III, 1973). Salvo indicación contraria, todas las citas de textos de Valéry y de Borges están tomadas de las ediciones siguientes: Paul Valéry, *Oeuvres*,

En lo que concierne a la obra crítica de Valéry, hay que recordar que los numerosos ensayos de estética literaria publicados durante su vida, y reunidos, en su mayor parte, en los cinco volúmenes de *Variété*, aparecidos entre 1924 y 1944, son, según el mismo autor, estudios o escritos circunstanciales («études ou écrits de circonstance»; *Oe*, I, p. 1735) y no ofrecen sino una idea limitada y muy incompleta de la orientación general de su reflexión teórica. Lo esencial de su pensamiento se encuentra en sus *Cahiers*, escritos día a día entre 1894 y 1945, de los que no existe, desgraciadamente, por ahora, más que una edición completa en facsímil, difícil de manejar, publicada por el Centre National de la Recherche Scientifique (29 vols., París, 1957-1961), y otra parcial, publicada por Judith Robinson (París: Gallimard, Collection de la Pléiade, 1973-1974). Esto explica que la investigación, en su estado actual, esté todavía lejos de tener una visión exacta y completa de las concepciones estéticas de Valéry³.

En cuanto a la crítica literaria de Borges, ésta se encuentra igualmente dispersa en un número considerable de ensayos y otros textos (recogidos en gran parte en los diversos volúmenes de sus ensayos a partir de *Inquisiciones*, 1925). Dada la coherencia profunda de sus apreciaciones y análisis, cabría preguntar si Borges no tiene también sus cuadernos de notas a los que confía cada vez sus reflexiones estéticas. Sea como sea, no disponemos actualmente más que de textos que el autor mismo ha consentido entregar al público y de varios volúmenes de conversaciones y entrevistas que abundan en juicios literarios. Es una lástima que todavía no se haya dedicado a la obra crítica de Borges ningún estudio global; sólo

éd. Jean Hytier (París: Bibl. de la Pléiade, 2 vol., 1957-1960, sigla *Oe*); *Cahiers* (París: C. N. R. S., 29 vol., 1957-1961, sigla *C*); Jorge Luis Borges, *Prosa completa* (Barcelona: Bruquera, 2 vol., 1980, sigla *PC*).

³ En lo que concierne al papel precursor de Valéry, nos remitimos a nuestras contribuciones «La fonction du 'public' dans la pensée esthétique de Valéry. Ebauches d'une théorie de la réception littéraire» (en *Poétique et Communication. Colloque International de Kiel 19-21 oct. 1977*. Actes publiés par K. A. Blüher et J. Schmidt-Radefeldt, París: Klincksieck, 1979, pp. 105-128); «Valéry et la sémiotique du théâtre» (en *Paul Valéry. Perspectives de la réception. Études recueillies et présentées par K. A. Blüher. Oeuvres & Critiques*, IX, 1 [1984], pp. 181-209); «Valéry, précurseur de la sémiotique théâtrale» (Communication présentée au Colloque *Théâtre et dramaturgie chez Paul Valéry*, Montpellier, 1984, en prensa), lo mismo que el estudio de J. Bucher, *La situation de Paul Valéry critique* (La Renaissance du livre, 1976) y C. M. Crow, *Paul Valéry and the Poetry of Voice* (Cambridge University Press, 1982); en su trabajo pionero *La Poétique de Valéry* (París: Armand Colin, 1953; 1970), Jean Hytier, ignorando aún todos los textos de los *Cahiers* de Valéry, había ya abordado algunos aspectos mayores de su estética.

existen algunos artículos, debidos especialmente a la pluma de Emir Rodríguez Monegal⁴.

Dadas las referencias frecuentes a Valéry que se encuentran en los textos de Borges, la cuestión de la recepción se plantea de manera particularmente aguda. Es cierto que Borges no sólo ha leído con suma atención el ciclo de *Teste* y la poesía de Valéry, sino también ciertos ensayos críticos suyos, como, por ejemplo, el importante proyecto de un programa para *L'enseignement de la poétique au Collège de France*, publicado en 1938 en el volumen *Introduction à la poétique*⁵. Naturalmente, habría sido deseable disponer de más informaciones acerca de los temas de las conversaciones sobre Valéry que Borges tuvo con Ricardo Güiraldes en la época en que editaban juntos la revista *Proa* (hacia 1925)⁶. En todo caso, el número y la calidad de las diversas citas y referencias, así como el artículo necrológico «Valéry como símbolo» (1945), hacen suponer que sus lecturas fueron intensas y numerosas, aunque el nombre de Valéry no

⁴ Para lo que se refiere a Borges, cfr. sobre todo Th. R. Hart, Jr., «The Literary Criticism of Jorge Luis Borges» (en *Modern Language Notes*, 78 [1963], pp. 489-503); E. Rodríguez Monegal, «Borges como crítico literario» (en *La Palabra y el Hombre*, 31 [1964], 2/1981, pp. 343-351); G. Genette, «La littérature selon Borges» (en *Cahiers de l'Herne*, 1964, pp. 323-327); J. Alazraki, «Borges, una nueva técnica ensayística» (en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, eds. K. L. Levy-K. Ellis, Universidad de Toronto, 1970, pp. 137-143); Dario Puccini, «Borges como crítico literario y el problema de la novela» (en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, pp. 145-154); D. W. Foster, «Borges and Structuralism: Toward an Applied Poetics» (en *Modern Fiction Studies*, 19 [1973-1974], pp. 341-351); Emir Rodríguez Monegal, «Borges y la 'Nouvelle critique'» (en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, ed. J. Alazraki, Madrid, 1976, pp. 267-287); J. Rest, *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista* (Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976); A. J. MacAdam, «Lenguaje y Estética en *Inquisiciones*» (en *Revista Iberoamericana*, 100/101 [1977], pp. 637-644); W. Mignolo, «Emergencia, Esfuerzo, 'Mundos posibles': Las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges» (en *Revista Iberoamericana* [1977], pp. 357-379); H. G. Ruprecht, «Le croire-savoir de Borges: Fondement et modalisation épistémologique» (en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* [1984], pp. 207-221).

⁵ Cfr., por ejemplo, *PC*, I, p. 138 (*Au sujet d'Adonis*); p. 143; p. 167; p. 195 (*Monsieur Teste*); p. 241 (*Monsieur Teste*); p. 324; p. 427; p. 429 (*Monsieur Teste*); p. 431; II, p. 138 (*L'enseignement de la poétique*); p. 217 (*Variation sur une pensée*); p. 273 (*Monsieur Teste*), lo mismo que dos textos de un interés capital, el prefacio de Borges a la traducción del *Cimetière marin* por Néstor Ibarra (*El cementerio marino*, Buenos Aires, 1931), reproducido en *Prólogos con un prólogo de prólogos* (Buenos Aires, 1975), y el artículo necrológico «Valéry como símbolo» (1945; en *PC*, II, pp. 195-197).

⁶ Cfr. «Entretiens avec Napoléon Murat» (en *Cahiers de l'Herne*, 1964, p. 374); *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 121.

esté mencionado en ninguna de las listas de sus autores preferidos. A pesar de la evidencia de estos hechos, nos parece todavía prematuro responder a la cuestión de la recepción, por la sola razón de que es absolutamente imposible, por el momento, establecer la cronología y la extensión exacta de sus lecturas. Por otra parte, es innegable que los orígenes y los principios de la crítica literaria de Borges pueden ser explicados sin recurrir a la tesis de una influencia de Valéry. Por esto, nos limitaremos aquí esencialmente a *comparar* el pensamiento estético de estos dos autores para determinar los respectivos parecidos y diferencias.

LOS FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE SUS ESTÉTICAS LITERARIAS

El primer punto de la aproximación de Borges a Valéry es la negación a admitir una teorización sistemática y totalizante de los fenómenos estéticos. Es evidente que estas reservas tienen su origen en sus posiciones epistemológicas análogas. La preocupación común se dirige contra lo que Valéry llama «la estética filosófica» («l'esthétique philosophique»; *Oe*, I, p. 1243), es decir, contra toda teoría estética abstracta que no tenga en cuenta los problemas concretos de la «producción» («production») y la «recepción» («consommation») de las obras. Esta es la concepción de la estética que tienen a la vista Valéry y Borges cuando expresan sus escepticismos en fórmulas intransigentes. «Si pudiera existir la Estética —anota Valéry—, las artes se desvanecerían necesariamente ante ella, es decir, ante su esencia» («Si l'Esthétique pouvait être, les arts s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire devant leur essence»; *Oe*, I, p. 1240). También Borges llega a la conclusión de «la imposibilidad final de una estética»⁷, y declara: «Descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles» (*PC*, II, p. 352). Si se considera el problema con más atención, tales fórmulas categóricas no se aplican, sin embargo, más que a los intentos de sistematización integral y totalizante y no a las aproximaciones teóricas más modestas, que se limitarían a proponer modelos de un análisis parcial a condición de que éstos fueran verificables o falsificables por los hechos estéticos mismos⁸.

⁷ *Elementos de preceptiva*: texto citado según E. Rodríguez Monegal («Borges como crítico literario», p. 415).

⁸ Véase a este respecto, por ejemplo, la réplica de Valéry en el debate que siguió a su ponencia en la sesión del 2 de marzo de 1935 de la Société française de Philosophie: «Je n'ai pas nié l'esthétique, au moins en général (...). Je me suis placé à un point de vue très étroit et pratique: en quoi l'esthétique peut-elle servir soit à soit à jouir davantage de l'oeuvre elle-même, soit à faire l'oeuvre d'art avec plus de

Para comprender bien el alcance exacto del pensamiento de Valéry es útil recordar que sus posiciones epistemológicas, marcadas por un nominalismo escéptico, están cerca de las tesis de la Escuela de Viena (Wittgenstein, Carnap) y de los neopositivistas angloamericanos (Moore, Russell, Whitehead)⁹. Por lo que se refiere al nominalismo extremo de Borges, conviene añadir, además de reminiscencias de Berkeley, de Hume y de Schopenhauer, sobre todo la influencia del filósofo austríaco Fritz Mauthner, cuyas obras ya había estudiado durante su estancia en Suiza¹⁰. Más tarde, al principio de los años veinte, su encuentro con Valéry produjo ciertamente el efecto de fortalecer aún más su escepticismo nominalista. Todos, Mauthner tanto como Valéry y Borges, subrayan el status puramente verbal de los sistemas filosóficos, a los que conceden como máximo un valor literario. Para Valéry, por consiguiente, la filosofía es «un arte del lenguaje» entre las otras artes (*Oe*, I, p. 1250); para Borges, «una coordinación de palabras» (*PC*, I, p. 204). En su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», los metafísicos «juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica» (*PC*, I, p. 416).

De estos presupuestos epistemológicos, Valéry y Borges no han sacado, sin embargo, las mismas conclusiones. Borges, por su parte, se ha entregado a ejercicios filosóficos sobre la tesis insostenible del idealismo solipsista y las paradojas irreductibles del Tiempo antes de hacer un uso literario de las aporías epistemológicas de su idealismo monista en algunos de sus cuentos fantásticos. Valéry, por el contrario, ha relegado a un segundo plano tales juegos literarios, consagrando toda su energía a la elaboración de lo que él ha llamado el «système CEM» (cuerpo-espíritu-mundo), un modelo de análisis del «funcionamiento del ser viviente sin-

puissance, de facilité? Voilà ce que je demande. Et quand je critique l'esthétique, je ne demande au fond qu'à me replier sur un point de vue très simple. Je suppose qu'on trouve des lois de probabilité, ou d'autres lois de comportement de l'être vivant vis-à-vis de l'oeuvre de l'art; si on n'en peut pas tirer de relation précise avec le consommateur ou le producteur, ces lois sont sans utilité ni sanction» («Réflexions sur l'art», en *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Paris, 1935, p. 81). En lo que concierne a la posición de Borges, notemos que éste escribió en su artículo «La nadería de la personalidad»: «Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado (...)» (*Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925, X, p. 84).

⁹ Cfr. a este respecto S. Lantieri, «Paul Valéry et la philosophie» (en *Paul Valéry. Perspectives de la réception, Oeuvres & Critiques*, IX, 1 [1984], pp. 47-80).

¹⁰ Cfr. J. Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (Buenos Aires, 1976), y en cuanto a la influencia de Mauthner sobre Borges, el estudio de K.-J. Niggstich, *Metaphorik und Polarität im Weltbild Jorge Luis Borges'* (Göttingen, 1976), pp. 55 ss.

tiente-moviente-pensante» (C, XXVI, p. 759), conceptualizado según paradigmas sacados de las ciencias naturales y que propone un estudio coherente de los hechos humanos.

Siguiendo estos análisis, Valéry ha sido llevado, en sus *Cahiers*, a reconsiderar también los problemas estéticos. De acuerdo con sus ideas generales sobre la organización del sistema CEM, y en particular con una teoría pre-semiótica del lenguaje y sus usuarios, ha esbozado un nuevo acercamiento a la estética literaria, llamada «*théorie de littérature*» o «*Poïétique*» que tendría «por objeto el formar una idea lo más exacta posible de las condiciones de la existencia y del desarrollo de la literatura, un análisis de los modos de acción de este arte, de sus instrumentos y de la diversidad de sus formas» (Oe, I, p. 1439), y que propone un programa de análisis semiótico-estructural.

Borges, por su parte, más modesto que Valéry, no ha reivindicado para sus propias reflexiones estéticas el status de una teoría generalizable. Según su opinión, todos los análisis que se pudieran realizar en este campo no serían nunca válidos más que para tal autor o tal texto individual: «Las estéticas (...) varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos ocasionales» (PC, II, p. 352). Sin embargo, la conceptualización misma de la que hace uso en sus ensayos críticos anula visiblemente tales profesiones de fe de un relativismo absoluto que se alinea con su escepticismo epistemológico. En efecto, como ya lo ha constatado Rodríguez Monegal, Borges también ha esbozado una nueva «estética asistemática y (...) una neo-retórica» bastante coherentes¹¹, de las que dan prueba las concepciones teóricas expuestas en ciertos ensayos, como, por ejemplo, *La nadería de la personalidad* (1922), *La postulación de la realidad* (1931), *El arte narrativo y la magia* (1932) o *De las alegorías a las novelas* (1949), que proponen modelos de explicación parciales y conceptualizados a partir de un análisis concreto de los textos y de sus condiciones de existencia. Es por esto por lo que la posición de Borges se acerca, de hecho, a la de Valéry.

UN PLANTEAMIENTO SEMIÓTICO-ESTRUCTURAL DE LA LITERATURA

El punto central donde las dos estéticas de Valéry y de Borges se parecen es en el hecho de que implican las dos una vía semiótica-estructural a la literatura, que anticipa la evolución de la estética contemporánea. Nos atrevemos a decir que, a excepción de los formalistas rusos y los estructuralistas checos de los años veinte y treinta, estos dos escritores, en

¹¹ «Borges como crítico literario», p. 416.

sus escritos teóricos, son los precursores más importantes de esta nueva orientación de la crítica literaria.

Valéry y Borges consideran ya, en efecto, el lenguaje como un sistema de signos que opera gracias a elementos convencionales en una comunidad cultural. Dado que la literatura, según Valéry, no es más «que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del lenguaje» («une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage»; Oe, I, p. 1440), o bien, según Borges, «una derivación (...) del lenguaje» (PC, I, p. 414), se sigue que un texto literario, como cualquier otra creación en el orden del lenguaje, se reduce, como dice Valéry, a «una combinación de las potencias de un vocabulario dado según formas instituidas de una vez por todas» («une combinaison des puissances d'un vocabulaire donné, selon des formes instituées une fois pour toutes»; Oe, I, p. 1441); un punto de vista compartido por Borges, el cual constata que «cada lenguaje es una tradición; cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar» (PC, II, p. 371).

En lo que concierne a la concepción semiótica de la estética literaria de Valéry, ya hemos tenido la ocasión de abordar, en varias otras contribuciones, este aspecto esencial de su «teoría de la literatura»¹². Para Valéry, en efecto, el análisis de los signos convencionales del lenguaje, tal como se desprende de un estudio de sus *Cahiers*, forma parte de una teoría general de signos, que él ha llamado «*théorie du signe*» (C, XVIII, p. 593), «*sémeiologie*» (C, VIII, p. 881), «*sémiologie*» (C, XXIV, p. 588) o «*séméiotique*» (C, XXIII, p. 611), y que, yendo más allá del punto de vista esencialmente lingüístico de la «*sémiologie*» originada por Saussure, presenta puntos comunes con la «*sémiotique*» de procedencia de Peirce, tal como nos la encontramos elaborada en los trabajos de Umberto Eco. Al ejemplo de las teorías generales de signos de Peirce y de Eco, la de Valéry está concebida como una *semiótica de la comunicación*, que tiene en cuenta explícitamente los factores que intervienen en la transmisión de los signos y que se inserta en una teoría del acto y del comportamiento humano, donde están implicados todos los elementos del funcionamiento del «*système CEM*», tanto individuales como socioculturales. Valéry ha esbozado, en sus *Cahiers*, varios modos semióticos de comunicación que distinguen, todos ellos, entre los tres factores *émetteur-signe-récepteur* (*emisor-signo-receptor*) (C, XXI, p. 490) y que se aplican también a toda comunicación de orden estético, donde se los vuelve a encontrar bajo forma de un esquema notional que utiliza preferentemente los conceptos de *producteur-oeuvre-consommateur* (*productor-obra-consumidor*) (por

¹² Cfr. los estudios citados en la nota 2.

ejemplo, *Oe*, I, p. 1436), pero se sirve también ocasionalmente de términos más específicamente semióticos como *émetteur-signaux-récepteur* (*emisor-señales-receptor*) (*C*, IX, p. 95).

En el proceso de comunicación literaria el factor *obra* está, por lo tanto, considerado por Valéry como un sistema de signos que proceden de una cultura preexistente a la escritura y que llegan, en último lugar, a lo que Valéry llama «l'implexe-langage» en cuestión y que siempre es «implexe social». El concepto del signo lingüístico mismo queda analizado en los *Cahiers* mediante varios modelos ternarios y cuaternarios, que presentan semejanzas, sobre todo, con la concepción del signo de Peirce (1931), pero también con el esquema binario «significante-significado» de Saussure (1916) y que se acercan a los modelos propuestos por Jakobson (1952) y Eco (1973). Sin poder entrar aquí en los detalles, subrayemos todavía que la transmisión del «sentido» se realiza, de acuerdo con la semiótica de Valéry, sin que el factor «objeto», es decir, la cosa y el acto reales, esté *directamente* implicado en el acto literario, operando únicamente la comunicación estética con elementos «formales» convencionalizados, tales como los signos fonéticos de un discurso oral o bien los signos gráficos de un texto escrito.

Gracias a esta teoría semiótica de la comunicación literaria, Valéry explica el «efecto estético» de un sistema de signos lingüísticos mediante una semiosis particular que impide, o al menos retarda, el desciframiento inmediato del mensaje. Así, el acento de su estética comunicativa está puesto sobre las relaciones entre signos y recipiente (oyentes y lectores), es decir, sobre los problemas de la *recepción* literaria. «El valor arte (...) —subraya Valéry— depende esencialmente de (la) no identificación, de (la) necesidad de un intermediario entre el productor y el consumidor. Es importante que haya entre ellos una cosa irreductible al espíritu, que no exista una comunicación inmediata»¹³. Para producir un «efecto estético» se trata, pues, según Valéry, de codificar, por un lado, un mensaje complejo cuyos signos necesitan una actividad repetida por parte de los oyentes o lectores, pero cuya realización efectiva depende, por otro lado, de la participación activa de los receptores del mensaje, sin lo cual los signos se quedan en letra muerta, el libro en un objeto puramente material. Toda «obra del espíritu no existe sino en acto», hace notar Valéry. «Fuera de este acto, lo que queda no es más que un objeto» (*Oe*, I, p. 1349). Esto quiere decir que es la recepción (audición o lectura), la intervención activa de los recipientes, la que crea finalmente la literatura.

¹³ «Réflexions sur l'art», en *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1935, p. 64.

En Borges se encuentra un planteamiento semiótico de la literatura muy semejante, aunque los textos publicados hasta ahora sean mucho menos explícitos a este respecto. Conformémonos aquí con constatar que su concepción del lenguaje es netamente la de un sistema de signos, tal como lo implican, por ejemplo, las especulaciones fantásticas relacionadas con su «Biblioteca de Babel» o las reflexiones teóricas acerca de «El culto de los libros». En cuanto al uso estético de los signos lingüísticos, sus numerosas observaciones, a propósito de los procedimientos metafóricos en la poesía, insisten en la dicotomía *significante/significado* de los signos empleados (*sentido/sonido*, *PC*, I, p. 146; *fondo/forma*, *PC*, I, p. 193). Como para Valéry, la problemática de la *comunicación* se encuentra en el centro de su estética semiótica, donde él distingue también, claramente, entre los tres factores *escritor-texto-lector*: «Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo *escriben* o lo *leen*» (*PC*, II, p. 352).

Sin embargo, como el papel del emisor del mensaje literario se reduce, para Borges, esencialmente a una función del «escribiente», que no hace más que reescribir en nuevas combinaciones lo que preexiste en las tradiciones de lo *escrito*, el *lector* ocupa, todavía más que en Valéry, la posición clave en los procesos de comunicación literaria. Es decir, que la *lectura*, en cuanto «diálogo» entre lector y texto, constituye así el acto literario por excelencia: «Un libro es más de una serie de estructuras verbales, es el diálogo que entabla con su lector (...). Ese diálogo es infinito (...). El libro no es un ente incomunicado, es una relación, es un eje de innumerables relaciones» (*PC*, II, pp. 271-272).

EL ASPECTO CONVENCIONAL E IMPERSONAL DE LOS HECHOS LITERARIOS

Al introducir una perspectiva semiótica en la crítica literaria, Valéry y Borges han llegado a reducir, si es que no a eliminar, todo elemento biográfico y psicológico. Según su opinión, los factores que intervienen en los fenómenos de literatura tienen un carácter casi exclusivamente convencional e impersonal. Tal punto de vista, que anuncia el programa del estructuralismo, ha tenido consecuencias considerables para la interpretación de la génesis de las obras literarias. Analizando los procesos de creación poética, Valéry y Borges, cada uno por su lado, han negado la intervención de la personalidad psíquica y biológica del autor en la producción de un texto literario, separando así, en términos de Borges, «personaje poético» y «hombre» (*PC*, I, p. 195). Es sobre todo en la «Note et digression», que

fue adjuntada en 1919 a su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), donde Valéry negó toda relación de causalidad entre la vida y la obra de un autor: «Acumulen ustedes todos los detalles que puedan sobre la vida de Racine y no sacarán de ellos el arte de hacer sus versos. Toda la crítica está dominada por ese principio anticuado: el hombre es la causa de la obra, ¡él es más bien el efecto de ella!» (*Oe*, I, p. 1231).

Para Valéry, en efecto, la instancia mental que compone un texto literario está considerada como un sistema funcional altamente impersonal, centrado alrededor de un «Moi pur» («yo puro»), «lo invariante absoluto de la conciencia» (*C*, XII, p. 329), y que se apoya sobre los elementos convencionales del lenguaje, que es la voz de «otra» persona, y en fin la «voz de nadie» (*Oe*, I, p. 403). Lo que forma, por el contrario, la personalidad de un autor, es decir, los factores psíquicos y biológicos individuales, las circunstancias variables y fortuitas de su biografía, no interviene en los actos creadores. Borges también, desde su ensayo sobre «La nadería de la personalidad» hasta sus reflexiones paradójicas sobre «Borges y yo», distingue la instancia creadora del escritor de su personalidad física, insistiendo en el aspecto impersonal de los actos de la escritura y especulando incluso sobre la idea de una «historia universal», que implicaría la unidad absoluta de todas las manifestaciones mentales individuales y que se reduciría finalmente a una «historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (*PC*, II, p. 137). Tanto Valéry como Borges adelantaban, con su teoría de la comunicación poética, concepciones centrales del grupo *Tel Quel*, en especial de Derrida.

La convergencia de las concepciones de Valéry y de Borges en este campo se ve en el hecho de que Borges se ha servido de un texto de aquél para apoyar su argumentación. En este texto (que yo cito en la traducción de Borges) Valéry había sugerido que una historia de la literatura podría haber sido escrita sin mencionar la biografía de los autores: Tal «Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor» (*PC*, II, p. 138). El pasaje en cuestión forma parte del proyecto del programa de Valéry para *L'enseignement de la Poétique au Collège de France* (escrito en 1937), donde define los principios de su nueva «théorie de littérature», que elaboraría igualmente las bases teóricas de esa «Histoire approfondie de la littérature»¹⁴.

¹⁴ El texto francés dice: «Une histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit en tant

Borges, sacando este pasaje de su contexto de teoría estética, ha hecho de él un argumento filosófico en favor de la hipótesis de la «unidad impersonal» del Espíritu humano, cuyos fenómenos literarios no serían otra cosa que las actualizaciones particulares infinitamente renovables. Pero a pesar de estas divergencias de interpretación, su postulado común de una disociación de los dos aspectos de la personalidad biográfica y de la instancia generadora impersonal de un escritor ha contribuido evidentemente a orientar la crítica literaria hacia un planteamiento semiótico-estructural, que permite analizar los hechos literarios como sistemas y estructuras autónomos sin recurrir siempre automáticamente a datos exteriores al texto¹⁵.

En cuanto a las consecuencias que resultan de un tal punto de vista para el análisis de los procesos creadores mismos, encontramos, tanto en Valéry como en Borges —en la tradición de la poética de Poe y de Mallarmé—, la idea del escritor arquitecto del lenguaje e «ingeniero» de la palabra, que se sirve de procedimientos más o menos convencionales para realizar un «trabajo combinatorio», como dice Valéry (*Oe*, II, p. 1515), «un juego combinatorio», según Borges (*PC*, II, p. 370). Tal concepción lleva consigo la tentación de una poesía puramente formal, la de una «poesía pura» (*poésie pure*), que para Valéry se acerca a un «ejercicio» del espíritu, que sería su única justificación. Borges ha creído ver un peligro en tales operaciones puramente verbales, que ha desvelado en los manierismos de la literatura barroca, e incluso en la técnica poética de los *Kenningar* de Islandia, que se esfuerza, a su parecer, en crear «objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata» (*PC*, I, p. 352). Sin embargo, al manifestar tales reservas Borges no ha intentado nunca negar que la creación poética sea otra cosa que la organización o reorganización particular del lenguaje empleado. Nos parece aquí importante señalar que las concepciones semiótico-estructurales actuales, que derivan en parte de las teorías de los formalistas rusos y los estructuralistas checos de los años veinte y treinta, ya se encuentran sustancialmente expuestas en los postulados teóricos de Valéry y Borges.

qu'il produit ou consomme de la 'littérature', et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain fût prononcé» (*Oe*, I, p. 1439).

¹⁵ En 1983 Borges comparte todavía este concepto de Valéry: «Yo lo aplicaría a toda la literatura y no sólo a su historia. Pienso en los hebreos, que atribuyeron sus mejores libros, el Pentateuco y el Eclesiastés, el libro de Job y los Salmos, a un solo autor eterno (...). A la larga, todo lo escrito será anónimo, como sucede con la *Iliada*» (Jorge Luis Borges, *Diálogos*, Néstor J. Montenegro, Nemont Ediciones, 1983, p. 71).

LA VALORIZACIÓN DEL LECTOR

La contribución mayor a la estética contemporánea concierne, a nuestro parecer, a la introducción de la problemática de la *recepción* en las cuestiones de crítica literaria. A los ojos de Valéry y de Borges, es el receptor, es decir, sobre todo el lector, quien toma el papel clave en los procesos de comunicación literaria. Por lo que se refiere a Valéry, ya hemos mostrado en otro lugar que sus visiones estéticas comprenden el esbozo de una *teoría de la recepción literaria* muy compleja y elaborada¹⁶. Aquí me limitaré a anotar algunas semejanzas particularmente notables entre su planteamiento y el de Borges. Muy pronto ya, en febrero de 1915, Valéry señala que «(siempre) que se habla de literatura hay que hablar necesariamente del lector» (C, V, p. 575). Veinte años más tarde, Valéry sigue todavía sorprendido de constatar que «nunca hay cuestión en los libros sobre literatura (de este) elemento esencial (que es) el lector» (C, XVIII, p. 411). Para Borges también es el lector y la lectura de las obras lo que cuenta: «El libro (...) es el diálogo que entabla con su lector (...). Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída» (PC, II, pp. 271-272). Resaltando los problemas de la recepción, Valéry y Borges han introducido así, en la crítica literaria, no solamente el análisis de los modos diferentes de desciframiento según los géneros y los textos particulares, sino también el de los postulados y de las condiciones contextuales de una lectura (factores de la época, de la comunidad cultural, de orden individual), pues siguiendo las palabras de Valéry: «La literatura depende de la manera de leer y del papel que la lectura tiene en tal lector o en tal época» (C, XV, p. 612). Mientras los puntos de vista de Valéry desembocan en el esbozo teórico de un programa que prevé, por una parte, un «análisis de la lectura» (*analyse de la lecture*) concebido como una teoría preestructuralista de la recepción literaria, y por otra, una «historia de la lectura» (*histoire de la lecture*), que debería estar «a la base de toda historia de la literatura» (C, XXIII, p. 113), Borges aplica estos mismos principios, con virtuosismo, en sus propios ensayos críticos, aprovechando su erudición excepcional. El ha basado incluso un cuento fantástico, «Pierre Menard autor del *Quijote*», en la concepción de una lectura doble del mismo texto, creando

¹⁶ «La fonction du 'public' dans la pensée esthétique de Valéry. Ebauches d'une théorie de la réception littéraire» (en *Poétique et Communication*, Paris, 1979). En *La Poétique de Valéry* (Paris, 1953; 1970) Jean Hytier había ya abordado algunos aspectos de esta problemática bajo el ángulo restringido de una «teoría de efectos».

el personaje paradójico de un escritor del siglo xx que habría reescrito con las mismas palabras la novela de Cervantes, enriqueciendo de esta forma «mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura» (PC, I, p. 433).

Valéry y Borges insisten ambos en el hecho de que el valor de una obra literaria no es una cualidad puramente intrínseca del texto, sino más bien un producto de su lectura. Así, observa Valéry: «La producción de (el) valor de la obra (se hace sólo) por los que han conocido, gustado la obra producida, que han impuesto su renombre y asegurado su transmisión, su conservación, su vida ulterior» (Oe, I, p. 1343). Para Borges, el carácter «clásico» de una obra depende de ciertas circunstancias de su recepción: «Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término (...). Es un libro que las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (PC, II, pp. 302-303). Es por la desviación de este proceso de recepción por lo que se impone también el valor atribuido al creador de la obra, a su «genio». Es «en virtud de una aplicación inmediata del principio de causalidad —escribe Valéry— (por lo que el lector) se convierte en productor del valor del ser imaginario que ha hecho lo que él admira» (Oe, I, pp. 1347-1348). Esta idea ha sido aplicada por Borges y Valéry mismo: «La obra de (Valéry) es signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra» (PC, II, p. 195).

UNA CONCEPCIÓN ESTRUCTURALISTA DEL DISCURSO NARRATIVO

Para terminar, abordemos todavía un último aspecto en el que las estéticas de Valéry y Borges se encuentran: la estética del *discurso narrativo*. A este respecto, han tenido el gran mérito de haber desvelado el *status* convencional de la escritura realista, cuyo efecto de lo «real» proviene de la utilización de determinados procedimientos literarios. Borges ha analizado tres técnicas narrativas «realistas» en su ensayo «La postulación de la realidad» (1931), donde precisa que «el (modo) de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan (...). El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos (...). El tercer método, el más difícil de todos, ejerce la invención circunstancial» (PC, I, pp. 152-157). El punto de vista de la recepción está adoptado para demostrar que

el postulado «clásico» de la realidad es un principio narrativo que se basa, en definitiva, en un acto de fe del lector.¹⁷

Sin querer poner en cuestión la originalidad de los análisis de Borges, podemos constatar, una vez más, que Valéry ha sostenido ideas muy comparables, aunque presentadas de modo menos sistemático.¹⁸ En su *Homage à Marcel Proust* (1923, retomado en *Variété*, 1924), señala, por ejemplo, que «el universo de la novela, incluso de la fantástica, se liga al mundo real, lo mismo que la ilusión óptica (es decir: la decoración en el teatro naturalista) se agrega a las cosas tangibles, entre las que un espectador se mueve. La apariencia de «vida» y de «verdad», que es el objeto de los cálculos y las ambiciones de un novelista, depende de la introducción incesante de observaciones, es decir, de elementos reconocibles que él incorpora a su proyecto e intención. Una trama de detalles verdaderos y arbitrarios une la existencia real del lector con las existencias fingidas de los personajes (...). Es necesario, y por otra parte suficiente, que el curso de la lectura nos lleve consigo, e incluso nos atraiga, hacia un fin, que puede ser la ilusión de haber vivido violentamente o profundamente una aventura, o bien la ilusión del conocimiento exacto de individuos inventados. Es significativo (...) que un conjunto de indicaciones del todo insignificantes y como nulas, tomadas una por una (...), produce el interés apasionado y el efecto de la vida» (*Oe*, I, pp. 770-771). Como en Borges, el postulado de realidad que pone la novela realista en una «fiducia» del lector, está «fundada en la ilusión de la vida» (*C*, XV^{VI}, p. 14). En otro ensayo, «El arte y la magia» (en la colección *Discusión*, 1932), Borges ha estudiado el problema de la «causalidad» en el género narrativo, adoptando un punto de vista que se aproxima todavía más a los análisis semiótico-estructuralistas modernos. Allí distingue «dos procesos causales», de los que el uno, «el proceso natural» utilizado en vista de una «simulación psicológica» en la «novela de caracteres», constituye una técnica realista y mimética que «finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real»; mientras que el otro, «un proceso mágico» que opera según una lógica «mágica» no realista, está basado sobre el principio de una «teleología de palabras y de episodios» que ignoran las leyes del mundo natural (*PC*, I, pp. 163-170). Es evidente que un tal planteamiento permite interpretar el encadenamiento de elementos que acontecen en un discurso narrativo como una disposición puramente funcional, organizada gracias a ciertos «procedimientos» o «arti-

ficios novelescos». Reconocemos que Valéry no conoce el concepto de una lógica narrativa «mágica», concepto del que Borges sacará provecho al fundar el nuevo género de cuento fantástico basado en una aplicación sistemática de tales técnicas narrativas. Sin embargo, su análisis del discurso narrativo propone también un acercamiento teórico que toma en cuenta la función de la «causalidad», por lo menos en las estructuras textuales de las novelas «realistas». Para Valéry es evidente que los procedimientos narrativos que producen una ilusión de «realidad» y de «vida» presuponen una concatenación de ciertos elementos accionales del texto que implican que el discurso «encadena (los incidentes) mediante una sombra de causalidad más o menos suficiente» (*Oe*, I, p. 770).

El paralelismo que se puede establecer entre Valéry y Borges no se limita ciertamente a los aspectos significativos que acabamos de estudiar. Lo que, sin embargo, se puede retener de los resultados de nuestro estudio comparativo limitado es que los puntos comunes entre estos dos autores se manifiestan, sobre todo, al nivel de los principios generales que constituyen la base teórica de su concepción estética. A este nivel, sus planteamientos teóricos anuncian, como hemos visto, las concepciones semióticas y estructuralistas contemporáneas. Tan pronto como se comienza a examinar aspectos más particulares de su crítica literaria, sus puntos de vista, más o menos, divergen y se alejan. En cuanto a sus obras de ficción, éstas presentan todas una faz original, diferente esencialmente la una de la otra.

¹⁷ Cfr. los estudios de E. Rodríguez Monegal y de D. Puccini citados en la nota 2.

¹⁸ Sobre la teoría del discurso narrativo de Valéry véase el libro de S. Yeschua, *Valéry, le roman et l'oeuvre à faire* (Paris, 1976).