

# Cuadernos Hispanoamericanos

**Rafael Gutiérrez Girardot**  
Crítica literaria y filosófica en Borges



**Publicado en el número 505/507  
(Julio-Septiembre 1992)**

# Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges

**E**n tres ocasiones tuvo que someterse Borges a esta «era bajamente romántica»: entre 1936 y 1939 como colaborador de una revista para amas de casa, *El Hogar*, en 1946 como inspector de aves y conejos en un mercado de Buenos Aires, y póstumamente en 1986 en el prólogo con calor hogareño («Emir intertextual») que antecede la publicación de las colaboraciones en la doméstica revista. *Textos cautivos* es el título que dieron a la recopilación Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal y que apareció en una colección de la Editorial Tusquets significativa y ambiguamente llamada «Marginales 92». ¿Son marginales los textos o es marginal el autor o es marginal la revista o es marginal, al cabo, el talante doméstico de la entrañable «intertextualidad»? Los textos son marginales en un sentido completamente opuesto al que da en la sobrecubierta la curiosa interpretación del curioso título. «Estos *Textos cautivos*», dictamina la recomendación de comprarlos, son «primer vislumbre de un “Borges secreto”, a través del cual su voz todavía nos ha de sorprender». No es un «Borges secreto», sino sencillamente un Borges hasta entonces olvidado o desconocido el que desenterraron los cordiales intertextuales, y si se supone que ese tono de su voz «todavía ha de sorprender», no cabe duda alguna de que eso se debe, muy probablemente, a que el espíritu trinitario que irradió ese secreto publicitario, engeguedado por los secretos de la entrañable intertextualidad, no alcanzó a vislumbrar al Borges conocido, cuya marginalidad consiste en la lucidez con la que siempre se deslindó elegantemente de los asedios de esta «era bajamente romántica».

Los compiladores cordialmente intertextuales de estos textos los clasifican como «ensayos y reseñas», y con ello justifican, seguramente de modo involuntario, el adjetivo sonoramente poético del título. Los textos son cautivos, porque ellos los encarcelaron en la celda estrecha de conceptos rutinarios como «ensayos y reseñas», y no se percataron o no pudieron percatarse de que el ensayo en Borges lleva al límite la libertad de este nuevo género hasta el punto de que disuelve las determinaciones del género en cuanto lo «narrativiza» y que precisamente las llamadas «reseñas» se

apartan radicalmente de las dos formas conocidas de este ejercicio: del hispánico, que suele ser en su mayoría una enumeración cordial de lugares comunes y que concluye en una condenación o en una apología; y del europeo, que resume a grandes rasgos el contenido de la obra, pone de relieve sus tesis principales, las fundamenta o refuta brevemente y concluye con una recomendación o un rechazo.

Los *Textos cautivos* son en realidad un cuestionamiento del «ensayo» y de la «reseña» con los medios del ensayo y de la reseña. En los años en los que Borges colaboró en la revista, ésta inauguró, al parecer, una nueva sección titulada «biografía sintética». Pero lo mismo que ocurrió con el ensayo y la reseña, la mayoría de las que publicó Borges se sirve del modelo propuesto para transformarlo dentro del marco del modelo mismo. Pues la «síntesis» no es un resumen cronológico-biográfico de la biografía del autor, sino una selección de datos, cuya subjetividad se convierte en el apoyo de una interpretación, que a su vez da un sentido más preciso y profundo al concepto de «biografía sintética». Para un lector de aquellos años, en los que la figura de Benedetto Croce no sólo era mundialmente conocida sino especialmente influyente en el mundo de lengua española y, en particular, en la Argentina, debió resultar al menos sorprendente o irreverente e irónica la «biografía sintética» con la que Borges presentó al filósofo, historiador, hispanista, político y padre involuntario del fascismo, del marxismo y del liberalismo italianos: Benedetto Croce. Borges menciona algunos de sus libros, no los más importantes, con excepción de la *Estética* y de una parte, *Lógica*, de su *Teoría del espíritu*. No menciona su libro más ambicioso, *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*, pero alude a la pretensión de verdad absoluta del sistema que Croce heredó de Hegel y que potenció precisamente en este libro. «En 1899 advertí —informa Borges a las lectoras y lectores de la revista sobre Croce— con una especie de temor parecido a ratos al pánico y a ratos a la felicidad, que los problemas metafísicos estaban organizándose en él, y que la solución —o una solución— era casi inminente. Dejé entonces de leer, dedicó sus mañanas y sus noches a la vigilia, y caminé por la ciudad sin ver nada, callado y atisbándose. Había cumplido treinta y tres años: la edad, según los cabalistas, del primer hombre cuando lo formaron del barro» (*Textos cautivos*, pág. 50 y ss.). La solución «casi inminente» de los «problemas metafísicos» que «estaban organizándose en él» no es otra cosa que una voluntad de sistema absoluto, cuya fuente fue, como creyeron el idealismo alemán y Hegel, la convicción de un comienzo radical en el que el hombre, en un estado intelectual adamítico, o, para decirlo con las palabras de Borges, esto es el «del primer hombre cuando lo formaron del barro», filosofa como Dios. Pero esta voluntad de sistema absoluto de la verdad engendra pánico y placer, que en Croce surgió, según Borges, de una circunstancia biográfica y geológica, es decir, de un además del «inconcebible universo»: de un terremoto. En 1883, informa Borges, «un terremoto que duró noventa segundos conmovió el sur de Italia. En ese terremoto perecieron sus padres y sus hermanos, y él mismo (Croce) quedó enterrado entre los escombros... Para eludir una

total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo» (*Op. cit.*, pág. 50).

El terremoto empujó a Croce a encontrarse con su destino de filósofo, a obedecer a «un momento» en el que «consta... cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea»: «el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es...» (*Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1952, pág. 42). Ese momento del que surge en Croce su voluntad de sistema absoluto constituye de manera concomitante la «síntesis» de su biografía. No todas las «biografías sintéticas» son o pueden ser como la de Croce, pero la diferencia en el grado de densidad y de intensidad no depende de la mayor o menor densidad de la biografía del respectivo autor, sino de la mayor o menor proximidad al mundo intelectual de Borges. Esta subjetividad no es arbitrariedad egoísta, ni sólo la condición necesaria de toda comprensión interpretativa, sino una forma del diálogo que sustituye al juicio crítico y en el que la interpretación es interpretación del propio quehacer o, si se quiere, un monólogo con frecuencia irónicamente reflexivo sobre su pasión. Cuando, para seguir con el ejemplo de la «biografía sintética» de Croce, Borges informa a las lectoras que «para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo», no hace otra cosa en el fondo que suponer plausiblemente en Croce como motivo de su vocación lo que él considera como filosofía que a su vez es, autoirónica y autobiográficamente, «procedimiento... de los desdichados, y a veces bálsamo». El diálogo es con una persona que es igualmente espejo. No sólo por la brevedad densa y selectiva, sino por la ironía y autoironía, muchas de las «biografías sintéticas» se diferencian de un tipo de crítica literaria que creó Friedrich Schlegel, esto es, la «Característica». Era sintética en el sentido de que seleccionaba los rasgos más relevantes, característicos, del autor y los interpretaba de tal manera que la «Característica» resultaba un «autorretrato», una suplantación del autor por el crítico. No era, como en las «biografías sintéticas», un otro Yo especular, sino un pretexto del Yo, una laguna cuya superficie había sido ocupada totalmente por la figura de Narciso. Esta transformación del modelo tradicional de «biografía sintética» no obedece a un propósito profesional de un crítico literario que percibe la necesidad de ampliar y reformar una praxis que se ha vuelto estrecha. Cuando Borges recupera, en la citada «biografía sintética» de Croce, los significados precisos e intensos de biografía y síntesis, que exige, por lo demás, esa combinación de sustantivo y adjetivo, no recurre a la etimología ni revisa y cuestiona de manera científica el alcance de esos dos conceptos. Borges desentierra, por así decir, significados latentes y no percibidos ni percibibles en general por las nociones críticas al uso. La «biografía sintética» concebida como la indicación del momento único en el que «el hombre sabe para siempre quién es», ya no es «biografía sintética», sino invención en el sentido de hallazgo de secretos a voces, que sólo el poeta sabe revelar y hacer conscientes, rescatar de su secreto. El poeta de Borges, empero, no «poetizó» los usos de la crítica literaria habitual en el sentido florido que tiene la palabra en los países y letras de lengua española. La recuperación

de los significados precisos, latentes y no hallados o pasados por alto no es posibilidad exclusiva de la poesía, sino puede ser punto de partida de la sátira y de la ironía. En la *Genealogía de los modorros* (1597) de Quevedo o el *Diccionario de lugares comunes* (parte del material pasó a *Bouvard et Pécuchet*, 1881) de Flaubert los «modorros» y los «lugares comunes» son significados imprecisos que han ocultado, trivializado y sofocado las significaciones precisas y latentes, de modo que su desenmascaramiento equivale a una recuperación o la invitación de una recuperación, que se diferencia del de la poesía en que la de ésta es recuperación nominadora e inventivamente creativa. El desenmascaramiento de la recuperación satírica o irónica, que es una acción negativamente creativa fue elevado a arte pleno por Karl Kraus, cuya sátira del lenguaje consiste en sacar las consecuencias de lo que dice un texto impreciso y trivial, es decir, de tomarle la palabra o tomarlo literalmente, de modo que es el texto mismo el que se desenmascara. Una solicitud de elogio a una causa o a un gobierno políticos hecha a modo de encuesta periodística no requiere comentario de tipo quevediano o flaubertiano. Basta con leerla exactamente y reproducirla como cita de acuerdo con la lectura exacta, para que la solicitud misma ponga de presente su necia vacuidad. Pues si una causa o gobierno políticos sugieren que los elogien es porque no merecen el elogio y porque sus rendimientos son tan pobres, que solicitar su elogio equivale a conceder que son pobres, por lo cual la solicitud es superflua o se vuelve contra su propósito y pretensión (así, por ejemplo, hizo Karl Kraus que una encuesta de los diarios *Iswestija* y *Krassnaja Niva* sobre «Los efectos y consecuencias de la Revolución rusa para la cultura mundial» se desenmascarara a sí misma. El texto modelo de la «sátira del lenguaje» es accesible en Karl Kraus, *Auswahl aus dem Werk*, (Munich, 1957, pág. 211). A la lectura de Kraus prefirió Borges, sin duda alguna por casualidad, la de Fritz Mauthner, especialmente su heterodoxo *Diccionario de filosofía* (1910-1911), como él mismo lo recuerda, que es posterior a su entonces influyente obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1901-1902). Los cazadores de fuentes podrían suponer que la crítica del lenguaje, ejemplificada en el español, que hizo Borges en *El idioma de los argentinos* (1928), podría haber sido suscitada por los sedimentos de las *Contribuciones...* que Mauthner incorporó a su *Diccionario*. Tal trabajo detectivesco tendría que ser complementado y corregido con la comprobación de que especialmente desde Nietzsche, Mallarmé, el expresionismo alemán, el dadaísmo, con la excepción del clamoroso surrealismo, la poesía está acosada por la suscitadora acusación —o autoacusación del poeta Nietzsche— de que «Los poetas mienten demasiado» (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85, ed. Colli-Montinari, t. 4 de la ed. crítica de estudio, Munich-Berlín-New York, 1980, pág. 163), es decir, por la exigencia de la clarificación de sus relaciones con la verdad. Pero, ¿qué verdad? Si la filosofía había perdido su rumbo y Husserl inició su transformación radical con la frase «a las cosas mismas» y Rilke en sus *Cuadernos de Malte* (1910) y en sus *Nuevos poemas* (1907) resalta la «personalidad» de las cosas hasta el punto de considerar impropio que se las llame *mías*, no es entonces la verdad lo que se busca, sino la realidad o la «reali-

dad real», como decían los expresionistas. Y esa busca de la realidad es una búsqueda de la palabra que sea capaz de divisarla y expresarla. La «sátira del lenguaje» de Karl Kraus y los «poemas fónicos» del dadaísta Hugo Ball pretenden lo mismo. Borges, quien, como dijo, «abjuró de la secta ultraísta», conservó de esa rebelión la radicalidad crítica de la atmósfera general del primer cuarto de siglo, de la que también se impregnaron las vanguardias.

Poesía e indagación crítica del lenguaje subyacen a muchas «reseñas», «biografías sintéticas» y «ensayos» de los *Textos cautivos*. En el ensayo «Presencia de Miguel de Unamuno», por ejemplo, procede como Karl Kraus, pero sin la intención manifiesta de la sátira. Toma la palabra a la obra poética de Unamuno, especialmente a *Rosario de sonetos líricos*, del que dice que «en el *Rosario...* no faltan las virtudes, pero lo cierto es que las “lacras” son más notorias y son características de Unamuno. La impresión inicial es del todo ingrata. Verificamos con horror que un soneto se llama “Salud no, ignorancia”, otro “La manifestación antiliberal”, otro “Hipocresía de la hormiga”, otro “A mi buitres”. Damos quizá con este verso... o con esta cuarteta... y sentimos la vasta incomodidad del hombre que sorprende, sin querer, un secreto ridículo en una persona que aprecia». Pero la crítica aniquilante pierde su dureza en la opinión que precede a este juicio. «Se dice que a un autor debemos buscarlo en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera desaprobado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas —en lo injustificable, en lo imperdonable— está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar» (*Textos cautivos*, págs. 79 y ss.). La relativización anticipada del juicio destructor no se debe sólo al aprecio que Borges tenía a Unamuno, y en realidad no es una relativización. Conocer «de veras» a un autor en las obras «menos felices... en lo injustificable, en lo imperdonable» es conocerlo en su esfuerzo malogrado por dar expresión a sus pensamientos, es decir, en su lucha con la palabra. Las obras mejores no delatan esa lucha, sino la ocultan. Por eso de ahí no cabe deducir que un libro malogrado de un autor es mejor o más representativo que un libro «magistral». No se trata de valoraciones, sino de una concepción de la literatura aparentemente arbitraria, no la de un crítico profesional o la de un erudito, sino la de un «lector» por el estilo de Montaigne: «No busco en los libros sino lo que me depara placer para una ocupación modesta: cuando estudio no busco en ello otra cosa que el saber que trata del conocimiento de sí mismo y que me instruye para bien morir y para bien vivir». El poeta y lector Borges parece acentuar esa subjetividad y el placer de su ocupación para cuestionar la afirmación que hizo en su ensayo sobre Unamuno, para jugar consigo mismo y con sus lectores. «Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs» es un ensayo que parece obedecer a una concepción contraria a la que determinó la interpretación de Unamuno. Pues no se trata de conocer «de veras» a Isaacs en su obra menos lograda, sino de rescatar del olvido y del desprestigio la obra más lograda del colombiano. Es una obra malograda desde el punto de vista de los lectores de la primera mitad de este siglo. El punto de partida de Borges es

lo que cabría llamar la «recepción» de la novela en el siglo presente. Esta es la «vaga opinión (o serie de vagas opiniones)» de que «ya nadie puede tolerar la *María* de Jorge Isaacs; ya nadie es tan romántico, tan ingenuo». La *María* es, pues, ilegible porque es romántica. Borges pone en tela de juicio el romanticismo y la ilegibilidad de la novela con dos argumentos aparentemente no coherentes entre sí: «Jorge Isaacs no era más romántico que nosotros» y de su lectura de la novela deduce la prueba de que la *María* es «muy legible». Son un argumento histórico-cultural y un argumento de lector. El hecho de que Isaacs no era más romántico que nosotros se puede verificar con la visita a un cinematógrafo para comprobar que compartimos con Isaacs su capacidad esencial: «...la de deplorar que el amor de dos bellas personas quedara satisfecho». Isaacs, quien «tal vez no rehusa, pero que tampoco exige la definición de "romántico", era un hombre cuya carrera política demuestra que no se lleva mal con la realidad». Ejemplos de descripciones de los esclavos, de la caza de un tigre, de objetos, de «afición a las cosas de cada día», ponen de presente que Isaacs no pecó de románticas «incontinencias tropicales» (a lo Hugo, a lo Byron, a lo Montherlant o a lo Hemingway), que tenía «un goce homérico en las cosas materiales» —frase con la que evita tener que recurrir al concepto contrario de romanticismo, al de «realismo»—. A estas virtudes de sobriedad, Borges agrega una ventaja de Isaacs sobre el novelista moderno. Este «suele manejar la sorpresa», Isaacs... «prefirió trabajar con la anticipación y el presentimiento» (*Textos cautivos*, pág. 127, 28 y 29). Es una verdadera vindicación del lector Borges que como poeta encuentra una que otra frase poéticamente «memorable». Pero la vindicación no es sólo eso. Tras la lectura de la *María* con esos cristales vindicativos de Borges, la novela no deja de ser romántica ni de provocar el rechazo o la extrañeza que también producen novelas en otro tiempo famosas como *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro o la queja de un enamorado frustrado como la del príncipe de la poesía española, Garcilaso de la Vega (Borges cita en este contexto también a Shakespeare). Borges no reivindica una novela que ha sucumbido al decurso del tiempo y que hoy tiene interés principalmente histórico-literario y sociológico. La novela se consideró como obra maestra en el siglo pasado, es decir, fue una obra lograda que por la distancia del tiempo ha perdido su rango. La vindicación sería más bien de una refutación de esa distancia y al mismo tiempo una variación de la opinión de que a los autores se los conoce «de veras» en sus obras malogradas. La distancia del tiempo es la que hace que una obra lograda en una época aparezca como malograda un siglo después. Y la refutación de la distancia, cuyos efectos reconoce sutilmente Borges (la relectura de la *María* es una prueba «nada voluptuosa por cierto, pero tampoco ingrata») es a la vez una manera de conocer «de veras» a un autor en una obra que hoy se considera malograda. En los dos ejemplos de Unamuno e Isaacs, Borges sugiere que la literatura es una lucha por la expresión, y que las salidas de esa lucha no son el triunfo o la derrota, sino que esa alternativa es en la literatura como la empresa que narra Arreola irónicamente en «En verdad os digo» de *Confabulario*: triunfo o derrota, éxito o fracaso «son igual-

mente halagadores». Pese a la crítica a Unamuno, pese a que en su obra malograda está «la plenitud de su personaje», «Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma»; pese a que la *María* ha llegado a ser con el tiempo una obra ilegible, la obra no peca de defectos contemporáneos como los que serían seguros en Hemingway o Montherlant; pese a que se la considera «romántica» es sobria. Y, en fin, pese a que Eduardo Gutiérrez quiso fomentar el mito del gaucho su aporte a él fue haberlo refutado («Eduardo Gutiérrez, escritor realista» en *Textos cautivos*, pág. 118). La supresión de la alternativa de los resultados de una lucha, priva a la lucha del carácter patético que tiene la palabra y la convierte en juego y azar: «El vago azar o las precisas leyes/ que rigen este sueño, el universo...» precisó Borges en su necrología de Alfonso Reyes. En la línea «el vago azar o las precisas leyes», la conjunción disyuntiva «o» expresa, en el contexto, una equiparación irónica. La «crítica literaria» de los *Textos cautivos* es una invalidación de la crítica literaria profesional, hecha con profesionalidad ejemplar; es una demostración lúdica que en un universo regido por el azar y el juego, equivalentes al sueño, la literatura y la crítica son azar y juego. Eduardo Gutiérrez, por ejemplo, jugó a la mitificación del gaucho, y por el azar perdió y en vez de mitificarlo, lo refutó. Lo hizo involuntariamente, pero el azar lo condenó a eso, y en este juego del azar consiste la ironía, que, como la «astucia de la razón» de Hegel, se sirve hasta de sus contrarios para lograr sus fines. Pero qué fines tiene el azar que por definición acierta, como el burro de la fábula, por casualidad, que es racionalmente inasible?

¿Inasible? En narraciones como «La biblioteca de Babel», por sólo citar uno de los múltiples ejemplos, Borges «demostró» que el universo es como el azar, es decir, inasible. La demostración o ilustración de la inasibilidad del azar y del universo es ya una manera de asir lo inasible, de no resignarse a la contemplación. Asir lo inasible es aparentemente una paradoja. Una de las primeras formulaciones de esta contradicción la legó Sócrates y la registra Aristóteles en sus *Topica et sophisticæ elenchi* cuando recuerda que «Sócrates preguntaba, pero no respondía porque confesaba no saber». No es exclusivamente escepticismo, sino germen de la dialéctica y de la ironía. Este preguntar que supone intención de saber y aún saber y que no recibe respuesta porque quien pregunta confiesa no saber, este tratar de asir lo inasible tiene en Borges una versión. En «La muralla y los libros» reza: «...esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizás, el hecho estético» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 635). La literatura, el «hecho estético», es un propósito de plenitud inminente que no se realiza, es una tensión, es como la conocida paradoja de Zenón, que cuenta que Aquiles, Piesligeros, corre tras la tortuga, pero nunca la alcanza y a la que Borges dedicó la reflexión titulada «Avatares de la tortuga» de *Discusión* (1932).

Siete años después de publicado ese libro misceláneo, el año en el que Borges concluyó su colaboración en la culta revista femenina *El Hogar*, apareció en la revista *Sur* —tan combatida entonces y más tarde por los feligreses autóctonos del protofascismo folclórico— el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*». El biógrafo familiar



de Georgie, esto es, Emir (para los extraños a Madre y Padre, más conocido como Rodríguez Monegal) enseña, con su britanizada imprecisión, que este «relato, uno de los más laberínticos de Borges», no sólo se refiere a la curiosa empresa del personaje, sino «a muchas otras cosas, y especialmente al arte de leer...» (*Borges. Una biografía literaria*, México, 1987, pág. 325). El relato no es «relato» en el sentido que dio a la palabra el monseñor laico Benjamín Carrión para resaltar la contribución específica de la literatura ecuatoriana al esquema de los géneros de la literatura universal, es decir, no perfecciona o sólo imita los «relatos» de un Pablo Palacios, por ejemplo, pero tampoco es solamente un «cuento» a la manera de los de Maupassant, «Clarín», Thomas Mann, Kafka o Katherine Mansfield, por sólo citar algunos ejemplos. Es, ciertamente, laberíntico desde el punto de vista de los géneros literarios. Pero aunque este punto de vista es muy estrecho, cabría clasificarlo como parodia, que tiene de común con el concepto tradicional del procedimiento la imitación burlona de un propósito y de una obra serios, pero que se diferencia de él y lo trasciende en cuanto que lo que Borges parodia es la literatura misma o más exactamente, su pretensión de asir lo inasible, de creer que ella produce revelaciones inminentes. Lo que el emir de su emirato Borges encontró en «Pierre Menard...», esto es, que en él su quizá tíohermano «se refiere al arte de leer», es una imputación de filólogo. No el arte de leer tiene Borges en mientes, sino una invitación al pensamiento crítico radical.

La vida y la obra de Pierre Menard están compuestas de parodias. Parodia un tipo de escritor europeo del fin de siglo pasado y del primer cuarto del presente, cortejado por mujeres aristócratas cultas, en cuyos salones o *vendredis* se rendían culto a sí mismas y a sus protegidos y protectores. Podrían ser Rainer Maria Rilke, o Stéphane Mallarmé o Paul Valéry. La lista de las publicaciones de Menard es doblemente paródica: parodia el modelo de las «biografías sintéticas» y de las «reseñas» de *El Hogar*, y una tendencia hacia lo erudito rebuscado y heterogéneo que fue característico de filólogos e historiadores de esos años, no sólo de Francia, sino sobre todo de los hispánicos que imitaron la obsesión miope por el detalle de los científicos alemanes. Muchos de ellos —todos eran pocos— citaban un artículo insignificante con título impresionante, cuyo valor científico consistía en que había sido publicado en una revista de Halle en 1895, y que era inaccesible en Buenos Aires o Florencia en 1935. El libro o la literatura —para Borges son lo mismo— «es una relación, es un eje de innumerables relaciones» dijo el irónico en su «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 747). La lista de las publicaciones de Pierre Menard parodia ese tipo, pero cuando se la lee se encuentra otra «relación». Una de las publicaciones de Menard es «un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conqu* (números de marzo y octubre de 1899)» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 444). El soneto de Pierre Menard que «apareció dos veces (con variaciones)» no es invención de Borges. En el número del 15 de marzo de 1891, la revista *La conqu* publicó el soneto famoso y discutido «Eventail de Madame Mallarmé» que su autor Stéphane Mallarmé publicó en el número del 1 de junio del mismo año y

de la misma revista bajo el título «Eventail» y otra variante. (Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. de Mondor y Jean-Aubry, Biblioteca de la Pléiade, París, 1945, pág. 1574). Este dato no bastaría para suponer que Pierre Menard es una máscara parodística de Stéphane Mallarmé. Menard se propone no «componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 446). El método que «ideó» Menard para lograr su empresa fue «relativamente sencillo»: «ser Miguel de Cervantes». La descripción de los preparativos que Menard hizo para ello es una parodia de los hispanistas europeos, pero también de los «castizos» del mundo hispánico, que Borges ejemplifica en Barrès y «el doctor Rodríguez Larreta», cuya famosa novela *La gloria de Don Ramiro* apareció, en 1908 en la editorial Victoriano Suárez. Esta «relación» parece distraer, aunque no del todo, de la referencia parodística cifrada a Mallarmé. Menard se empeña en escribir de nuevo un libro ya escrito, un libro que como la *Divina comedia* de Dante es considerado, junto con la *Biblia*, como uno de los libros pilares de la humanidad. ¿Existe un libro tal, un libro pilar?

Ese libro existió, pero no realmente sino en la mente y los deseos de Mallarmé. En una entrevista para la *Revue Blanche*, de 1891, dijo el poeta que «en el fondo... el mundo está hecho para concluir en un bello libro» (Mallarmé, *Oeuvres*, ed. cit., pág. 872). Henri Mondor modificó esa cita de una manera que expresa más exactamente los anhelos de Mallarmé: «Todo, en el mundo, existe para concluir en un libro». Pues desde su veintitrés años, Mallarmé trabajó en el Libro, «...un Libro, explicación del hombre...», que tratará de todas las cosas existentes, impersonal. A su amigo Cazalis, escribió en 1867: «Entre tanto, soy impersonal, ya no el Stéphane que has conocido sino una aptitud que tiene el Universo espiritual a verse y a desarrollarse a través de lo que yo fui» (J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, París, 1957, págs. XV, XVII, XXIII). Lo que quedó del libro, que debía abarcar 4 tomos, fueron unos apuntes, que Mallarmé ordenó destruir, pero que Paul Valéry guardó. Este proyecto del Libro es en la parodia de Menard la obra «subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa» (Borges, *Obras completas*, pág. 446), esto es, el *Quijote*. Aunque el cotejo del *Quijote* de Cervantes y el de Menard lleva a la comprobación de que los dos son «verbalmente idénticos» pero completamente diferentes si se examina su contenido, no es la diferencia que causa el decurso del tiempo lo que resalta Borges, y que invoca Mallarmé para justificar su Libro, sino la «caducidad» y el pronto olvido en que caen las filosofías y sobre todo las obras de la literatura. Borges llama «nihilistas» estas evidencias, pero con la burla pretende subrayar la inutilidad, la futilidad de la empresa de Menard. Esta es tanto mayor y vana si se tiene en cuenta que la versión «final» del *Quijote* contiene rastros de la «previa» versión de Menard, que «sólo un segundo Pierre Menard... podría exhumar y resucitar...» (*Op. cit.*, pág. 450). Muerto «el llorado poeta» sólo queda de su obra subterránea e inconclusa una nada, esto es, lo que también impulsó a Mallarmé a proyectar el Libro, que pensó titular, en las primeras fases de su proyecto, *Suntuosidades de la nada*. Esa inutilidad de la empresa, sin embargo, no es repro-

chable. «Pensar, analizar, inventar... no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia», dice Borges con una cita de Menard (*Op. cit.*, pág. 450). Esta empresa de Menard no fue, pues, vana, pues además de ser acto de la «normal respiración de la inteligencia», corroboró uno de los propósitos que movieron a Mallarmé a elaborar su Libro, esto es, el de suprimir las contingencias y ocasiones que engendran los libros y la literatura, el de «impersonalizar» la literatura, el de que todos los autores —que como él, han intentado escribir este Libro— sean «una aptitud» del Universo espiritual. En ese mundo de la aptitud universal impersonal en que consiste para Mallarmé la literatura es apenas lógico que ocurra lo que Borges adjudica a Pierre Menard: la superación de los límites de lo «final» y lo «previo».

Tal superación le permitió a Menard enriquecer el arte de la lectura con una nueva técnica: la «del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas». Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*, ¿no es una suficiente renovación de esos tenuous avisos espirituales? (*Op. cit.*, pág. 45). Los anacronismos son necesariamente deliberador y las atribuciones erróneas porque en un mundo que desconoce la diferencia entre lo «final» y lo «previo», entre el *Quijote* «final» de Cervantes y el «previo» de Menard, todo anacronismo es lógico y toda atribución errónea es consecuente. Borges no pretendía proponer una jocosa técnica de lectura, sino extender la parodia a Paul Valéry, cuyo postulado de una historia de la literatura sin mencionar un solo escritor, ni su carrera ni la carrera de sus obras, es una aplicación de la exigencia de «impersonalización» que presupone y a la que conduce el Libro de Mallarmé. Borges cita la frase de Valéry en «La flor de Coleridge» de *Otras inquisiciones*, y la fecha «hacia 1938». Una de las publicaciones de Menard es una invectiva contra Paul Valéry, de la que Borges dice que «es el reverso exacto de su opinión sobre Valéry» (*Op. cit.*, pág. 445). Con esto alude a una tensión en las relaciones entre Mallarmé y Valéry, que fue posterior a la muerte del soñador del Libro. El que se alejó de su venerado maestro saca las consecuencias de la obra subterránea, cuyas «Troyas» —como Borges llama a los fragmentos del *Quijote* de Menard— salvó de la destrucción prevista el ferviente discípulo. Pierre Menard es la máscara de (Paul Valéry y Stéphane Mallarmé), es la realización, ironizada por Borges, de un primer paso a la «impersonalización» a la que debería conducir el Libro de Mallarmé, esto es, su concepción de la literatura como un Absoluto, que a su vez es un eco fuerte de la noción de Absoluto de Hegel de cuyo pensamiento se «contaminó» Mallarmé hacia 1868. (H. Mondor, Preface al libro de J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, pág. XI). En las líneas finales de la *Fenomenología del Espíritu* (1807) compara Hegel el camino que ha seguido el Espíritu hasta llegar al Espíritu Absoluto, al saber absoluto o conciencia de sí, con «el recuerdo y el cementerio del espíritu absoluto», del que, citando de memoria el poema «La amistad» de Schiller, como «cáliz de este reino de los muertos/ le chispea su infinitud» (*Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, Hamburgo, 1952, pág. 564). El libro de Mallarmé es este cementerio en el sentido de que en él descansan todos

los «impersonalizados», los que han constituido el camino del Espíritu hacia sí mismo, pero es un cementerio cuya «chispa de infinitud» hace de él un desideratum. Borges comparte esa noción franco-germana de literatura, pero no su patetismo sacralmente llevado a los límites de la cursilería narcisista.

En su «Nota sobre Walt Whitman» de *Discusión* opina que «a Mallarmé no le bastaron temas triviales... su decorosa profesion de fe *Tout aboutit à un livre* (sic) parece compendiar la sentencia homérica de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar». La sutil relativización de la sólo «decorosa profesión de fe» de Mallarmé, cuya pretensión absoluta la relativiza aún más con la cita de Homero, es consecuente con el propósito de escribir el Libro, «un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años» (Borges, *Obras completas*, ed. cit., pág. 249). Pues cuando se escriba el Libro que incluya a todos los libros, sobra pretender escribir un libro que está ya escrito, como le ocurrió a Menard, o la literatura se ve condenada a vivir de las reencarnaciones de Pierre Menard, a ser una parodia de sí misma o un círculo vicioso.

Pasada por los filtros —en el doble sentido de la palabra, el doméstico y el mágico— a los que Borges la sometió, la crítica literaria se transforma en narración, y ésta en parodia que, sin perder su carácter de mimesis burlona, esboza una teoría de la literatura aparentemente paradójica y antiliteraria. Para que la literatura sea lo que es, sólo le queda el camino de parodiarse a sí misma. Pero precisamente la parodia de sí misma es la literatura. «El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto...» observó Borges en la citada «Nota sobre Walt Whitman» (*Op. cit.* loc. cit.), es decir, la literatura lleva en sí el germen que conduce necesaria y lógicamente a la autoparodia.

Pero, ¿qué es parodia? Así como Borges transformó la «crítica literaria» en narración que sugiere irónicamente una teoría de la literatura, esto es, la de que la literatura es autoparodia, así también transforma necesariamente el concepto tradicional de parodia. Se había planteado el problema en «Las versiones homéricas» de *Discusión*, en el que se propuso «razonar» —palabra preferida de Borges— sobre «el consabido adagio italiano» (*traduttore, traditore*), sobre la traducción. El adjetivo «homéricas» del título se refiere a las traducciones inglesas de Homero que Borges compara, pero también al significado coloquial de la palabra, esto es, a empresa gigantesca. Como traductores, los que Borges examina son efectivamente «tradidores», pero a su vez no lo son «porque el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio» (*Op. cit.*, pág. 239). Borges confiesa honestamente su «oportuno desconocimiento del griego», que cualquier filólogo clásico le reprocharía, lo mismo que su decidida negación de la existencia de un *texto definitivo*, que, en el caso de Homero, equivaldría a la liquidación con un plumazo de la llamada «cuestión homérica», que en busca del «verdadero Homero», del definitivo Homero, renovó la filología clásica y constituyó uno de los impulsos de la literatura alemana de la época de Goethe.

Todavía en los años 60 de este siglo seguía inquietando a los filólogos clásicos. La ignorancia de la «cuestión homérica» —«mi oportuno desconocimiento del griego»— no impide a Borges, sin embargo, deducir de la comparación de las traducciones inglesas de Homero una conclusión que no sólo corrobora su negación de la existencia de un *texto definitivo*, sino que formula de modo sucinto —y esto es lo que corrobora su negación— el balance que hizo de esa «cuestión homérica» uno de sus más laboriosos investigadores, Wolfgang Schadewaldt. Las viejas preguntas —dice Schadewaldt— que durante tan largo tiempo han impulsado la investigación sobre Homero, la ciencia homérica, adquieren finalmente un nuevo sentido: «Homero se le ha mostrado a esa ciencia, al cabo, como persona». Pero, agrega Schadewaldt, sería inadecuado a su grandeza pensar que Homero creó poéticamente sólo desde su individualidad, «a partir de la pretensión y el arbitrio de su propia vida personal. Desde y a través de Homero habla realmente la antigua y santificada tradición, que se concentra en su espíritu...» (*Vom Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 1951, pág. 35). El poeta y lector Borges dice lo mismo, pero sin el tono de esperanzado eureka. No habla, consecuentemente, del largo camino que llega a «un nuevo sentido» sino comprueba lo que comprueba la estación última de ese largo camino: «...la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje» (*Obras completas*, pág. 240), es decir, lo que crea poéticamente desde su individualidad y lo que crea como encarnación de la tradición, esto es, el lenguaje. Esta pregunta la precisó Borges en su ensayo «La flor de Coler' 're» de *Otras inquisiciones*.

La relación entre creación individual y tradición impersonal es parodística en el sentido de que la creación individual es creación mimética, sin voluntad mimética. El escritor es como Joseph Cartaphilus, el personaje de «El inmortal» de *El Aleph*, quien después de recorrer varios tiempos, reinos e imperios comprueba que «no es extraño que el tiempo haya confundido las (imágenes del recuerdo) que alguna vez me representaron con las que fueron símbolo de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto» (*Op. cit.*, págs. 543 y ss.). «Yo he sido Homero... en breve seré nadie... en breve seré todos...». El individuo se transforma en nadie y en todos. Tal es el principio que subyace a la «decorosa profesión de fe» del Libro de Mallarmé y al *desideratum* de una historia de la literatura sin nombres de autores y de las carreras de sus obras de Valéry. Y ese es el punto de partida que Borges invoca para «ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores» (*Op. cit.*, pág. 639). Esta «historia de la evolución de una idea» es lo que Ernst Robert Curtius llamó historia de los «topoi», de «clisés que son literariamente aprovechables de modo general» y que «se extienden a todos los campos de la vida literariamente captada y formada» (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1954, págs. 79 y ss.). Para Curtius, los «topoi» (*locus amoenus*, el libro como metáfora, etc.) demuestran la continuidad de una tradición medieval europea que se asentó en el «inconsciente colectivo». Para

Borges, los «topoi» no demuestran continuidad alguna sino sugieren que «todos los autores son un autor», que «la literatura es lo esencial, no los individuos» (*Obras completas*, pág. 641). Pero esta concepción de los «topoi» implica, a su vez, una «filosofización» de su función, ajena a la «tópica» de Curtius. Coleridge imaginó que si un hombre soñara que atravesaba el Paraíso y que en el sueño le dieran una flor como prueba de que había estado allí y que al despertar encontrara esa flor en la mano... ¿entonces qué?». «Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor» (*Op. cit.*, pág. 639). Otra flor trae en la mano el protagonista de la novela de Wells, *The Time Machine*. Este, que ha estado en el futuro, «vuelve con las sienes encanecidas y trae del porvenir una flor marchita» (*Op. cit.*, pág. 640). La tercera versión del topos de la flor, «la más trabajada», ya no tiene por objeto una flor, sino un retrato que data del siglo XVIII y que fascinó tanto al protagonista de *The Sense of the Past* de Henry James que «consigue trasladarse a la fecha en que... ejecutaron el cuadro» (*Op. cit. loc. cit.*). La tercera versión del topos de la flor no tiene que ser una flor porque la novela de James es «una variación o elaboración» de la novela de Wells o, más precisamente del tema que Wells insinuó en esa obra, y que es el revés del que surge de la invención de Coleridge. Este estuvo en sueños en el origen del tiempo, el personaje de Wells estuvo en un imprevisible fin del tiempo, el futuro; el protagonista de Henry James se trasladó a un tiempo que puede ser cualquier siglo entre el origen y el fin del tiempo y creó «...un incomparable *regressus in infinitum*, ya que su héroe... se traslada al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje» (*Op. cit., loc. cit.*). El «topos» de la flor es ciertamente un «cliché», como llama Curtius a los «topoi» literarios, y es también literario, pero su interpretación saca a la literatura de la literatura y le enseña a expresar lo que Borges echa de menos en la literatura de lengua española: el «pavor metafísico», el del pavor irónico ante el tiempo, que es tanto más pavoroso por cuanto es circular, y en esa circularidad se niega a sí mismo o niega la concepción dominante del tiempo como devenir lineal. Es una negación imaginada y sugerida con ejemplos literarios, pero eso no le resta pavor, sino más bien lo intensifica. «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino... no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destruye, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real, yo, desgraciadamente, soy Borges» escribió al final de «Nueva refutación del tiempo» (*Op. cit.*, pág. 771). Ya en la nota preliminar al ensayo Borges advirtió que el título expresa «lo que los lógicos han denominado una *contradictio in adjecto*... lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales» (*Op. cit.*, pág. 757).

La irónica y lúdica «filosofización» de un método erudito y afilosófico de la historia literaria, el de la tópica de Curtius que Borges no pudo conocer cuando escribió «La flor de Coleridge» y otros de igual procedimiento como «El tiempo y J.W. Dunne» de *Otras inquisiciones*, lo llevó a plantear el problema filosófico del tiempo. No lo planteó ni pretendió plantearlo y desarrollarlo filosóficamente, y sería vano por eso observar que el intento de negar el tiempo y la comprobación de que el tiempo es el individuo mismo funde dos aspectos del problema: el del tiempo como devenir lineal y el de la conciencia del tiempo. El planteamiento literario del problema filosófico del tiempo son los «juegos verbales» que posibilita una *contradictio in adjecto*. Sutilmente diferencia Borges entre «los lógicos», es decir, la lógica y la importancia de los «juegos verbales» como refutar el tiempo, haber escrito un libro ya escrito (Joseph Cartaphilus), ser un sueño soñado por otro («Las ruinas circulares»), traer del paraíso soñado una flor real, regresar del futuro. La diferencia es simplemente una diferencia entre el entendimiento y la fantasía, entre el sentido común y «el mundo al revés» de la *contradictio in adjecto*, entre lo real y lo imposible. La diferencia también es un «juego verbal», pues la vida en general y la literatura son dos aspectos de una y la misma *contradictio in adjecto*. Pero este resumen de la noción de «juego verbal» con la frase que identifica vida y literatura como contradicción implícita en el enunciado, no significa que a Borges se le adjudique la paternidad de un topos patético y trivial que expresa frívola resignación. Tampoco se refiere al problema ético de medios y fines. Lo que Borges quiere ilustrar con los «juegos verbales» y con esa conjunción de lo opuesto es, en primera línea, una concepción de la literatura y del mundo, que no cabe designar como tensión entre «la realidad y el deseo» sino como laberinto. El laberinto es, según dice el Diccionario de la Real Academia, un «lugar formado artificiosamente con calles, encrucijadas y plazuelas, para que, confundiéndose dentro, no se encuentre la salida». El laberinto de Borges está formado «artificiosamente», es decir, mediante los artificios de la teología y de la filosofía, por un artificio, Dios o una inteligencia sobrehumana abscondita, que por eso impide que haya salida, pero no que se la busque. Antes, por el contrario, esa omnipotente incógnita impulsa a esa empresa de antemano vana.

Vano fue el intento de Pierre Menard de escribir un libro ya escrito, pero también fue vana la empresa de Dante, realización en parte del sueño de Mallarmé, de escribir un libro que registrara el mundo en el más allá, la *Divina comedia*, vanos fueron los variados empeños literarios de Quevedo. El Carlos Argentino Daneri, de «El aleph» es una parodia de la empresa de Dante. Lo sugiere su apellido, una abreviación de Dan(te Alighi)eri. Beatriz Viterbo es un trozo de la imagen de Beatrice Portinari, que, como su copia, murió prematuramente. Carlos Argentino trabaja en un poema, *La Tierra*, el revés de la *divina* descripción. El poema debía ser «...una descripción del planeta...», propósito que Borges lleva al absurdo cuando menciona lo que Daneri había llegado a escribir en 1941: «...unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del decurso del Obi, un gasómetro al norte de Veracruz, las principa-

les casas de comercio de la parroquia de la Concepción...» (*Op. cit.*, pág. 620). Pero Carlos Argentino guardaba en el sótano de su casa «el aleph»... «una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor... de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño» (*Op. cit.*, pág. 625). Borges pudo contemplar «el aleph», vio en él la totalidad simultánea del mundo, es decir, vio la posibilidad de expresar el mundo, no en palabras, porque el «lenguaje es sucesivo», pero sí en una «esfera tornasolada». Más tarde comprobó que «el aleph» que había visto en el sótano de Daneri era falso. Las razones que aduce para llegar a esa conclusión son otros tipos de «aleph», entre ellos uno que ya no se ve sino sólo se escucha. «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?» (*op. cit.*, pág. 628). La literatura como pretensión de abarcar y expresar la totalidad del mundo es el rastro que esa pretensión deja en el olvido, es decir, es un «juego verbal». En el ensayo sobre Quevedo, de *Otras inquisiciones*, Borges hace un recuento crítico de algunas obras del gran satírico y cita líneas deseables. Recuerda las anticipaciones y los «préstamos» que encuentra en el grande «ámbito» de la obra poética de Quevedo. «Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la emoción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas... Son... objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata» (*Op. cit.*, pág. 666). Lo mejor de Quevedo no es producto de su voluntad y de las ideas que expresa, sino lo que se independiza de Quevedo. Pero precisamente por eso «sigue siendo el primer artifice de las letras hispánicas», pues, «como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura» (*Op. cit. loc. cit.*). Es una «dilatada y compleja literatura» en el sentido de que «es negador de los límites del sujeto» («menos un hombre»), de que corresponde a la concepción de la literatura de las «mentes clásicas» para las que «la literatura es lo esencial, no los individuos» («La flor de Coleridge», *Op. cit.*, pág. 641). Borges insistió en esta «impersonalización» de la literatura, pero tras ella esconde una pasión. Así como el elegante poeta y lector Borges se cuida de caer en el pecado del exhibicionismo musculoso y sentimental del varón —que ha engendrado meritoria lírica— y recata su amor en dos poemas escritos en inglés (los recogió en la edición de *Poemas*, Losada, Buenos Aires, 1943; no los suprimió en las posteriores ediciones de su poesía), así también se cuida de exhibir su otra pasión, la de los libros, pero en el ensayo sobre Quevedo la insinúa. «El acento personal de Quevedo está en otras piezas; en las que le permiten publicar su melancolía, su coraje o su desengaño. Por ejemplo, en este soneto...

Retirado en la paz de estos desiertos,  
 Con pocos, pero doctos, libros juntos  
 Vivo en conversación con los difuntos  
 Y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
 O enmiendan o secundan mis asuntos,



Y en músicos callados contrapuntos  
Al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,  
De injurias de los años vengadora,  
Libra, oh gran don Joseph, docta la Imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;  
Pero aquélla el mejor cálculo cuenta,  
Que en la lección y estudio nos mejora (*Op. cit.*, pág. 663).

Este es también «el acento personal» de Borges, que da razón a la noción de circularidad del mundo y del tiempo que el otro «primer artífice de las letras hispánicas» resumió en la segunda línea de su poema «La noche cíclica»:

Los astros y los hombres vuelven cíclicamente (*Op. cit.*, pág. 863).

De la vida había dicho «la dilatada y compleja literatura» que:

En el hoy y mañana y ayer, junto  
Pañales y mortaja, y he quedado  
Presentes sucesiones de difunto (Ed. Blecua, t. I, Barcelona 1963, pág. 4).

«En el hoy y mañana y ayer... he quedado/ presentes sucesiones de difunto»: la misma idea, pero sin el transfondo teológico que tiene ella en Quevedo, subyace como pregunta a «El inmortal» o a «La flor de Coleridge» o a «Los avatares de la tortuga» o a «Nueva refutación del tiempo», por sólo citar ejemplos ya mencionados. Es la cuestión filosófica del tiempo, y consecuentemente el de la cuestión teológica de la eternidad. Borges no pretendió ser filósofo, fue sólo lector de filosofía, diletante filosófico consciente de ello.

En el epílogo a *Otras inquisiciones* aseguró Borges que una de las dos tendencias que había descubierto al corregir las pruebas era «...a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso» (*Op. cit.*, pág. 775). Esta consideración de las ideas filosóficas es una negación tácita de las metas de la filosofía, es a saber, el conocimiento y la verdad, pero a la vez una recuperación de su origen, tal como lo afirmó el Sócrates platónico en el *Theaitetos*: «...no hay otro origen de la filosofía sino el (estado) de sorpresa». Lo «singular y lo maravilloso» son esa sorpresa. Pero la «sorpresa» en Borges no es sólo la que le hace preguntar por el «inconcebible universo», sino la que determina su ocupación con la filosofía. Los pocos ensayos de tema estrictamente filosófico: «Avatares de la tortuga», «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» (*Discusión*), «La doctrina de los ciclos» (*Historia de la eternidad*) y «Nueva refutación del tiempo» (*Otras inquisiciones*) tienen el mismo tema, el del tiempo y la eternidad. Pero Borges no trata el tema como método filosófico, no expone las teorías que arguye para examinarlas críticamente, deducir de ese examen problemas, desarrollarlos y proponer una explicación fundamentada de la cuestión. Borges «razona», como dice con preferencia,

la comunidad de contradicciones de esas teorías, o como cabría decir, la «tópica de las aporías» para concluir con una nueva pregunta o con la sugerencia de la vacuidad de los planteamientos. La exposición de las teorías filosóficas no lleva a ninguna salida, es un laberinto. Borges comparte con Paul Valéry la valoración negativa de la filosofía, quien en uno de sus *Cuadernos* había escrito, entre otras injurias más a la filosofía, que «un problema filosófico es un problema que no se lo sabe enunciar» y que «...la metafísica (es) respuesta erudita a preguntas ingenuas» (*Cahiers* XIII, pág. 624; XI, pág. 116 respectivamente). Con todo, esta crítica a la filosofía hecha por poetas aficionados a la filosofía tiene la ventaja de que está hecha desde una perspectiva distante, pero no desde fuera. De una verdadera refutación pedía Hegel «que debe ocuparse con la fuerza del contrincante y someterse al ámbito de su fortaleza; atacarlo fuera de sí mismo y querer tener razón donde él no está, no fomenta la cuestión» (*Logik*, ed. Lasson, t. II, pág. 218). Borges y Valéry no refutan o critican la filosofía con argumentos externos, es decir, con la contraposición de lo verdadero que sostiene el que refuta y de lo falso que se imputa a quien se refuta. Los dos, entre otros tantos poetas como Hölderlin, se ocuparon con la fuerza y se sometieron al ámbito de la fortaleza de la filosofía, pero encontraron que esa fuerza y esa fortaleza no correspondían a su pretensión absoluta. En su ocupación permanente con la filosofía y con cuestiones filosóficas encontró Borges una corroboración de su parodia del Libro que abarque todos los libros, de su noción del «inconcebible universo».

En su discurso de recepción del Premio Georg Büchner, *El Meridiano* (1960) preguntó Paul Celan si tras las críticas de Büchner al arte y a la poesía no realistas, «¿no hay un quizá sólo asordinado, quizás un sólo semiconsciente, pero por eso no menos radical —o precisamente por eso radical en el más propio sentido— cuestionamiento del arte, un cuestionamiento desde esta dirección? ¿Un cuestionamiento al que debe volver toda poesía hoy si quiere seguir preguntando? Con otras palabras, ¿qué pasan por alto algunas cosas; podemos partir del arte, como ocurre hoy por doquier, como de algo previamente dado y que ha de presuponerse incondicionalmente, debemos, para expresarlo concretamente, ante todo —digamos— pensar a Mallarmé consecuentemente hasta el final?» (*Gesammelte Werke*, ed. B. Allemann-St. Reichert, t. III, Francfort/M, 1983, pág. 192s.). La pregunta sutilmente retórica no plantea alternativa («realismo» «arte no realista»). Comprueba que precisamente en uno de los más enérgicos propulsores de la literatura realista, en Georg Büchner, emerge el autocuestionamiento del arte, sin el cual el arte no sigue siendo arte. El arte «realista» que parte de algo dado previamente, para seguir siendo arte tiene que cuestionar su punto de partida, esto es, tiene que autocuestionarse. Pensar consecuentemente a Mallarmé hasta sus últimos límites es convertir la incógnita que lo impulsó y lo atormentó en sustancia y motor del arte y de la poesía. Borges pensó a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias, llevó *ad absurdum* su Absoluto postulado e inalcanzado. Pero en vez de autocuestionar con el patetismo que irradian las confesiones epistolares (*Propos sur la poésie*, ed. Mondor, Mónaco, 1953) de Mallarmé, Borges esboza una sonrisa irónica:

la de la autoparodia. Borges la practicó conscientemente. En el prólogo a *El otro, el mismo* recuerda que «en su cenáculo de la calle Victoria el escritor —llamémoslo así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la primera versión era de otro» (*Obras completas*, pág. 837). Lamenta, en el fondo, haberle dicho que él también era escritor («llamémoslo así»), porque todos los escritores que Borges prefiere y los que cita (Quevedo, Joyce, Wilde, etc.) eran «binarios», salvo que en ellos la «primera versión» era de todos, de la Literatura babilónica y babilónica, infinita e inasible como el universo. En «La flor de Coleridge» sugiere Borges una identidad entre teología, filosofía y literatura: «el panteísta que declara que la pluralidad de autores es ilusoria...» (*Op. cit.*, pág. 641). En realidad, la identidad es como la del Espíritu Santo: tres personas distintas y un solo Dios verdadero. El «Dios verdadero» no es el Dios de verdad, el Dios único, sino la Inteligencia incógnita que como la «esfera de Pascal» es «una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (*Op. cit.*, pág. 638).

«Crítica literaria», «filosofía» o, como también cabría decir, «metafísica» e invención «poiética» no son en Borges actividades intelectuales diferentes, sino caminos del laberinto que en busca de la salida se entrecruzan, se sorprenden recíprocamente de la busca, de sí mismos y del laberinto, pero conscientes de que el laberinto no tiene salida, siguen buscándola. No solamente porque, como le escribió Paul Mallarmé a Borges Menard, «pensar, analizar, inventar... no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia» (*Op. cit.*, pág. 450), sino porque esta insistencia en aproximarse a lo inalcanzable es una condición *sine qua non* de lo que nutre y subyace a la obra narrativa y crítica de Borges: la poesía. En su conferencia *Problemas de la lírica* (1951) apuntó Gottfried Benn que «...lo mediocre no es permitido y es insoportable en la lírica, su campo es estrecho, sus medios son muy sutiles, su sustancia es el *Ens realissimum* de las sustancias, y por eso las medidas deben ser extremas... la lírica tiene que ser exorbitante o no es nada» (*Probleme der Lyrik*, pág. 18, Wiesbaden, 1951).

Exorbitante —informa el Diccionario de la Academia— significa «salirse del camino». Borges es exorbitante en este sentido. Pero los caminos tradicionales que abandonó, le dejaron el campo abierto para describir y recorrer los caminos del laberinto en que consiste el universo, es decir, le permitieron penetrar en la verdadera naturaleza del pensamiento. Después de haber recorrido críticamente la historia de la filosofía occidental, de haber seguido por un camino tradicional, Martin Heidegger la caracteriza precisamente con la imagen del camino: «Quien va al camino del pensamiento, sabe lo menos de aquello que como la cuestión determinante lo mueve a ella —en cierto modo— a sus espaldas y por encima de él» (*Wegmarken*, Francfort/M., 1978, pág. IX). Borges dice lo mismo en su ensayo «El idioma analítico de John Wilkins»: «La imposibilidad de penetrar el esquema del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de plantear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios» (*Obras completas*, pág. 708). Pero esta coincidencia entre la conclusión final de una

crítica minuciosa y profunda a la filosofía occidental y la concepción de la cuestión de la filosofía como pleito (la palabra alemana para cuestión significa también pleito) de Heidegger y la concepción de la filosofía como lo «singular y maravilloso», como laberinto, de Borges, no es simple casualidad. La poesía exorbitante que se sale del camino, aunque sigue en él, engendra esta «vecindad», como la llama Heidegger, entre el «cantar y el pensar», que son «los troncos del poetizar» (*Aus der Erfahrung des Denkens*, Pfullingen, 1954, pág. 25). La coincidencia de estas dos figuras radicalmente opuestas en su «obra visible», puede ser formulada de manera concisa con un poema muy citado, pero apenas comprendido de Antonio Machado, quien con Borges comparte la concepción de la vida como sueño y quien como Borges se enfrentó a la filosofía de modo poéticamente exorbitante, «saliéndose del camino», irónicamente. Es el poema XIX de «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla*, del libro con el que Machado intentó buscar una primera respuesta al problema de la percepción de la realidad;

Caminante, son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante, no hay camino,  
sino estelas en la mar.

(*Poesías completas*, ed. O. Macrí, t. I, Madrid, 1988, pág. 575).

«Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos» escribió Borges en el prólogo a *El oro de los tigres* a propósito del modernismo y de Lugones y Rubén Darío, quienes le dan ocasión para encarecer objetivamente «que debemos recalcar las afinidades de nuestro idioma, no sus regionalismos» (*Obras completas*, pág. 1081). «Nuestro idioma» no es eso una tácita retractación de sus críticas juveniles a «las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario, no de la fantasía» e incapaces «del pavor metafísico» (1933): «Espere-mos que España, país de la luz y la melancolía, se decida alguna vez a elevarse a conceptos metafísicos» (Xavier Zubiri: *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, 1951, pág. 236). La luz y la melancolía de los poetas Antonio Machado y Jorge Luis Borges colmaron la esperanza de Zubiri y recalcaron que «nuestro idioma» es una manera afín de sentir la realidad: una manera lúcida y melancólica, escéptica e irónica, que transforma el «pavor metafísico» en poesía y enseña al «pavor» a perder su excesiva gravedad, a ser «juego verbal» con elegante hondura.

**Rafael Gutiérrez Girardot**



Piranesi: *Prisión con los leones*

