

Jorge Luis Borges, ¿moderno o postmoderno?

–análisis del trasfondo vanguardista de la escritura borgesiana

por

Julio Jensen

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos...

– La Biblioteca de Babel

Introducción

El emplazamiento histórico-literario de Jorge Luis Borges desde una perspectiva internacional es a menudo el de un escritor postmoderno *avant la lettre* o –si se prefiere– el de uno de los primeros narradores de la postmodernidad.¹ La representación de la tradición literaria como un abismo textual, como por ejemplo aparece en «La Biblioteca de Babel», la crítica a la racionalidad, parodiada y asesinada en «La muerte y la brújula», así como el contenido esencialmente ficcional de la historia, como aparece en «Tema del traidor y del héroe», son cuestiones que posteriormente la literatura y el pensamiento postmoderno –entendido este último en sentido amplio– han tratado de forma similar.² En rasgos generales, las características de la literatura postmoderna –intertextualidad, autorreflexión, *mise en abîme*, hibridización, disolución de la distinción entre historia y ficción y entre literatura y realidad, visión descentrada y descanonizada de la historia de la literatura– se encuentran de lleno en la escritura narrativa y ensayística borgesiana. Sin embargo, Borges, antes de publicar *Ficciones*, *El Aleph* u *Otras inquisiciones*, durante su aprendizaje literario, participó en las vanguardias, es decir, en un movimiento literario *moderno*, al estar ligado al ultraísmo.

Entre 1914 y 1921 Jorge Luis Borges reside en Europa, desde 1919 en España, donde se vincula con el ultraísmo. Al volver a Argentina en 1921 propagó el proyecto ultraísta a través de la revista *Nosotros* así como por medio de la revista-cartel *Prisma* (de la cual sólo aparecieron dos números, en diciembre de 1921 y en marzo de 1922). Pero la aventura vanguardista duró poco, pues ya con la publicación de su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, Borges se distanció de la estética vanguardista de sus textos anteriores. Así, Guillermo de Torre, uno de los principales activistas del movimiento ultraísta en España, describe de la siguiente manera la sorpresa que produjo entre los ultraístas la aparición de este libro:

cuando Borges publica su primer libro poético, excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro y el de otros compañeros de aquellos días al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía. (Citado según Zanetti, 1980/1986, p. 345)

Aparentemente, el periodo vanguardista de Jorge Luis Borges es un momento de brujuleo del joven que desea iniciarse en la literatura, una anécdota cuya importancia se desvanece cuando se compara con la producción posterior. Para el historiador de la literatura, sin embargo, esta transición de una escritura vanguardista a una post-vanguardista puede ser iluminadora para ayudar a definir las líneas de continuidad así como las discontinuidades entre un paradigma literario moderno y uno post-moderno. Los orígenes literarios de Borges están en las vanguardias históricas, lo que dentro del horizonte crítico anglosajón se titula «modernism», y que evidentemente no entra dentro de los parámetros de la literatura postmoderna. ¿Cuáles, entonces, son los rasgos que Borges hereda de las vanguardias y cómo se distancia de ellos o los transforma en su producción posterior? Partiendo del análisis que realiza el filósofo alemán Jürgen Habermas de los conceptos de modernidad y postmodernidad, en lo que sigue intentaré esbozar en qué medida el Borges postvanguardista realiza una ruptura con respecto al Borges vanguardista, es decir, en qué medida los escritos «postmodernos» borgesianos representan una continuidad o una discontinuidad con respecto a la primera escritura «moderna».

Las vanguardias, la modernidad y la representación temporal

Dentro del ámbito hispánico, el ultraísmo, junto con el creacionismo, son los principales movimientos que participan en lo que en la historia de la literatura occidental se denomina «las vanguardias». Una característica central de estas tendencias estéticas es la búsqueda de lo nuevo, del «shock» y lo radicalmente diferente. En contraste con la estética clásica

que buscaba lo intemporal, la esencia eterna de la belleza, el arte moderno erige una temporalidad opuesta, pues busca en lo fugaz, en la temporalidad instantánea, la esencia del arte. Esta categoría central del arte moderno, «lo nuevo», implica una orientación hacia lo que se escapa de la organización cotidiana del mundo, apuntando, por el contrario, a lo desconocido o reprimido, negando, por tanto, cualquier sistema de verdades establecido. Así, la transgresión tanto formal como en cuanto a la representación de la realidad que aparece con movimientos como el surrealismo, el futurismo o el dadaísmo, son manifestaciones de esta aventura estética en pos de lo nuevo. En consecuencia, el lenguaje poético se vuelve deslumbrante y sorprendente, dado que la creación de la imagen inesperada o impactante responde a esta búsqueda de lo nunca antes visto. En esta búsqueda también participaron los ultraístas, y si bien este movimiento nunca llegó a definirse claramente en cuanto a sus ideas programáticas,⁴ se desprende de su manifiesto fundacional cómo la idea de lo nuevo ocupa un lugar central. Este texto fue probablemente redactado por el creador del movimiento, Rafael Cansinos-Assens, y consta de siete párrafos que aparecieron en la prensa madrileña en 1918 y posteriormente en la revista *Grecia*, XI, 15 de marzo de 1919. Cito los párrafos cuatro, cinco y seis del texto:

Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretende lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán.

Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de *Ultra*, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida. (Citado según Aullón de Haro, 1989, pp. 113-114)

Como se desprende de esta cita, no se encuentran elementos definitorios del ultraísmo aparte del ansia revolucionaria que caracteriza todas las corrientes de vanguardia. En otro texto programático del ultraísmo, redactado éste por Jorge Luis Borges y publicado también en la revista *Grecia*, el nº XXXIX, 31 de enero de 1920, se expresa la misma idea de actualidad y novedad absolutas:

El cristianismo y aun el paganismo se basaron sobre una concepción de la vida esencialmente estática. Por eso, mientras las almas fueron cristianas o paganas, el arte pudo buscar la eurytmia, la arquitectura, lenta y segura. Hoy triunfa la concepción dinámica del kosmos (*sic*) que proclamara Spencer y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir, como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y de goces. Como

un febril frondoso rojo aquelarre ante el blanco terror de las estrellas... El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura. (Citado según Videla, 1971, pp. 204-205)

En comparación con la escritura borgesiana post-vanguardista, este pasaje es notable por dos razones. Por un lado, como veremos más adelante, Borges suplanta la concepción dinámica de la literatura que es descrita en esta cita por una concepción completamente estática de la creación literaria; por otro, y a lo cual también retornaremos, encontramos una continuidad entre la etapa vanguardista y la postmoderna, pues este texto afirma la ambición vanguardista de superar la mimesis literaria tradicional, la concepción de la literatura como representación o imitación del mundo, para concebirla como una creación añadida al mundo, es decir, como un ente autónomo que no está separado de la realidad sino que se encuentra en el mismo nivel ontológico que la vida misma. Por esta razón, Borges identifica la proliferación de la vida y el dinamismo en la literatura en el pasaje citado. Esta ausencia de división entre arte y vida será un elemento temático al que Borges retornará en la obra madura.

Jürgen Habermas ha definido el concepto de modernidad como un «proyecto inacabado» que continúa en nuestros días. Para este pensador la modernidad se inicia con la secularización cultural del renacimiento y cristaliza definitivamente en el siglo XVIII con el pensamiento racionalista de la ilustración, y especialmente con la filosofía de Kant.⁵ A la vez que desmonta el poder explicativo universal de la religión, la ilustración crea una noción de desarrollo histórico progresivo. La idea del progreso histórico hacia una mayor perfección y felicidad de la comunidad humana implica una conciencia de ruptura con el pasado, de separación de todo lo que pertenece a una época que no tiene el mismo grado de participación en el futuro como el presente:

Una actualidad que desde el horizonte de la Edad Moderna se entiende a sí misma como la actualidad del tiempo novísimo no tiene más remedio que vivir y reproducir como *renovación continua* la ruptura que la Edad Moderna significó con el pasado.⁶ (Habermas, 1989, p. 17; cursiva del autor)

Esta proyección hacia el futuro conlleva, por un lado, la ruptura con la antigüedad como modelo normativo, pero a la vez también tiene como consecuencia que la modernidad ha de crear sus principios de orientación por sí misma: «La modernidad ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, *tiene que extraer su normatividad de sí misma*»⁷ (Habermas, 1989, p. 18; cursiva del autor). Mientras épocas anteriores encontraban su base en la religión y en la tradición cultural de la antigüedad, la modernidad encuentra la normatividad en el ámbito filosófico, en la razón. A través de la razón, nos dice el pensa-

miento ilustrado, la cultura y las ciencias crearán una progresiva mejora de las condiciones de vida de los hombres. El idealismo alemán representa la apoteosis de la razón en la figura de Hegel, quien buscaba precisamente esa racionalidad suprema que sintetizase todas las oposiciones en una totalidad plena de sentido donde toda individualidad estuviese superada y disuelta (*aufgehoben*) en el todo.

Este cambio en la conciencia histórica tiene su corolario particular dentro del ámbito estético pues está en la base de lo que Octavio Paz ha llamado «la tradición de la ruptura», es decir, la sucesión de movimientos estéticos rompiendo cada uno con el inmediatamente anterior. La ausencia de modelos normativos del pasado tiene como consecuencia, por un lado, que la expresión artística está sumida en un permanente estado de cambio; por otro lado, la experiencia temporal privilegiada en el ámbito artístico de la modernidad es la del instante, la del presente epifánico que aparece en la experiencia estética. Habermas remite al ensayo de Baudelaire titulado «Le peintre de la vie moderne» como ejemplo de la conciencia temporal del arte moderno. En este ensayo, Baudelaire describe la modernidad estética como situada en la intersección de lo transitorio y lo permanente, del instante y la eternidad:

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. (Baudelaire, 1954, pp. 892-893)

De esta manera, la esencia del arte moderno está ligada a la temporalidad, al instante que ha de permanecer únicamente como el testimonio de un tiempo pasado:

La modernidad se acredita como aquello que en algún momento será *clásico*; «clásico» sólo puede ser en adelante el «relámpago» del orto de un nuevo mundo, que ciertamente no puede tener consistencia sino que con su primera aparición sella también ya su propio hundimiento.⁸ (Habermas, 1989, p. 20)

Encontramos entonces una doble constitución temporal en el arte de la modernidad: si por una parte la ruptura continua de movimientos estéticos responde a la máxima de renovación permanente del espíritu de la ilustración, por otra, su temporalidad inmanente busca suprimir el tiempo lineal para sumergirse en las profundidades infinitas de la epifanía del instante.

De acuerdo con la historiografía de las ideas de Jürgen Habermas, el proyecto de racionalidad de la modernidad encuentra su contrario en el culto a la experiencia estética, pues en contraposición a la filosofía racional, la poesía moderna –lo cual quiere decir desde los románticos hasta las

vanguardias– rehuye cualquier proyecto de totalidad. Por el contrario, da voz a lo parcial, a lo fragmentado, a lo reprimido, en suma, a lo que no puede ser incorporado en una síntesis unitaria regida por la racionalidad. Históricamente la crítica a la razón aparece ya con la filosofía de Giambattista Vico, pero no se convierte en, por decirlo de alguna manera, un «tópico filosófico» hasta el pensamiento romántico. En ese momento, la expresión estética ya es considerada como la *otra* de la razón, en tanto que el arte es el medio de comunicar y representar los estratos profundos de la psique, aquellos conectados con la naturaleza interior, los instintos, lo onírico, en suma: las capas no racionales de la mente humana. Con la filosofía de Nietzsche aparece lo que Habermas polémicamente denomina «entrada en la postmodernidad», pues este filósofo formula una crítica a la razón que el pensamiento postmoderno o post-estructuralista repite de manera paralela. Según Nietzsche, la razón no es más que voluntad de poder, mientras que a través del fenómeno estético el sujeto se liberará de las convenciones y de la hegemonía de la racionalidad, sumiéndose en el instante de la experiencia estética:

Sólo cuando el sujeto *se pierde*, cuando se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo, se ve afectado por el choque de lo súbito, ve cumplida «la añoranza de verdadera presencia» (Octavio Paz) y, perdido de sí, se sume en el instante; sólo cuando se vienen abajo las categorías del hacer y del pensar tejidos por el intelecto, cuando caen las normas de la vida cotidiana, cuando se desmoronan las ilusiones de la normalidad en que uno ha crecido; sólo entonces se abre el mundo de lo imprevisible, de lo absolutamente sorprendente, el ámbito de la apariencia estética que ni oculta ni manifiesta, que no es fenómeno ni esencia, sino que no es más que superficie. Aquella purificación del fenómeno estético de toda adherencia teórica y moral, que el romanticismo había iniciado, Nietzsche la ahonda aún más.⁹ (Habermas, 1989, p. 121)

La búsqueda de lo nuevo se debe relacionar con esta disolución del sujeto individual en el éxtasis de la experiencia estética, la cual sólo tiene lugar en el instante separado del transcurrir lineal del tiempo y de la historia, lo cual equivale a que la experiencia de lo nuevo está fuera de la historia en cuanto que experiencia momentánea absoluta. Esta oposición al tiempo lineal está relacionada con la crítica a la racionalidad que efectúa el arte de la modernidad, pues la negación de la concepción lineal del tiempo es una crítica, por un lado, a la noción progresiva y ameliorativa de la historia propulsada por la fuerza de la razón; por otro lado, por medio de la razón sólo se puede concebir una temporalidad lineal, aquella medida por relojes y calendarios, es decir, por instrumentos cognoscitivos creados por la razón científica.

Metáfora y temporalidad

Como ya ha sido indicado, el ultraísmo también participó en la búsqueda de lo nuevo y sorprendente, y una de sus manifestaciones fue la creación de metáforas nuevas. Las vanguardias españolas vieron en la metáfora la formación esencial del lenguaje poético, lo que llevaría a Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, a formular la famosa sentencia que define la poesía como «el álgebra superior de las metáforas». En el manifiesto «Ultraísmo» publicado en *Nosotros*, XXXIX, nº 151, 1921, Borges sintetiza en los siguientes cuatro puntos los ejes del ultraísmo:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida.

(Citado según Videla, 1971, pp. 109-110)

Al definir la metáfora como la esencia de la lírica, implícitamente se otorga primacía a la síntesis instantánea o a la visión simultánea de dos (o más, como se desprende del último punto) instancias separadas por nuestra comprensión cotidiana de las cosas. En esta lógica se inscriben también los puntos dos y tres, pues la abolición de «las frases medianeras, los nexos», o de «los trebejos ornamentales, el confesionismo, las prédicas» conllevan una sucesión no lineal, cohesiva, de los sintagmas poéticos sino una sucesión puntual, lo cual equivale a una sucesión de visiones instantáneas no unidas por una temporalidad lineal. Esto en cuanto a la temporalidad interna del poema; en cuanto a la historicidad de las imágenes, queda claro en el último punto del manifiesto que la imaginería del poema ha de presentar «una visión inédita de algún fragmento de la vida», es decir, una representación fundamentalmente *nueva*.

Sin embargo, las reflexiones que aparecen en *Inquisiciones* (1925) con respecto al lenguaje y –en concreto– a las metáforas, representan una postura opuesta a la posibilidad de crear metáforas nuevas. Ahí, Borges expresa la idea que el lenguaje es fundamentalmente insuficiente para representar y comprender el mundo. El argumento en que se basa reside en que la complejidad del mundo no se puede circunscribir por la simplificación abstracta que el lenguaje hace con respecto a los fenómenos:

Buscarle ausencias al idioma es como buscar espacio en el cielo. La inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza, el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles, la sencillez del primer farol albriando el confiado anochecer, son emociones que con certeza de sufrimiento sentimos y que sólo son indicables por una torpe desviación de paráfrasis. (Borges, 1994, p. 73)

La idea en la que se basa esta divergencia entre mundo y lenguaje es la de la unicidad de los fenómenos frente a la abstracción y generalización de los mismos por el lenguaje. Aunque Borges ya en este momento exhibe una erudición monumental y descanonizada, citando obras, religiones, herejías o autores periféricos y olvidados, no se puede dudar de su condición de contemporaneidad con respecto a las corrientes filosóficas y literarias de su tiempo. Así, el hilo argumentativo que conduce a la incongruencia entre realidad y lenguaje es paralela –aunque de orientación opuesta– a la desplegada por el filósofo empirista Bertrand Russell, en su obra *The Analysis of Mind* de 1921.¹⁰ Según este filósofo, la comprensión de los fenómenos individuales del mundo exterior por medio de la conciencia se explica por la capacidad de abstracción, ya que una vez que nuestra mente ha percibido un fenómeno dado un suficiente número de veces, deduce las afinidades entre todos los individuos de una misma especie, lo cual es la base para la formación del concepto o la palabra que designa al fenómeno. De esta manera, los hechos individuales son reducidos a sus últimos elementos constitutivos. Borges realiza una crítica al lenguaje invirtiendo esta argumentación al razonar que cada una de las percepciones en las que se basa un concepto dado es una experiencia única, y que su traslación a la lengua es precisamente una abstracción que no guarda más que una débil conexión con lo que este concepto designa. Al igual que Russell, Borges también fundamenta su argumento en la temporalidad como factor esencial en la relación entre la lengua y la realidad, dado que la mutabilidad del mundo sensorial es la causa de que la fijación de conceptos sólo sea una «torpe desviación de paráfrasis» de la realidad:

El lenguaje –gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas– es díscola forzosidad de todo escritor. Práctico, inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras. (Borges, 1994, p. 73)

Bajo esta comprensión del lenguaje, en principio, sería esperable que el escritor desplegara su ingenio y creara metáforas e imágenes nuevas que supliesen los infinitos huecos del lenguaje, tal y como asertaba en sus escritos ultraístas:

Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i (*sic*) representa una visión inédita. (citado según Videla, 1971, p. 203)

Esto lo firmó Borges junto con Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre en *Ultra*, 21, 1 de enero de 1922. No obstante, pocos años más tarde, Borges afirma lo contrario, que la literatura sólo utiliza –y sólo puede utilizar– un número limitado de metáforas:

En mi opinión no es dable urdir metáforas de una plenaria novedad. En todo el múltiple decurso de las letras castellanas no creo que pasen de una treintena los procedimientos empleados para alcanzar figuras novedosas. (Borges, 1994, p. 76)

No deja de extrañar esta afirmación por parte de un escritor que pocos años atrás había participado en la fiebre de la metáfora de las vanguardias. La idea de que en toda la historia de la literatura no hayan aparecido más que un número limitado de metáforas, la recupera Borges años más tarde en el ensayo «La metáfora» que aparece en la obra *Historia de la eternidad*, publicada en 1936. En este texto desarrolla la misma afirmación, ahora basada en la tesis que a través de los 30 siglos de existencia de la literatura occidental, todas las necesarias afinidades entre las cosas deben haber sido observadas y formuladas:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. (Borges, 1985, p. 54)

Esta afirmación claramente implica un distanciamiento de la búsqueda vanguardista de lo nuevo y sorprendente. Al contrario: la escritura literaria está condenada a la repetición en la historia dado que los escritores necesariamente han de volver a las mismas metáforas, únicamente pudiendo alterar su expresión estilística. Si bien en el texto mencionado en último lugar, Borges reconoce cierta posibilidad de variación o renovación, ésta queda reducida a una habilidad estilística en el escritor, y no a la percepción de un sujeto privilegiado capaz de reconocer similitudes desconocidas entre las cosas.

El sujeto autorial y la distinción arte-vida

Entre las consecuencias de esta concepción de la historia y la literatura, se encuentra una noción de la creación literaria donde, antes que el sujeto individual, es la tradición literaria la que se expresa a través de cada autor. De esta manera se socava el estatus de sujeto del escritor, ya que es simplemente un transmisor u objeto de una tradición literaria abismática. Esta idea se desarrolla en las obras principales de Borges, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), por ejemplo en los cuentos «La Biblioteca de Babel» y «El inmortal». Pero ya en *Inquisiciones* (1925) aparece esta comprensión del autor y la tradición literaria, lo cual se desprende del análisis que Borges realiza del uso de metáforas en la lírica tradicional y en la culta en el ensayo «Examen de metáforas». En este texto, Borges afirma que el uso de metáforas es raro en la lírica popular y que el repertorio de metáforas que se encuentra ahí es limitado y recurrente; la razón es que en la lírica tradicional no es la experiencia individual la que es transmitida, sino la tradición supraindividual:

Al coplista plebeyo, constreñido por la costumbre no sólo a ciertos temas sino a un manejo tradicional de estos temas, no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento. Sorpresa y burla se le antojan sinónimos. Las anchas emociones primordiales –dolor de ausencia, regocijo de un amor contestado, ensalzamiento de la novia– son las únicas poetizables para su instinto. Le atañe lo sobresaliente que hay en toda aventura humana, no las parciales excepciones. Al literato le interesa su vida, su costumbre de vida en función de semejanza con los existires ajenos.

El coplista versifica lo individual; el poeta culto, lo meramente personal. (Borges, 1994, p. 64)

De esta manera, Borges distingue entre, por un lado, «lo individual», que equivale a lo subjetivo universal y, por otro, las experiencias personales de cada sujeto, «lo personal». El argumento es, por tanto, que lo supraindividual se deja expresar mejor por medio de tópicos precisamente porque se trata de algo universal, lo cual es una consecuencia rigurosamente lógica de la tesis de la imperfección del lenguaje, dado que lo universal lo es exactamente en la misma medida en que es una abstracción de los casos individuales. Esto quiere decir que la lengua es un medio impersonal a través del cual sólo lo general puede encontrar su expresión, y es por esta exacta razón que el proyecto de encontrar metáforas nuevas es una ambición fútil. Que este distanciamiento del propósito de crear metáforas innovadoras es una reacción ante la primera producción ultraísta de Borges, se desprende de otro ensayo de *Historia de la eternidad*, «Las Kenningar». Este texto trata de las imágenes usadas en la antigua literatura nórdica, como por ejemplo «árbol de la espada» o «boscaje de los peces de

la batalla» por «guerrero». Borges ve estas metáforas rebuscadas y complicadas como un paralelo lejano a la invención figurativa del ultraísmo: «Las *kenningar* se quedan en sofismas, en ejercicios embusteros y lánguidos. (...) El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos.» (Borges, 1985, pp. 48-49). Si bien de esta manera hay un distanciamiento de la caza de metáforas que caracteriza al ultraísmo, a la vez hay cierta continuidad entre el Jorge Luis Borges ultraísta y el postvanguardista, en cuanto que las vanguardias históricas rompen con la idea del arte como producto de la vida interior de un sujeto creador.

En el estudio *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger ha desplegado la tesis que las vanguardias rompen con la idea del genio individual del artista. La concepción del arte como la expresión de la interioridad de un sujeto privilegiado está ligada al romanticismo que, según Bürger, obedece a la función del arte en la sociedad burguesa. Ésta sería la de satisfacer necesidades excluidas por la sociedad burguesa, es decir, representar la consumación de los potenciales subjetivos, dado que éstos no pueden ser desarrollados en la sociedad capitalista donde cada individuo está reducido a su función productiva.¹¹ Por diferentes procedimientos, las vanguardias intentan subvertir la noción de la producción artística como expresión del "genio" de un sujeto determinado, como por ejemplo la receta de Tristan Tzara de cómo hacer un poema, recortando una por una las palabras de un artículo de periódico, metiéndolas en una bolsa para finalmente pegarlas en un folio en el orden en que se vayan sacando. Pero también se realiza esta crítica por medio de la inserción de objetos industrialmente producidos en las instituciones del arte, como lo hizo Marcel Duchamp con sus *ready-mades*: «Cuando Duchamp firma en 1913 productos en serie (un urinario, una escurridera) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de la producción individual.» (Bürger, 1987, pp. 106-107)¹².

En el cuento «Las ruinas circulares», de *Ficciones*, Borges narra la historia de un brujo que desea crear un hombre. Cuando lo consigue, soñándolo, descubre al final del cuento que él mismo también es el producto del sueño de otro brujo, dado que un fuego entre las ruinas que habita, no le consume: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.» (Borges, 1985, p. 140). Esta narración, si es interpretada como una alegoría de la creación literaria, se puede comprender como la deconstrucción de la creación individual, dado que la noción misma del genio creador, demiúrgico, es una ficción, un sueño de alguien que le precede, y que a su vez también es una quimera. De esta manera, la disolución del sujeto creador que ya quedó anunciada en los ensayos de *Inquisiciones* sobre las metáforas, aquí es llevada a su máxima expresión, dado que representa la tradición

literaria como la matriz que produce la quimera del genio creador. Esta disolución del sujeto creador en la tradición literaria es una superación de la temporalidad en el mismo grado que lo es la experiencia del instante de la modernidad literaria, dado que una historia abismática, sin límites, se confunde con la epifanía del instante que caracteriza la fiebre vanguardista por lo nuevo. Tanto la experiencia del momento sublime como la inmersión en una tradición oceánica conllevan la disolución del sujeto en una temporalidad que es una no-temporalidad. En este sentido, tanto la escritura borgesiana temprana, vanguardista, moderna, como la obra madura, post-vanguardista, postmoderna, subvierten la temporalidad lineal que caracteriza el proyecto ilustrado de la modernidad, presentando una temporalidad diferente, no sujeta al dictado de la medición temporal que la razón efectúa.

En otro nivel también es posible establecer una continuidad entre la escritura vanguardista y la postvanguardista de Borges, dado que, siguiendo a Bürger, la ambición de las vanguardias es unir arte y vida, destruir la praxis vital que en la sociedad burguesa está regida por la racionalidad y utilidad práctica, y establecer una praxis vital guiada por principios estéticos:¹³

Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en esa praxis vital, por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado según la racionalidad de los fines que había desarrollado el esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital.¹⁴ (Bürger, 1987, p. 104).

Aunque el procedimiento borgesiano sea el inverso que el de las vanguardias, el resultado al que llega es paralelo, dado que en sus narraciones la vida es absorbida en el ámbito ficcional, y no a la inversa. El ejemplo más claro seguramente sea el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de *Ficciones*, donde una sociedad secreta coloniza el mundo y la historia a través de la publicación de una enciclopedia que se refiere a un mundo inventado. Progresivamente, el mundo real se convierte en el mundo descrito por la enciclopedia:

Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural), «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre –ni siquiera que es falso. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras precisiones no erran, de aquí cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. (Borges, 1985, p. 124)

La disolución de la barrera que separa la ficción de la realidad implica tanto una ontologización de la ficción como una desrealización de lo real. En cuanto a lo primero, la consecuencia sería la afirmación que son las ficciones las que constituyen nuestra comprensión de la realidad; Nietzsche sería una vez más el filósofo que inaugura la posición postmoderna con su crítica a la razón, pues según este filósofo tanto la religión como el racionalismo serían ficciones enmascarando la única realidad que rige el mundo, la voluntad de poder.¹⁵ Por otra parte, en cuanto a lo segundo, la desrealización de lo real implica la ausencia de unos parámetros supra-individuales que orienten al sujeto inmerso en el mundo. En este sentido, la crítica a la razón anula tales parámetros pues si el racionalismo desmontó la autoridad de la cosmovisión teocéntrica, la crítica a la razón desmonta a su vez la autoridad del racionalismo como guía normativa de la comprensión de la realidad. De esta manera, cuando desaparece la normatividad supra-individual, se diluyen los límites entre las instancias sujeto e historia, sujeto y mundo así como entre ficción y realidad.

Conclusión

Desde esta perspectiva, la postmodernidad se debería considerar inscrita en la modernidad, dado que la ausencia de una instancia normativa conlleva a unos planteamientos estéticos que pueden ser resueltos de distintas maneras, pero que responden a una misma experiencia. Es decir, tanto la búsqueda de lo nuevo, de lo nunca antes dicho, por parte de las vanguardias, como la absorción del sujeto autorial en una tradición abismal donde nada es nuevo, por parte de la escritura postmoderna, responde a la misma necesidad de escapar de la noción de la historia lineal. En el primer caso, la historia de la literatura deviene puntual, una serie de acontecimientos radicalmente separados entre sí; en el segundo caso, la historia de la literatura se convierte en una marea textual de eterno retorno. La disolución del sujeto en el instante epifánico y la desaparición del sujeto en un tiempo ilimitado responden a la misma «superación» del tiempo lineal medido por instrumentos como relojes y calendarios. Ambas experiencias temporales se oponen a una concepción del tiempo erigida por la investigación científica, es decir, racional. Finalmente, la disolución de los límites entre ficción y realidad que aparece en la literatura de Borges también se puede rastrear como de origen moderno: superar los constreñimientos de la sociedad burguesa, basada en gran medida en los cánones racionalistas de productividad y progreso material, e incorporar en la praxis vital los aspectos de la psique humana que son liberados en la

literatura. Según lo presentado, Borges realiza un desarrollo dialéctico hegeliano, pues supera el último resto de la noción del genio creador –que prevalecía en la noción de crear metáforas nuevas– por la concepción del sujeto autorial como medio de una tradición literaria abismal. En este sentido, hay una continuidad esencial de la escritura vanguardista a la postmoderna, pues ésta lleva a sus últimas consecuencias lo que aquella se proponía.

Julio Jensen

Universidad de Copenhague

Notas

1. Para presentaciones de la literatura postmoderna donde Borges juega un papel central ver: Douwe Fokkema, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam 1984; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York 1987. Después de acabado el presente texto he descubierto el artículo de Hans Ulrich Gumbrecht, «Objektiver Humor': On Hegel, Borges, and the Historical Place of the Latin American Novel» in: Schulz-Buschhaus, U. & Stierle, K. (eds.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, München (Fink), 1997, pp. 89-102. En este estudio, Gumbrecht analiza el papel de la literatura latinoamericana para la superación del problema de la representación en la literatura, ya anunciado por Hegel; igualmente, el autor contempla la temporalidad como un factor esencial para la discusión de la cuestión literatura moderna/postmoderna. Para alcanzar ambos objetivos, Gumbrecht se basa en textos tempranos de Jorge Luis Borges.
2. En el ámbito filosófico, Jacques Derrida representaría una posición paralela con respecto a la primera cuestión mencionada, Jean François Lyotard con respecto a la segunda y Hayden White con respecto a la última.
3. Como es sabido, Borges renegó de este libro por lo que, al haber sido publicado sólo en 500 ejemplares, ha sido prácticamente imposible consultar esta obra hasta su reedición en 1994. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Madrid, 1994.
4. Aullón de Haro caracteriza de la siguiente manera esta tendencia vanguardista: «El Ultra, que fue un movimiento más general e indeterminado, más débil y heterogéneo, encontró en Huidobro, junto a Marinetti, una de las bases esenciales que confluyeron en su levantamiento.» Aullón de Haro (1989), p. 121.
5. La filosofía de Habermas es en muchos aspectos kantiana ya que continúa la intención Ilustrada de que el conocimiento sea usado en beneficio de la colectividad humana, pero también en aspectos más técnicos se ajusta al pensamiento de Kant. Así, la división que realiza Habermas del conocimiento en complejos de racionalidad –el cognitivo instrumental, el moral práctico y el estético expresivo– responde enteramente a la división kantiana de la razón en los ámbitos teórico, práctico y estético.

6. «Eine Gegenwart, die sich aus dem Horizont der neuen Zeit als die Aktualität der neuesten Zeit versteht, muß den Bruch, den jene mit der Vergangenheit vollzogen hat, als *kontinuierliche Erneuerung* nachvollziehen.» (Habermas, 1985, p. 15).
7. «[D]ie Moderne kann und will ihre orientierende Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entleihen, *sie muß ihre Normativität aus sich selber schöpfen.*» (Habermas, 1985, p. 16).
8. «Sie [die Modernität] bewährt sich als das, was einmal klassisch sein wird; klassisch ist nunmehr der «Blitz» des Aufgangs einer neuen Welt, die freilich keinen Bestand haben wird, sondern mit ihrem ersten Auftritt auch schon ihren Zerfall besiegelt.» (Habermas, 1985, p. 18).
9. «Erst wenn das Subjekt sich *verliert*, wenn es aus den pragmatischen Raum-Zeit-Ehrfahrungen ausschert, vom Schock des Plötzlichen berührt wird, «die Sehnsucht nach der wahren Päsenz» (Octavio Paz) erfüllt sieht und selbstverloren im augenblick aufgeht; erst wenn die Kategorien des verständigen Tuns und Denkens eingestürzt, die Normen des täglichen Lebens zerbrochen, die Illusionen der eingetübten Normalität zerfallen sind – erst dann öffnet sich die Welt des Unvorgesehenen und schlechthin Überraschenden, der Bereich des ästhetischen Scheins, der weder verhüllt noch offenbart, weder Erscheinung noch Wesen ist, sondern nichts als Oberfläche. Nietzsche setzt die romantische Reinigung des ästhetischen Phänomens von allen theoretischen und moralischen Beimengungen fort.» (Habermas, 1985, p. 116).
10. La concepción que es explicada a continuación sobre cómo la conciencia forma los conceptos fue criticada posteriormente por Ernst Cassirer en su obra *Philosophie der symbolischen Formen*, en concreto en el tomo 3, titulado *Phänomenologie der Erkenntnis*. (Cassirer, 1954, pp. 204-205).
11. «El burgués, que en su praxis vital se ve reducido a una función parcial (los asuntos de la racionalidad de los fines), en el arte se experimenta a sí mismo como «hombre», y aquí puede desplegar todas sus disposiciones, con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital» (Bürger, 1987, pp. 102-103). El original reza: «In der Kunst erfährt der in seiner Lebenspraxis auf eine Teilfunktion (zweckrationales Handeln) reduzierte Bürger sich als «Mensch»; er vermag hier die Fülle seiner Anlagen zu entfalten, jedoch nur unter der Bedingung, daß dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt.» (Bürger, 1974, p. 66).
12. «Wenn Duchamp 1913 Serienprodukte (ein urinoir, einen Flaschentrockner) signiert und sie auf Kunstausstellungen schickt, so wird damit die Kategorie der individuellen Produktion negiert.» (Bürger, 1974, p. 70).
13. También Octavio Paz ha notado esta intención: «La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir arte y vida.» (Paz, 1981, p. 148).
14. «Die Avantgardisten intendieren nun keineswegs, die Kunst in *diese* Lebenspraxis zu integrieren; im Gegenteil, sie teilen die Ablehnung der zweckrationalen geordneten Welt, die die ästhetizisten formuliert haben. Was sie von

jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.» (Bürger, 1974, p. 67, cursiva del autor).

15. En fechas más recientes, Jean François Lyotard es quien ha desarrollado esta posición filosófica bajo el conocido lema «la caída de las grandes narraciones», refiriéndose a la pérdida de credibilidad de las ideologías, en especial la del marxismo.

Bibliografía

- Aullón de Haro, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Taurus, Madrid.
- Baudelaire, Charles (1954): *Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris.
- Borges, Jorge Luis (1985): *Prosa completa, vol. 2*. Bruguera, Barcelona.
- Borges, Jorge Luis (1994): *Inquisiciones*. Seix Barral, Barcelona.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Bürger, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona.
- Cassirer, Ernst (1954): *Philosophie der symbolischen Formen. Bd. III, Pänomenologie der Erkenntnis*. Berlin.
- Habermas, Jürgen (1989): *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus, Madrid.
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Paz, Octavio (1981): *Los hijos del Limo*. Seix Barral, Barcelona.
- Videla, Gloria (1971): *El ultratmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Segunda edición. Gredos, Madrid.
- Zanetti, Susana (et al.) (1980/1986): *Historia de la literatura argentina, vol. 4. Los proyectos de la vanguardia*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Resumen

Partiendo de los escritos de la época vanguardista de Jorge Luis Borges, el presente artículo pretende mostrar los grados de continuidad y discontinuidad entre esta etapa y la posterior producción «postmoderna». La teoría de la modernidad de Jürgen Habermas así como la teoría de las vanguardias de Peter Bürger representan el fundamento historiográfico del que parto para discutir la evolución de la obra de Borges. La cuestión de la modernidad o postmodernidad de la obra borgesiana es desarrollada por medio de tres cuestiones: los conceptos de novedad frente a historicidad, la disolución del sujeto autorial y la distinción entre arte y vida. A través de estas cuestiones, la intención es mostrar el desarrollo lógico de la fase vanguardista a la postmoderna, siendo la última una superación en sentido hegeliano de la primera, pues ambas efectúan una crítica a la razón que se inscribe dentro del proceso histórico de la modernidad.