

Así pues, la fuerza centrípeta obliga al insular a volver la mirada sobre sí mismo, pero esta mirada es siempre crítica: constituye un examen con el propósito de alterar la realidad más próxima, para lo que se utiliza el recurso de la ironía. No obstante, hay que tener en cuenta que el texto de Izquierdo no está escrito en Canarias, sino en Cuba, desde la nostalgia de la distancia física y temporal, por lo que la crítica está suavizada; se trataría más bien de una mirada condescendiente y tierna.

No es la suya la voz del desterrado, del exiliado, en lo que ésta suele tener de congoja o rebeldía por el forzado desarraigo. Su poesía, por el contrario, se nutre de la evocación y se sustenta en la nostalgia levemente teñida a veces con toques de suave ironía. Evocación y nostalgia de vivencias que, como un poso, dejaron intactas en lo más hondo de su espíritu —según propia confesión— su infancia y adolescencia, y que, desde la lejanía de la otra orilla de su soledad, el poeta vuelve a «mirar de nuevo con los mismos ojos con que ansioso y febrilmente entonces miraba»¹³.

Para estas «medallas», estampas de otros tiempos y lugares, Francisco Izquierdo ha elegido la concisión del soneto, cuya estructura cerrada favorece la brevedad e intensidad de la imagen poética. A ello hay que añadir la preponderancia de un lenguaje sustantivo, con pocos verbos, que redundan en la primacía de la imagen. Sin embargo, esta concisión es compensada por la utilización preferente del alejandrino que prolonga el tiempo de la evocación y se alarga aún más con los encabalgamientos¹⁴. La sensación de cercanía afectiva es creada mediante la profusión de posesivos y la utilización del presente o el imperfecto, tiempo de la nostalgia.

Los «toques de suave ironía» que tiñen la nostalgia son más patentes en los sonetos que tienen como marco para la evocación el mundo de la infancia y la ciudad de La Laguna en «La ciudad, el campo»; se diría que en «El puerto, el mar», es la nostalgia la que suaviza la ironía, que se convierte en sonrisa complaciente y comprensiva (es notable la utilización de la metáfora «sonrisa»). Frente a la comunicación espiritual entre el poeta y los hombres de mar, la ironía impone cierta distancia con los personajes de La Laguna.

¹³ Eliseo Izquierdo, *op. cit.*, pág. 11.

¹⁴ Cfr. Eliseo Izquierdo, *op. cit.*, pág. 25.

Borges e o ensaio: uma estética da inteligência¹

BELLA JÓZEF

Profesor emérito de la Universidad Federal de Rio de Janeiro

Supongo que la función de la literatura es para servir como una especie de sueño para el hombre, quizás ayudándolo, así, a vivir en la realidad.

No hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento.

Jorge Luis Borges.

Jorge Luis Borges (1899-1986), o escritor argentino de maior aceitação universal, anuncia nova sensibilidade expressiva para a literatura hispano-americana. Sua prosa rompe com a tradição retórica do século XIX, libertando a narrativa dos emplastos que a ligavam ao regionalismo tradicional e seus poemas exercem grande influência na caracterização inicial do movimento de vanguarda.

Podemos observar que não há na obra de Borges, um gênero único: contribuiu, com sua maneira pessoal e inimitável, para reorganizar a tradição da literatura argentina e renovar a poesia, a prosa e o ensaio contemporâneo. Alain Resnais e Robbe-Grillet o consideraram seu precursor, ao lado de Adolfo Bioy Casares.

¹ Mantenho o título de um capítulo de meu livro *Jorge Luis Borges*, Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1996, consideravelmente ampliado para o presente trabalho.

Escreveu ensaios agudos e penetrantes sobre problemas estéticos, escritores argentinos e universais, vários volumes de contos fantásticos, policiais. de trama puramente intelectual ou filosófica que o orientam a formas universais e que renovaram a literatura de imaginação em língua espanhola, prólogos, epílogos, notas. Há mitos e idéias que voltam sempre pela sedução particular que exercem sobre o escritor: o fenômeno da criação, a anulação do tempo, séculos que equivalem a minutos e segundos que são anos, o tema nietzscheano do eterno retorno, da repetição circular de toda a História, o sonho sonhado, o caráter alucinatório do mundo, o labirinto (lugar em que, idealmente, todas as possibilidades de escolha são dadas), os espelhos (a multiplicidade de caminhos que se propõem aos homens), o aleph (símbolo da literatura: um lugar onde a simultaneidade liberta a totalidade), o tigre (velho fantasma da infância), a gravidade do absurdo, a precisão do detalhe, as enumerações dispareas, a brusca solução de continuidade, «la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas» (HUI, 7). Na maioria das vezes não se pode esperar dele o mesmo do que de um *scholar*: devemos considerá-lo um escritor que deseja ser confundido e divertido, estimulado e frustrado.

Borges reduz a tradição ocidental a fragmentos, comentários, verbetes de uma enciclopédia. Seu modelo estilístico é o ascetismo anti-retórico dos ingleses. Alude a uma totalidade que nega e revela-nos o agnóstico mundo da dúvida.

Acha a crítica vaidosa e sugere uma estética da inteligência. Tudo o que escreveu parte do fato estético e de seu modo de conceber a literatura, isto é, o de que a arte é uma convenção governada pelas leis do gosto. Compreender o mundo como um fenômeno estético é, de certa forma, um modo de afirmá-lo como uma criação que, no caso de Borges e outros escritores contemporâneos, implica não somente num criador como um número indefinido de criadores, que o inventam constantemente. Criou uma obra de homogeneidade interna, que impede a distinção entre crítica e ficção, abandonada pelo próprio Borges com a «escritura de notas sobre libros imaginarios» (OC, 429).

Nesse trabalho, consideraremos, sobretudo, sua concepção da arte e as possibilidades poéticas de indagação do ser humano, numa obra que reflete a imagem do próprio Borges: «El arte debe ser como ese espejo/ que nos revela nuestra propia cara»².

² «Arte poética», in: *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé editores, 1960, págs. 141-142. Veja-se análise detalhada deste poema, in: JOZEF, Bella. *op. cit.* págs. 195-101. A literatura implica numa revelação. O texto pode mostrar-nos nosso próprio rosto.

Sem dúvida, o narrador originou-se do ensaísta. Como em Chesterton há em Borges, contos que parecem ensaios e ensaios que parecem contos, onde não se pode discriminar entre ficção e não-ficção³.

Muitos de seus textos, como «O sonho de Coleridge» ou «A muralha e os livros» são lidos como ensaios porque estão incluídos no volume *Otras inquisiciones*⁴. O ensaio borgiano representa um puro jogo intelectual, o comentário de suas leituras e também (mas não apenas) uma chave para compreender suas demais obras. Neles manifesta, como em Baudelaire, a profunda afinidade que existe entre os poemas e a obra em prosa que tratam dos mesmos temas.

O labiríntico, plural, complexo e inquietante universo borgiano é o de um escritor de fértil inteligência, mistérios e saberes, contraditório manipulado de palavras que faz coexistirem idéias, fontes heteróclitas submetidas a um tratamento estético, à ordem do imaginário, em prodigiosa capacidade com binatória. Sua crítica confunde, estimula e provoca, numa visão pessoal, produto de sua própria intuição, em textos classificados por Foucault de «inquietantes» e convencido da vaidade da crítica literária, como costuma ser praticada. Considera a crítica —como os esquemas ilusórios para interpretar o universo— tão fictícia como a poesia ou os contos.

A reprodução de uma página, ao não repetir as condições em que foi produzida, ao implicar a prática da leitura, torna primária a produção de um texto, que passa a ser diferente pelo trabalho alojado nela. Isto significa, como postula Genette, «enfraquecer as noções de paternidade e a originalidade, sugerindo a continuidade subterrânea e a unidade secreta da arte e do pensamento».

³ Acreditamos que «Pierre Menard, autor del Quijote», em: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1939, é um texto que se pode classificar de conto-ensaio ou ensaio — conto e marcou a passagem do ensaio para a ficção num momento de busca de caminhos. Nesta obra Borges ficcionalizou uma teoria da leitura, projetando-se para a teoria literária. A leitura é um processo de reescrita. «Pierre Menard», num processo de «mise en abyme», constitui uma alegoria do papel do leitor como fator de transformação da obra. A reescrita do *Quijote* por parte de um poeta francês de inícios do século XX remete a toda a literatura que problematiza a possibilidade de ler. Segundo ISER, Wolfgang, em: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 110-111, a validade de um texto se mede pela capacidade que possui de perturbar os hábitos do leitor, enquanto o bom leitor se mede por sua adaptabilidade às indicações do texto.

⁴ Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1952. Nesse volume, sua coletânea mais longa de ensaios, destacam-se textos escritos entre 1937 e 1952, onde expõe os temas de sempre: o tempo, os sonhos, as metáforas, os espelhos, as diversas doutrinas.

Sem pretender oferecer uma investigação bibliográfica ou lingüística de cunho acadêmico, elaborou comentários de leitor atento, irônico e erudito, numa concepção pessoal da literatura, iluminando aspectos que críticos mais minuciosos não perceberam⁵.

Seu procedimento preferido consiste em esgotar as interpretações de um fato, historiar as diversas formas de um mito, uma lenda, uma metáfora ou doutrina filosófica, que projeta em uma perspectiva ética e estética. Em páginas que representam o exercício natural de um pensamento lúcido e de incomparável cultura, o sujeito é a literatura. Muitos de seus textos são auto-referenciais quando se diz criador de argumentos onde predominam simetrias, coincidências e contrastes. Preferia as leituras em que se podia perder «como en un sueño o una música».

Em 1925 publica *Inquisiciones*⁶, em que trata de temas de literatura espanhola e argentina, com citações de remotos autores nórdicos e ingleses. Ao mostrar-se ávido de penetrar em todas as culturas, aproxima-se de temas incomuns na Argentina de então. Reduz toda experiência a uma percepção, conceito que voltará ao longo de sua obra (cf.: «Somos una colección o conjunto de percepciones, que se suceden con inconcebible rapidez» (OI, 251).

Também se interessou pela problemática do idioma nacional e as possibilidades literárias do castelhano, exercendo uma crítica franca e direta. Por essa época, considera a realidade uma função do idioma: «O mundo aparente es un tropel de percepciones barajadas» (TE, 45) e acrescenta: «La lengua es edificadora de realidades» (TE, 47). Numa conferência intitulada «El idioma de los argentinos» define o caráter da língua, opondo-se à rigidez das fórmulas acadêmicas.

Condena o nacionalismo no que, segundo ele próprio, apresenta de limitado e estreito. Nunca se furtou aos problemas nacionais, focalizando-os sob aspectos específicos, e não como realidade a ser refletida externamente, isto é, «transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional». Acredita Borges que o *Martín Fierro* é a obra mais perdurável que se escreveu na Argentina, mas que a poesia gauchesca é um gênero tão artificial como qualquer outro, e acrescenta: «La idea de que la poesía argen-

tina debe abundar en trazos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece un equívoco»⁷. Considera «nueva la idea de que una literatura se debe definir por los trazos diferenciales del país que la produce»; também é nova a idéia de que os escritores devam procurar temas nacionais. O que realmente de um país pode e costuma prescindir de cor local. A tradição argentina é toda a cultura ocidental e tudo o que os escritores deste país façam com sucesso e seja verdadeira criação artística pertencerá à literatura argentina:

Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra⁸.

O debate nacional— universal, não é, para ele, de forma externa. O nacional não se expressa pelo toque «costumbrista», mas por vivências argentinas substanciais. Procurou a realização artística sem particularismos geográficos. Para professar sua intuição do mundo, está em contínua procura metafísica. O fantástico e o metafísico misturam-se à essência argentina e a estímulo emocional. Daí seus dois aspectos: a emoção leva-o ao nacional, metafísica ao universal.

A alusão é elemento fundamental dessa prosa, e para ele tem maior importância do que a expressão. Unicamente pela alusão se pode oferecer segundo Borges, idéia de algo. Em sua pior instância, todas as coisas podem ser expressas; porém mediante a alusão extraímos uma recordação do leito para obter novos elementos. Por isso, o *Martín Fierro* é tão superior ao resto da poesia gauchesca. Hernández nunca descreve a paisagem. Tudo nele é uma alusão (*en esa hora de la tarde, en que el mundo parece vivir en pura calma etc*)⁹.

Em *Síntesis* (1927) publicou notas repletas de humor e ironia. Em alguns momentos denuncia o estilo que empregaria mais tarde, sob o pseudônimo de Bustos Domecq. Também nesta revista apareceu o texto pioneiro de Nestor Ibarra sobre os três primeiros livros de poemas de Borges.

⁷ Veja-se: «El escritor argentino y la tradición», em: *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, pág. 154.

⁸ «Épilogos», in: *El hacedor*, Buenos Aires, Columba, 1953, pág. 155.

⁹ Borges, Jorge Luis (em colaboração com Margarita Guerrero). *El Martín Fierro*. Buenos Aires, Columba, 1953, pág. 40.

⁵ Adolfo Prieto, em *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954, gastou tinta e papel condenando os inúmeros «defeitos» da crítica borgiana, considerando-a desnecessária (o sublinhado é nosso).

⁶ No prólogo a *Inquisiciones* (1925) diz haver usado o termo para libertá-lo de difamação (ou preconceito).

Embora não haja criado nenhum sistema conceitual nem defendido escola ou corrente determinada, a avidês intelectual de Borges o fez desenvolver ou adaptar idéias filosóficas. Avisa-nos que manipula livremente visões do mundo, teologias, filosofias diversas como puro jogo. Manifestou preferências por pensadores que a configuração filosófica hispânica da época desprezava (como Schopenhauer e Julián Mariás).

Apoiou-se em determinados sistemas, como os de Berkeley, Schopenhauer, Nietzsche, Spinoza, Swedenborg. No epílogo a *Otras inquisiciones* (1952), explica que «tiende a estimular las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y por lo que encierran de singular o maravilloso»¹⁰. Em «Notas sobre Carriego» estabelece uma relação crítica entre conhecimento e realidade. Num artigo intitulado «Kafka e seus precursores» emite a célebre teoria de que «cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro» (OI, 148). Um escritor é sempre leitor de outros, o que implica certa posição diante deles, certa maneira de habitar a linguagem que o constitui. Ao analisar os efeitos que a leitura de um autor produz na caracterização de um corpus prévio de obras, Borges sugere que o livro produz o autor, numa evidente alteração da ordem convencional de filiação¹¹.

Borges propõe uma teoria da leitura tornando o receptor participante ativo do processo criador. Uma literatura, afirma Borges, não difere pela forma em que é escrita, mas pela forma em que é lida. O momento da escrita é limitado e fixo no tempo. Em troca, o tempo da leitura é infinito e será enriquecido pela memória dos leitores. Somos contemporâneos —como leitores— de toda a literatura e tornamos contemporâneos todos os autores entre si. No leitor convivem Shakespeare e Kafka, Platão e Proust. Por isso, em um leitor pode resumir-se toda a literatura, toda a cultura.

Em sua concepção do mecanismo da intertextualidade afirma que cada texto se relaciona com o passado e com o futuro. Seu texto é muitas vezes o reflexo de outros, numa relação dialética e recíproca entre o modelo e a cópia. Funciona como um pré— texto, cujo contexto é fundamentalmente literário. Cada geração de leitores interpreta a obra de outro modo, aplican-

¹⁰ Cito pela edição da Emecé, 1952, pág. 148.

¹¹ Em outro texto da mesma coletânea, afirma: «Un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica» (OI, 84). Severo Sarduy, in: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1969, pág. 66, faz uma alusão a esta leitura de Borges «ao contrário».

do-a a realidades diferentes. Borges altera a ordem convencional autor/livro ao sugerir que a obra produz seu autor. O escritor (e nisso segue o *après ça* freudiano) resulta filho de sua criação.

O verdadeiro ato criador é o ato de leitura, todo texto enriquece-se quando relacionado com outros autores e outros textos. Talvez Borges desempenhado um papel decisivo na «tronização do leitor» como instância teórica.

Do estilo rebuscado de *Inquisiciones* evolui para a «modesta y sencilla complejidad», das obras posteriores, sem retoricismos.

O pensamento de Schopenhauer, sentido como experiência vital, deterra a concepção puramente idealista com que Borges enfrenta o mundo e vê a realidade. O idealismo aparece para Borges como a verdade última, a meta que conduz todo intento de meditação metafísica e como tal define sua concepção do universo. Como Hume e Nietzsche, nega a duplicação do mundo. Mas, ao mesmo tempo, como artista, sente-se interessado pelo puro sobre a realidade, a única representação que forma o caos dos dias e torna possível o espaço. Assim, sua desesperada «Nueva refutación del tiempo», intento de vencer o último reduto da realidade que não foi submetido ao império da idéia dentro das demonstrações de Berkeley e Hume, termina com a doída declaração de impotência:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo atómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestras destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que es hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; desgraciadamente, soy Borges (OI, 256).

Com esta afirmação, Borges toca o conflito fundamental que atravessa sua obra, o problema sobre o qual descansa e justifica sua realização: a realidade da percepção do ser no âmbito de um mundo que em todo momento se aferra ao real, se nega a si mesmo. Prisioneiro do tempo, o «eu» que é Borges só pode experimentar no fluir deste, que devora toda realidade. Entretanto, característica essencial deste «eu» é a aspiração à permanência em seu próprio ser (cf. a citação de Spinoza: «todas as coisas querem persistir em seu ser»).

Desligado da idéia de um Deus depositário do ser em si mesmo, nosso tempo remete o ser a essa solidão irremediável, dentro da qual só pode ter consciência de seu perecimento.

Ao ser impedido de alcançar o Absoluto, permanecendo em seu ser pessoal—como no Aleph— ou perdendo-se nesse absoluto, porém à custa de sua desintegração como pessoa —como no «El Zahir»—, o homem como tal não pode superar a radical impenetrabilidade do universo, diante da qual se encontra só e isolado: está condenado a um contínuo interrogar-se, sem esperanças de encontrar a resposta.

Confessa que em sua *Antología de la literatura fantástica* (1940) compilada em colaboração com Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, há uma omissão culpável: faltam os insuspeitados mestres do gênero: Parmênides, Platão, Leibnitz, Kant, Francis Bradley:

qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe [...] confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que [...] solitariamente perdura fuera del tiempo? (D, 172).

Estes «maestros del género fantástico» serão também os do Borges narrador. Ante esta visão que relaciona a ficção com outros sistemas que dirigem o pensamento, transcende a dicotomia ficção versus realidade, relativizando-a e demonstrando a arbitrariedade fundamental desses limites.

Para Borges e para muitos escritores contemporâneos, a literatura é um espaço aberto por onde se filtra o universo.

Cético da veracidade das hipóteses metafísicas acumuladas ao longo de muitos séculos de história da Filosofia e das revelações teológicas, despoja-as do prurido de verdade absoluta e da pretendida divindade e faz delas matéria de suas invenções. Rejeita, assim, a transcendência dos sistemas abstratos: «Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica» (F, 23).

Não se detem nos sons das palavras, diz conceder pouca importância à qualidade sonora da linguagem¹². As palavras só funcionam dentro do texto,

¹² Em uma nota elogia, contraditoriamente, a poesia de Rubén Darío, afirmando que a crítica tem sido injusta com ele e que a lírica em língua espanhola nunca mais foi a mesma depois do Modernismo, «o movimento literário mais importante das letras hispânicas». Texto publicado em *Hispanamérica* (50): 63-64, agosto 1988.

que contém toda a realidade. Entre as imagens, prefere a metáfora, que dá andamento dinâmico ao poema. Sua inclinação filosófica fá-lo advertir que imagem não é o limite da expressão. Isto não o impede de considerar que matéria da ficção e da poesia é a linguagem e a valoriza como matéria sagrada, mágica.

A obra borgiana é reflexo direto de sua cosmovisão. Mas acima da de lumbrante riqueza da linguagem, além de enorme capacidade inventiva, aspecto mais comovente é o tremor da confissão íntima com que Borges não faz sentir que nos está abrindo as portas do mundo, para revelar-nos um dos aspectos do ser humano. O fato de repudiar a transcrição demasiado subjetiva e a exteriorização de estados de espírito, o faz utilizar-se do distanciamento irônico. Embora houvesse afirmado que tudo o que se escreve é autobiográfico, («Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica»-TE, 14 e «toda poesía es plena confesión de un yo»-TE, 152) foi criando-se a si mesmo e a seus próprios mitos, traçando seu auto-retrato. Mas deixa de observar o chamado pacto autobiográfico. Não há, em seus escritos, uma representação realista da atividade mental. Considera improdutivo (como ocorre com Funes) submeter-se à realidade.

A realidade, caótica e desordenada, é sempre menos rica que a imaginação. Por isso, o universo é incompreensível para a mente humana, enquanto a literatura deve ser regida pela organização. Ordenar a linguagem é reconquistar a unidade perdida do homem: «En el principio de la literatura está el mito y también en el fin»; a criação mítica começa com a palavra, «cada lenguaje es una tradición, cada palabra un símbolo compartido»¹³. Ler textos é assim, criar e recriar a tradição.

A linguagem, assim como a cultura, interpõem-se entre o ser humano e o mundo. Ela é um dos temas principais em Borges:

No habré sido un filólogo, /no habré inquirido las declinaciones los modos, [...] mas a lo largo de mis años profesé/ la pasión del lenguaje¹⁴.

A literatura tem, para Borges, sua própria finalidade sem confundir o esteticismo da arte pela arte com a procura do Absoluto que representa a arte pura. Sua tendência norteadora consiste na procura de uma realidade mais

¹³ Prólogo a *El oro de los tigres*, Buenos Aires, Emecé, 1970, pág. 10.

¹⁴ Borges, Jorge Luis. «Un lector», in: *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, 1969.

profunda que a realista. Embora a chamada realidade imediata seja organizada, aparentemente acessível, se a examinamos bem, é cheia de subterfúgios, de mascaramentos.

Ironiza o realismo dos historiadores dos séculos XVIII e XIX, através de detalhes apócrifos de suas obras paródicas, como *Historia universal de la infamia*. A paródia é, para ele, um tipo de crítica literária. Daí a criação de mundos imaginários e simbólicos, fora do espaço e do tempo. O sujeito —com sua auto-consciência narrativa e desconfiança da linguagem— constrói-se a partir de outro espaço, um espaço desconhecido, fragmentado, artificial.

Apenas o espírito e a capacidade inventiva se sobrepõem a tudo e lhe dão a serenidade. Pressupõe ordem atemporal de essências, à qual só posteriormente se juntam, as individualizações empíricas. Quando Heidegger, por volta de 1920, professou um desdém total dos conhecimentos dados pela ciência ao afirmar que «o rigor de nenhuma ciência iguala a seriedade da metafísica», iniciou a procura do ser na experiência afetiva e emocional do homem.

A partir de *Discusión* (1932), caracterizado pelo grande emprego de neologismos¹⁵, empreende o enfoque direto de questões metafísicas relacionadas com a refutação do tempo, a aceitação de eternidade, o devir cíclico do universo, o significado da realidade e a transcendência do destino humano.

Em «A postulação da realidade», revela as relações entre a literatura e o real, abordadas segundo as soluções encontradas em diferentes épocas. Em «A supersticiosa ética do leitor» faz uma crítica das obras literárias do ponto de vista de quem lê. Em «Filmes» analisa suas impressões sobre a cinematografia mundial (cerca de 57 filmes, entre 1931-1944), matéria pouco comentada na época por autores de prestígio, implantando um léxico e um estilo. Em «A arte narrativa e magia», Borges cita o livro de Frazer, *The Golden Bough* e propõe que todo processo narrativo é mágico.

Sem negar a causalidade na narrativa determinada por uma lei de simpatia arbitrária, o mundo real, para Borges, carece de solução:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela,

¹⁵ Característica notada na resenha que Ramón Doll publicou na revista *Letras* (1933), onde crítica, ainda, a grande quantidade de citações por parte de Borges.

pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quedo primero para la simulación psicológica (*D*, 91).

Ortega y Gasset acreditava que o futuro do romance devia ser procura no aspecto psicológico e considerava «que o prazer das aventuras é inexistente ou pueril». Borges, desde seus inícios, desdenha o realismo psicológico em voga e o «psicologismo confessional» auspiciado pelos modernistas opunha ao romance psicológico o policial ao descobrir que este apresenta mesmo tempo a escrita e a leitura. Qualifica a trama de *A invenção de Mo.* de Adolfo Bioy Casares de perfeita, pois tem predileção, nas obras ficcionais pelo «secreto argumento» (*D*, 86)¹⁶.

Dedicou nove ensaios à *Divina Comédia* onde afirma não haver «palate injustificada» e das conferências reunidas em *Siete noches*¹⁷, seis reflete sua emoção pela leitura da obra de Dante e tocam em temas que o preocupam reiteradamente: «En relación a los temas que me obcecaron, afirmo este libro es mi testamento». Glosa passagens do poema, indicando que grandes obras compõem-se de arquétipos constantes e visões persistentes. Afirma, também, que nos livros busca a emoção estética que lhe desperta e diz haver sido um «leitor hedônico», um crítico em que a dimensão da leitura é a da experiência avaliativa. Os temas escolhidos assinalam suas preferências, literárias ou não.

A trama, em Borges, necessita da projeção metafísica, sem que ele se comprometa com nenhum sistema isolado. As hipóteses que propõe não coincidem necessariamente com suas crenças. A trama de uma obra deve refletir o princípio de composição, supondo para o realismo uma relação especulativa entre a realidade e a arte. Borges combate esse realismo, (como fruto de suas leituras do idealismo filosófico de Berkeley e Schopenhauer) afirmando que a imagem ordenada da arte é completa em si. A realidade é insondável: elementar e talvez a «historia universal es la historia de unas pocas metafísicas» (*OI*, 638). O termo magia sublinha ironicamente, em Borges, o caráter religioso dessa visão. Considera a teologia a forma mais elevada da literatura

¹⁶ Borges, Jorge Luis, *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, in: *Prólogos con un prólogo dos prólogos*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1985, pág. 24-27. A edição original é de Buenos Aires, Editorial Losada, 1940.

¹⁷ Borges, Jorge Luis, *Siete noches*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 11. Este volume engloba as conferências pronunciadas no Teatro Coliseo de Buenos Aires, no mesmo ano.

ra fantástica porque nesta se supõe a existência de um princípio ordenador. Em Borges persiste a dualidade entre espírito e universo, contra uma visão centrada na história, de orientação hegeliana. Se aprecia a posição dos empiristas lógicos, apoveita-se da epistemologia, cosmologia, exegética, reinstalando-os no território da ficção, para expressar esteticamente esses conceitos. Os primeiros ensaios inscrevem-se na tradição nominalista e empirista. De 1960 em diante, percebem-se traços do misticismo neoplatônico.

A arte passa a ser em Borges a busca do princípio ordenador em que a palavra torne a realidade possível. Os meios são transformados em fins para tomar consciência de suas limitações. A narrativa resume todas as possibilidades da escrita. Preferindo especular sobre a antureza da estética do que no interesse histórico, revela o fracasso em controlar o conhecimento, a impossibilidade da realização do ato criador:

esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizás, el hecho estético (OI, 12).

O crítico francês Gerard Genette afirma que «um livro não é um sentido pronto, uma revelação que sofremos, é uma reserva de formas que esperam seu sentido»¹⁸.

Na conferência sobre a Divina Comédia, Borges diz haver admirado Dante pelo achado de apresentar «un momento como cifra de una vida»¹⁹.

O olhar crítico é a procura desta revelação, projeção de sua noção idealista de que o pensamento humano pode atingir apenas uma desilusão prática ou intuição convincente.

A maioria dos pronunciamentos e conjecturas de Borges sobre a literatura podem ser comparadas com o New Criticism anglo—americano e também com o estruturalismo francês. Seus ensaios sobre Valéry, Whitman e Shaw o comprovam e reforçam sua adesão ao relativismo crítico. Na verdade foi um crítico eclético, independente, que preferiu especular mais sobre a natureza da estética do que sobre aspectos históricos.

¹⁸ Genette, Gerard. *Figures*, Paris, Seuil, 1966.

¹⁹ Borges, Jorge Luis, *Siete noches*, op. cit. pág. 20. Em *Otras Inquisiciones*, Borges afirma exatamente: «Sospeché, alguna vez, que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quien es». Esta visão é uma das capitais em sua concepção da realidade empírica e do ser humano.

Prenuncia a estética da recepção enquanto recriação da escrita: «L literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por texto que por el modo de ser leída» (OI, 747). Talvez tenha desempenhado um papel decisivo «entronização do leitor» como instância teórica²⁰.

Assumindo propostas a que vai voltar, escreve no prólogo de *Historia universal da infâmia* (1935), obra que é mistura original de gênero narrativo e ensaio:

Leer [...] es una actividad posterior a la de escribir; más resignada, más civil, más intelectual.

Também para a «nova crítica» francesa os textos de Borges são ponto partida da teoria e matéria privilegiada de aplicação. Aproxima-se de certos dogmas do estruturalismo, principalmente o de que a literatura representa uma criação intelectual do homem mas condenada a falhar como explicação da existência.

As considerações em torno da semântica precedem as estilísticas. Seu interesse radica no livro como arquétipo onde o falso pode ser verdadeiro: onde a forma essencial é um mistério. A obra de ficção deve ser «un jue preciso de vigilancias, ecos y afinidades» (D, 90).

O crítico é um tradutor e um intérprete. Perdeu-se ultimamente o sentido do gozo estético. Borges denunciou-o como «la supersticiosa ética del lector», o que faz com que «ya no van quedando lectores, en el sentido ingenioso de la palabra, sino que todos son críticos potenciales».

Numa literatura que se constrói sobre a literatura, encontra-se, a cada passo, referências a outros livros, a outros autores. A fonte de um de seus textos —«O jardim das veredas que se bifurcam» (1943)— é a narrativa «The rose of yesterday», de autor inventado, Herbert Quain. Seu objetivo? Ilustrar a irrealidade da existência: «Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» (OI, 69). Em «Tema do traidor e do herói», diz Borges: «Que la historia hubiera copiado a la historia, ya era suficientemente pasmoso; que historia copie a la literatura, es inconcebible» (F, 139).

Em sua crítica do sujeito, Borges relativiza a forma, pela eliminação da liberdade das oposições²¹. Sua formulação estética transforma a realidade, fra-

²⁰ Ver nota 3.

²¹ A metáfora que usa em *El fin* é a mais apreciada na pós—modernidade: todos os seus temas elaborados pelos homens são imaginários.

menta o tempo, ao desconstruir o modernismo e questionar a vanguarda. Se a pós—modernidade trouxe o fim de certos valores dogmáticos, centrou sua atenção nas margens, suscetível de lançar uma dialética do pensamento num protesto contra os cânones da dominação de um totalitarismo intelectual, Jorge Luis Borges foi um escritor pós— moderno *avant la lettre*.

LISTA DE ABREVIATURAS

- D: *Discusión.*
 OC: *Obras completas.*
 TE: *El tamaño de mi esperanza.*
 OI: *Otras inquisiciones.*
 F: *Ficciones.*
 HUI: *Historia universal de la infamia.*

*Las significaciones del paisaje y el espacio
 en El hombre, la hembra y el hambre
 de Daina Chaviano*

VENKO KANEV
 Université de Paris III

La lectura crítica de una obra literaria suscita varios problemas. Uno de ellos es la distinción entre paisaje y espacio. La subjetividad de la percepción de estos elementos es mayor que en otros casos. Si se trata de un paisaje o espacio «puro» el lector vacila menos, pero es difícil trazar la frontera en las formas intermedias. Se podría acotar también que en cierta medida la distinción resulta falsa por cuanto el paisaje y el espacio en la literatura son productos ficcionales creados por el narrador, es decir, revelan la misma actitud frente a la realidad: representarla y recrearla.

Ciertas características evidentes como la descripción objetiva o subjetiva, la relación directa del paisaje y el espacio con los personajes, su carácter realista o imaginativo, la aprehensión y reacción diferentes frente al mismo paisaje o espacio, sus funciones dentro de la obra, los sentidos que se le atribuyen, la percepción por los cinco sentidos —con predominio de la vista—, su carácter temporal como parte de los recuerdos, del presente inmediato o del futuro, etc., son comunes de ambos elementos. La distinción podría comenzar con un rasgo esencial, o sea que el paisaje supone una visión de conjunto, es renuente a los límites precisos, implica más bien lo infinito. Puede estar poblado de objetos, pero el objeto en sí no puede constituir un paisaje, igual que un espacio cerrado. El paisaje contiene el sueño o el ensueño y la imaginación y su función es traspasar los límites. Si el espacio los adopta se transforma en paisaje.

El paisaje y el espacio en la novela *El hombre, la hembra y el hambre*¹ de la escritora cubana Daina Chaviano merecen un estudio aparte por su impor-

¹ Chaviano, Daina, *El hombre, la hembra y el hambre*, Ed. Planeta, Barcelona, 1998, premio Azorin. Ver acerca de esta novela mi ensayo «El pasado y el futuro: transgresión del