



Hacia una reescritura del mundo
en Jorge Luis Borges:

Ficciones o el universo como fábula

Emiro Santos García*

“Hemos eliminado el mundo verdad: ¿qué mundo nos ha quedado?, ¿Quizás el mundo de las apariencias?... Desde luego que no. ¡Con el mundo verdad hemos suprimido también el mundo de las apariencias!”

El crepúsculo de los dioses (Nietzsche).

En un pasaje del *Fedro*, Platón, hablando por boca de Sócrates, contaba la historia del nacimiento de la escritura: el dios Teut, inventor de los números y la geometría, del ajedrez y la matemática celeste, se presentó ante el rey Tamus, ofreciéndole la escritura como salvamento de la memoria —“remedio contra el olvido”, la llamará en otras tardes Eurípides—. El rey, sin embargo, difirió la propuesta y optó por la memoria: la invención del dios, según sus propios razonamientos, produciría solo olvido en las almas, despertaría vanas reminiscencias y borraría los recuerdos del espíritu. “Este es, mi querido Fedro, el inconveniente tanto de la pintura como de la escritura”, concluye Sócrates: “creéis que piensan, pero pedidles alguna explicación sobre el objeto que contienen y os responden siempre la misma cosa” (Platón III: 230).

Cada vez que vuelvo a esta historia, entre páginas, cuya voz (de acuerdo con Platón) se ha perdido para siempre, me pregunto si acaso la escritura, contrariamente y como imposible espejo, no hablará mejor de nosotros que el geométrico mundo donde no arden los cuerpos, y si sus “espejismos” no serán más necesarios (vienen a mi mente entonces, como un eco inevitable, los cuentos de Jorge Luis Borges).

* Profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Candidato a Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico. Es autor del libro de investigación literaria *Héctor Rojas Herazo. El esplendor de la rebeldía* (2011), y de los libros de cuento *Retorno a las catedrales* (2011) y *El vértice de la noche* (2006). Miembro del Centro de Estudios e Investigaciones Literarias del Caribe (CEILIKA). Desde el 2009 dirige *Visitas al patio*, Revista del Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Actualmente se desempeña como profesor de literatura en la Universidad de Cartagena.

Leer implica despertar oscuras reminiscencias, seguramente pensó Tamus: creer verdadero aquello que no es más que vulgar impresión. Pero no por “falsas” estas impresiones son menos esenciales, puesto que la literatura, en sus múltiples formas, nos instala en la pureza de una emoción irrepetible. Diremos entonces: cuando leemos, no solo estamos ante oscuros caracteres, sino ante nosotros mismos; cuando leemos, el universo se concentra en un solo instante y las palabras hablan de sí. He aquí la posibilidad que, para consuelo de los hombres, llena de noche los desiertos.

La escritura de Borges, exacta y onírica, indolente y barroca, nos adentra en este mundo de tumultuosas formas, intolerable, si pensamos que desde el principio (como ocurre con la escritura para Tamus) renuncia a la certeza de la verdad y se oscurece en apretados pasadizos del intelecto: una confesada tendencia a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (Borges 173). Pero, ¿qué mundo puede ser este, que renuncia a la posi-

bilidad de la verdad? ¿Y qué clase de metafísica esta, que nos promete el vacío? No es lo único que me inquieta: los espejismos borgeanos, más allá de los sistemas filosóficos desnaturalizados y pervertidos, hablan también de otras formas más vagas y luminosas: los libros que alguna vez hemos leído y que ya hacen parte de nosotros. Me interesan particularmente estos últimos.

Quiero dibujar, pues, en las líneas que siguen, una bitácora imaginaria: algunos de los movimientos internos de la escritura borgeana, en la desviación de una epistemología tradicional y un realismo trascendentalista. No quiere ser esta aproximación, por supuesto, un rastreo arqueológico —en el peligroso sentido de la palabra: los inventarios del mármol ahogan los museos—, sino el estudio de una intuición más profunda: cómo la prosa borgeana, en la desintegración posmoderna de los géneros y en la relativización del logocentrismo occidental, edifica una visión de mundo que nos habla del universo como diálogo tautológico, reflejo que se contempla a sí mismo y encuentra en las “apariencias” su materialidad. Apuesta que bien



Tomada de <http://www.morguefile.com>

podría comprobarse en uno de los grandes argumentos metafísicos de su obra: la *búsqueda*—ejemplificada en el bibliotecario, pero también en el detective— como re-creadora del universo.

Tal afirmación es susceptible de ser revisada a la luz de las propuestas transtextuales de Gerard Genette (1989), así como de una hermenéutica, más que descriptiva o catalogica, afianzada en la vivencia de la palabra como generadora y negadora del ser, en lo que me gustaría ver como una *ontología ficcional de la palabra poética*. Es decir, el ser de la palabra vuelto sobre sí mismo. Diremos entonces con Genette que la literatura es manifestación de transtextualidades, en el sentido de “trascendencia textual del texto” (Genette 9):¹ no el producto de una originalidad romántica, o de un absoluto inmanentismo lingüístico, sino un palimpsesto, manifestación escrita sobre otra manifestación, siempre en segundo grado, no referenciándose a sí misma, sino a un texto precedente. Es decir, un texto B incluirá la presencia, ya sea por imitación, prolongación o transformación, de un texto A (Genette 19)².

Como es sabido, Genette propone cinco tipos de relaciones transtextuales: paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, arquitecturalidad e intertextualidad (10-4). Y Borges ha sido uno de los escritores latinoamericanos que, ya antes de esta catalogación, más se ha valido de las complejas relaciones transtextuales de la escritura (otro gran caso es la avasalladora poética de Lezama Lima, o el sensualista verbo de Mujica Láinez); su obra es el anuncio y el cumplimiento de la literatura como *causa sui*. Y

Quiero dibujar, pues, en las líneas que siguen, una bitácora imaginaria: algunos de los movimientos internos de la escritura borgeana, en la desviación de una epistemología tradicional y un realismo trascendentalista.

semejante voluntad es notable en la titulación de una de sus colecciones de cuento: *Ficciones*³. No estamos aquí ante un realismo mimético, sino ante una singular realidad que vale por lo que es; no por su sustento o finalidad “real”. En la obra de Borges, sin embargo, las relaciones transtextuales no remiten exclusivamente a líneas de otros autores, o a concepciones filosóficas y teológicas, sino que en muchos casos envían a anteriores obras suyas, o a textos fic-

1 Si bien el término “transtextualidad” corresponde al movimiento de toda literariedad en la propuesta de Gerard Genette, ya Julia Kristeva algunos años antes (siguiendo las propuestas dialógicas de Bajtín) acuñaba el término “intertextualidad”, afirmando que: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1969).

2 El teórico francés acude para ello a un exquisito ejemplo: el palimpsesto, antiguo procedimiento basado en la reutilización del pergamino, donde se cubre una escritura anterior para soportar la nueva —si bien con el paso de los años la escritura reaparece, dándonos como resultado un soporte en el que yacen simultáneamente las dos—.

3 En su primera edición de 1944, *Ficciones* reunía catorce relatos, divididos en dos partes: 1) *El jardín de senderos que se bifurcan* (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”) y 2) *Artificios* (“Funes el memorioso”, “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula”, “El milagro secreto” y “Tres versiones de Judas”). En 1956, sin embargo, Borges incluirá tres nuevos relatos.

ticios mencionados en algún momento de sus páginas, en una suerte de vertiginosa intratextualidad, que nos recuerda continuamente el carácter “lúdico” de su palabra. Podemos ver uno de estos juegos, por ejemplo, en el relato titulado “La muerte y la brújula”. El detective Erick Lönnrot, intrincado *amateur* de misterios insondables, inspecciona los libros del asesinado Marcelo Yarmolinsky, delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico, y encuentra una *Vindicación a la cábala*, que no es más sino el título de uno de los ensayos borgeanos reunidos en *Discusión* (1932).

Borges nos pierde así en oblicuas trampas, convocando citas apócrifas, bibliografías inexistentes, y dibuja interesantes vínculos cuya piedra angular no está en la convalidación histórica, o en la dependencia de discursos empíricos, como en una nueva ontología ficcional. El Silas Haslam de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por citar un caso, es un personaje deliberadamente ficticio, y como tal no ha podido publicar en el tiempo de los hombres *A general history of labyrinths* –debo anotar que existe aquí un homenaje al apellido de soltera de la abuela de Borges, Frances Haslam, y a una de las obsesiones personales del autor argentino: el laberinto como símbolo cósmico–. Estas relaciones transtextuales, por lo demás, no son siempre de carácter convencionalmente literario, sino que Borges rompe de muchos modos los pactos genéricos: “Yo he compilado alguna vez una antología de literatura fantástica [...]”, aseguraba, “pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley” (Borges, 1980: 231).

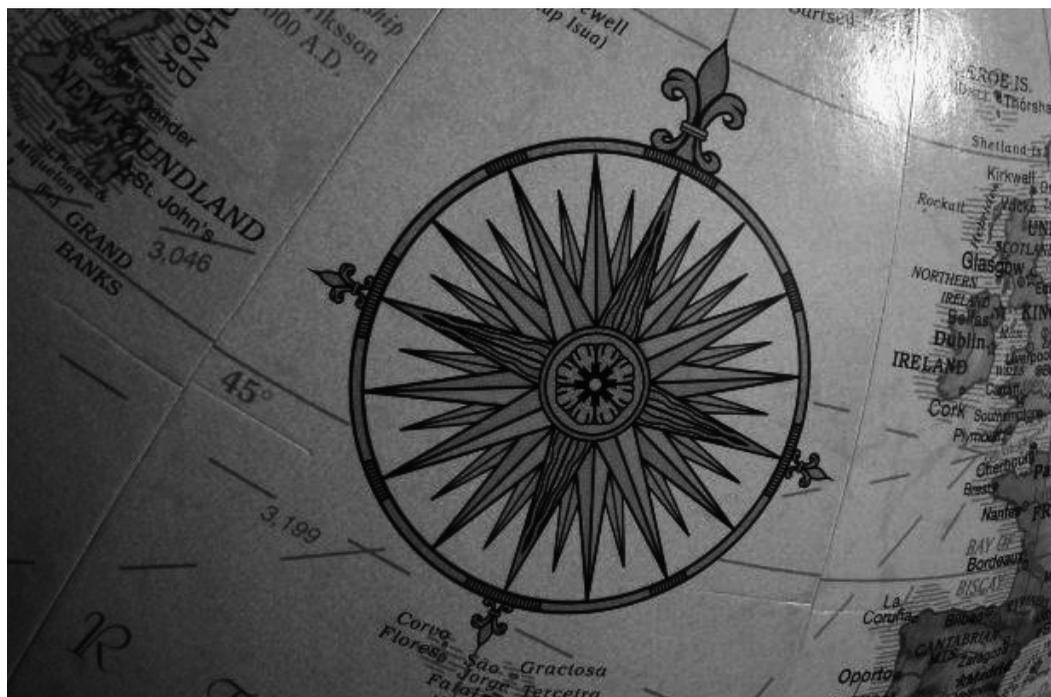
Me inquieta aquí una pregunta que colinda con el método: ¿cómo establecer posibles intertextualidades en Borges, si en su poética los textos precedentes pierden su cualidad prístina para formar una nueva realidad? ¿Qué sentido tiene inventariar textos “bastardos”, cuando su nuevo lugar en la prosa borgeana re-escibe un

pasado cultural y literario al que solían pertenecer? Las relaciones entre textos son mucho más finas de lo que podríamos pensar y no se limitan a una regla de causalidad teleológica, sino a una *permanencia*, es decir, a una actualidad constitutiva. Para Genette, el exponente más canónico de esta suerte de “copresencia” es la cita, pero también el plagio y la alusión (el primero corresponde a una copia literal y la segunda a una referencia más difusa, “cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite” [10]).

Así, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges convoca dos veces a Cervantes: “*la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*” (1976: 64, cursivas del autor), y aclara la procedencia de la cita: “Don Quijote, primera parte, noveno capítulo” (64). Traslación de recalitrante fidelidad, teniendo en cuenta que el protagonista del cuento –el “llorado” Pierre Menard–, pretende escribir en el siglo XX no una revisión, parodia o transposición, sino el *Quijote* mismo –a la luz, entre otras ideas, de la febril tentativa de Novalis: “la *total* identificación con un autor determinado” (61)–. Menard no quiere “componer otro *Quijote* –lo cual es fácil– sino el *Quijote*”. No se propone copiarlo, ya que “su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (61).

Una propuesta de este talante, que nos aboca a la inviabilidad de un texto absoluto, devendría naturalmente en plagio, en tanto “reproducción” literal de una obra preexistente. Pero el propósito ficcional de Menard (y de la transtextualidad borgeana) va más allá: la anulación del tiempo cronológico de la composición y la instauración de una simultaneidad artística, o de lo que Borges llama “tiempo del arte” (1983: 110)⁴. Por lo demás, el plagio, como estrategia compositiva y ambición estética, encuentra cabal justificación en una de las afirmaciones más

4 “En el tiempo real, en la historia [escribe Borges] cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido” (1983: 110).



Tomada de <http://www.morguefile.com>

seductoras y temerarias de Borges: “Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y la ortodoxia” (2001: 17).

Creador de un elegante nihilismo, que no condesciende al pesimismo, pero sí a la incertidumbre metafísica, la escritura borgeana encarna la ruptura del lenguaje como pulcro soporte del mundo: este último no puede hablarnos; tal vez nunca nos ha hablado más allá de nuestro ardoroso solipsismo. El plagio, relevado de su estatuto de inferioridad representacional, deja de ser copia o fantasmagoría para convertirse en fuerza expresiva: el artista quiere alcanzar una nueva “metafísica”, una decidida y paradójica densidad de las “apariencias”. Ya Nietzsche,

en uno de los apartados de *El ocaso de los ídolos* –titulado “Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en fábula”–, se inquietaba ante esta abolición del “mundo verdad”: “¿Qué mundo nos ha quedado? ¿Quizás el mundo de las apariencias... Desde luego que no. ¿Con el mundo verdad hemos suprimido también el mundo de las apariencias?” (Nietzsche 62).

La palabra poética corresponde entonces, desde la condena platónica,⁵ no al falseamiento de una imagen divina –pienso en los *archontes* de la cosmogénesis gnóstica, artesanos de una burda copia (mitología tan cara a Borges)–, sino a la *esencia* (no mimética ni eidética) de todas las formas: el punto de partida de un mundo relativizado por la ficción. Hay aquí, desde luego, una diferencia con las sustancializaciones hipostáticas de la palabra en la tradición cabalística,

5 La doctrina platónica desestima la cognición de la poesía –a pesar de su procedencia divina– en el marco de un proyecto educativo y político clásico, recurriendo, entre otros, a tres tipos de argumentos: el *metafísico* (el arte como copia de la realidad o espejismo ontológico), el *educativo* (las ficciones poéticas, con sus “mentiras innobles”, se convierten en peligrosa influencia moral para la juventud), y el *psicológico* (la desestabilización del alma a partir de su “irracionalidad”). Para un estudio más detallado del destierro de los poetas de la polis y la paradójica devaluación de la poesía en Platón, véase Herreras (2009: 83-94).

pues en Borges no se pretende la legitimación de una nueva metafísica, sino la autonomía estética de la palabra, y con ella el reconocimiento del carácter discursivo, ficcional, de la realidad, lo que no es un descubrimiento siempre feliz, sino la más de las veces el horror del abismo.

Esta seguridad me lleva a un posible diálogo con las críticas a la episteme occidental y su realismo metafísico. Mientras reviso algunas páginas de Emilio García Pozo (2004), Evodio Escalante (1988) y José Martínez Sánchez (2008), me parece bastante sugestiva la posibilidad de un Borges precursor del temperamento posmoderno. Si bien no creo en las férreas taxonomías temporales, que limitan a un escritor al espíritu intra o trans-mundano de una época, sus interpretaciones me ayudan a entender la dilución de los géneros en *Ficciones*, o en otro libro de cuentos como *El Aleph*: ese afán por romper las barreras entre los discursos, la fragmentación de una causalidad lógica de lo real y la desaparición de un centro mensurable, o incluso posible. Relatos como “Las ruinas circulares” y

“El Aleph”—soberbias catedrales de la imaginación— nos instalan, efectivamente, en el vértigo del fundacionalismo occidental: ¿somos el sueño de un sueño? ¿Es posible la simultaneidad de los espacios y tiempos?

El primer relato nos sitúa ante una misión sagrada, o tal vez perversa, por las consecuencias que extiende sobre la realidad: la labor de *soñar* un hombre. Borges echa amplia mano a la cosmogonía platónica y gnóstica, a su lectura del mundo material como ilusión o burla, relatándonos una antropogonía onírica, en el momento en que el mago crea un ser fantasmal: “retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil” (1976: 70).

Intertextualidad con la anatomía planetaria de la doctrina hermética de las correspondencias, pero también confluencia con la lectura gnóstica del *Timeo* de Platón: la creación, por parte de “dioses jóvenes”, del cuerpo material del hom-



Tomada de <http://www.sxc.hu>

bre y los elementos cósmicos (cf. Platón, 1998: vol. III, 258-9)⁶. Por diferentes fuentes, no obstante, sabemos que lo único que no lograron los archontes al crear al hombre fue ponerle en pie: faltaba el poder animador del Espíritu Invisible. El autor argentino retoma esta dificultad antropogónica, en uno de los momentos más dramáticos de su relato: “En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado” (1983: 70).

El segundo cuento que me interesa es “El Aleph” (1949), extraña hibridación de relato satírico y exacerbada mística. Presenciamos en sus líneas, de modo paródico, la vana obra de Carlos Argentino Daneri –suerte de Bouvard o Pecuchet tardío– que se propone inventariar cada uno de los predios geográficos del mundo en el poema mimético más ambicioso que haya imaginado mente alguna. Borges es aquí puntilloso: ironizando sobre las pretensiones nerudianas de componer un poema que abarcase la gesta americana de sus hombres y su geografía –lo que más tarde sería el grueso total de *Canto general* (1950)–, opone a la vastedad de su palabra un breve orbe tornasolado, “de casi intolerable fulgor”, con dos o tres centímetros de diámetro y en el cual está todo el “espacio cósmico” (1983: 154-5).

“El Aleph”, por lo demás, puede leerse como el viaje iniciático motivado por la “amada” muerta, Beatriz Viterbo, camino hacia la contemplación de la Divinidad (en este caso, el Universo). Como Dante, el narrador de “El Aleph” comienza por las ceremonias *post mórtem* de la amada como vehículo trascendente –enricas intertextualidades con la poesía provenzal y la mística cátara⁷–, y alcanza finalmente el éxtasis; solo que a diferencia del poeta toscano, el narrador vagará desencantando, preguntándose:

El plagio, relevado de su estatuto de inferioridad representacional, deja de ser copia o fantasmagoría para convertirse en fuerza expresiva.

“¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (1976: 158).

He aquí cómo la simpatía con el catarismo, el gnosticismo, las religiones iránias, la cábala y otras formas heterodoxas de pensamiento, re-dimensionan y abaten los tropos naturalizados de nuestra cultura. Esto, por supuesto, no lleva al escritor argentino a una epifanía exotista, como había ocurrido en algunos de nuestros pasados modernismos. A despecho de su perfecta esfericidad teológica, un milagro como el Aleph, o los poderes creadores de un mago –pienso también en el vaciamiento del sacerdote de la Pirámide de Quaholom del cuento “La escritura del dios”–, se convierten en aborrecible constatación: el desconocimiento o ausencia de un origen. El mundo borgeano, desprovisto de certezas fundacionales –inversa rosa germinada

6 Escribe Michael Williams, a propósito del cuerpo gnóstico: “se nos presenta con huesos psíquicos, nervios psíquicos, piel psíquica, médula psíquica, sangre psíquica, piel y pelo psíquicos, y cada uno de esos siete elementos corporales de naturaleza psíquica es proporcionado por un diferente poder arcónico” (1992: vol. I, 135. Cf. *Los Hechos apócrifos de Juan*, CNH II, 87, 30-32).

7 Para un acercamiento a la construcción poética de la amada en la lírica provenzal y la tradición amorosa del Occidente medieval –tanto en su manifestación ortodoxa como heterodoxa–, véase Rougemont (2001) y Paz (1997).

en la oscuridad—, apela así a la “apariencia”, esforzándose no solo por llenar el vacío, sino por crearlo coleccionando citas, epígrafes, llamados a pie de página, despertando alusiones y tejendo una densa red de mitografías y metáforas.

Como estrategia narrativa, la alusión se corresponde con la voluntad de dotar a la ficción de un poderío insospechado: las múltiples posibilidades de la textualidad. Cuando Carlos Argentino Daneri nos habla de su titánico poema, se solaza en cada uno de sus versos: “El primer[o] granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión” (1976: 147). Y este “eruditos a la violeta” nos remite al título de una sátira de José Cadalso y Vázquez de Andrade, escrita en 1772, contra las pretensiones doctas de sus contemporáneos⁸. Pero también nos abisma en un *regressus ad infinitum*: nos lleva a encontrar en Cadalso solo otro momento más de la palabra que, si retorremos esta posibilidad hasta sus últimas consecuencias, podría conducirnos al origen de la escritura⁹.

El comentario marginal, en el mismo sentido, se convierte con Borges en eros narcisista —entendido no bajo una dimensión panteísta, sino gnóstica y autorreferencial: la del lenguaje seducido por su propio fantasma, desprovisto de una fuente o autoridad causal—. A esta forma de relación la llama Genette “paratextualidad”: el vínculo que hay entre el texto y su paratexto, es decir, entre el texto y los títulos, prólogos, epígrafes, notas de pie de página (1989: 11). En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”—para retomar un cuento del que ya he hablado—, Borges otorga a su mundo una elaboración y justificación epistemológica para cada área del conocimiento:

“Russell (*The análisis of mind*, 1921: 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio” (1976: 42). O encontramos, un par de páginas más adelante:

En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare (44).

Coincido con Adam Elbanowski en su ensayo “El diálogo intertextual: las notas marginales en Jorge Luis Borges”, cuando afirma que el autor argentino, al utilizar los pies de página, “no invoca autoridades; sus acotaciones pierden la función interpretativa o crítica” debido a su ejemplar escepticismo. Pues “si las ideas filosóficas o los conceptos teológicos se caracterizan por una dimensión puramente literaria, siendo juegos de la imaginación, lo mismo puede afirmarse de las notas eruditas o referenciales” (sf: 190). En especial, me llama la atención el hecho de que estas notas al margen adquieren una fuerza poética que no procede de su “horizonte de expectativas” (para utilizar la noción de Jauss): no encuentran su fuerza en la explicación o soporte magisterial de un texto, sino que amplifican los ecos de la realidad de la ficción, hasta el punto de situarnos frente a otro texto autónomo, por sus suscitaciones, pero dependiente al hacer parte del vasto sistema de interrelaciones de la escritura.

8 El subtítulo de la sátira cadalsiana reza: “Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones, para los siete días de la semana, publicado en obsequio de los que pretenden saber mucho estudiando poco”, y la violeta, flor en otros predios de mayores implicaciones simbólicas, se refiere al aroma de uno de los perfumes más perseguidos por los jóvenes que gustaban estar a la moda.

9 Más adelante, en el mismo cuento, leemos: “Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros” (147). Si nos atenemos a la nota final que introduce Borges en “El Acercamiento a Almotásin” (56-57), sabremos que ese místico “persa” es Farid al Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar, quien escribió un poema muy parecido a la extensión del principio de identidad de Plotino en las *Enéadas*: “Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol” (56-57).



Tomada de <http://www.sxc.hu>

Debo decir que con esta estrategia, la gratuidad de la imaginación (atribuida generalmente a la literatura fantástica por el principio de realidad y la visión prometeica del mundo moderno [cf. Marcuse 1983]) se decanta hacia la crítica del realismo, de la autoridad gnoseológica y de la naturalización de las ideologías presente tanto en textos canónicos como en los modos de asumir la creación poética. Esta labor metatextual “es por excelencia la relación crítica” (Genette 1989: 13): en ella dos textos se articulan, el segundo hablando del primero sin citarlo, y muchas veces sin nombrarlo, singular paradoja, que podríamos comprender si ampliamos la categoría de “texto” a toda discursividad de lo real. Y es esta, por supuesto, la conceptualización que prefiero para estudiar la cosmovisión del escritor argentino.

En la prosa de Borges es posible distinguir así dos momentos, o dos tipos de relaciones metatextuales: el primero comprende su pro-

Como estrategia narrativa, la alusión se corresponde con la voluntad de dotar a la ficción de un poderío insospechado: las múltiples posibilidades de la textualidad.

ducción ensayística; me refiero a compendios como *Discusión* (1932) y *Otras inquisiciones* (1952), en los cuales Borges discurre sobre la obra de escritores tan diversos como Wilde, Whitman, Quevedo, Cervantes, Coleridge, Hawthorne, Donne, Pascal, o sobre “problemas” como la eternidad y las implicaciones prácticas de los castigos infernales. El segundo tipo de metatextualidad que me interesa consiste en comentarios (que deviene al tiempo en una transgresión de la architextualidad, o “claseidad por excelencia” de los géneros), mediante los cuales se aproxima a textos inexistentes desde el plano de la ficción, utilizando la verosimilitud y las convenciones literarias para desvirtuar el estatuto de la tradición letrada.

En ambos casos nos encontramos con una inesperada labilidad: el reconocimiento de la crítica como lenguaje artificial y de la metáfora como camino cognitivo. Tenemos, pues, el caso tan controversial en su momento de “El Acercamiento a Almotásin”, incorporado más tarde a sus volúmenes de cuento: una “reseña crítica” sobre las dos ediciones de un texto imaginario de Mir Badahur Alí, cuyo personaje principal, Almotásin, emprende una búsqueda que lo conduce a sí mismo. “Pierre Menard,

autor del Quijote”, y, en menor medida, “Tema del traidor y del héroe” son también muestras bastante palmarias de la perversión de las fronteras tipológicas en su obra. ¿Ensayos? ¿Esbozos preparatorios? ¿O textos decididamente ficcionales? Incertidumbres demasiado frecuentes en Borges.

¿Hasta qué punto podríamos afirmar que “La Biblioteca de Babel” es un cuento? ¿Hasta dónde, sin temor a maniqueísmos, contaríamos con la certeza de que sus preocupaciones corresponden a las discusiones matemáticas sobre la finitud e infinitud numéricas, o a una alegoría de la soledad humana?, pero sabemos que la alegoría, como tropo, nos habla de una idea más legítima que su soporte figural inmediato, o de la subsistencia de un eidos tras las apariencias, y hemos visto cómo en Borges tal esencialismo desaparece de un horizonte nominativo. No obstante, como camino hacia una categoría estética configuradora de sentido (pienso en la benjaminiana caída de los nombres [1999]), la alegoría podría funcionar como una de las pocas formas para hablar del vacío, en medio de la muerte o renuncia de lo indecible.

Cuando me detengo en estas producciones, sin embargo, se me figura que trabajan bajo una



Tomada de <http://www.sxc.hu>

voluntaria metonimia u ocultamiento del mundo que anuncian: es como si el autor, después de elaborar las premisas de una ingeniosa metáfora, se sustrajera de su nombramiento totalizador, acaso previniendo la identificación del mundo ficticio con el llamado mundo “real”. Tipologías como “cuento”, “ensayo” o “poema” son en Borges prescindibles convenciones, únicamente interesantes por sus posibilidades lúdicas, estéticas, pero completamente inútiles al momento de dar cuenta de la realidad. El carácter de la architextualidad depende pues en el argentino de un contexto cultural y de la voluntad del artista como creador de simulacros, o en palabras de Barthes, de “signos saludables” –signos que convocan la atención sobre su intrínseca arbitrariedad– (cf. Barthes 1993).

Podría detenerme en otros ejemplos de trascendencia textual, pero agotar un catálogo de intertextualidades, o recabar en la más célebre hipertextualidad borgeana: la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, como hipertexto del *Martín Fierro*, me parece demasiado enfático. Más interesante y fructífero es apuntar brevemente algunos de los modos como estas realidades “aisladas” (de acuerdo con un método inventarial) se integran de forma constitutiva en la imaginación y la escritura del creador argentino. ¿En qué momento la filiación transtextual puede dar cuenta de una *permanencia*?, en otras palabras, ¿cómo hablar de una ontología de la escritura en Borges, renunciando al racionalismo ilustrado, al sobredeterminismo de la mente, al lenguaje como espejo y a la causalidad de la hipertextualidad?

Es particularmente interesante cómo Borges subvierte tanto los esencialismos ahistóricos como la arqueología textual. Me explico: si queremos ahondar en el logos propio de la ima-

“Pierre Menard, autor del Quijote” y, en menor medida, “Tema del traidor y del héroe” son también muestras bastante palmarias de la perversión de las fronteras tipológicas en su obra.

ginación borgeana, en su dinámica viva, debemos dar un paso más en la revisión intertextual concibiéndola, primero, como una integración consustancial, y segundo, no como una relación de trascendencia textual eminentemente causal, pues esta última devaluaría la palabra ficcional al presentárnosla como resultado de una preexistencia ontológica¹⁰. Esto, por supuesto, violentaría el pertinaz escepticismo borgeano, que acude a los sustratos textuales, a las tradiciones y culturas no por lo prestigioso que exista en ellas, como por un delicado nervio emotivo que aúne las formas más diversas en una sola experiencia: la lectura, en su sentido más amplio, como re-escritura y fábula del mundo.

He de precisar entonces qué entiendo por ruptura de un ordenamiento causal en la escritura borgeana. Cada “creador *crea* a sus precursores”, afirmaba Borges sobre Kafka. Algo que el

10 En este sentido, dialogo en algunos aspectos con las preocupaciones bachelardianas sobre la “realidad” de la imagen poética; si bien no es el interés del filósofo francés trabajar con las relaciones transtextuales, ni el nuestro con la forma como los fenómenos aparecen en la conciencia. “No hay [en Bachelard] un ‘afuera’ de la imagen”, escribe Puelles Romero, “–tampoco un ‘antes’, ‘detrás’ o ‘debajo’– en el que se contenga su sentido, genealógico o trascendente, de tal manera que accediendo hasta él pudiera alcanzarse la perfecta transparencia de la imagen poética y, de este modo, su cumplida desaparición” (Puelles, 1998: 336). No niego aquí, por supuesto, la existencia de “precursores”, pero ya por el hecho de serlos, estos han sido re-escritos desde un presente artístico; tampoco renuncio a la posibilidad de una genealogía, pero sí a la sobredeterminación explicativa en la que algunas veces puede incurrir el crítico al identificar el hipotexto.



críti-
co norteameri-
cano Harold Bloom llama
“mentir contra el tiempo” (2009), o la
búsqueda de prioridad, que modifique el pasado
literario desde la voluntad del genio o el “poeta
fuerte”. Tendríamos, en este sentido, una retro-
causalidad que supera los peligrosos estorbos de
la dialéctica histórica, y nos entrega una nueva
“ordenación” de la literatura motivada por las
intimaciones del escritor-lector y del lector-es-
critor. Tal modo de leer y de escribir se encuen-
tra anunciado en Borges cuando, desde una de
sus notas, estudia “la historia de la evolución de
una idea, a través de los textos heterogéneos de
tres autores” (2001: 15). La nota se titula “La flor
de Coleridge” y los tres autores son Coleridge,
Wells y James.

Lo curioso de esta aproximación, que para
un lector desprevenido podría implicar una
“historia de las ideas” —muy en la línea de los
estudios de Arthur O. Lovejoy, o de las más re-
cientes investigaciones foucaultianas—, es que
Borges construye la trascendencia textual de
los autores citados no desde la posible lectura
o influencia de unos sobre otros —“Wells, verosí-
milmente, desconocía el texto de Coleridge”
(17)—, sino partiendo de las relaciones signifi-
cativas que tejen entre sí sus textos “hetero-
géneos”, iluminándose y desfigurándose entre
sí. Bajo el auspicio de Valéry, Emerson y Shelley,
Borges afirma que: “Para las mentes clásicas, la
literatura es lo esencial, no los individuos”, em-
parentando tal concepción con el panteísmo,
“que declara que la pluralidad de los autores es
ilusoria” (2001: 17).

Si lo anterior es cierto, y la escritura borgeana —cuentos, poemas, ensayos y reseñas—

prescinde
tanto del rea-
lismo metafísico y la
figuración mimética, como
de las determinaciones historicis-
tas, psicologistas y biográficas; la trascen-
dencia textual se realiza, efectivamente, como
si aconteciera la primera vez, en una simulta-
neidad y presencia total. Pienso en el Aleph,
pero también en el Zahir y en la monstruosa
divinidad que contempla un mago en las sel-
vas orientales: seres que anulan y realizan la
continuidad y la historia. De esta manera, el
escritor crea un artificio —más allá de los crite-
rios de verdad y falsedad (Nietzsche 2000)—, y
hace surgir la palabra como la fantasmagoría y
la esencialización de lo imposible: “Todo, en el
cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier
cosa es todas las cosas. El sol es todas las es-
trellas, y cada estrella es todas las estrellas y el
sol” (1976: 56-7).

En sus momentos más afortunados, la es-
critura borgeana (y toda literatura) se convier-
te en la totalidad de las cosas —de todas las co-
nexiones, negaciones y afirmaciones—, desde la
belleza como criterio lúdico de contemplación.
Y es el lector-escritor, bajo sus muchos disfraces:
el hedonista, el crítico, el teórico y el escolar,
el que posibilita una y otra vez el simulacro.
Como detective —en su ardua búsqueda: armar
los espejos rotos del mundo, acaso sabiendo
de antemano que no es deparada forma esta-
blecida—, el escritor-lector compone un vasto
laberinto para perderse y encontrarse. Descubre,
sin embargo (al dar el primer paso) que su trémula
pasión consiste en no encontrar el centro. La prosa
de Borges, singularmente, es la aurora de este des-
cubrimiento en las letras hispanoamericanas.

Referencias

- BARTHES, ROLAND, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BENJAMIN, WALTER, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". *Ensayos escogidos*. Trad. Héctor Murena. México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- BLOOM, HAROLD, *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta, 2009.
- _____, *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1979.
- BORGES, JORGE LUIS, *Ficciones*. London: George G. Harrap & Co. Ltd., 1976.
- _____, "Leslie D. Weatherhead, After Death". *Prosa completa*. Vol. I. Barcelona: Bruguera, 1980.
- _____, *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- _____, *Otras inquisiciones*. Bogotá: El Tiempo, 2001.
- _____, *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- DE CADALSO, JOSÉ, *Los eruditos a la violeta*. Valladolid: Maxtor, 2004.
- DE ROUGEMONT, DENIS, *Amor y Occidente*. México: Conaculta, 2001.
- ECO, UMBERTO, "Apostillas a El nombre de la rosa". *El nombre de la rosa*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- ELBANOWSKY, ADAM, "El diálogo intertextual: las notas marginales en Jorge Luis Borges", *Revista del Cesla 4* (s.f.). 9 may. 2011 <http://www.cesla.uw.edu.pl/www/images/stories/wydawnictwo/czasopisma/Revista/Revista_4/190-193_Elbanowski.pdf>
- ESCALANTE, EVODIO, "Jorge Luis Borges, ¿iniciador de la posmodernidad?". *Cariátide* (1988): 86-88.
- GARCÍA POZO, EMILIO, *Contextos de lo posmoderno en la obra de Jorge Luis Borges*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2003.
- GENETTE, GERARD, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- HERRERAS, ENRIQUE, "Platón, política cultural y destierro de los poetas", *Quaderns de filosofia i ciència 39* (2009): 83-94.
- HIDALGO, SANDRA, "Lenguaje, ciencia y metaforización de la realidad: aproximaciones a la estética del lenguaje científico en Nietzsche", *Visitas al patio 3* (2009): 113-129.
- KRISTEVA, JULIA, *Semeiotiké: recherches por une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
- MARCUSE, HERBERT, *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe, 1983.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, JOSÉ MANUEL, *El hombre posmoderno: un enfoque humanístico*. 2008.
- NERUDA, PABLO, *Canto general*. Barcelona: De bolsillo, 2006.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*. Madrid: Tecnos, 2000.
- _____, *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Mateos, s.f.
- PAZ, OCTAVIO, *La llama doble: amor y erotismo*. Bogotá: Seix Barral, 1997.
- PLATÓN, "Fedro o del amor". *Diálogos*. Vol. III. Bogotá: Ediciones Nacionales, 1998. 184-233.
- PUELLES ROMERO, LUIS, "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard", *Contrastes: revista interdisciplinar de filosofía 3* (1998): 335-343.
- WILLIAMS, MICHAEL, "Imagen divina-prisión de la carne: percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo". *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Vol. I. Eds. Michael Feher, Nadia Tazi y Ramona Nadaff. Madrid: Taurus, 1992. 129-149. ■