

EL CONCEPTO DE LITERATURA

EN JORGE LUIS BORGES

MARTHA CANFIELD

A. PECULIARIDADES DEL ARTE LITERARIO. CONCEPTO DE "CLASICO"

El lenguaje es la materia de la literatura, como los colores lo son de la pintura y la piedra de la escultura. Pero una obra literaria es algo más que una estructura lingüística: es el pensamiento que logra plasmarse en la palabra, es la intención del autor, es la cosmovisión que se desprende de esa arquitectura verbal, es la interrelación que el libro establece con su época y con las épocas venideras, en la dialéctica del libro y sus lectores.

En su ensayo sobre Bernard Shaw, Borges se detiene a considerar los elementos que caracterizan a la literatura y nombra en primer lugar este proceso de interinfluencias:

Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito (1).

Hablamos de "interinfluencias" y de "interrelaciones" donde Borges dice "diálogo" para dejar bien sentado que se trata de un proceso doble y recíproco: el libro impone imágenes al lector, que quedan germinantes en su memoria; pero el lector trae al libro, en el momento de leerlo —vierte en la interpretación— sus propias coordenadas. Por eso el diálogo es infinito. Los tiempos cambian y con ellos el pensamiento del hombre; la obra literaria perdura en el

tiempo, solo aparentemente idéntica a sí misma. Porque al variar el caudal que los lectores aportan a la interpretación de la obra, varía el diálogo: y ahora las mismas palabras dirán otras cosas no previstas:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil (2).

En efecto, las coordenadas del escritor determinan que su obra sea de una manera o de otra; en líneas generales, el crítico literario —o el mero lector— de la misma época tendrá las mismas coordenadas y buscará en las obras que interpreta lo mismo que expresa el escritor en las propias.

La literatura no es una simple álgebra verbal; si lo fuera —observa Borges— cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. El intento no es raro en la historia de la literatura, pero sus resultados son deplorables:

La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert) y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera Reissig) (3).

En ese diálogo de la literatura que concibe Borges, no sólo las palabras son significantes; —“un interlocutor no es la suma o promedio de lo que dice” (4)—, también entran en juego los gestos, la modulación de la voz, la intención patética o cómica o satírica que impone a lo que dice. Del mismo modo, el autor se comunica también a través de lo que deja leer entre líneas, de lo que sugiere, de lo que alude, de las imágenes que crea en el lector. Así, es posible que un personaje como D'Artagnan ejecute innumerables hazañas y que Don Quijote sea apaleado y escarnecido y sin embargo ningún lector podrá negar que siente mucho más hondamente el valor de éste que el de aquél.

Esta última observación induce a Borges al planteamiento de un problema estético nuevo: ¿es posible que un autor cree personajes superiores a él? Borges cree que no. Los personajes son hijos de su autor; nacen de diversas instancias intelectuales o morales de su alma; a lo más, podrán nacer de su mejor momento; no serán más nobles o más lúcidos que ese momento.

Entre los distintos elementos que constituyen la obra literaria los personajes son —según Borges— lo más relevante. Lo demás son artificios de la lengua que contribuyen a embellecer la obra o a imprimirlé cierto sello característico; son ideas, que dan cohesión a la estructura, pero que generalmente no son creación del autor; son el reflejo de los conflictos de su hora que una vez transcurrida, pierden interés; son bromas o ingeniosidades (tan frecuentes, por ejemplo, en Shakespeare), que pueden resultar, incluso, incómodas; (Borges no concibe el humorismo como un género literario sino apenas como un género oral, "un súbito favor de la conversación") (5). Lo que engrandece a un autor o lo vuelve desdeñable son sus personajes. A imagen y semejanza de ellos lo juzgaremos, como a Dios, por la creación del hombre.

En la valoración de un escritor influye otro elemento que, de alguna manera, está relacionado con lo que acabamos de ver. Para que una literatura se apodere de la imaginación de las gentes es preciso que ella ofrezca un símbolo. Este símbolo apuntará siempre a los grandes conflictos de la humanidad, a sus abyecciones, a sus sublimidades, a sus violencias, a la paradójica composición de su carácter. Homero lo encuentra en un Príamo que es capaz de besar las homicidas manos de Aquiles; Sófocles en el rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; Dante, en los nueve círculos infernales y la Rosa Paradisiaca; Shakespeare, en sus orbes de violencia y de música; Cervantes, en el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote . . . (6).

Todos los escritores mencionados son considerados tradicionalmente como "clásicos" de la literatura. El concepto que Borges tiene de esta palabra es un poco más amplio y va un poco más allá del criterio tradicional. Está de acuerdo con el concepto que Borges tiene de la literatura como un diálogo y se basa precisamente en la fe que el lector —un pueblo, una generación de lectores— le otorgue o le niegue a la obra:

Clásico es aquél libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término (7).

Estas decisiones no pueden ser unívocas ni permanentes; necesariamente varían con la idiosincracia de los pueblos y con las barreras que imponen el lenguaje, las zonas geográficas y las doctrinas políticas:

Para los alemanes y austríacos el **Fausto** es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo Paraíso de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la Divina Comedia, Macbeth (y, para mí, algunas de las zagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición (...) mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que (...) encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu (...).

Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dumbar o que Stevenson (8).

B. TRADICION E INDIVIDUO

La mirada que Borges tiende sobre los seres y sobre sus acciones es siempre una mirada de muy largo alcance. El no concibe al individuo apresado en el protoplasma de su propia historia sino en la dimensión universal de la humanidad. Esta es una enorme cadena, un largo proceso en el que se dan etapas, situaciones, detalles; cada hombre es un detalle, cada hombre es un eslabón. Y su historia personal está determinada por la Gran Historia, a la manera de un micro y un macrocosmos.

Es a causa de esta amplitud de visión por lo que Borges puede asociar los seres más exóticos o más distantes; y esa asociación no nos desconcierta, al contrario, la encontramos natural, nos agrada. Es que, por influjo del pensamiento de Borges, también nosotros nos salimos de la limitada circunferencia de nuestro pasado y nos sentimos ubicados en ese orden universal; sentimos de pronto que ocupamos el lugar preciso, nuestro lugar.

Así, por ejemplo, Borges enlaza en esa cadena, con una sorprendente habilidad, a un guerrero bárbaro, Droctulft, y a Dante. Cuenta cómo este guerrero, que intervino en el asalto a Ravena, se sintió maravillado por la ciudad y abandonando a los suyos, peleó del otro lado. Y agrega:

No fue un traidor...; fue un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones los longobardos que culparon al tráfugo, procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre —Aldíger— pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri... (9).

Con la historia de la literatura, que es una parte de la historia de la humanidad, y con el escritor, que es un modo de ser del hombre, Borges procede exactamente igual. No concibe un poema encerrado en sí mismo sino como un momento de un largo proceso que abarca la tradición que lo determina y los sucesores que deja. Del mismo modo que el hombre encarado en el marco de su historia nos producía una íntima alegría, así esta forma de concebir la literatura también nos alegra. Porque nos hace ver que ella es inagotable e infinita. En uno de sus poemas Borges da gracias por ello:

Gracias (...)

Por el hecho de que el poema es inagotable

Y se confunde con la suma de las criaturas

Y no llegará jamás al último verso

Y varía según los hombres (10).

Esa idea tiene que conducir necesariamente a esta otra: la obra literaria no pertenece a un autor sino a la tradición. Un poema —cada una de las versiones de "el poema", como diría Borges— no pertenece a ningún hombre ni perpetuará la memoria de ningún hombre, porque él se desprende de su autor y vive su propia vida en el mundo del arte. Cuando Borges habla de la escisión que la existencia de su obra ha producido en su persona, hasta el punto de sentir que otro Borges le está usurpando la vida, para verterla falseada en su literatura, comenta:

Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no se pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición (11).

Luego, en un poema dedicado a Heine, hace la misma observación de un modo más directo y acaso también más patético:

Piensa en las delicadas melodías
Cuyo instrumento fue, pero bien sabe
Que el trino no es del árbol ni del ave
Sino del tiempo y de sus vagos días.
No han de salvarte, no, tus ruiseñores,
Tus noches de oro y tus cansadas flores (12).

(Obsérvese cómo Borges insiste en esta dicotomía del hombre creador de que hemos hablado antes. El hombre artista y su obra no se pertenecen; ella le es ajena. Borges atribuye a otro Borges su literatura. Y Heine piensa en las "melodías cuyo instrumento fue": concibe los versos como ya formados, en una preexistencia, para salir de la cual sólo necesitan de un instrumento: el poeta).

"El verso", "el poema", así encarados no como "una" realización sino como un complejo proceso histórico, adquiere ciertas peculiaridades según la tradición o la lengua en que se da. Por ejemplo, "el poema español" se caracteriza por el desarrollo de determinado tema: el inevitable camino de todas las cosas hacia la muerte, la muerte como la gran destructora y la gran igualadora. Si Borges escribe un poema sobre este tema, no será él exactamente quien lo escribe sino la tradición castellana que se hará presente para agregar a ella los versos de Borges; o, de otro modo, será "el poema castellano" que usará para manifestarse un instrumento más: la boca de Borges;

Torne en mi boca el verso castellano
A decir lo que siempre está diciendo
Desde el latín de Séneca: el horrendo
Dictamen de que todo es del gusano (13).

Así, la tradición determina el poema, determina su forma o su contenido, o ambas cosas; y una vez formado éste, ya pertenece a la misma tradición que integra. Tan insignificante es el papel del individuo que su ser puede repetirse, confundirse o integrarse a otro en una obra única. En el primer caso está el propio Borges, cuyo destino se identifica y se confunde con el de Paul Groussac; cualquiera de los dos pudo escribir un poema agradeciendo el haber recibido al mismo tiempo "los muchos libros y la sombra"; el poema está ahí, pero:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra? (14).

El otro caso, el de la integración de varios individuos en una obra que no es exactamente de ninguno de ellos, es el del poeta persa Omar Khayyán y su traductor inglés Edward Fitzgerald, de quien lo separan siete siglos y extensas tierras. Probablemente si Fitzgerald no hubiera traducido al persa, recreando e inventando sobre sus versos, nadie recordara hoy el nombre de Omar Khayyán; y si la poesía de Khayyán no hubiera llegado a manos de Fitzgerald como un desafío o una invitación, el nombre del inglés se habría borrado de la memoria de los hombres. ¿A cuál de los dos pertenecen los versos del **Rubaiyat**? Estrictamente a ninguno de ellos, sino a un "extraordinario poeta, que no se parece a los dos" (15).

Es acaso esta incertidumbre de la intrascendencia del individuo frente a la obra, la que ha desarrollado en Borges el placer de retomar ciertas obras de la literatura para darles otro fin o para explicar la conducta de un personaje o para plantear distintas soluciones a un hipotético caso surgido de una de ellas. El se imagina, por ejemplo que Don Quijote ha matado a un hombre y analiza las distintas posibilidades de reacción que éste podría tener (16). Explica el cambio de Cruz, que abandona la partida de la policía que él comanda para defender al desertor (17). Da fin al **Martín Fierro** haciendo que se realice el duelo con el Moreno (18).

C. LOS AUTORES, EL AUTOR

De la idea de que la literatura es lo esencial y no los individuos, al criterio panteísta de que la pluralidad de los autores es ilusoria, no hay más que un paso. Borges da ese paso. Confiesa que durante muchos años él creyó que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Eso se explica por la repetición de temas, por el reflejo de conflictos más o menos idénticos en la historia, por el relato de íntimas experiencias que en el fondo son iguales. Pero entonces Borges agrega: "Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey" (19). Notoriamente puede inferirse de ello que cada uno de esos escritores no es singular y único, sino las distintas voces con las cuales un mismo Autor se ha expresado a lo largo de la historia. Y en efecto, la historia de la literatura puede prescindir de los autores para estudiar las expresiones del hombre, del Autor. Dice Borges, citando a Valéry:

La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a feliz término sin mencionar un solo escritor (20).

De acuerdo con ese criterio, Borges estudia la evolución de una idea a través de los textos heterogéneos de tres autores. La idea es la confluencia de lo real y lo imaginativo. Los textos son una nota de Coleridge en la que imagina a un hombre que atraviesa el Paraíso en un sueño y allí le dan una flor y al despertar encuentra esa flor en su mano; una novela de Wells, **The time machine**, en la que un hombre viaja físicamente al porvenir y vuelve de él con las sienes encanecidas y una flor marchita; y una novela de Henry James, **The sense of the past**, en que un hombre ve un retrato del siglo XVIII que curiosamente lo representa, viaja fascinado a la fecha de la ejecución del cuadro y allí encuentra al pintor que pinta con temor y aversión esas facciones futuras. Borges recuerda los tres textos y los asocia, sorprendido, como productos de un mismo pensamiento: "Claro está —se dice— que si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor, tales hechos son insignificantes". Y a continuación recuerda una serie de escritores que han tenido una misma concepción de la literatura y que han obrado conforme a esta creencia en un autor único y plural:

George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal (...). Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Pípsio, de Vives, de Erasmo, de Bacon y de los dos Escálige-ros (21).

D. LA LITERATURA EN LA LITERATURA

"Cada novela es un plano ideal" (22), dice Borges, y en efecto la novela —toda la literatura— es la creación de un mundo ficticio. Si hay literatura realista es porque sus autores han querido disimular

esta ficción, por distintos medios, haciéndola semejarse a la realidad lo más posible. Hay escritores que han tenido mayor conciencia de ello que otros (Cervantes más que Lope, por ejemplo) y se han preguntado si no es posible una literatura que sea imagen o recreación, ya no de lo real, sino de lo ficticio. Una ficción de la ficción. Una literatura de la literatura. La idea, de notorio carácter barroco, tuvo una amplia difusión en el período histórico que lleva ese nombre. Entonces, un novelista como Cervantes escribe una novela en la cual no sólo incluye una serie de historias, que configuran otras novelas, sino que además cuenta cómo va haciendo su novela a medida que la hace. Y un poeta como Góngora intercala en sus poemas versos ajenos que recrea o "glosa". Y un dramaturgo como Shakespeare configura en uno de sus dramas la representación de otro drama. Y un pintor como Velázquez se pinta a sí mismo pintando un cuadro.

Tan singular concepción del arte no podía resultar indiferente a Borges y él también se permite utilizar procedimientos semejantes. La más sencilla muestra de esta técnica es, tal vez, "Diálogo sobre un diálogo": Allí el autor presenta a dos personajes conversando sobre una conversación que anteriormente había sostenido uno de ellos con Macedonio Fernández (23).

En "El zahir", ya de modo más complejo, introduce un cuento dentro del otro. Aquí, el protagonista, angustiado por haber encontrado una moneda de extraños poderes, busca la forma de olvidarla. Con ese fin, se dedica a la elaboración de un cuento fantástico y el autor se demora en narrar los pormenores de este cuento. En él con una técnica similar a la de "La casa de Asterión", recrea la leyenda del tesoro de los Nibelungos, pero desde el punto de vista de la serpiente Fafnir, cuya identidad se disimula hasta el final (24).

Luego, con una técnica todavía más compleja y que requiere artificios editoriales todavía más modernos, Borges enlaza dos cuentos que pueden leerse perfectamente en forma independiente: "Abenjacán el Bojarí", muerto en su laberinto" (25) y "los dos reyes y los dos laberintos" (26). En el primero se cuenta que un caudillo moro llega a la provincia inglesa de Cornwall y allí edifica una extraña casa de una habitación y leguas y leguas de corredores —la cual provoca el escándalo de la comunidad— para defenderse de alguien que lo buscaba para matarlo. Finalmente su destino se cumple y muere en el centro del laberinto. En el segundo cuento, antes de que podamos empezar a leerlo, una nota nos advierte que esa es "la historia que el rector divulgó desde el púlpito" y nos remite a otra

página. Esa página corresponde al cuento anterior y allí dice —cosa que seguramente pasa desapercibida en la primera lectura— que a causa del escándalo que provocó la casa de Abenjacán, el rector "exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito".

Esta inclusión de la literatura en la literatura que, como vemos, aparece en la propia narrativa de Borges, lo impresiona también como lector de esos artificios y lo mueve a la reflexión. En su ensayo "Magias parciales del Quijote" observa que Cervantes se complace en confundir el mundo del lector y el mundo del libro. Recuerda que, llegados al capítulo noveno, Cervantes nos informa que la novela no es invención suya sino que él la ha traducido de unos manuscritos árabes que adquirió en el mercado de Toledo. En la segunda parte, los protagonistas de **El Quijote** son asimismo lectores de **El Quijote**. Considera Borges que este artificio es semejante al que utiliza Shakespeare en **Hamlet** cuando introduce en su escenario otro escenario en el que se representa una tragedia similar a la de **Hamlet**. También en el **Ramayana** de Valmiki, los hijos de Rama perdidos en una selva encuentran un asceta que les enseña a leer; el asceta es Valmiki y el libro que estudian es el **Ramayana**. Y en **Las mil y una noches** una de las historias que cuenta Shahrazad a su rey es la historia del propio rey.

El lector atiende a estos artificios literarios con cierta sorpresa y cierta inquietud. Esta inquietud, que Borges gusta de provocar en sus propios relatos no la desconoce él como lector y se la explica así:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del **Quijote** y Hamlet espectador de **Hamlet**? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, lectores o espectadores, podemos ser ficticios (17).

E. EL JUEGO DEL LECTOR

En todo de acuerdo con su teoría de que no existen autores sino un Autor y que las obras literarias ya existen esperando la mano que las escriba, y en todo de acuerdo con su certidumbre sobre la intrascendencia del hombre, Borges respetó profundamente al lector. En el prólogo a **Fervor de Buenos Aires** se disculpa con él porque, si acaso en el libro hay algún verso feliz, eso significa que él, Bor-

ges, lo ha usurpado primero. Y luego agrega: "Nuestras cosas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor" (28). Muy intencionadamente, Borges se da a sí mismo el título de "redactor" en vez de "escritor".

El lector, por otra parte, es el otro indispensable en el juego de la literatura. ¿Cómo imaginar una partida de ajedrez con un solo jugador, un espectáculo de teatro sin espectador, un libro sin lector? La obra literaria se revive en cada lectura; cuando no se la lee es como si ella no existiera. A propósito de la decadencia actual de Ariosto y del olvido en que ha caído su libro el **Orlando Furioso**, dice Borges:

En la desierta sala el silencioso

Libro viaja en el tiempo (29)

Un libro que no se lee es un libro "silencioso"; un libro acabado en su función primordial: la comunicativa.

Sobre la importancia del lector y su papel ineludible en el juego de varios que es la literatura, hemos hablado ya al caracterizar el arte literario. Establecido entonces que el escritor —que Borges— juega, queremos analizar ahora cómo lo hace.

Uno de los juegos favoritos de Borges consiste en narrar una historia de un personaje anónimo y disimular su nombre hasta la revelación final, en que el lector descubre con alegría que ese señor desconocido era un famoso escritor o un famoso personaje de la literatura, de la leyenda o de la historia universales. Podría pensarse que este es un recurso muy común del suspenso; sin embargo, lo que no es común es la habilidad con que Borges va deslizado pistas para el lector avezado y a la vez disimulándolas.

Un ejemplo muy feliz de este juego es **Everything and nothing**. Allí presenta a un hombre que presenta una extraña y terrible vacuidad del alma; en busca de alivio se confiesa con un compañero y descubre que confesar lo que nos diferencia de la especie nos aleja aún más de nuestros congéneres; se dedica al estudio y así aprende un poco más de latín y "menos griego"; busca realizarse como hombre y se deja iniciar por una mujer, "durante una larga siesta de junio". En este punto, Borges nos da la primera pista para identificar a éste hasta ahora irreconocible personaje: la mujer se llamaba Anne Hathaway. Luego se siguen acumulando las referencias cada vez más directas: el viaje a Londres, la profesión de actor, su iniciación como dramaturgo, la creación de sus grandes personajes: César, Julieta, Macbeth, Ricardo, Yago. Sólo en la última línea del relato se lo nom-

bra, cuando Dios le dice desde un torbellino: "Yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare" (30). Y la ternura de ese posesivo que Dios emplea se comunica al lector, porque éste, al oír su nombre por vez primera, al confirmar su identidad, siente que ha asistido a algo muy íntimo, que se le ha permitido conocer un secreto muy hondo de Shakespeare, algo que no podría sospecharse en nada de lo que se conoce de él públicamente, porque, como espías invisibles, hemos sorprendido su íntimo diálogo con Dios.

Otro ejemplo similar es **El Hacedor**, pero aquí todavía la identidad del personaje quiere disimular más. Podemos presentirlo en la descripción del ambiente, en "las estrellas que también eran dioses", en la carne de jabalí que "le gustaba desgarrar con dentelladas blancas y bruscas", en la palabra fenicia, en la lanza, en el vino mezclado con miel, en la posibilidad de que existan sátiros...; pero esto es apenas una pintura que puede acercarnos a una época y no más. Los datos que siguen son más claros: su ceguera progresiva, el desconocimiento del pudor estoico por el cual "Héctor podía huir sin desmedro", el nombre de Ajax... Sin embargo, a diferencia del relato sobre Shakespeare, no podríamos afirmar que éste es Homero de no ser estrictamente por las palabras finales, cuando Borges dice que en la noche de sus ojos mortales lo aguardaban también el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya adivinaba un rumor de gloria y de exámetros; el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar (31).

Es Homero, está claro, lo hemos reconocido. Sin embargo, el lector no está muy seguro. ¿Por qué Borges no nombra directamente su obra? ¿Por qué utiliza esa forma peculiar y plural de Odiseas e Ilíadas", que se entiende más como una metonimia de epopeyas o de libros heroicos en general, que como la obra concreta de Homero? La intención de Borges es muy definida: está hablando de Homero, sí, pero Homero no le interesa estrictamente en su individualidad sino como símbolo del "hacedor", es decir, del poeta; y más aún le interesa la circunstancia biográfica de su ceguera —tal vez por transferencia de su propia persona, como dice Alicia Jurado (32)—, pero sobre todo porque sirve para mostrar física, sensorialmente, que el mundo de la poesía surge del interior profundo del poeta, de la meditación o del recuerdo o del juego imaginativo; no puede surgir, en cambio, de la pura fruición o de la pura vehemencia.

Dice Borges que "la literatura impone su magia por artificios" y que "el lector acaba por reconocerlos y desdeñarlos; de ahí la cons-

tante necesidad de mínimas o máximas variaciones" (33). Una pequeña variación de lo anterior (en cuanto a la técnica ya que la intención es muy distinta) la constituye **la casa de Asterión**. Aquí juega con el lector más que nada con la intención de divertirse. El tema del cuento es la leyenda del Minotauro a quien Teseo dio muerte con la ayuda de Ariadna. Pero estos dos personajes no se nombran hasta el final y no figuran en la narración. Esta está hecha en primera persona por alguien llamado Asterión. He aquí la primera pista, muy sutil: el epígrafe del cuento es una cita de Apolodoro que dice "Y la reina dió a luz un hijo que se llamó Asterión". Otras "curiosidades" del relato: las puertas de la casa cuyo "número es infinito"; el hecho de que en ella no hay "un solo mueble"; la misantropía del personaje que casi nunca sale a la calle y la vez que lo hizo se sintió atemorizado por las caras de la plebe, "caras descoloridas y aplastadas, como la mano abierta", los juegos de Asterión en los que se deja ver que la casa es un laberinto; y los eufemismos que utiliza Borges para referirse al rito de los nueve mancebos que cada nueve años eran sacrificados por el Minotauro: "Cada nueve años entran en la casa los nueve hombres para que yo los libere de todo mal"; "uno tras otros caen sin que yo me ensangrienté las manos". La tradición de que un hombre habría de matarlo finalmente, también está aludida eufemísticamente en la imagen del "redentor" que Asterión espera ansiosamente. Al llegar a este punto ya estamos sobre el fin del relato y Borges se permite sugerir que Asterión no tiene exactamente una figura humana: ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?", El Minotauro no tenía precisamente ninguna de esas figuras: era un hombre con cara de toro. El cuento termina con una especie de epílogo en que se menciona una espada ya limpia y este fragmento de diálogo:

—¿Lo creerás Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió (34).

Es decir que Borges conduce al lector a través de todo el relato sugiriéndole apenas quién puede ser el protagonista, pero sin permitirle la certeza, hasta el último párrafo donde éste se revela insólitamente. Porque lo insólito del cuento está justamente en esa revelación. La leyenda es perfectamente conocida y no puede asombrarnos; en cambio lo que sí llama la atención es que sea presentada desde ese punto de vista. (Para un análisis más detallado de este cuento, me remito al agudo estudio de Anderson Imbert) (35):

Una forma bastante diferente del juego con el lector es la de ese curioso cuento, **La busca de Averroes**. Y digo curioso porque allí, de pronto, dejando de lado todo prurito de cortesía con el lector, Borges suspende la función, descubre el escenario y nos muestra toda la tramoya; resuelve ponerle fin al banquete antes de tiempo y nos introduce en la "cocina" de su literatura —como diría ese hijo prodigio suyo que es Julio Cortázar—.

En efecto, aquí se narra, en un estilo absolutamente corriente, que el señor Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad Ibn-Muhámmad ibn-Rúshd, más conocido por Averroes, se ha dedicado a la tarea de traducir a Aristóteles y tropieza de pronto con dos palabras cuyo significado le escapa completamente: "tragedia" y "comedia". Sin haber hallado solución a tal conflicto, Averroes se dirige a la casa del alcoranista Farch donde está invitado a comer con Abulcásim Al-Asharí. Allí se conversa largamente y especialmente sobre poesía y finalmente Averroes vuelve a su casa. Cree haber intuido el sentido de las oscuras palabras de Aristóteles y agrega unas líneas a su manuscrito, considerando que las tragedias y las comedias abundan en las páginas del Corán. Decide irse a dormir y se mira en un espejo de metal... Y en ese instante Borges decide que el juego terminó. Dice que cuando Averroes miró su cara en el espejo desapareció; "desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz" y con él desaparecen la casa, los manuscritos, las esclavas y todos los comensales de la cena. Es que Borges ha decidido enseñarnos —a nosotros, los lectores, los ansiosos espectadores de la función— cómo maneja sus títeres y por qué estos ya no sirven. Entonces nos explica el motivo de la historia anterior, es decir el tema que quería realizar: el proceso de una derrota. Luego nos explica los diversos "argumentos" que imaginó: el arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; los trisectores del ángulo; los rectificadores del círculo. Pero a estos argumentos les faltaba —dice Borges— valor poético. Y por fin da con Averroes que parece reunir todas las condiciones: encerrado en el ámbito del Islam, se empeña en traducir a Aristóteles sin saber que el significado de las voces "tragedia" y "comedia" le está definitivamente vedado. Entonces Borges comienza a narrar el caso y avanza hasta el punto conocido. Al llegar ahí comprende que no puede seguir adelante. Borges sabe que un hecho falso puede ser esencialmente cierto; y la literatura es justamente la narración de esos hechos. En eso consiste la "verdad" de la literatura. Lo que

ella no puede consentir son los hechos "esencialmente falsos". Si Borges hubiera seguido la historia de Averroes habría pecado de falsedad. El lo ha sentido con toda claridad y así lo explica al lector:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarves de Renán, de Lane y de Asín Palacios (36).

En todos estos juegos Borges cuenta con la conducta activa del lector, sin la cual no tendrían sentido. Cuando menos el libro es un activamente de los sueños del lector. En su poema *Lectores*, Borges imagina que Don Quijote, el gran lector, no salió nunca de su casa de la Mancha, sino que en realidad soñó sus aventuras, incitado por los caballeros legendarios de sus libros. Y él, el propio Borges, también ha soñado, bajo el influjo del Quijote, secretas aventuras que yacen en su biblioteca sepultadas. Y como el Quijote y como él, un niño también lee y sueña. Ese niño es un símbolo del lector, de cada uno de ellos:

Las lentas hojas vuelve un niño y grave

Sueña con vagas cosas que no sabe (37).

N O T A S

- (1) Borges, Jorge Luis. "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", *Otras Inquisiciones*, p. 27.
- (2) Borges, Jorge Luis, op. cit., p. 218.
- (3) Borges, Jorge Luis, op. cit., p. 218.
- (4) Borges, Jorge Luis, op. cit., p. 219.
- (5) Borges, Jorge Luis, op. cit., p. 219.
- (6) Borges, Jorge Luis, "Quevedo", *Otras Inquisiciones*, pp. 55-56.
- (7) Borges, Jorge Luis, "Sobre los clásicos", *Otras Inquisiciones*, p. 260.
- (8) Borges, Jorge Luis, op. cit., pp. 260-261.
- (9) Borges, Jorge Luis, "Historia del guerrero y la cautiva", *El Aleph*, p. 49.
- (10) Borges, Jorge Luis, "Otro poema de los dones", *El otro, el mismo, Obra Poética*, p. 284.
- (11) Borges, Jorge Luis, "Borges y yo", *El Hacedor*, p. 50.
- (12) Borges, Jorge Luis, "Paris, 1856", *El otro, el mismo, Obra Poética*, pág. 252.
- (13) Borges, Jorge Luis, "Ewigkeit", *El otro, el mismo, Obra Poética*, p. 271.

- (14) Borges, Jorge Luis, "Poema de los dones". *El Hacedor*, p. 54.
- (15) Borges, Jorge Luis, "El enigma de Edward Fitzgerald", *Otras Inquisiciones*, p. 112.
- (16) Borges, Jorge Luis, "Un problema", *El Hacedor*, p. 29.
- (17) Borges, Jorge Luis, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". *El Aleph*, pp. 53-57.
- (18) Borges, Jorge Luis, "El fin", *Ficciones*, pp. 177-180.
- (19) Borges, Jorge Luis, "La flor de Coleridge", *Otras Inquisiciones*, p. 23.
- (20) Borges, Jorge Luis, op. cit., p. 19.
- (21) Borges, Jorge Luis, op. cit., p.p. 22-23.
- (22) Borges, Jorge Luis, "Magias parciales del Quijote". *Otras Inquisiciones*, p. 66.
- (23) Borges, Jorge Luis, "Diálogo sobre un diálogo", *El Hacedor*, p. 13.
- (24) Borges, Jorge Luis, "El Zahir", *El Aleph*, pp. 108-109.
- (25) Borges, Jorge Luis, "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", *El Aleph*, p. 125.
- (26) Borges, Jorge Luis, "Los dos reyes y los dos laberintos". *El Aleph*, p. 135.
- (27) Borges, Jorge Luis, "Magias parciales del Quijote", *Otras Inquisiciones*, pp. 68-69.
- (28) Borges, Jorge Luis, "A quien leyere", *Fervor de Buenos Aires, Obra Poética*, p. 15.
- (29) Borges, Jorge Luis, "Ariosto y los árabes". *El Hacedor*, p. 92.
- (30) Borges, Jorge Luis, "Everything and nothing", *El Hacedor*, p. 45.
- (31) Borges, Jorge Luis, "El Hacedor", *El Hacedor*, p. 11.
- (32) Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, p. 19.
- (33) Borges, Jorge Luis, "Prólogo", *Obra Poética*, p. 11.
- (34) Borges, Jorge Luis, "La casa de Asterión", *El Aleph*, p. 70.
- (35) Anderson, Imbert, Enrique, "Un cuento de Borges: "La casa de Asterión", *Crítica interna*, Madrid, Ed. "Taurus", 1960, pp. 247-259.
- (36) Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", *El Aleph*, p. 101.
- (37) Borges, Jorge Luis, "Lectores", *El otro, el mismo, Obra Poética*, p. 225.