

## La escritura como destino

### Borges y las implicaciones metafísicas de la literatura

*Juan Arana*  
*Universidad de Sevilla*

Las relaciones entre lo ético y lo estético constituyeron para Jorge Luis Borges una constante preocupación tanto personal como profesional. En un libro que consagré hace algún tiempo al significado de los motivos filosóficos en su obra, traté de analizar cómo se entretujan ambos elementos y llegué a la conclusión de que existe un doble movimiento que va por una parte de lo ético a lo estético y, por otra, de lo estético a lo ético<sup>1</sup>. Borges aspiraba a reconciliar el bien que la moral promueve con los valores específicos de la literatura, pero desgraciadamente para él (y quizá por fortuna para sus libros) no pudo obtener el anhelado encuentro, porque la ética borgiana busca la belleza en el plano que le es propio —es decir, el de la conducta, a través de las acciones que conforman la vida humana—, mientras que el artista, para justificar su trabajo y a sí mismo, no puede abandonar la cárcel de palabras en que él mismo se encierra. El intento de síntesis entre la moral y el arte desemboca en una negra frustración que a su vez puede ser cantada por el poeta y asumida con resignación por el moralista. El propio Borges ejerce un poco de lo uno y de lo otro, lo que conforma la amable tragedia que le hace tan atractivo.

---

<sup>1</sup> Véase: Juan ARANA: *El centro del laberinto*, Eunsa: Pamplona 1994, pp. 111-133.

No obstante, hay algunos indicios de que para Borges la literatura no está irremisiblemente recluida en un ámbito apartado de la vida —de la existencia *real*— y, por tanto, humana y ontológicamente empobrecido. Existe una posibilidad, aunque sea remota, de devolver la belleza a la actividad literaria, no ya como *tema* ni como *instrumento*, sino como encuentro con sus fuentes más genuinas y profundas: no se trataría ya de cantar las bellas gestas de los demás, ni tampoco de hacerlo bellamente, sino de convertir el mismo canto en epopeya. El propósito de este artículo es desarrollar un poco esta perspectiva, tomando como punto de apoyo complementario los ensayos contenidos en el tomo cuarto de sus **Obras completas**<sup>2</sup>, que no fueron tenidos en cuenta al redactar el trabajo anterior.

Lo primero que debe ser constatado es que la actividad literaria no constituye un aspecto tangencial de la existencia humana, o al menos no necesariamente. Para muchas personas puede representar un mero pasatiempo, un entretenimiento mientras se va al trabajo en los medios de transporte público o una forma de evadirse de las urgencias y angustias de la vida. Pero para otro colectivo, del que Borges forma parte, es mucho más que eso: una fuente de alegría, un camino por el que tal vez se encuentre la felicidad y el sentido de la existencia. Para ello no es indispensable dedicarse a producirla: basta con saber disfrutarla. La función del lector, en efecto, se sobrepone a todos los efectos a la del escritor: «Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.» (BO, 170). El hombre de letras es pues, ante todo, el *lector*<sup>3</sup>. Podríamos

<sup>2</sup> Véase Jorge Luis BORGES: **Obras completas**; vol. IV, Emecé: Barcelona 1996. En adelante emplearé las siguientes siglas:

—OC: Jorge Luis BORGES, **Obras completas**. Emecé: Barcelona 1989-1997, 5 vols.

—BO: **Borges, oral** (1979), OC IV, pp. 161-205.

—BP: **Biblioteca personal. Prólogos** (1988), OC IV, pp. 445-529.

—P: **Prólogos con un prólogo de prólogos** (1975), OC IV, pp. 11-160.

—TC: **Textos cautivos** (1986), OC IV, pp. 207-443.

<sup>3</sup> Véanse a este respecto los comentarios de Gérard GENETTE («La littérature selon Borges»), en: **Cahier de l'Herne. J.L. Borges**, l'Herne: Paris 1981, especialmente pp. 366 y ss.)

aludir aquí a la conocida declaración en la que Borges se ufana de las páginas que ha leído antes de las que ha escrito y muchas otras parecidas, que hacen de él un exponente destacado de la llamada *estética de la recepción*. En sus reseñas bibliográficas y semblanzas aporta numerosas razones en pro de tan (en su momento) sorprendente actitud. Por ejemplo, al comentar una traducción de una obra clásica de la literatura japonesa, *La historia de Genyi* de Musaraki, afirma que este tipo de obra hubiese sido inconcebible en Europa antes del siglo XIX, no por falta de autores de igual o superior talento, sino por la inexistencia de un público suficientemente sutil (TC, 383). Incluso el mismo sentido de los textos depende fundamentalmente de cómo los entiende su destinatario. Por eso resulta tan diferente el *Quijote* de Ménard con respecto al que escribió Cervantes. Claro está que el autor es por necesidad el primer (y a veces único) lector de sus composiciones. De ordinario (aunque no siempre) también es el más perspicaz. Tal vez sea ese el único mérito que le hace acreedor de nuestra admiración.

Sin embargo, entre los ingeniosos y discutibles motivos barajados por Borges para otorgar prioridad a la lectura sobre la escritura, hay uno que da la clave de la trascendencia ética de la literatura: mientras que la escritura pertenece al ámbito de lo circunscrito y limitado, la lectura —la siempre abierta posibilidad de releer creativamente un texto— remite directamente a lo *infinito*<sup>4</sup>. Borges propone esta curiosa doctrina al hilo de lo que interpreta como dos concepciones rivales de la literatura, presentes en la poética de Paul Valéry: «Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un

---

<sup>4</sup> Obviamente, el *infinito* no es aquí «el concepto corruptor y desatinador de los otros», según la acepción habitual en Borges (Véase Ana M<sup>a</sup> BARRENECHEA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, CEAL: Buenos Aires 1984, pp. 18 y ss.), sino ese desbordamiento de lo absolutamente abierto e inagotable, por lo que tanta fascinación siente. Véase Georg BORRONG, «La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges», en: V. POLO (ed.), *Borges y la literatura*, Universidad de Murcia 1989, pp. 211-247.

número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendimientos y distracciones colaboran con el poeta muerto.» (TC, 368). En esta perspectiva, la escritura denota más bien el aspecto objetivo y fáctico del quehacer literario, que se reduce a una conjunción peculiar de signos que, con suficiente dosis de paciencia, podría ser formulada con cualquier procedimiento aleatorio, desde la máquina lulliana de pensar (TC 321-322), hasta baterías de «simios dactilógrafos». La **Biblioteca de Babel**, en la que están recogidos *todos* los libros posibles, contiene en sus numerosísimos anaqueles una recopilación exhaustiva de las obras maestras de la literatura, perdidas entre la ingente multitud de todas sus imaginables variantes. Borges arremete con celo iconoclasta contra la *cosa misma* representada por la secuencia lineal de letras, sílabas y palabras. Lo que convierte a la obra literaria en algo venerable es la adquisición de *sentido*, gracias al trabajo demiúrgico del autor y la actividad confirmatoria de los lectores, que tratan de restituir el significado originario y encuentran siempre otro diferente, mejor o peor. Existen menos de treinta letras diferentes, unos cuantos millares de palabras, millones de frases gramaticalmente correctas, cantidades enormes de poemas, discursos y relatos admisibles en una determinada lengua... pero hasta a la más sencilla e incoherente combinación de sonidos o letras puede otorgarse un número ilimitado de significaciones. La sabiduría popular asegura que *a buen entendedor pocas palabras bastan*, y en rigor las palabras mismas son una mera excrecencia de ese proceso mágico que llamamos comunicación y que tiende puentes inverosímiles entre mentes de otro modo condenadas a una perfecta soledad. Si bien se mira, entre los libros que pueblan la biblioteca babilónica no hay uno solo que no contenga todos los pensamientos bellos, sabios y valiosos del mundo si lo desciframos con la clave adecuada: un confuso grupo de signos —«wnshte lñkoindi» por ejemplo— puede significar la teoría de la relatividad en el evolucionado lenguaje de una cultura futurista, o el más admirable de los poemas para los miembros de una secreta civilización de avezados literatos. Por esa razón, Borges no se extraña de que las palabras de los grandes maestros de la humanidad nos parezcan a veces insulsas y decepcionantes: «Ideas que están muertas en el papel fueron alentadoras y vívidas para quienes las escucharon y conservaron, porque detrás de ellas, y en torno a ellas, había un hombre. Aquel hombre y su realidad las bañaban. Una entonación, un

gesto, una cara, les daban una virtud que hoy hemos perdido.» (P, 80).

Por consiguiente, la literatura se vuelve humanamente valiosa, vital y relevante para la ética cuando no permitimos que cristalice en mera *cosa*, ni siquiera al modo de *obra maestra*. El interés de Borges se desplaza del *producto* objetivado a la *producción* por parte del autor y a la *re-producción* que aporta el lector, porque a través de esas acciones se abre un ámbito ilimitado de sentido que desborda y trasciende el estrecho horizonte del relato o poema reducidos a sí mismos. En el mejor de los casos, la obra literaria constituye un enigma que nunca es dado acabar de resolver, porque, aunque traduzca las ideas y vivencias de su creador, nunca poseemos la fórmula infalible para recrearlas. La siempre ingenua creencia de que, a pesar de todo, el lenguaje es un medio transparente y que a través de los textos es posible que dos espíritus vibren al unísono, tropieza con la dramática sospecha de que cada hombre está encerrado en su propia celda solipsista, rodeado de muros de incomunicación apenas disimulados por su fértil imaginación para fabular diálogos imposibles. El prejuicio de «creer entender» tiene cierta verosimilitud cuando se aplica a las personas próximas y a las que comparten el mismo idioma; mas cuando trabajamos con palabras cuyo origen es distante en el tiempo y en el espacio, la fragilidad del engaño es mucho más ostentosa. Borges lo subraya con una divertida anécdota que inventa comentando las dificultades de la traducción:

«Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: “A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida.” En este punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: “Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos”. Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.» (TC, 396).

De estas consideraciones parecen seguirse conclusiones desesperanzadas y seguramente exageradas. Una cosa es que no

quepa restituir al cien por cien el significado otorgado por el emisor a los mensajes que nos envía, y otra que siempre estemos abocados a entender algo radicalmente diverso de lo que se nos quiso decir. Es posible que la traducción del chino y de otras lenguas exóticas nunca llegue a presentar problemas tan insolubles como sugiere la situación caricaturizada por Borges. Pero lo cierto es que, cuando se tiene una conciencia escrupulosa, lograr versiones fieles constituye una tarea de gran dificultad, y todos hemos vivido situaciones en que resulta desesperadamente arduo comprender las palabras que más nos importan. A pesar de todo, las lamentables limitaciones de la comunicación humana no deben ser evaluadas exclusivamente en clave pesimista. La dificultad para entendernos se debe, por una parte, a que no somos meros clones insertados en una red mediática todopoderosa y, por otra, a que el mundo de las significaciones es tan rico que no puede ser reducido a un conjunto de *items* intercambiables. Cada expresión lingüística es en cierto modo un **Aleph** por el que podemos escrutar las profundidades insondables del alma que la formuló y del universo que se filtra a través de ella. La comunicación es fatigosa y problemática, sí, y justo por esa razón es también valiosa y enriquecedora. El intercambio de información entre computadores no presenta ninguna dificultad una vez resueltas las cuestiones de *hard-* y *software*; pero también dejamos de interesarnos en él una vez que hemos ajustado las clavijas y compatibilizado los programas. En cambio, ningún ser humano podrá alardear jamás de haber conseguido una comunicación absolutamente perfecta, inmejorable, con un semejante. En gracia a este detalle podemos seguir creyendo que somos algo más que simples máquinas de pensar.

Aunque Borges evite insistir en el alegato humanista que me he permitido extraer de sus tesis sobre la literatura y el lenguaje<sup>5</sup>, está claro que ellas le alejan sin retorno de una concepción meramente objetivista de la obra literaria a la que, sin embargo, tiende por sus convicciones platónicas. Así lo reconoce cuando, a propósito de *El infierno* de Henri Barbusse, comenta: «Barbusse ensayó la escritura

---

<sup>5</sup> «Ainsi, Borges redit à sa manière que la poésie est faite par tous, non par un. Cette redite est peut-être la parabole moderne de l'humanisme» G. GENETTE, *La littérature selon Borges*, p. 373.

de una obra clásica, de una obra intemporal. Quiso fijar los actos esenciales del hombre, libres de las diversas coloraciones del espacio y del tiempo. Quiso exponer el Libro general que late bajo todos los libros», y termina señalando que fracasó en «la ejecución de aquel propósito platónico: del todo inaccesible, por lo demás.» (TC, 267).

Aquí se plantea un delicado problema: la obra literaria es de algún modo infinita, pero no por su contenido intrínseco, como acabamos de comprobar, sino por el inagotable caudal de significado que le presta el usuario. Ahora bien, el usuario es el sujeto humano, el *yo* individual, del que Borges reniega, sobre el que lanza ansiosas condenas y al que impugna con elaborados argumentos<sup>6</sup>. Parece por tanto improbable que el odiado *yo* esté en la raíz de la infinitud que dignifica la literatura. La única alternativa lógica (si es legítimo emplear la *lógica* como criterio orientativo en este contexto) es que además de la *objetividad* de la obra literaria y de la *subjetividad* del escritor o la del lector intervenga *un tercer factor* en y a través de los otros dos. ¿Cuál puede ser éste? Adjudicarle una denominación ahora mismo resulta demasiado prematuro. Acerquémonos a él de forma anónima mediante referencias impersonales a las propiedades de lo *literario*. Borges, en efecto, tributa a la literatura un respeto mitad religioso, mitad ético y, en último término, místico. Cree que de alguna manera trasciende al tiempo y al espacio, razón por la que no es legítimo ponerla en función de su historia (BP, 501), tentación a la que sucumben tantos críticos. Igualmente rechazable es la mediación política: «Es absurdo que el arte sea un departamento de la política.» (TC, 403). Como máximo, admite que la política influya en ella, pero sin determinar *cómo* (TC, 381). Influye la política, como influye la historia, la educación, los traumas infantiles, el alcohol, las migrañas y los innumerables elementos que conforman la existencia. La cuestión estriba en que todos esos ingredientes son perfectamente compatibles con el ejercicio mediocre o nulo de la literatura: lejos de resolver el problema examinado, este tipo de referencias externas nos distraen de él. Pero tampoco son válidas las propuestas explicativas *meramente literarias*: reducirse a ellas sería lo mismo que caer de

<sup>6</sup> Véase *El centro del laberinto...*, pp. 135 y ss.

nuevo en el objetivismo y probablemente en un objetivismo *formalista* doblemente empobrecedor (recuérdese que estamos aludiendo a lo literario como designación impersonal del factor, más allá de lo objetivo y de lo subjetivo, que da trascendencia a la literatura). De ahí la insignificancia de los *géneros* literarios, cuyo establecimiento depende, una vez más, del gusto del lector: «Yo agregaría una observación personal: los géneros dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen.» (BO, 189). Ahora bien, si el sentido último de *lo literario* no depende de las reglas de la poética, tampoco está subordinado a las normas de la ontología: la propia distinción entre fantasía y realidad resulta por completo insustancial desde la óptica de *lo literario*: «Toda literatura [...] es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo "fantástico" o a lo "real".» (P, 29).

Puesto que ni los principios que rigen «lo bello» o «lo expresivo», ni los que fundan la realidad del «ente» valen para explicar la trascendencia de lo literario, ¿dónde se asienta ésta? Quizá sea innecesario dar una respuesta. Kant ha pasado a la historia del pensamiento por ser el defensor de la *autonomía* de lo ético: los principios de la acción humana no estarían según el filósofo alemán basados en la psicología, la metafísica, o la religión, sino en la soberana independencia de la *buen voluntad*. Borges podría haber asumido una posición análoga y abogado implícitamente por la completa *autonomía de lo literario* y, por extensión, de lo artístico. Para explorar esta posibilidad deberemos inquirir si existe algo así como un *buen gusto* esencial, por encima de todos los condicionamientos extrínsecos (heterónomos) al arte y, en segundo lugar, habrá que cuestionar si desde la suprema libertad del arte se puede fundar el buen obrar y hasta la misma realidad, es decir, si se puede otorgar una justificación artística a la ética y a la metafísica.

La independencia del quehacer literario respecto a las axiologías (sistemas de valores) ajenas a él es una tesis inequívocamente defendida por Borges. Así, condena a los que juzgan a Rudyard Kipling por sus ideas y, en general, a los defensores de la *literatura*

*comprometida*: «Fatalmente incurrieron en el error de juzgar a ese hombre genial por sus opiniones políticas. Ese mal ejemplo tiene hoy muchos seguidores; es común oír hablar de literatura comprometida.» (BP, 496). Esto podría interpretarse como mero *esteticismo*, pero en mi opinión sería una interpretación precipitada y falsa, al menos si se entiende el esteticismo como la reivindicación de la independencia del arte en virtud de su mismo aislamiento con respecto a las otras dimensiones de lo humano. En Borges no existe tal desvinculación. El arte está para él en las antípodas del juego intrascendente: es tan importante que de hecho compromete todo el ser del artista y ni siquiera está bajo su control: «nadie sabe del todo lo que ejecuta»<sup>7</sup>. Por eso ocurre a veces que el personaje avasalla al autor, como Don Quijote a Miguel de Cervantes (P, 87-88). Las jerarquías ontológicas se invierten, lo imaginario impone su ley a lo real y literalmente se *realiza*: «Fierro, que al principio no era otra cosa que un sonido apto para la rima, se impuso a José Hernández. Se convirtió en el hombre más vívido que nuestra literatura ha soñado, en un hombre tan vívido y complejo que ha sugerido interpretaciones contrarias.» (P, 92).

La literatura no es juego, tampoco se reduce a la objetividad de unas leyes, ni está a merced de la arbitraria libertad del sujeto que la ejerce. Es cierto que podemos descubrir algunos *reglas*, a las que a veces se refiere Borges con las poco intimidatorias denominaciones de «trucos» o «astucias»<sup>8</sup>. Una de ellas es la necesidad de evitar explicaciones extravagantes en las intrigas detectivescas: «En los relatos policiales, el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los elixires de maléfica operación, las brujas y los brujos, la magia verdadera y la física recreativa, son una estafa.» (TC, 216). Sin duda contempla también otras prescripciones más dignas de Aristóteles o Boileau que ésta; pero es evidente que importa menos inventariarlas que tener el instinto de saber cuándo hay que violarlas, porque todos los géneros viven en último término «de la continua y delicada infracción de sus leyes» (TC, 359). Y es que el secreto del arte radica precisamente en las simetrías *imperfectas*, ya que, al fin y al cabo,

<sup>7</sup> J.L. BORGES, *La rosa profunda* (1975), OC III, p. 77.

<sup>8</sup> Véase, p. ej. *Elogio de la sombra* (1969), OC II, p. 353.

«tampoco es simétrica la realidad ni forma un dibujo» (TC, 342). La violación de las leyes marca los límites del *objetivismo* en la concepción borgiana de lo literario. Sin embargo, la ruptura de las simetrías tiene que acometerse con tiento y sutileza, lo que pone coto a la desbocada afirmación del sujeto y a la sospechosa reivindicación de su libertad. En su intento de liberarse del yo, Borges recela igualmente de la libertad, a la que no obstante considera como una «imprescindible ilusión» (BP, 463). Pero no es el momento de ahondar en las paradojas de su antropología. Baste apuntar que lo que queda en pie es una tensión dialéctica entre lo libre y lo normativo, lo subjetivo y lo objetivo, cuya falta de resolución teórica es la condición de posibilidad para que se resuelva prácticamente en la obra de arte. Sin embargo, una vez más, esta receta es una mera formulación abstracta que debemos apresurarnos a relativizar. Borges advierte que la producción del efecto estético es mucho más accesible que su análisis<sup>9</sup>, en lo que se trasluce la componente mística de su concepción del arte. Con todo, su advertencia sirve para ponernos en guardia contra la tendencia a confundir las analogías con las genuinas explicaciones. Decir que el artista consigue expresar lo que el teórico no logra explicar no aclara lo que el artista hace, sino que precisamente subraya lo *inexplicable* de su acción.

Felizmente, Borges ha aportado una analogía mucho más ilustrativa en el curso de sus reflexiones: «tampoco es simétrica la realidad». Esta frase enuncia un paralelismo significativo entre *lo literario* y *lo real*. Es importante destacar que en esta analogía la realidad no aparece como cifra del arte, sino más bien lo contrario. Por muy misteriosa que sea, sabemos más acerca de la literatura que acerca del mundo. Si descubrimos que entre una y otro hay un secreto parentesco, habremos avanzado algo en la comprensión del cosmos y nos volveremos un poco más respetuosos con el misterio de aquélla. Borges, para empezar, convierte la *verdad literaria* no ya en contrapuesta, sino en *precursora* de la verdad ontológica o *verdad sin más*: «No sé si el “verdadero” Guillermo Hoyo fue el hombre de viraza y de puñalada que describe Gutiérrez; sé que el Guillermo de

<sup>9</sup> «...por una mente capaz de analizar con penetración un efecto estético, hay diez —o hay cien— que son capaces de producirlo.» (TC, 307).

Hoyo de Gutiérrez es verdadero.» (TC, 278). Por consiguiente, lejos de nacer de un frívolo esteticismo, sus alabanzas de las «mentiras» y «falsedades» de los autores y traductores descansan en una concepción metafísica de la literatura, que abre una vía para llegar a la verdad de las cosas por un camino diferente: a través de la verdad del arte. Que Borges cuestione la visión ingenua de la «realidad» —para él, más bien habría que decir: de las «apariencias»— no implica que defienda la posibilidad de «inventar» la verdad, sino más bien la necesidad de que el arte «descubra» la verdad por sus medios y luego fertilice con ella la búsqueda del metafísico. No se trata de que haya una verdad «literaria» diversa o contrapuesta a la «verdad» de las cosas, sino en todo caso de una vía específica abierta ante la literatura para llegar a la verdad sin apellidos.

De la misma manera que el hombre de letras debe seguir su propio camino para llegar a *la verdad*, también ha de adoptar un código especial para lograr *el bien*: este es el motivo de que Borges rechace con tanta decisión la idea de *literatura comprometida*: la correcta consecución de su obra ya supone para él un compromiso exigente y nada compatible con otros objetivos. El autor tiene que convertirse en siervo de su trabajo, y ni siquiera le está permitido dejarse ganar por la ambición de escribir «grandes obras»: para escribir un libro famoso es conveniente no proponérselo, ya que «El sentimiento de responsabilidad puede trabar o detener las operaciones estéticas y un impulso ajeno a las artes puede ser favorable. Se conjetura que Virgilio escribió su Eneida por mandato de Augusto; el capitán Miguel de Cervantes no buscaba otra cosa que una parodia de las novelas caballerescas: Shakespeare, que era empresario, componía o adaptaba piezas para sus cómicos, no para el examen de Coleridge o de Lessing.» (P, 89). Lo literario no se lleva bien con el doctrinarismo ni tampoco con la simple ambición; en cambio puede aliarse sorprendentemente con constricciones y mediatizaciones externas, lo cual quizá se deba a que no hay ningún peligro de confusión entre el arte y las imposiciones extrañas y forzosas, mientras que es mucho más fácil contaminarlo con las ideas del propio artista acerca de lo verdadero, lo justo o lo conveniente. Y es que el autor es dueño de la fábula, pero no de la moraleja (P, 128). Sería erróneo creer que la obra literaria tenga prohibido moralizar o sacarnos de la ignorancia:

puede hacerlo, siempre y cuando su creador no lo pretenda y se mantenga fiel a las exigencias del arte, como el servidor que desconoce lo que se propone el amo, pero confía en su criterio.

Tal vez podamos ahora entender por qué minusvalora Borges los derechos del que escribe a sentirse propietario de sus realizaciones: son éstas más bien las que le poseen a él en la medida que tienen algún valor; y si de algo es legítimo blasonar sería en todo caso de haber servido como vehículo para la plasmación en el tiempo y el espacio de un arquetipo eterno. Por lo demás, los mecanismos psicológicos de la creación literaria en muy escasa medida son dignos de admiración. En el mejor de los casos resultan de plagios inocentes, por la interposición del olvido: «Días pasados, hallé en un libro una tarjeta, en la que había anotado, de memoria, unos versos de Eurípides, curiosamente traducidos por Gilbert Murray; sería entonces que dije algo sobre el arte de traducir, que al correr los años yo repensé y tuve por mío, hasta que la cita de Murray me recordó su origen y la ocasión que lo inspiró.» (P, 81). Por supuesto, Borges pretende algo muy diferente de amparar el fraude por medio de la deslegitimación de la propiedad intelectual. Intenta mostrar que el valor de lo literario está por encima de las secreciones del cerebro humano o de las iluminaciones del genio particular de cada uno. A escala personal, lo que podemos aportar es el empeño ascético de dejar crecer lo que nace en nosotros sin saber cómo. Por eso pondera tanto la paciente artesanía de la escritura, que pulimenta las expresiones como el escultor bruñe la piedra para mostrar en todo su esplendor la forma que ha encontrado dentro de ella. Así por ejemplo Kipling, en quien «cada línea ha sido sopesada y limada con lenta probidad.» (BP, 497)<sup>10</sup>.

El premio mayor que un literato puede obtener a cambio de sus afanes personales es solamente la *perfección*. Es poca cosa a los ojos de Borges, quien por una vez está de acuerdo con la actitud, aunque

---

<sup>10</sup> El modo de trabajar de Borges, especialmente cuando tras perder la vista tuvo que ser auxiliado, era especialmente moroso. Véase María Esther VÁZQUEZ, *Borges: Imágenes, Memorias, Diálogos*. Monte Ávila: Caracas 1977, pp. 28-29.

no con la motivación, de los críticos literarios<sup>11</sup>. Para el esteticismo no hay meta más alta que la obtención de una obra acabada, pero él la condena incluso desde el punto de vista estético, por considerarla desposeída de la sustancia que otorga a la literatura el anhelado peso específico: «El concepto de perfección es negativo: la omisión de errores explícitos lo define, no la presencia de virtudes.» (TC, 407). Ahora bien, si la perfección de un texto no lo hace virtuoso, ¿dónde han de buscar la virtud los que no se conforman con la perfección? Borges responde fijándose en el más irreprochable de los estetas, y encontrando en su vida lo que echa de menos en su pluma: «Los escritos de Wilde no tienen otra virtud que la perfección. [...] Su vida, en cambio, es fundamentalmente trágica. No es la del hombre a quien la desdicha le sobreviene; es la del hombre que oscura pero inevitablemente la busca.» (TC, 400).

Tragedia como vocación, literatura estérilmente encerrada en redondear sus vacuos equilibrios... La contraposición de literatura y vida es uno de los más dolorosos conflictos del hombre que fue Jorge Luis Borges, porque siempre se vio a sí mismo como predestinado a aquélla en perjuicio de ésta, condenado a la búsqueda de la perfección, a ser «en la vana noche el que cuenta las sílabas»<sup>12</sup>. Cuánto mejor una vida trágica para quien poseía un alma de artista, puesto que la perfección estética no es en sí bella, sino meramente edificante, una simple retribución ética a la afanosa búsqueda de efonías.

De la misma manera que, como vimos, es impugnabile la división de la literatura en géneros, son borrosas y cuestionables las fronteras que separan el arte, la ética y la metafísica. La mejor obra de arte no es la que se construye con palabras o con manchas de pintura, sino con el tiempo mismo que transcurre irrepetible. Por eso se canta al héroe y no al bardo; y a quien toca en suerte este segundo papel, la belleza es una riqueza que pasa por sus manos sin poder retenerla y hacerla

---

<sup>11</sup> «Un libro cuyo valor fundamental es la perfección puede ser menos comentado que un libro que muestra los estigmas de la aventura o del mero desorden...» (TC, 236).

<sup>12</sup> *El oro de los tigres* (1962), OC II, p. 467.

propia. Escribir bellamente tan solo es bueno, no es en sí mismo bello. ¿O tal vez sí? Borges dedica melancólicos versos a evocar las muertes gloriosas de sus antepasados y lamentar las pocas cosas que le han ocurrido en comparación con las que ha leído<sup>13</sup>, pero también hay momentos en que cree posible reconciliarse con el oficio del que escribe: «[Henry] James descubrió que la vida literaria puede ser un tema precioso. El lector de estas tres ficciones comprobará que el ejercicio de las letras no es menos arrebatador y curioso que el ejercicio de las armas, caro a la épica.» (BP, 493). Sería interesante averiguar si esta afirmación es algo más que una episódica exageración. Ordinariamente, el mérito fundamental que Borges reconoce a la literatura es la virtud de *justificarle*<sup>14</sup> o, a lo sumo, la de *justificar a la humanidad*<sup>15</sup>, pero con ello no abandona aún el terreno de la ética. En un horizonte utópico, podría entrecerse en ella un ideal de conocimiento<sup>16</sup>. Pero el *arrebato* mencionado en el último fragmento agrega un matiz diferente que va mucho más lejos, pues de alguna manera salva el abismo que media entre «el tigre de símbolos» y «el verdadero, el de caliente sangre»<sup>17</sup>. Así hemos pasado de la ascética a la mística de la literatura. Y algo de esto hay, en efecto, pues Borges anota que algunos autores a quienes fue dado consumir gestas literarias definitivas —Rimbaud, Lawrence, Joyce...— más tarde se redujeron a sí mismos al silencio o a la vida ágrafa (TC, 235). Es como si hubiesen tocado esa «luna celestial de cada día» que Borges en cambio ve indescifrable «y más allá de mi literatura»<sup>18</sup>. Pero apelar a la mística en el curso de una discusión filosófica constituye un fraude semejante al que Borges imputa a las novelas negras que introducen operaciones mágicas o del todo inasequibles al saber del lector.

<sup>13</sup> Véase *El hacedor* (1960), 2, 232.

<sup>14</sup> «...yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.» *El hacedor*, OC II, p. 186.

<sup>15</sup> «Así, por obra de un *haiku*, la especie humana se salvó.» *Atlas* (1984), OC III, p. 450.

<sup>16</sup> Como en el imposible poema de una sola palabra que de alguna manera encierra la totalidad que contiene cada vida. Véase *El libro de arena* (1975), OC III, pp. 48-51.

<sup>17</sup> *El hacedor*, OC II, p. 202.

<sup>18</sup> *El hacedor*, OC II, p. 198.

La metafísica de Borges ofrece tal vez expedientes menos fraudulentos para explicar cómo puede remedar el hombre de letras la suerte de los que con su vida o muerte se cubren de gloria. Al fin y al cabo defiende, siguiendo la inspiración de Schopenhauer, una interpretación nihilista y onírica de la realidad, de manera que no debe serle imposible transgredir los límites de la ficción y convertir la literatura en vida. Borges coquetea a menudo con esta solución, atribuyendo a la fantasía el poder de alterar, mejorándola, la prosaica realidad<sup>19</sup>. Mas, sin entrar en esta dinámica que extinguiría la confianza de cualquier interlocutor convencional, hay otro camino que sólo requiere aprovechar el paralelismo entre el proceso creativo del artista y la cosmogénesis. Borges habla de ello cuando se opone al gusto de los críticos por la genealogía reconstructiva de los textos: «El proceso, bien visto, no deja de ser paradójico. El tiempo acumula experiencias sobre el artista, como sobre todos los hombres. A fuerza de omisiones y de énfasis, de olvido y de memoria, éste combina algunas de ellas y elabora así la obra de arte. Después la crítica desteje laboriosamente la obra y recupera (o finge recuperar) la desordenada realidad que lo motivó. Repone el caos primordial, es decir.» (TC, 310).

Afirmar que la vida es un *caos* resulta hoy en día más aceptable que decir que es un *sueño compartido* o un velo de *apariencias* urdido por la Voluntad<sup>20</sup>. Mas, a despecho del fervor contemporáneo por el azar y la negación de lo absoluto, sigue flotando en el ambiente cierta nostalgia por aquel mundo jerárquico y ordenado en el que todos tenían un lugar y una función bien definidos. La literatura se presenta entonces como una instancia civilizadora en pequeño formato, como una oferta de orden escasamente amenazadora, un refugio acogedor que —a decir verdad— no abriga mucho, pero que en compensación nada cuesta abandonar en un momento dado. El caos puro y duro resulta demasiado hostil. Muchos han recurrido a él para romper todas las cadenas y liberarse de cualquier compromiso, pero no resulta grato como única compañía. Los pequeños dioses de las letras

---

<sup>19</sup> Véase *El centro del laberinto*, pp. 39 y ss.

<sup>20</sup> Sobre el tema del *caos* en la obra de Borges, véase Jaime ALAZRAKI, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas—Estilo*. Gredos: Madrid 1983, pp. 52-64.

ayudan a olvidarlo, pero la rígida crítica de la razón hace que se disipe la quimera. Por eso, un escritor no debe condescender con ningún tipo de argumento: «Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible»<sup>21</sup>. Esta consideración pertenece sin duda a la categoría de las *astucias* que Borges dice haber aprendido tras largos años de ejercicio literario. En la coyuntura de la superación de las concepciones subjetivistas y objetivistas del arte tiene sin embargo un valor mayor. Nuestra cultura ha eliminado, en su afán desmitificador, los signos de trascendencia en todas las disciplinas sometidas al *logos*, hasta el punto de que la misma realidad del mundo ha empezado a tambalearse. Por ser la patria de los mentirosos, la literatura es el último reducto de la capacidad fabuladora del hombre. Pero a éste no le gustan sus propias fábulas: prefiere escucharlas crédulamente a urdir las con cinismo y, sobre todo, añora las que provienen de una *revelación* superior. Y eso es precisamente lo que Borges ofrece: literatura como revelación, escritura como empresa sobrehumana, artista como profeta y hagiógrafo:

*«Nadie puede escribir un libro. Para  
Que un libro sea verdaderamente,  
Se requieren la aurora y el poniente,  
Siglos, armas y el mar que une y separa»*<sup>22</sup>.

De ese modo «tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros»<sup>23</sup>. Borges interpreta la teología cristiana de la inspiración bíblica en clave panteísta (BO, 190-191), en el sentido de que si una pluralidad de textos escritos por diversas manos en diferentes épocas han sido dictadas por una sola voz, todos los que han tomado la pluma a lo largo y ancho de la historia obedecen en el fondo a la misma e idéntica llamada.

<sup>21</sup> *Otras inquisiciones* (1952), OC II, p. 76.

<sup>22</sup> *El hacedor*, OC II, p. 214.

<sup>23</sup> *Elogio de la sombra* (1969), OC II, p. 354.

Quizá decepcione una solución así para un problema tan estimulante como era la superación de la polaridad sujeto-objeto en la teoría literaria. Pero era de suponer que, siendo la infinitud el punto de partida, resultaría inevitable acabar hablando de Dios. Borges declaró que su primer contacto con el infinito nada tuvo que ver con la magnificencia ontológica del Ser necesario: se trataba de una modesta caja metálica en la que aparecía la imagen de una segunda caja igual y dentro de ella una tercera y así sucesivamente... (TC, 433). Pero este infinito de la reduplicación es exclusivamente negativo y sólo sirve para suscitar las paradojas de Zenón y sumirnos en la perplejidad. Está vacío por ser de carácter exclusivamente formal (consiste en una estructura que se reproduce a sí misma o, mejor, que consiste en su propia reproducción); por otro lado, cualquier intento de llenarlo de contenido y materializarlo se convierte *eo ipso* en argumento teológico. En esa tesitura, el panteísmo es la alternativa teórica más alejada del *Deus ex machina*. Por ella opta Borges en la medida que no tiene más remedio que optar<sup>24</sup>: «Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo.» (P, 40). Sin embargo, lo que convierte en lisonjera una doctrina sirve también para hacerla sospechosa. El dios panteísta es anónimo (da lo mismo llamarle Azar o Espíritu) y resulta de una operación totalizadora absolutamente indiscriminada. De sus dos atributos más característicos, *despersonalización* e *inmanencia*, la primera resulta de trasladar a la divinidad la aversión que Borges profesa al yo personal, aversión motivada por la finitud e indigencia del yo, mientras que lo divino por definición ni es finito ni es indigente. La segunda es una extrapolación de la inmediatez de las cosas que nos rodean al conjunto de *todo lo que hay*. Como tal, resulta tan arriesgada como improbable. Lo único que queda en pie de la admirable exploración efectuada por Borges en las raíces de la vocación literaria es que se apoya en algo (o en alguien) de insondable

---

<sup>24</sup> Sobre el panteísmo en Borges, véanse: J. ALAZRAKI, *La prosa...*, pp. 74-89; A.M. BARRENECHEA, *La expresión...*, pp. 60-76.

magnitud y sin lo que (quien) no tiene sentido ni la objetividad de la obra ni la subjetividad del artista. Qué o quién sea ello es algo que cada cual deberá averiguar y decidir por sí mismo.

Copyright of *Tópicos. Revista de Filosofía* is the property of Universidad Panamericana and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.