



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

BORGES Y LA TRADICIÓN DEL
ENSAYO INGLÉS:
WILLIAM HAZLITT,
CHARLES LAMB Y
R. L. STEVENSON

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN
LITERATURA COMPARADA

PRESENTA:

AURA A. ESTRADA CURIEL

Director de Tesis: Mtro. Hernán Lara Zavala



CIUDAD UNIVERSITARIA

JUNIO 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Guadalupe Curiel, por su incansable apoyo.

A Arturo Balandrano.

A Hernán Lara, Vicente Quirarte, Colin White y Alberto Vital
Por guiar e iluminar mi formación académica y
gustos literarios.

A la salud de mis secuaces, Natalia Pérez, Nicolás José
y Fernando Fernández.

Índice

I.	Introducción	3
II.	Conversaciones ensayadas	8
III.	Samuel Johnson	26
IV.	Un reconocimiento romántico	32
V.	El nuevo método crítico	42
VI.	Avatares de la realidad	54
VII.	El lector y su lectura	88
VIII.	La realidad ficticia	106
IX.	Multiplicación ontológica	119
X.	Conclusiones	124
XI.	Bibliografía	130

Introducción

El propósito de esta investigación es estudiar la relación intertextual entre la prosa de Jorge Luis Borges, ficticia y ensayística, y la de tres autores ingleses del siglo diecinueve: William Hazlitt, Charles Lamb y Robert Louis Stevenson. Por medio de un análisis crítico comparativo se buscará establecer el parecido temático y narrativo que existe entre la prosa de Jorge Luis y la de sus antecesores ingleses; este parecido permite enmarcar los ensayos de Borges dentro del género del ensayo familiar practicado y favorecido por otros autores ingleses como Thomas Carlyle, John Ruskin, Walter Pater, Oscar Wilde, Keneth Burke. Borges sostuvo una relación estrecha y abierta con la literatura inglesa y ésta ha sido ya estudiada, no hasta el cansancio, por la crítica. Parece entonces tarea difícil la de arrojar nueva luz sobre esta relación. Sin embargo, una relectura de las lecturas de Borges puede traducirse, y es lo que esta investigación tiene como meta, en una nueva forma de leer y entender a autores clásicos; como lo son W. Hazlitt, C. Lamb, R.L. Stevenson, y el mismo Borges. Como señaló T. S. Eliot el talento de un escritor nuevo puede medirse en la forma en que éste modifica nuestra lectura de escritores pasados. Así, la lectura de R.L. Stevenson, C. Lamb y W. Hazlitt cobra una fuerza renovada a la luz de la obra de Borges.

Estos cuatro autores utilizaron el género del ensayo familiar, también denominado personal, para expresar sus especulaciones literarias y estéticas. Este tipo de ensayo, como su nombre lo indica, se sirve de la experiencia personal del autor para enmarcar sus teorías sobre arte, estética y literatura. Esto quiere decir que, a diferencia del ensayo objetivo, el familiar se vale de la experiencia del sujeto como fundamento válido, y posiblemente único, para explicar la experiencia, el goce literario. Aunque los cimientos del género pueden rastrearse en la Grecia clásica con los textos *sublimes* de Longino, quien en más de una forma anticipa los escritos de los grandes ensayistas personales (Dr. Johnson, S.T. Coleridge, W.

Hazlitt, entre otros), no es sino en la Francia del siglo dieciséis donde el género se establece al instituir un método y una técnica específica y particular. Fue Michel de Montaigne (1533-1592) quien dio vida a los primeros ensayos hoy clasificados como familiares o personales. Éstos son utilizados como modelo por los fundadores de dos de las revistas más populares en la Inglaterra del siglo dieciocho, *The Tatler* y *The Spectator*, Joseph Addison y Richard Steele. Con estas publicaciones periódicas se inicia una larga tradición que ayudará al establecimiento de la literatura como profesión, lo que da un giro a su función y apreciación. La crítica estética empieza a hacerse frecuente en las periódicas, iniciando un debate aún vigente en la actualidad entre la actividad crítica y la imaginativa. Participan de este debate ensayistas como Leigh Hunt, William Hazlitt y Charles Lamb. De estos tres, el segundo es el defensor más aguerrido de la crítica familiar. Su defensa del género se funda en la convicción de que la actividad crítica es tan imaginativa como la de novelar o poetizar.

En estas páginas estudiaré las formas en que la obra ensayística y cuentística de Borges continúa y comprueba cierta la convicción del inglés. El escritor argentino utiliza los recursos del método crítico fundado por William Hazlitt y Charles Lamb, tales como la paradoja y la experiencia subjetiva, demostrando así que la crítica es un proceso que involucra tanto al intelecto como a la imaginación. Hernán Lara Zavala señala esto en su ensayo “El arlequín y el soñador”: en los textos de Borges “a veces resulta difícil deslindar el género narrativo del ensayístico y viceversa.”¹ Al crear ambientes ficticios en sus interpretaciones estéticas e incorporar interpretaciones estéticas en sus ficciones (“Avatares de la tortuga”, “La muralla y los libros”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El inmortal”), Borges crea un género híbrido, que se traduce en un nuevo tipo de crítica imaginativa y un nuevo tipo de ficción crítica, sentando las bases literarias de la posmodernidad, conocida en Estados Unidos como posmodernismo. Borges revoluciona el idioma y el contenido narrativo de la ficción y el

¹ Hernán Lara Zavala, *Contra el Ángel*, p. 15.

ensayo basándose en el conocimiento íntimo de la literatura inglesa. Por medio del análisis de las obras pertinentes postularé también que la semilla de la poética de la lectura de Borges se encuentra en la poética de la prosa de William Hazlitt y en la obra ensayística de Robert Louis Stevenson. En los textos de uno y otro el lector empieza a convertirse en el foco de atención. Borges se sirve de ellos para desarrollar su propia teoría sobre la lectura en la que el lector se convierte en creador. Al recurrir a estos autores ingleses decimonónicos Borges se hace heredero directo de las filosofías del siglo dieciocho y sus expositores, James Mill, George Berkeley, David Hume, quienes tuvieron una fuerte influencia en los ensayistas del siglo diecinueve, particularmente William Hazlitt.

En su obra, Borges intenta resolver debates filosóficos que se iniciaron en los siglos anteriores al del Romanticismo inglés (S. XIX), el siglo diecisiete y dieciocho: la batalla entre nominalistas, realistas, e idealistas. Ésta adquiere una dimensión completamente renovada en el contexto literario de la primera mitad del siglo XX.

Borges da la espalda a su tradición literaria inmediata y se convierte en heredero de la árabe (*Las mil y una noches*), el Siglo de Oro español (*El Quijote*) y la inglesa (Chaucer, Shakespeare, Stevenson). Esta última ocupa un lugar especial en su vida personal y en su producción literaria, como puede constatarse en las múltiples referencias, explícitas y sutiles, a la literatura de Inglaterra. A pesar de que en su edad madura Borges se concentra en la tradición anglosajona, sus autores son Stevenson, De Quincey, Wilde. Más sutilmente, Hazlitt, Lamb. Con ellos comparte un profundo escepticismo que se origina, paradójicamente, en su fe en la literatura. La creencia profunda en el poder de la palabra los lleva a postular que el mundo es ficticio porque es un nombre, una palabra, una frase en un libro. El mundo es literatura porque se construye con su instrumento primordial: el lenguaje.

Para establecer y esclarecer la relación entre Borges y los autores ingleses mencionados utilizaré los libros de ensayos *Otras Inquisiciones* y

Discusión, primordialmente; de ficción, *El libro de arena* y *Ficciones*. De Hazlitt, usaré algunos ensayos que se encuentran en *The Plain Speaker*, *The Age of Elizabeth* y *The Characters of Shakespeare's Plays*. De Stevenson, su novela *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* y el revelador volumen de ensayos recientemente publicado, *Stevenson, On Fiction*. Dado que la mención a Lamb no será tan profunda, me limito a dos de sus ensayos, los cuales se encuentran en el diccionario de crítica compilado en la década de los ochenta por el académico norteamericano Harold Bloom, *The Art of the Critic*. Esta lista no impedirá, sin embargo, volver a aquellos autores que contribuyeron a dar forma a la prosa de Borges, como son De Quincey y Chesterton.

Conversaciones ensayadas

*En el decurso de una vida consagrada menos a vivir
que a leer, he verificado muchas veces
que los propósitos y teorías literarias no
son otra cosa que estímulos y que la obra final
suele ignorarlos y hasta contradecirlos.*

BORGES

Para analizar la relación intertextual entre la obra ensayística de Borges y la de algunos escritores ingleses del siglo diecinueve, revisaré la similitud temática y metódica que hay entre sus obras. Esta relación puede apreciarse muy claramente en la obra de Borges y Hazlitt, dos autores que incorporan sus preocupaciones metafísicas a sus producciones literarias. En sus ingeniosos ensayos ambos especulan sobre el tiempo, la identidad individual y las cuestiones del universo. En ocasiones el lector de estos autores encontrará que las teorías que se postulan en algunos de sus ensayos se contradicen, por los mismos autores, en otros de sus ensayos. Esto se debe a que los practicantes de este género del ensayo familiar no buscan la simpatía de su lector, sino retratar la complejidad de la experiencia humana. Tanto Hazlitt como Borges, como Chesterton, notaron que la naturaleza humana es fundamentalmente contradictoria y en consecuencia incurre frecuentemente en la paradoja, lo cual les impide describirla o catalogarla en sus textos como unidad unívoca y permanente, como veremos más adelante en textos específicos. Para ambos autores, la contradicción es una condición humana; como afirmó el crítico Stuart Hampshire sobre la naturaleza contradictoria del género, “It is natural to enter into dialogues and disputes with others, because it is natural to enter into disputes with oneself. The mind works by contradiction.”²

La obra ensayística de William Hazlitt se enmarca en una tradición que descende del siglo dieciséis francés, cruza el Canal de la Mancha y encuentra su apogeo en la Inglaterra del siglo dieciocho, con la fundación de dos publicaciones periódicas, *The Tatler* y *The Spectator*, a cargo de los

² Phillip Lopate (ed.), *The Art of the Personal Essay*, p. xxiv.

escritores Joseph Addison (1672-1719) y Richard Steele (1672-1729). El género del ensayo familiar y conversado fue importado de Francia. Así, los primeros ensayos de este tipo siguen el patrón establecido por su fundador Michel de Montaigne (1533-1592), a quien Charles Cotton tradujo al inglés. Su traducción fue aprobada por Lord Halifax, reconocido crítico de este período del reinado de Carlos II. El estilo de Montaigne fue de inmediato imitado por autores como Cowley, Sir William Temple y Lord Shaftesbury.

El género sigue vigente en los comienzos del siglo diecinueve y podría decirse que tiene uno de sus apogeos en la crítica familiar que practican William Hazlitt y Charles Lamb. En el texto “On the Periodical Essays” Hazlitt nombra a Montaigne padre del ensayo moderno y explica cómo se manifiesta la tradición francesa en los textos ingleses, señalando, como al pasar, la poética de su propia obra : “In criticising books he [Montaigne] did not compare them with rules and systems, but told us what he saw to like or dislike in them.”³ Montaigne utiliza la experiencia personal como fuente de conocimiento. Se opone a la racionalización objetiva de la experiencia estética, que no puede ser, dirán Hazlitt, Lamb, Stevenson y Borges, sino personal. Esta convicción encontrará su fundamento filosófico en David Hume y George Berkeley.

A principios del siglo veinte Jorge Luis Borges retomará, desde sus primeros textos (*Inquisiciones* de 1925, *El idioma de los argentinos* de 1928, *Evaristo Carriego* de 1930, *Discusión* de 1932), el género del ensayo familiar. Uno de los principales rasgos del género que se hace notorio en estas obras primerizas de Borges es el tono de intimidad que el lector cuidadoso percibirá de inmediato. Los prólogos que nos introducen a *El Idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego* y *Discusión*, justifican su contenido como una *vocación de vivir*:

Esta vocación de vivir que nos impone las elecciones ominosas de la pasión, de la amistad, de la enemistad, nos impone otra de menos responsable importancia: la de resolver este mundo.⁴

³ William Hazlitt, *Essays by William Hazlitt*, p. 264.

⁴ Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 9.

Resolver el mundo mediante la literatura es un hecho tan personal como la amistad o la pasión. Más adelante en este mismo prólogo, el autor enlista sus temas, entre los que se encuentran la *esperanza argentina*, *borradores de afición filológica*, *alucinaciones o lucideces finales de la metafísica*, *agrados del recuerdo*⁵. Como su propia enunciación demuestra, los temas del libro serán abordados desde la perspectiva de un aficionado, un *amateur* que intenta, por medio de alucinaciones o lucideces explicar la realidad. Al anunciar el carácter diletante de la obra, Borges establece una relación de cercanía con su lector a quien no promete una respuesta definitiva a las preguntas que plantea, pero sí la confesión de una interpretación individual basada en su experiencia personal.

De igual manera, en el prólogo a *Evaristo Carriego*, Borges revela la motivación personal que da vida al texto:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses...¿Qué había mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.⁶

En este pasaje puede apreciarse también la dicotomía que Borges reconoce entre *praxis* y experiencia intelectual. Una de las características más sobresalientes de su obra será la de convertir la experiencia intelectual en *praxis*; muchos de sus personajes viven a través de los libros y su lectura se transforma en una especie de experiencia pragmática, como le sucedió al mismo Borges. Si bien es cierto que en *Evaristo Carriego* Borges intentará dar respuesta a ciertas preguntas sobre su niñez, lo es también que al final de la lectura el lector se ha encontrado con más interrogantes que respuestas. El autor no prometió jamás una respuesta absoluta.

⁵ *Ibidem.*, p. 10.

⁶ J.L. Borges, *Evaristo Carriego*, p. 9.

El pasado, la infancia y lo local son temas recurrentes en los ensayos familiares. El pasado parece representar para estos autores una suerte de lámpara de Aladino, de la cual pueden surgir mundos renovados que no siempre coinciden con la realidad. Para Stevenson, por ejemplo, la niñez será una fuente de la que constantemente brotan el asombro y la sorpresa, dos elementos a los que da prioridad en sus narraciones (*Treasure Island*, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*). Su ensayo “The Lantern-Bearers” trata exclusivamente sobre la experiencia infantil y la influencia de ésta en la literatura. En él Stevenson sugiere que la infancia es el período en el que la imaginación tiene rienda suelta y dado que la imaginación es el ingrediente principal de la ficción, Stevenson considera que ésta no deja nunca de ser un tanto infantil: “Justice is not done to the versatility and the unplumbed childishness of man’s imagination.”⁷ Stevenson, como Borges, no se separó jamás de los autores de su infancia, (confiesa en “La fruición literaria”: “La lista [de sus *mejores goces literarios*] es heterogénea y no puedo confesar otra unidad que la consentida por la edad tempranísima en que los leí.”⁸) ni tampoco de sus experiencias infantiles, como lo demuestra el prólogo ya citado a *Evaristo Carriego* y también sus constantes y conocidas alusiones a sus vacaciones en Adrogué y otras vivencias infantiles, las cuales traslada de una forma u otra a varios de sus cuentos y notas críticas.

La relación de intimidad que se logra mediante la confesión de experiencias e interpretaciones personales sobre la literatura y el universo crea una suerte de diálogo entre autor y lector. A los ensayos de Hazlitt, Lamb, Stevenson y Borges, los caracteriza un tono conversacional. El autor parece confesarse ante el lector. La honestidad es por lo tanto una prioridad para el autor, aunque por lo general los autores que practican este género postulan que la experiencia y la verdad que de ella puede surgir es, como la honestidad, angular y fragmentada, pero en la que el lector debe confiar. (Pensemos en el epígrafe que inaugura el volumen de ensayos *Evaristo*

⁷ Robert Loius Stevenson, *On Fiction*, p. 145.

⁸ J.L.Borges, *op.cit*, p. 93.

Carriego: “...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.’ De Quincey, *Writings*, xi,68”⁹). La relación que se establece entre autor y lector está cimentada en la identificación, el entendimiento y la confianza.

Una de las razones de autores como Lamb, Hazlitt, Stevenson y Borges para recurrir a este género es una profunda desconfianza hacia los sistemas de creencias (ya sean religiosos, filosóficos o científicos) que pretenden reducir la diversidad del mundo a unas cuantas generalizaciones, a sus ojos, absurdas; Borges abordará esta cuestión con gran humor e ironía en su cuento “El congreso” mientras que Hazlitt lo hace en su ensayo “On Reason and Imagination”, en el que expresa su rechazo hacia las generalizaciones y su preferencia por lo particular y la experiencia personal:

I hate that people who have no notion of anything but generalities, and forms, and creeds, and naked propositions, even worse than I dislike those who cannot for the soul of them arrive at the comprehension of an abstract idea. There are those (even among philosophers) who, deeming that all truth is contained within certain outlines and common topics, if you proceed to add colour or relief from individuality, protest against the use of rhetoric as an illogical thing; and if you drop a hint of pleasure or pain as ever entering into ‘this breathing world’, raise a prodigious outcry against all appeals to the passions...They stick to the table of contents, and never open the volume of the mind.¹⁰

En este pasaje se hace obvio el énfasis en la primera persona, que suele ser el eje y punto de partida del ensayo familiar. Hazlitt favorece el uso de la primera persona; Stevenson suele disfrazarla de un tercero sólo para revelar al final del ensayo que es él mismo quien habla, mientras que Borges seguirá el ejemplo de Hazlitt . Sin embargo, aun cuando sus ensayos son narrados en la primera persona, el “yo” que se hace cargo de la narración está dotado de un tono dramático que impide la total identificación entre “yo” y autor.

⁹ *Ibid.*, p.8.

¹⁰ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p.39.

Utilizar la experiencia del sujeto como forma válida del conocimiento permite, y exige, la intervención de la subjetividad en el texto. La subjetividad es una condición *sine qua non* de la creación. Y dado que el ensayo, tanto como la novela o el poema, es una creación, presupone el uso de la experiencia subjetiva. La objetividad es imposible para Borges y Hazlitt, ya que el ser humano tiene acceso al mundo exterior solamente por medio de su propia experiencia subjetiva: “Men act from individual impressions; and to know mankind, we should be acquainted with nature. Men act from passion; and we can only judge of passion by sympathy.”¹¹ De ahí el rechazo de estos tres autores por el realismo, el cual busca plasmar una realidad objetiva, lógica, y ordenada. En el caso de Stevenson y Borges, autores de narraciones ficticias, este rechazo provoca su preferencia por la literatura fantástica. Siguiendo este argumento, la actividad crítica es también producto de la imaginación, como bien señala Octavio Paz en un artículo publicado en *Vuelta* sobre la crítica de Borges:

Sus admiraciones y sus odios literarios [los de Borges] eran profundos y razonados como los de un teólogo y violentos como los de un enamorado. No fue ni imparcial ni justo; no podía serlo: su crítica era el otro brazo, la otra ala, de su fantasía creadora.¹²

Es por esto que este tipo de ensayos se componen de revelaciones personales que el autor comparte de una manera confidencial con su lector. Por lo general su estructura narrativa es poco convencional y aparenta ser desorganizada, lo cual crea el efecto conversacional y le otorga una sensación de inmediatez. Los temas son tratados de manera tentativa, nunca definitiva, como por un *aficionado*, y son casi siempre novedosos, frescos e incluso experimentales; bellos ejemplos de experimentación filosófica-literaria los ha dado Borges en ensayos como “La carrera de Aquiles y la tortuga”, “Avatares de la realidad”, “La penúltima versión de la realidad”, “Nueva refutación del tiempo,” entre otros.

¹¹ *Ibid.*, p.41.

¹² Octavio Paz, “El arquero, la flecha y el blanco” en *Borges y México*, p. 315.

Los primeros volúmenes de ensayos de Borges, junto con el peculiar libro *Historia Universal de la Infamia*, muestran la inclinación experimental del escritor argentino, quien “no reconoce límites entre los géneros, transporta a la crítica los métodos de la ficción y a la ficción los de la crítica.”¹³ Así, aunque Bogres cultivó la poesía, el cuento, y el ensayo esta división resulta un tanto arbitraria a la luz de sus transposiciones metódicas, como también advirtió Octavio Paz, pues “sus ensayos se leen como cuentos, sus cuentos son poemas y sus poemas nos hacen pensar como si fueran ensayos”; de igual manera sus cuentos pueden leerse como ensayos. Este género resulta el medio idóneo para la experimentación debido a su flexibilidad estructural y temática. El ensayo, como su nombre lo indica (*essai* en francés, *essay* en inglés), es sólo eso, un bosquejo, un intento, una prueba. Si reubicamos la palabra dentro del contexto teatral, sabemos que el ensayo es una versión, a veces penúltima, de la obra de teatro pero no su forma final. Podríamos aplicar el término de esta manera al ensayo literario, el cual, a pesar de que defiende una tesis específica, su defensa es un intento por acercarse, esbozar, ensayar una definición. Dicho de otra forma, el género goza, incluso comparado con la novela y la poesía, de libertad narrativa, temática y estructural. Walter Pater describió el método del ensayo como un método “unmethodical”, Dr. Johnson lo describe como “a loose sally of the mind, an irregular, undigested piece.”¹⁴

La forma y el contenido del ensayo son provisorios, como lo son, de acuerdo con Borges, nuestras interpretaciones religiosas, filosóficas y científicas. De esta forma el ensayo se convierte en la extensión del mundo, el mundo que no es más que un provisorio esquema humano, como declara Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”—ensayo que trata sobre la clasificación del mundo y que es, en este sentido temático, una extensión de un ensayo anterior, “La penúltima versión de la realidad”:

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta

¹³ Emir Rodríguez Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, p.38.

¹⁴ P. Lopate, *op.cit.*, p. xxxvii.

conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.¹⁵

El género ensayístico permite a Borges desarrollar sus especulaciones y teorías metafísicas de una manera libre pero metódica, de tal forma que, a pesar del humor y la ironía con que las expone (leemos por ejemplo en “Las alarmas del Dr. Américo Castro”: “La palabra *problema* puede ser una insidiosa petición de principio. Hablar del *problema judío* es postular que los judíos son un problema...”¹⁶), resultan posibles y hasta probables para el lector. El humor y la ironía suelen ser características frecuentes del ensayo familiar. El autor no teme a burlarse sobre sus propias conjeturas.

Cuando en el ensayo “On Going a Journey” Hazlitt revela que el alma de todo viaje es “liberty, perfect liberty, to think, feel, do just as one pleases,”¹⁷ podría pensarse, debido al lenguaje narrativo, que el autor no se refiere exclusivamente al viaje físico, sino también al que presupone la lectura de un ensayo:

I am for the the synthetical method on a journey, in preference to the analytical. I am content to lay in a stock of ideas then, and to examine and anatomize them afterwards. I want to see my vague notions float like the down of the thistle before the breeze, and not to have them entangled in the briars and thorns of controversy. For once, I like to have it all my own way.

El viaje, como el ensayo, son dos medios por los cuales el autor puede alcanzar la libertad que busca. El ensayo familiar permite que su autor se exprese franca y espontáneamente. Así, “On Going on a Journey” es un ejemplo perfecto del género. La ocasión del ensayo es el viaje, una experiencia personal y cotidiana que gradualmente va revelándose como la expresión de cuestiones, también personales, pero no superficiales y cotidianas, sino profundas y excepcionales. Mientras Hazlitt exalta las

¹⁵ J. L. Borges, *Obras Completas*, T.II, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ W. Hazlitt, *Table Talk*, p.47.

virtudes de viajar sin compañía, empieza a adentrarse en otro tipo de viaje introspectivo, que ha sido provocado por el viaje de la ciudad a la campiña:

Still I would return some time or other to this enchanted spot; but I would return to it alone. What other self could I find to share that influx of thoughts of regret and delight, the fragments of which I could hardly conjure up myself, so much have they been broken and defaced! I could stand on some tall rock and over look the precipice of years that separates me from what I then was. I was at that time going shortly to visit the poet whom I have above named [Coleridge]. Where is he now? Not only I myself have changed; the world, which was then new to me, has become old and incorrigible. Yet will I turn to thee in thought, O Sylvan Dee, in joy, in youth and gladness as though then wert; and thou shalt always be to me the river of Paradise, where I will drink the waters of life freely!

Aquí está también el río que simboliza el fluir de la vida, al que el autor regresará pero siendo otro, separado por un abismo de años de quien fue cuando visitó aquel lugar por primera vez.

La aparente falta de estructura en el ensayo crea el efecto de espontaneidad e inmediatez que lo caracteriza. Este efecto se produce también porque el autor parece abordar su tesis desde varios ángulos. La flexibilidad narrativa del ensayo, que permite el uso de un “yo” artificial y verdadero *au même temps*, facilita, invita incluso, a transitar hacia la ficción. La línea que los separa es tenue, como demostró Borges. Así, un texto como “La flor de Coleridge” podría perfectamente pasar por una narración ficticia dentro del universo borgesiano, que incorpora tanto en sus cuentos como en sus ensayos referencias directas a personajes históricos y literarios verdaderos y apócrifos. La mezcla indistinta de estos dos tipos de autores hace más confusa la separación entre narración ficticia y ensayo y revela la inclinación lúdica del autor, quien recurrió en numerosas ocasiones al acertijo lógico como unidad narrativa; en más de un ensayo Borges exploró las problemáticas de lógica expuestas por Zenón de Elea, al igual que los conceptos filosóficos de Hume y Berkeley. Sus exploraciones, más que verdaderos tratados filosóficos, resultan por lo general en una visión paródica, humorística, e irónica del mundo pues cuando Borges aplica dichos acertijos y dichas filosofías a la realidad, ésta resulta no menos sorprendente e inverosímil que una ficción (lo que lo lleva a afirmar

en “Magias parciales del *Quijote*” que “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte.”¹⁸) . Así, en el ensayo “Del culto de los libros” Borges parece sugerir, mediante la exposición de ejemplos contundentes debido a su importancia histórica y cultural como el *Alcorán* o la *Biblia*, que el mundo es un libro, una ficción:

Doscientos años transcurrieron y el escocés Carlyle, en diversos lugares de su labor y particularmente en el ensayo sobre Cagliostro, superó la conjetura de Bacon; estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben. Después Léon Bloy escribió: “No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas...La historia es un inmenso texto litúrgico, donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida” (*L’âme de Napoléon*, 1912). El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico; y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.¹⁹

Ya Hazlitt, incluso Wordsworth, habían sugerido que la naturaleza, es decir el universo, es un libro abierto (pensemos por ejemplo en el poema “The Tables Turned” y en el Prefacio a las *Baladas Líricas* escrito por Coleridge y Wordsworth donde se lee: “He [the poet] considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature.”²⁰). Borges va más allá. Busca justificar la metáfora por medios lógicos y prácticos. Este empeño expresa por un lado el amor de Borges por la literatura y por otro, una ironía profunda pero nunca desesperanzada.

No es sólo la incorporación de temáticas metafísicas a sus apreciaciones estéticas lo que contribuye a transformar el género del ensayo en una suerte de híbrido, lo es también la inclusión de juicios estéticos en sus narraciones literarias. Tomemos como ejemplo un párrafo del cuento “El duelo” que aparece en el volumen de cuentos *El informe de Brodie*

¹⁸ J.L. Borges, *op.cit.*, p .47.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰ *The Norton Anthology of English Literature*, p. 149.

(1970), en el que el narrador al contar la historia de dos pintoras rivales hace una detallada crítica estética sobre la pintura de la primera mitad del siglo XX:

La secta de pintores, hoy tan injustamente olvidada, que se llamó concreta o abstracta, como para indicar su desdén de la lógica y el lenguaje, es uno de tantos ejemplos. Argumentaba, creo, que de igual modo que a la música le está permitido crear un orbe propio de sonidos, la pintura, su hermana, podría ensayar colores y formas que no reprodujeran los de las cosas que nuestros ojos ven. Lee Kaplan escribió que sus telas, que indignaban a los burgueses, acataban la bíblica prohibición, compartida por el Islam, de labrar con manos humanas ídolos de seres vivientes. Los iconoclastas, arguía, estaban restaurando la genuina tradición del arte pictórico, falseada por herejes como Durero o como Rembrandt. Sus detractores lo acusaron de haber invocado el ejemplo que nos dan las alfombras, los calidoscopios y las corbatas. Las revoluciones estéticas proponen a la gente la tentación de lo irrestistible y lo fácil...²¹

Este comentario podría perfectamente ser parte de un ensayo sobre pintura. En él se observa también la capacidad borgesiana de asociar y enlazar ideas aparentemente disímiles o que, a primera vista, no parecen guardar relación alguna entre sí: el entrelazamiento de la tendencia iconoclasta con las alfombras, los calidoscopios y las corbatas. Este enlazamiento de lo trivial y lo profundo es característico de Borges quien sorprende a su lector con estas asociaciones inesperadas que en muchas ocasiones alteran significados convencionales; así el título del cuento “El duelo” sugiere la rivalidad entre dos hombres que se resolverá mediante el uso de las armas y sin embargo la narración describe la rivalidad entre dos mujeres que en realidad necesitan la una de la otra:

La vida exige una pasión. Ambas mujeres la encontraron en la pintura, o, mejor dicho, en la relación que aquélla les impuso. Clara Glencairn pintaba contra Marta y de algún modo para Marta; cada una era juez de su rival y el solitario público. En esas telas, que ya nadie miraba, creo advertir, como era inevitable, un influjo recíproco. Es importante no olvidar que las dos se querían y que en el curso de aquel íntimo duelo obraron con perfecta lealtad.²²

De esta forma la narración nos revela otro tipo de duelo provocado por una rivalidad artística cimentada, paradójicamente, en la lealtad. Borges ha

²¹ J. L. Borges, *op.cit.*, p. 430.

²² *Ibid.*, p. 432.

soprendido a su lector. La sorpresa no está en el lenguaje, que lejos de ser ostentoso es simple y accesible. La sorpresa está en la variación de conceptos y símbolos comunes y en el ingenio con el que la sorpresa se produce. De Borges puede decirse lo que él mismo dijo sobre Wilde: “Como Gibbon, como Johnson, como Voltaire, fue un ingenioso que tenía razón además.” El juego, el artificio, y la sorpresa no son gratuitos ni exclusivos de las ficciones *borgesianas*, se producen también en sus ensayos.

Además de ser partidarios del género del ensayo familiar, Hazlitt y Borges se asemejan en más de un sentido. El autor inglés fue vituperado y rechazado por algunos de sus contemporáneos (Wordsworth y Coleridge, entre otros) por sus opiniones políticas (su apoyo a Napoleón y a la Revolución Francesa), y su producción literaria sufre a causa de ellas. Sobre la obra de Borges, Rodríguez Monegal escribe a mediados de los setenta:

Aún hoy, casi veinte años después, [la obra de Borges] sigue casi ignorada en América Latina en donde se continúa prestando toda atención a sus deplorables declaraciones políticas mientras se descuida la práctica de sus textos capitales.²³

Actualmente, la crítica latinoamericana reconoce y aborda el estudio de los textos de Borges, que han engendrado un centenar de interpretaciones críticas. La obra de William Hazlitt no ha gozado del mismo éxito sin embargo, desde hace ya más de una década su obra ha sido rescatada por medio de las ediciones de algunas de sus obras y estudiada por algunos críticos ingleses y norteamericanos. Harold Bloom, por ejemplo, lo considera como uno de los más destacados escritores prosistas en el siglo diecinueve. Antes de Bloom, ya Stevenson sostenía que la fuerza de los textos de Hazlitt sería inalcanzable, pero siempre un modelo.

La lectura de los ensayos de Borges, emarcados en este contexto del ensayo familiar inglés, resulta fundamental para entender el mecanismo narrativo y el funcionamiento de lo personal y lo subjetivo tanto en su obra; Este *mélange* de géneros, tan obvio en textos como “Pierre Menard, autor

²³ *Ibid.*, p. 39.

del Quijote”, se origina en la reutilización de ciertos elementos temáticos y formales que Borges toma prestados del ensayo familiar, practicado no sólo por Hazlitt y Lamb, sino también por otros autores queridos por Borges como De Quincey y Chesterton. Todos ellos dan prioridad en sus textos a la primera persona y utilizan la experiencia personal como fundamento válido de sus especulaciones y teorías literarias y estéticas.

En el ensayo “On the Periodical Essays”, Hazlitt regresa a Montaigne como ejemplo del poder que tiene la subjetividad dentro del discurso literario: “The great merit of Montaigne then was, that he may be said to have been the first who had the courage to say as an author what he felt as a man.”²⁴ El rescate de los ensayos del francés, los cuales tienen como tópico principal al hombre (“The proper study of mankind is man”²⁵), implica, para la crítica literaria, el rescate de la opinión personal como juez válido de cuestiones estéticas.

Addison y Steele son los pioneros del cambio que se gesta durante el siglo dieciocho en las letras inglesas y que culmina en *The Lake* y *The Cockney Schools*—el ahora llamado *movimiento romántico*. Sus ensayos discurren sobre tópicos comunes como la ciudad de Londres o la puntualidad de los relojes. Estas temáticas inauguran una tradición que seguirán y desarrollarán Lamb y Hazlitt, quienes convierten temáticas comunes en pretextos para esbozar sus teorías estéticas (magníficos ejemplos de esto son “The Fight,” de Hazlitt, y “Old China” de Lamb). Este cambio sólo ha podido darse cuando el culto al latín y a los clásicos decae; la prosa de Hazlitt por ejemplo, en comparación con la de Dr. Johnson, no abunda en latinismos, da preferencia a las expresiones anglosajonas. Es entonces cuando los escritores se sienten libres de volver a su propia lengua, la inglesa, como artífice de belleza y la hacen surgir con un nuevo tono conversacional que más tarde, en su propio idioma, Borges emulará

²⁴ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 263.

²⁵ *Ibid.*, p. 262.

consiguiendo dar al español un tono novedoso por su economía verbal, precisa y sorprendente:

Sus ensayos [los de Borges] son memorables, más que por su originalidad, por su diversidad y por su escritura. Humor, sobriedad, agudeza y, de pronto, un disparo insólito. Nadie había escrito así en español. Reyes, su modelo, fue más correcto y fluido, menos preciso y sorprendente...el gran logro de Borges fue decir lo más con lo menos...Borges sirvió a dos divinidades contrarias: la simplicidad y la extrañeza. Con frecuencia las unió y el resultado fue inolvidable: la naturalidad insólita, la extrañeza familiar.²⁶

Esta nueva crítica familiar subraya, siguiendo los preceptos de Montaigne, el carácter personal de los juicios estéticos y postula al individuo como fuente válida para conjeturar teorías sobre el arte en general. El tipo de subjetividad en la que se apoyan los textos de Hazlitt es de carácter filosófico. Siguiendo los preceptos de Hume, Locke, y Berkeley —*the English School of Philosophy*—, Hazlitt reconoce al hombre como único punto de partida para la formulación de cualquier juicio. Dado que el ensayo se transforma en una conversación con el lector, éste es admitido por primera vez en el texto, como precozmente sugiere Hazlitt: “Montaigne, whom I have proposed to consider as the father of this kind of personal authorship among the moderns, in which the reader is admitted behind the curtain and sits down with the writer in his gown and slippers”²⁷. Las publicaciones *The Tatler* y *The Spectator* siguieron exitosamente los preceptos de Montaigne y encantaron a sus lectores con el tono conversacional y dramático de sus ensayos y artículos.

Sin embargo, posterior a estas publicaciones aparece otra, *The Rambler*, a cargo del crítico Samuel Johnson. Por el estilo neoclásico de esta publicación la tradición del ensayo personal se ve interrumpida. Sus notas sobre literatura son rígidas, buscan objetividad y se apegan a parámetros clásicos de belleza. La obra de Johnson es casi un anacronismo, tomando en cuenta el trabajo de sus antecesores que poco o nada tiene que ver con el del crítico neoclásico, como advierte Hazlitt:

²⁶ O. Paz, *op.cit.*, p. 313.

²⁷ *Ibid.*, p. 268.

The dramatic and conversational turn which forms the distinguished feature and greatest charm of the Spectator and Tatler, is quite lost in the Rambler by Dr. Johnson. There is no reflected light thrown on human life from an assumed character, nor any direct one from a display of the author's own.²⁸

Hazlitt será un gran detractor de su antecesor. Su rechazo de la obra del crítico neoclásico invadirá el espíritu de otros escritores y moldeará gran parte del pensamiento decimonónico. En el próximo apartado abordaré este rechazo y la forma en que se inserta en la obra de Hazlitt, hasta llegar a Stevenson y, de forma ya depurada, a Borges.

²⁸ *Ibid*, p. 274.

Samuel Johnson

Samuel Johnson nace al amanecer de un nuevo siglo que despide la ironía mordaz del irlandés Jonathan Swift, mientras que en su cuarta y quinta década atestigua los escritos efectistas de Burke y Goldsmith—a los que volverán Hazlitt y Lamb, en un desdén al crítico *oficial* del Neo-clásico o la última fase del Imperio de la Razón. La bofetada blanca a Johnson no es la única señal de duelo entre los primeros románticos y los últimos *Ilustrados*. Es sólo una de sus instancias; a ella se sumará el cultivo del estilo conversado en el caso de Lamb, del instinto en Hazlitt, del sueño en Stevenson. En los textos de Borges estos elementos se infiltran ajenos a la batalla que les dio lugar. Una vez lejos de ella se convierten en hecho estético cuyo resultado, en manos del escritor argentino, es un estilo ecléctico que ha sido asimilado en categorías aparentemente disímiles; su obra ha sido nombrada clásica, romántica, posmoderna, entre otras. La combinación de un estilo que tiende a lo clásico y temáticas metafísicas, la mezcla ficcional de literatura y filosofía, hace que su obra resista cualquier nominación fija.

Dos causas históricas impidieron que en Johnson o en Hazlitt se sucediera un cambio estético tan dramático como el que representa Borges. El crítico neoclásico, en su veneración homérica, en su concepción clásica del arte, se ciega ante la posibilidad—la inminencia—de un giro estético: “Neoclassical literary theory, which culminated in Johnson, emphasizes the virtues of moral instruction, imitation, and refinement, in the sense of improving the tradition without necessarily revising it.”²⁹ Es probable que una sensación de angustia atravesara los textos de los autores de la época, bajo la triste amenaza de no poder ser más que una imitación de segunda mano de un padre modelo (Homero). La poesía sigue este edicto hasta Blake y Wordsworth, quienes, como Dante en su momento, romperán el hechizo,:

²⁹ Harold Bloom, *The Art of the Critic*, v.4, p. xi.

“He”, Hazlitt se refiere a Dante, pero también a algunos de sus contemporáneos, “stood bewildered, not appalled, on that dark shore which separates the ancient and the modern world; and saw the glories of antiquity dawning through the abyss of time, while revelation opened its passage to the other world. He was lost in wonder at what had been done before him, and he dared to emulate it.”³⁰ El cambio está en la mudanza lingüística: de la *imitación*, a la *emulación*.

En la literatura inglesa, sin embargo, hay una pesadumbre poética desde los comienzos del siglo diecisiete hasta Johnson; sobre ella Bloom nota, “The heirs of Spenser in the earlier seventeenth century suffered a most acute sense of imaginative belatedness.”³¹ El imperio de Johnson hereda este sentimiento que, de no haber sido sacudido por el temperamento romántico, se traduciría en la imposibilidad de la literatura: un ideal ya consumado por la mano de un mito del que sólo podían derivarse sombras empobrecidas—es Hazlitt quien advierte la peligrosa consecuencia estática que un culto a lo clásico, cegado al presente, provoca en la disposición creativa y declara en “The Age of Elizabeth”,

The Greek and Roman classics are a sort of privileged text-books, the standing order of the day, in a university education, and leave little leisure for a competent acquaintance with, or due admiration of, a whole host of able writers of our own, who are suffered to moulder in obscurity on the shelves of our libraries.³²

Por la vastedad y la sabiduría de la obra de Johnson esta suerte de compromiso con lo clásico no basta para demeritar la labor del autor de *Rasellas*, quien se ha encargado de enseñarnos, como apunta Bloom, “that criticism, as a literary art, joins itself to the ancient genre of wisdom writing”³³. Más aún, continua Bloom, “Johnson teaches us that the authority of criticism as a literary genre depends upon the human wisdom of the critic, and not upon the righteousness or wrongness of either theory or

³⁰ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 587.

³¹ Harold Bloom, *op.cit.*, p. viii.

³² W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 644.

³³ H. Bloom, *op.cit.*, p. vii.

praxis.”³⁴ Hasta qué punto es válida esta enseñanza sigue siendo causa de debate.

El pensamiento de Johnson fue precedido por el del renacimiento tardío en tres de sus más destacados representantes: su homónimo Ben Jonson, Francis Bacon, el filósofo mártir como lo llama Borges, y John Milton, el poeta que precedió el destino ciego del argentino. No obstante la importante tarea de estos tres pensadores, sus preocupaciones yacían todavía al centro de la querrela entre Antiguos y Modernos, y su labor estética no es explícita. El paso del último Renacimiento a lo que se ha acordado llamar “Era de la Razón” (*Enlightenment*) estuvo a cargo del poeta John Dryden: “Bacon, Jonson, and Milton”, establece Bloom, “seem to me the principal critical consciousness of the Later Renaissance, but none of them, not even Jonson, can be regarded as a literary critic in our sense. John Dryden, who leaps the gap between the Later Renaissance and the Enlightenment, is surely a crucial literary critic, in the Longinian tradition.”³⁵ Dryden, como hizo antes Milton con más ingenio, da el salto de la imitación a la invención, como harán más tarde Wordsworth, en la poesía, y Hazlitt, en la crítica.

Antes de Hazlitt, Johnson también se subleva ante su herencia inmediata y rechaza el ideal de la prosa del siglo XVII, “el siglo de los poetas metafísicos, barrocos”³⁶; busca alejarse de la extravagancia profusa y “aspira a la claridad, a la elocuencia, a la justificación lógica de las expresiones”.³⁷ Imaginación y naturaleza, en el dogma clásico, encarnan afectaciones que impiden el avance de la condición humana. ¿Cómo se reconcilia en Johnson la desconfianza platónica hacia las emociones con la veneración poética a Homero?: en la escritura de una poesía que no promueve la simpatía con el lector—lo cual supondría el uso de emoción o sentimiento—y que apela, en cambio, a su rectitud moral y espiritual. En

³⁴ *Ibid.*, p.viii.

³⁵ *Ibid.*, p.xvi.

³⁶ J.L. Borges, *Borges profesor*, p.123.

³⁷ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 123.

consecuencia, el discurso narrativo no ambiciona el diálogo con su lector ni su identificación con el texto. Lo mueve, en cambio, el deseo de instruir al lector, alejarlo del engaño sensual.

Por esto, el vocabulario crítico de Johnson se abstiene de hacer referencias sensuales o imaginativas. No es el paisaje del Valle Feliz el que ocupa las hojas de *Rasellas*, sino el estado emocional que representa; no se detiene en las vestimentas de sus personajes, se extiende en los didácticos monólogos de Imlac. La ausencia de cualquier tono conmovedor en la narrativa de Johnson provoca la monotonía del estilo, que no en el contenido, contra la que objetará Hazlitt. Considera que su prosa transcurre por bloques, no se exalta ni se entristece; se petrifica al no servir a otro propósito que el de sostener la construcción del pensamiento, olvidando que “un libro es más que una estructura verbal”³⁸. Un libro es también “the habitual associations between sense and sound, and which you can only hit by entering into the author’s meaning, as you must find the proper words and style to express yourself by fixing your thoughts on the subject you have to write about.”³⁹

La prosa de Johnson, dirigida a un público culto y a una sociedad preocupada por la moral, a diferencia de la de Montaigne, se mueve independiente del estilo, no hay comunicación entre lo que se dice y cómo está dicho. Siguiendo la tradición platónica que admira, Johnson exilia cualquier tinte familiar o personal de su discurso narrativo: su prosa no conversa, dicta, no conjetura, legisla. Será la revolución romántica, precedida por la prosa de Addison y Steele, la que cambie el curso didáctico impuesto por Johnson y algunos críticos de la Ilustración; Stevenson, y más adelante Borges, elegirá el rumbo revolucionario iniciado por Hazlitt, Lamb, Wordsworth y Coleridge, sobre el realista, y lo coronará con la siguiente aseveración: “And this is the particular crown and triumph of the

³⁸ J.L. Borges, *Obras completas*, p. 25.

³⁹ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 589.

artist—not to be true merely, but to be lovable; not simply to convince but to enchant.”⁴⁰

Estas palabras serían inadmisibles para Johnson. Para él, como para Quevedo, “el lenguaje fue, esencialmente, un instrumento lógico”⁴¹ y sus metáforas la “metódica asimilación de dos cosas”⁴², no, como para Stevenson: “a web at once sensuous and logical, an elegant and pregnant texture: that is style, that is the foundation of the art of literature.”⁴³ Hazlitt, posteriormente Stevenson, trasladan la musicalidad de la poesía a la prosa: “As there are certain sounds that excite certain movements, and the song and dance go together so there are, no doubt, certain thoughts that lead to certain tones of voice, or modulations of sound, and change “the words of Mercury into the songs of Apollo.”⁴⁴ La crítica del romanticismo busca embellecer los mecanismos lógicos, no desaparecerlos; esta búsqueda se origina en la creencia de que hay una cadencia del pensamiento, una armonía secreta detrás de las palabras, y tendrá sus consecuencias más literales en los autores del *fin-de-siècle* hasta llegar a las cavilaciones del argentino, quien hará del universo, en una tradición que sigue a Shakespeare y a Hazlitt, un libro en el que nos escribimos mientras somos escritos.

⁴⁰ R.L. Stevenson, *On Fiction*, p. 125.

⁴¹ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 41.

⁴² *Idem.*

⁴³ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 97.

⁴⁴ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 582.

Un reconocimiento Romántico

Precisamente por la naturaleza gradual y no súbita de las transiciones ideológicas del pensamiento humano, localizarlas con exactitud en el tiempo resulta, la mayoría de las ocasiones, en polémicos equívocos. El efecto de estos errores es el carácter eventual y la falta de solidez de nuestras generalizaciones. Sin embargo, los límites no sólo se requieren, son visibles en el estudio histórico de las producciones culturales a lo largo de la historia. Así, la transición del pensamiento neoclásico al romántico se revela, entre otras formas artísticas, en los textos críticos de Wordsworth, Coleridge y Hazlitt. Las causas precisas de este cambio serían imposibles de enlistar, dado que, como señala Borges, “en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos.”⁴⁵ Ensayaré entonces la mención parcial de algunas aportaciones literarias que apuntan hacia la coronación de una de estas series: el romanticismo.

El crítico René Welleck, en su *History of Modern Criticism*, advierte que para entender la crítica romántica,

We have to ascribe the profound change in critical methods to a general change of sensibility or, if we are not content with such a vague gesture toward underground forces, we can look at art and theatrical criticism, where attention was paid to physical, concrete detail earlier than it was in literary criticism, which was preoccupied with theory.⁴⁶

Estos cambios adquieren relevancia cuando se comparan con los de la actualidad. Las preocupaciones estéticas de Borges, al igual que su estilo y su poética, se gestan en un ámbito cultural y literario determinado, del cual escapa el escritor argentino al volver la vista a Inglaterra y su literatura, en especial a sus autores de la niñez, principalmente decimonónicos. Por esta razón quisiera ahondar en el siglo del romanticismo, cuyas consecuencias

⁴⁵ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 17.

⁴⁶ René Welleck, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, p. 191.

no se limitaron al ámbito de la literatura, se extendieron al de la realidad y los individuos. Como la obra del argentino, el romanticismo ha tenido repercusiones en nuestra visión de la literatura y el mundo.

Cualquier intento por localizar los rasgos que conforman el movimiento romántico, tendrá que tolerar la presencia de esas *fuerzas subterráneas*⁴⁷ que señala Welleck, pues son ellas las que componen el movimiento mismo. Hazlitt, Stevenson y Borges coinciden, junto con Bloom y Welleck, en notar la imposibilidad de articular una definición fija de esta nueva disposición literaria porque rebasa los límites del texto. La imposibilidad de definir el romanticismo resulta de la naturaleza difusa del movimiento mismo, que podría entenderse como una reacción contraria a la inclinación metódica y definatoria que predomina la crítica de alguna parte del siglo XVIII. Hazlitt la considera prisión del pensamiento.

Mientras Schlegel se ocupaba de difundir en Alemania la nueva disposición poética, Hazlitt⁴⁸ se encargaba de hacerlo en Inglaterra. Éste último toma el rumbo contrario al de Johnson y Pope. Es probable que en la elección de este camino opuesto resida su resistencia a exponer una fórmula que explique el nuevo sentir poético. Haberlo hecho sería haber traicionado el principio anárquico que, paradójicamente, gobierna la crítica de Hazlitt: “...it must follow no method except the personality of the critic himself”⁴⁹. Éste es claramente un legado de Montaigne. Escapando de las celdas de la lógica y la conclusión—*never ending, always beginning*— Hazlitt, Stevenson y Borges aluden al temperamento romántico simplemente como a la vaga aparición de un *sentimiento*:

⁴⁷ Tal vez el título de Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, no sea casual, aunque este predecesor de Borges ya no era exclusivamente romántico.

⁴⁸ Schlegel fue, de hecho, una inspiración, sin dejar de lado cierta rivalidad, para el crítico inglés: “This event (la Reforma) gave a mighty impulse and increased activity to thought and inquiry, and agitated the inert mass of accumulated prejudices throughout Europe...Germany first broke the spell of misbegotten fear, and gave the watch-word; but England joined the shout, and echoed it back with her island orb, from her thousand cliffs and craggy shores, in a longer and a louder strain.”(W. Hazlitt, “The Age of Elizabeth”, en *op.cit.*, p. 651).

⁴⁹ H. Bloom, *op.cit.*, p. xix.

Another writer whom I shall mention last, and whom I cannot persuade myself to think a mere modern in the groundwork, is Ossian. He is a feeling and a name that can never be destroyed in the minds of readers. As Homer is the first vigour and lustihood, Ossian is the decay and old age of poetry. He lives only on the recollection and regrets of the past. There is one impression which he conveys more entirely than all other poets, namely, the sense of privation, the loss of all things, of friends, of good name, of country—he is even without God in the world. He converses only with the spirits of the departed; with the motionless and silent clouds...The feeling of cheerless desolation, of the loss of the pith and sap of existence, of the annihilation of the substance, and the clinging to the shadow of all things as in a mock-embrace, is here perfect.⁵⁰

Borges rescata también a este personaje para explicar el romanticismo, y sobre él dice en una de sus clases “Por ejemplo, hay un sentimiento de la naturaleza, hay en el poema una parte que habla de las neblinas azules de Escocia, se habla de las montañas, de las selvas, de las tardes, de los crepúsculos. Luego, las batallas no están descritas de un modo circunstancial: se usan grandes metáforas, a la manera romántica.”⁵¹

El enigmático y ficticio Ossian es un sentimiento de pérdida, una sensación de fracaso, un diálogo con el pasado muerto, la nostalgia por una sombra, la aniquilación de aquello que tal vez nunca existió. Borges aprehende de Hazlitt y de su lectura de los románticos la sensación de ese sentimiento perdido y da un paso más al afirmar:

El movimiento romántico es acaso el más importante que registra la historia de la literatura, quizá porque no sólo fue un estilo literario, sino un estilo vital...Yo diría, sin embargo, que el sentimiento romántico es un sentimiento agudo y patético del tiempo, unas horas de delectación amorosa, la idea de que todo pasa, un sentimiento más profundo de los otoños, de los crepúsculos de la tarde, la idea de que todo pasa, del pasaje de nuestras propias vidas.⁵²

En el cuento “El Aleph” Borges ficcionaliza esta idea de un mundo cambiante en el que el individuo permanece el mismo. Mientras Hazlitt habla de las nubes calladas con las que conversa Ossian, Borges nota el otoño y los crepúsculos; la mención de la naturaleza es parte fundamental

⁵⁰ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 588.

⁵¹ J.L. Borges, *op.cit.*, p.162.

⁵² J.L., *Borges Profesor*, p. 157.

del sentimiento romántico, como el precoz instinto de Hazlitt ya notaba desde los comienzos del siglo diecinueve. Muchas páginas dedicó Hazlitt a la poesía de Wordsworth, de quien lo separaron políticas irreconciliables. Admirablemente, y como en pocas ocasiones sucede, éstas jamás cegaron el ojo crítico de Hazlitt a los logros líricos de su predecesor en los que descubre el nuevo poder que inviste a la poesía inglesa, “He (Wordsworth) has described all these objects in a way and with an intensity of feeling that no one else had done before him, and has given a new view or aspect of nature. He is in this sense the most original poet now living, and the one whose writings could the least be spared: for they have no substitute elsewhere.”⁵³

Hazlitt percibe en la poesía bucólica e íntima de Wordsworth lo que más tarde notarán los críticos de mitad de siglo veinte: que la poesía romántica, muy a pesar de T.S. Eliot, fue un parteaguas en la sensibilidad y la historia de la literatura. En ella, “All the traditions of learning, all the superstitions of age, are obliterated and effaced. We begin *de novo*, on a *tabula rasa* of poetry. The purple pall, the nodding plume of tragedy are exploded as mere pantomime and trick, to return to the simplicity of truth and nature.”⁵⁴ Tomará al menos un siglo más para descubrir que el regreso a la naturaleza no es tan simple como Hazlitt sugiere sino que arroja luz sobre cuestiones más complejas como la naturaleza del hombre y el tiempo que habita. No son sus equívocos los que ahora interesan, son sus visionarios aciertos que vaticinan interpretaciones futuras; éste es el examen y la prueba de que el método, si es que puede llamársele así, de la intuición, de la crítica personal, funciona.

Hazlitt admira en Wordsworth y Coleridge, más en el primero que en el segundo, la forma en que su poesía transforma la realidad en ideal, lo familiar en extraño, lo cotidiano en milagro, lo natural en artificio, la *extrañeza familiar*, como la calificó Octavio Paz. Estas cualidades

⁵³ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 623.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 622.

fascinarán a una gran parte de escritores del siglo diecinueve y, más tarde, serán causa del debate realista. Las ficciones de Borges, junto con sus *ensayos fantásticos* como los llama Beatriz Sarlo, se inscriben en esta fascinación que comparte con uno de sus precursores preferidos, Stevenson, otro defensor de lo la extrañeza romántica:

The best romances, Stevenson suggests, are those which make a powerful artistic impression and yet offer something as simple as nature. Romance, he appears to argue, is a means of embodying ideas that cannot be formulated in analytical words: 'It is not that there is anything blurred or indefinite in the impression left with us, it is just because the impression is so very definite after its own kind, that we find it hard to fit it exactly with the impressions of our philosophical speech'.⁵⁵

El sentimiento romántico es inefable y misterioso. Hazlitt, Stevenson, y Borges, reconocen esa cualidad en el arte: una presencia extraña que elude al pensamiento, un espacio innombrable por el que el espectador accede a la obra. Hazlitt explica su rechazo a lo clásico debido a la falta de dicho misterio:

It is for want of such a resting place for the imagination that the Greek statues are little else than specious forms. They are marble to the heart. They have not an informing principle within them. In their faultless excellence they appear sufficient to themselves. By their beauty they are raised above the frailties of passion or suffering. By their beauty they are deified. But they are not objects of religious faith to us, and their forms are a reproach to common humanity. They seem to have no sympathy with us, and not to want our admiration.⁵⁶

Hazlitt percibe una frialdad ante piezas demasiado acabadas o perfectas, la cual obstaculiza la identificación entre espectador y creador. No hay misterio. La obra existe independientemente del espectador.

El sentimiento romántico rechaza el ideal porque busca desentrañar el universo, no paralizarlo. Hazlitt ve en la perfección del arte clásico la reflexión de los fracasos humanos. En este sentido, lo infunde como a Johnson una sensación de impotencia frente a la grandeza clásica, pero a diferencia del crítico neoclásico, Hazlitt le da la espalda al pasado para

⁵⁵ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 5.

⁵⁶ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 582.

enfrentarse al presente que habita y al futuro que se siente capaz de imaginar.

En su rechazo a lo clásico inicia un culto a lo profundamente humano: las pasiones, la imperfección del pensamiento, los desatinos y los vicios del hombre. “Man”, Hazlitt declara, “is an animal compounded both of imagination and understanding; and in treating of what is good for man’s nature, it is necessary to consider both”⁵⁷. Sugiere que la vida, no sólo el arte, es falible, una especie de locura codificada, “and the poet does no more than describe what all the others think and act. If this art is folly and madness, it is folly and madness at second hand. ‘There is warrant for it’.”⁵⁸ En su postulación, casi *nietzscheana*, sobre la existencia Hazlitt rechaza el carácter dogmático del temperamento clásico presente en los textos de Johnson. Subraya en cambio la multiplicidad cotidiana para exaltar que nada es sólo una cosa. Hazlitt no ambiciona ser un oráculo, ya que considera imposible, y por lo tanto de ningún interés, legislar la diversidad: “It is said, I know, that truth is one, but to this I cannot subscribe, for it appears to me that truth is many...It is ridiculous to suppose that there is but one Standard and one style.”⁵⁹ Aquí se funda su sospecha de las abstracciones. El error es una condición de la existencia humana.

Stevenson también desconfiará de los dogmas, sean éstos literarios o estéticos, pues presuponen un universo cerrado sin lugar para la duda, la comunicación, el misterio inherente a la literatura:

Everyone has been influenced by Wordsworth, and it is hard to tell precisely how. A certain innocence, a rugged austerity of joy, a sight of the stars..something of the old thrill of dawn, cling to his work and give a particular address to what is best in us...Such are the best teachers: a dogma learned is only a new error—the old one was a perhaps as good; but a spirit communicated is a perpetual possession.⁶⁰

⁵⁷ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 46.

⁵⁸ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 575.

⁵⁹ R. Welleck, *op.cit.*, p. 200.

⁶⁰ R.L.Stevenson, *op.cit.*, p. 114.

La crítica personal se construye de tal forma que deja un espacio para la experiencia íntima entre lector y obra. Esta crítica guarda un lugar para lo que Bloom define como “what is left over and above definition...an objective quality of poems, knowable if indefinable, and distinguishable from that other realm, the dark realm of mystery and inspiration—which is the poet’s alone.”⁶¹ En la literatura del siglo diecinueve empieza a apreciarse una ambigüedad fundamental que da lugar a la expresión artística. Ésta deja de ser autosuficiente y se convierte en un hecho incompleto y huidizo: el hecho estético es la experiencia momentánea de un aprendizaje perenne, la sensación fugaz de eternidad.

Hazlitt señala esta contradicción como principio literario:

In a word his [Wordsworth’s] poetry is founded on setting up an opposition (and pushing it to the utmost length) between the natural and the artificial; between the spirit of humanity, and the spirit of fashion and of the world!...It takes the commonest events and objects, as a test to prove that nature is always interesting from its inherent truth and beauty.⁶²

Lo cierto es que si bien se encuentra en estos textos la falta de un método, es carencia que debe celebrarse; ante este reclamo es posible que Hazlitt contestara que *hay* un método: el de la intuición, el cual opera bajo condiciones distintas del científico. La poesía, como la crítica, ocurre entre el método y la confusión; “so poetry is one part of the history of the human mind, though it is neither science nor philosophy.”⁶³ Octavio Paz interpreta esta confusión como el deseo de fundir principios aparentemente opuestos:

Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La confusión entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre prosa y poesía perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen.⁶⁴

⁶¹ H. Bloom, *op.cit.*, p. xxiii.

⁶² W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 621.

⁶³ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 580.

⁶⁴ O. Paz, *Los hijos del limo*, p. 90.

En efecto, el romántico fue un movimiento revolucionario cuyo impacto se ha prolongado temporal y espacialmente. Me parece, sin embargo, que más que el buscar *la fusión de los extremos*, la crítica romántica demuestra la imposibilidad de su separación; la poesía ocurre *entre* la filosofía y la historia, el arte *entre* la ficción y la realidad. La fusión no es deseo, sino condición artística: “This odd suicide of one branch of the realists (los naturalistas) may serve to remind us of the fact which underlies a very dusty conflict of the critics. All representative art, which can be said to live, is both realistic and ideal; and the realism about which we quarrel is a matter purely of externals.”⁶⁵

Adelantándose al *polvoriento* debate, como lo llama Stevenson, Hazlitt dicta, en defensa de la poesía y la imaginación, una sentencia escandalosa para cualquier discípulo realista:

If poetry is a dream, the business of life is much the same. If it is a fiction, made up of what we wish things to be, and fancy that they are, because we wish them so, there is no other nor better reality...Poetry then is an imitation of Nature, but the imagination and the Passions are a part of man's nature. We shape things according to our wishes and fancies, without poetry; but poetry is the most emphatical language that can be found for those creations of the mind 'which ecstasy is very cunning.'⁶⁶

A diferencia de la poesía que hoy conocemos como metafísica en el canon inglés, la romántica no busca corporeizar la fe, sino liberarla. Al contrario del pensamiento clásico, rehuye la claridad y persigue, deliberadamente, la ambigüedad; la metáfora y el símbolo se convierten en sus aliados más fuertes. Al elegir este modo narrativo Borges proclama que “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo.”⁶⁷

⁶⁵ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 67.

⁶⁶ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 575.

⁶⁷ J.L. Borges, *Obras Completas*, p. 76.

El nuevo método crítico

La ambigüedad plástica que celebra Borges encontró su cumbre crítica en los textos de Hazlitt, Lamb y Stevenson con el uso de la metáfora y la evocación como método:

What is common to Lamb and Hazlitt are three methods of criticism which were apparently new at the time: evocation, metaphor, and personal reference. The methods are ultimately Longinian, but there are no examples in English eighteenth century criticism which can approximate what Lamb and Hazlitt are doing.⁶⁸

El acercamiento crítico de Lamb, a pesar de utilizar estrategias similares a las de su colega y amigo, difiere radicalmente del de Hazlitt, como este último nota: “Words, like clothes, get old-fashioned, or mean and ridiculous, when they have been for some time laid aside. Mr. Lamb is the only imitator of old English style I can read with pleasure; and he is so thoroughly imbued with the spirit of his authors that the idea of imitation is almost done away.”⁶⁹ El estilo ligeramente anticuado de Lamb no interfiere con la agudeza de sus comentarios y sus percepciones. Tal vez más que Hazlitt, es la crítica de Lamb la que vuelve sobre la experiencia personal,

But for the most part Lamb’s criticism must be described as “detached thoughts on books and reading,” as *marginalia*. They deserve our admiration because they are finely phrased and reveal a literary taste at that time, shared only by Coleridge and a few others: a taste for the 17th century, its quaintness and baroque grandeur, for Browne and Burton, for Fuller and Jeremy Taylor. But it seems impossible to claim for these *marginalia* great significance in a history of criticism.⁷⁰

De igual forma los ensayos de Borges son notas y comentarios personales y parciales, pero aún así reveladores de un gusto literario precoz para su época y escritos con una elegancia poco frecuente en la crítica, sobre sus autores favoritos y su lectura de ellos.

⁶⁸ R. Welleck, *op.cit.*, p. 191.

⁶⁹ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 591.

⁷⁰ R. Welleck, *op.cit.*, p. 193.

Hazlitt identifica en la prosa de su colega el estilo clásico, “these Essays,” (se refiere a los ensayos publicados por Lamb bajo el pseudónimo *Elia*) “of the ingenious and highly gifted autor have the same sort of charm and relish that Erasmus’s *Colloquies* or a fine piece of modern Latin have to the classical scholar.”⁷¹ Sin embargo, su afiliación estilística no interfiere con la chispa de sus percepciones literarias: “The distinctions of dress, the badges of different professions, the very signs of the shops, which we have set aside for written inscriptions over doors, were, as Mr. Lamb observes, a sort of visible language to the imagination, and hints for thought.”⁷² La imitación estilística no impide la originalidad de la invención. La narrativa crítica de Hazlitt, a diferencia de la de Lamb, tuvo la intención de crear un método compuesto de la vaguedad de las impresiones que el arte provoca en el espectador:

Hazlitt has no such untheoretical and unself-conscious mind. He makes a direct defense of what later was to be called “impressionistic criticism.” “I say what I think: I think what I feel. I cannot help perceiving certain impressions from things; and I have sufficient courage to declare (somewhat abruptly) what they are.” This reliance on personal feeling makes him conceive that the task of criticism is precisely to communicate those feelings.⁷³

Una de las razones para explicar la naturaleza personal y poco metódica de la crítica llevada a cabo por Lamb y Hazlitt es su profesión; a diferencia de Coleridge, Hazlitt y Lamb son periodistas que escriben para un público. Siguiendo las enseñanzas de sus antecesores, Addison y Steele, buscan conversar con su lector y conducirlo a los tesoros de la literatura: “To write a genuine familiar or truly English style”, escribe Hazlitt, “is to write as any one would speak in common conversation who had a thorough command and choice of words, or who could discourse with ease, force, and perspicuity, setting aside all pedantic and oratorical flourishes.”⁷⁴ La

⁷¹ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 591.

⁷² *Ibid.*, p. 659.

⁷³ R. Welleck, *op.cit.*, p. 196.

⁷⁴ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 589.

influencia de Wordsworth y Coleridge es obvia en este pasaje al compararlo con el Prefacio a *Lyrical Ballads*, donde se lee:

The principal object, then, which I [Wordsworth] proposed to myself in these poems was to use incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as possible, in a selection of language really used by men; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature.⁷⁵

La crítica, como la poesía de la época, quiere dejar atrás la retórica y volver al lenguaje del hombre común. Por esto la referencia personal se vuelve fundamental; el crítico, a la manera de Hazlitt y Lamb, y posteriormente Stevenson y Borges, a través de un lenguaje simple aunque metafórico, discurre sobre los pasajes que le han parecido memorables en su experiencia personal:

The ideal of criticism implied is hardly one of knowledge or judgment, system or theory. The critic, rather, serves as an enthusiastic guide through a picture gallery, or a host in a library who pulls out his books and points to favorite passages or recalls incidents and scenes in them and remembers when and where he read them.⁷⁶

El nuevo método crítico personal se hace aparente en el vocabulario de su discurso. Hazlitt introduce el término *gusto*, entre otros, para evocar tanto el goce literario como esa parte íntima que despierta en la mente del lector ágil, pero que no se comunica por medio del lenguaje. Citando de nuevo a Welleck, "Such criticism", el de Hazlitt y Lamb, "serves to convey what Hazlitt called the "gusto" of literature: the feeling of personal enjoyment, of intimacy, of concrete knowledge of the text."⁷⁷ Sólo a través del ensayo familiar es posible para el autor expresar su intimidad con el texto y su goce del mismo.

La imaginación es la facultad que le permite a Hazlitt traducir la experiencia abstracta e íntima del arte en una experiencia concreta para el

⁷⁵ *The Norton Anthology of English Literature*, p. 143.

⁷⁶ R. Welleck, *op.cit.*, p. 197.

⁷⁷ *Ibid.*, p. xx.

lector. La metáfora es su medio para llevar esto a cabo, como señala Welleck: “In short, Hazlitt is an artist who attempts the task of translating a work of art into a completely different set of metaphors.”⁷⁸ El proceso de traducción se vuelve más complejo. No se trata ya de la traducción de un idioma a otro, sino de la traducción de una obra de ficción a otra concreta y real. Ésta traducción de metáfora ficticia a metáfora real da origen a muchos de los ensayos de Borges y crea una duplicidad metatextual ; muchos de los ensayos de Borges comparten temáticas con sus ficciones, pero a pesar de que el tema es el mismo, las posibilidades se duplican, se triplican, al ser trasladadas de un género a otro. Más aún, en un solo texto ya sea de ficción o no, el lector puede percibir la presencia de otro más que puede o no ser el original, como bien notó el crítico francés Maurice Blanchot:

Dans une traduction, nous avons la même oeuvre en un double langage; dans la fiction de Borges, nous avons deux oeuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine. Ainsi, le monde, s'il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits: ce ne serait plus le monde, ce serait, ce sera le monde pévertu dans la somme infinie de ses possibles.⁷⁹

Esta duplicidad provoca contradicciones e incita a la paradoja. Ésta última se convierte en un símbolo frecuente tanto en la prosa de Hazlitt como en la de Borges, pues sirve perfectamente a su visión del arte como objeto incompleto, a su profunda sospecha de todo aquello que se denomina acabado o perfecto. La paradoja es la prueba de que lo cierto y lo falso, lo original y la copia, el autor verdadero y el apócrifo, el sofisma y lo verdadero, lo real y la ilusión, conviven en el mismo espacio. Con esto Borges parece demostrar que ni las especulaciones filosóficas ni las científicas justifican el arte o la existencia. Hazlitt se opone violentamente, como Borges, al deseo de imponer las leyes de la lógica, una rama de la

⁷⁸ R. Welleck, *op.cit.*, p. 198.

⁷⁹ Citado en Rodríguez Monegal, Emir, *op.cit.*, p. 101.

filosofía, al reino de la literatura, “el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte.”⁸⁰ Como ya he mencionado anteriormente, Borges incluso llega a afirmar que la filosofía es, de hecho, una rama de la literatura fantástica.

La crítica experimental de Hazlitt, y unos cuantos años más tarde la de Stevenson, se esfuerza en vindicar la independencia del espacio literario, la libertad de la imaginación fuera de los ámbitos de la moral y la filosofía; a pesar de que coinciden, Stevenson y Hazlitt, en el sentimiento de que la prosa es, de entre las ramas de la literatura, una menor, no dudan en vindicar su independencia: “We must not”, confiesa Stevenson, “in things temporal, take from those who have little, the little they have; the merits of prose are inferior, but they are not the same; it is a little kingdom, but an independent one”⁸¹—basta revisar la historia de la crítica literaria para constatar y corregir las palabras de Stevenson: el reino es inmenso. Años antes, su antecesor, Hazlitt, ya se daba a la tarea de combatir el sentimiento de inferioridad y de otorgar a su profesión, la de prosista, un lugar distinguido en el mundo de las letras. Si la poesía ha de ser poética y la prosa ha de ser prosaica, también es cierto lo siguiente:

Hazlitt feels deep down that prose is inferior to poetry—it is plodding, unimaginative, abstract—but at an even deeper level of his sensitive imaginative pride in his own art he feels that, yes, prose is an art form, a separate, unique, autarkic form that needs recognition, that needs to shake of the inferiority complex implicit in the pejorative term “to prose”.⁸²

La prosa, particularmente en la forma del ensayo familiar, adquiere tintes líricos, un ritmo y cadencia propios. La labor de Hazlitt como libertador de la narrativa crítica, su convicción por rescatarla del lenguaje logístico y dogmático y el deseo por devolverla al campo de la invención, ocupa gran parte de su obra y es el fundamento de la construcción de su visionaria poética de la prosa.

⁸⁰ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 76.

⁸¹ R.L.Stevenson, *op.cit.* p. 99.

⁸² Tom Paulin, Introducción a *The Plain Speaker*, p. ix.

La oposición a Johnson y a su esquema narrativo lógico no se traduce, sin embargo, en la escritura de una crítica florida, inorgánica y superficial. De hecho, Hazlitt lleva a cabo una doble contienda; una, contraria al dominio del discurso filosófico tanto en la crítica como en la ficción; la otra, a la conversión de la primera en una suerte de discurso poético. En varios ensayos Hazlitt responde a la problemática que unos años más tarde expondrá su contemporáneo R.L. Stevenson, otro de los favorecedores de la crítica familiar: “Hence it comes that it is much more easier for men of equal facility to write a fairly pleasing verse than reasonably interesting prose; for in prose the pattern itself has to be invented, and the difficulties first created before they can be solved.”⁸³ Hazlitt ya había tocado este argumento en su ensayo “On the Prose-Style of Poets”; en él proclama los confines de la prosa y delinea la labor del crítico, a quien compara con un buscador de tesoros. Plantea también lo que su contemporáneo Stevenson reclama: la formulación de la problemática de la prosa: “The poetical prose-writer stops to describe an object, if he admires it, or thinks it will bear to be dwelt on: the genuine prose-writer only alludes to or characterizes in its passing, and with reference to his subject. The prose-writer is master of his materials: the poet is the slave of his style.”⁸⁴ La exposición de la problemática obliga a la contraposición poética; Hazlitt desprecia, momentáneamente, el artificio lírico sólo para establecer la autonomía y la valía de su profesión—como hace también Stevenson al afirmar que es más sencilla la escritura de unos versos que de una prosa memorable, ya que el prosista trabaja con un medio inferior que el poeta. Debe entonces utilizar un medio imperfecto y crear con él un discurso perfecto, que convenza pero que a la vez encante a su lector.

El pasaje recién citado de Hazlitt, sin embargo, es engañoso en varias instancias. Revisaré la más profunda: su contenido desafía a la forma. Su objeción al carácter seductor de la poesía se debilita ante el tono

⁸³ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 98.

⁸⁴ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 6.

deliberadamente exagerado con el que presenta su argumento. Sin embargo, respondería Hazlitt, el cautiverio del prosista es momentáneo y supone una liberación, el arribo a una verdad iluminadora; mientras que el del poeta tiene el poder del encanto del flautista: jamás sabremos adónde se dirige. La réplica resulta sospechosa, sobre todo a la luz de otro de sus ensayos, “On Reason and Imagination”, donde defiende la inserción de imágenes en el discurso crítico.

Uno de los fundamentos de la crítica que ejerce y defiende Hazlitt es justamente la admisión de *ciertas abstracciones*⁸⁵ de la imaginación en el discurso crítico, como puentes entre la experiencia del escritor y el lector. La oposición entre prosa y poesía sirve para afirmar la soberanía de su arte, el de la prosa, y para la creación de su poética de la prosa. Hazlitt reconcilia el razonamiento lógico, indispensable para la actividad crítica y la invención imaginativa. Para sacar el mayor provecho de su obra es necesario mantener en mente su desprecio de fórmulas absolutas. Su intuición estética descrea de la existencia de una máxima que pueda aplicarse a toda situación, a todo hombre, en todo momento. Por el contrario, su postulado estético se formula en la distinción y la divisibilidad del pensamiento humano: “Men act from individual impressions; and to know mankind, we should be acquainted with nature. Men act from passion; and we can only judge of passion by sympathy. Persons of the dry and husky class above spoken of, often seem to think even nature itself an interloper of their flimsy theories.”⁸⁶ (Ésta última frase hubiera encantado a Borges, quien fue un poco más lejos al afirmar: “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte,”⁸⁷ y que las verdaderas metáforas son sólo unas cuantas). Hazlitt tiene la convicción de que a cada momento pertenece un lenguaje y una forma. La prosa no puede tener siempre el mismo tono. Tampoco, el mundo.

⁸⁵ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 84.

⁸⁶ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 41.

⁸⁷ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 47.

Regir el universo—cósmico, humano, político, literario—bajo una sola regla no sólo sería insuficiente, sino peligroso. Por esta razón Hazlitt sabe que no puede imponer su método como único. Bloom asimila el concepto de lo temporal y lo defiende de la siguiente manera:

The literary critic, qua critic, is not primarily an agent of social change. Her work fundamentally is to build a hedge about the aesthetic, and to raise up disciples to it, because the social vision of any single generation cannot legislate human possibilities for the generations to come.⁸⁸

En su obra ficticia y ensayística, la una contaminada por la otra, Borges rescatará esta predicción, como señala Emir Rodríguez Monegal: “El ensayo (“La fruición literaria”) deriva, más tarde, hacia otros temas, pero ya Borges ha demostrado su punto: todo juicio es relativo, la crítica es también una actividad tan imaginaria como la ficción o la poesía.”⁸⁹ Como el poeta, el ensayista recurre a la imaginación y a la metáfora para construir su discurso narrativo.

Unidos por una crítica personal y deliberadamente falible, Hazlitt, Lamb, Stevenson y Borges parecen recordarnos que el universo puede ser observado desde distintos ángulos, desde los cuales la negación de todos los demás no sólo es posible, sino probable. Stevenson declara que la literatura es el espacio idóneo para percibir el carácter prismático del ser humano: “A human truth, which is always very much a lie, hides as much of life as it displays. It is men who hold another truth, or, as it seems to us perhaps, a dangerous lie, who can extend our restricted field of knowledge, and rouse our drowsy conscience.”⁹⁰ Borges expresa esta condición múltiple en su cuento “El doble”, en donde en un tiempo paralelo, el joven Borges se enfrenta al Borges viejo.

La crítica de Hazlitt quiere recuperar la validez de la percepción y la sensación del hecho estético, que para él se compone tanto de invención intelectual como de pasión; transmitir la belleza literaria que no se expresa con ecuaciones y silogismos, sino con lúcida irracionalidad. Borges admite

⁸⁸ H. Bloom, *op.cit.*, p. vii.

⁸⁹ E. R. Monegal, *op.cit.*, p.44.

⁹⁰ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 115.

en su poética la doctrina crítica de Hazlitt, en la cual pensamiento y expresión trabajan hacia un mismo propósito; ambos rechazan la reducción del lenguaje a un mecánico vehículo de ideas:

La máquina de Lulio, el temor de Mill y la caótica biblioteca de Lasswitz pueden ser materia de burlas, pero exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que 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.⁹¹

Tanto Borges como Stevenson crearon símbolos (el *Aleph* y el *Zahír*, entre muchos otros, en el caso de Borges, la figura de la personalidad doble y de un patético pirata, en el caso de Stevenson) que han permanecido en la memoria colectiva literaria, al igual que lo hicieron Chaucer, Shakespeare, Wilde, Chesterton.

Hazlitt rechaza a Johnson porque su prosa carece de las dos últimas atribuciones mencionadas por Borges: entonación e imágenes *cambiantes* y *durables*; Hazlitt propone una prosa expresiva, ya que “The proper force of words lies not in the words themselves, but in their application...It is not pomp or pretension, but the adaptation of the expression to the idea, that clenches a writer’s meaning”. En palabras del crítico René Wellek: “Hazlitt practiced the criticism of beauties, the communication of the pleasures of literature to a new and eager audience by means which frequently were far from intellectual analysis and theoretical clarity.”⁹²

Ideas e impresiones abundan en la obra de Hazlitt, como en la de Borges; incluso cuando en la de Jorge Luis el tema filosófico es constante, éste es un hecho estético: “Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres: la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es obra de un dios

⁹¹ J. L. Borges, *op.cit.*, p. 125.

⁹² R. Wellek, *op.cit.*, p. 211.

hostil o rudimentario.”⁹³ Borges rescata estas doctrinas por su valor inventivo y estético y por el poder que ejercen sobre el lector; como Hazlitt, el argentino las admira como hermosas ficciones de la mente:

Plato banished the poets from his Commonwealth, lest their descriptions of the natural man should spoil his mathematical man, who was neither to laugh nor weep, to feel sorrow or anger, to be cast down nor elated by anything. This was a chimera, however, which never existed but in the brain of the inventor; and Homer’s poetical world has outlived Plato’s philosophical Republic.⁹⁴

La influencia, aún vigente, de la filosofía platónica en nuestra historia presente niega la condena de Hazlitt. La quimera: ¿no es la imaginación la *otra ala* de la razón? Montaigne, Hazlitt y Borges comparten un profundo escepticismo hacia el poder de lo objetivo y lo racional que los conduce a afirmar el poder tanto de la imaginación como del intelecto.

⁹³ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 39.

⁹⁴ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 575.

Avatares de la realidad

No act terminating in itself constitutes greatness.
W. Hazlitt

Pocos autores contemporáneos han alcanzado la grandeza de Borges. Las consecuencias de esta grandeza han dado como resultado centenares de traducciones, ediciones, re-ediciones de su obra y, sobre todo, una innumerable bibliografía que continúa colmando los estantes de las bibliotecas a más de un siglo del nacimiento del autor. Sin embargo, la influencia de éste ha sido tal que en ocasiones se vuelve imposible reconocerla. La innegable presencia de su pensamiento en la obra de autores contemporáneos se disuelve, siguiendo la metáfora de Teresa la Santa de Ávila de los Caballeros (1515-1582), como una gota de lluvia en el mar, de tal forma que es imposible precisar con exactitud dónde está, porque está en todas partes⁹⁵. Este hecho acrecienta aún más la circunferencia de su escritura asombrosa hasta perderse en los confines de la intertextualidad. Borges no termina en Borges. Continúa expandiéndose, como un universo, a través de sus lecturas y reescrituras⁹⁶.

En este universo la antítesis y la paradoja son importantes recursos narrativos compartidos por Borges y Hazlitt. Sus teorías poéticas y filosóficas se sustentan en constantes contradicciones aparentes; estas contradicciones son una especie de estrategia narrativa que sirve para crear la ilusión de que el autor— mientras escribe—analiza y sopesa su pensamiento al mismo tiempo que lo comunica a su lector. La influencia y la similitud entre la obra de Borges y la de los ensayistas ingleses se hace visible mediante el análisis comparativo de los textos críticos y ficticios que han constituido verdaderas revoluciones literarias. Es decir, aquellos en los que sus autores han intentado dar un giro a conceptos convencionales proponiendo otros más personales, como lo son “El Congreso”, “Pierre Menard”, “Los avatares de la tortuga”, “Nueva refutación del tiempo”, de

⁹⁵ La imagen proviene del pequeño volumen, *El castillo interior o las moradas*.

⁹⁶ Cfr. “La esfera de Pascal,” en *Otras Inquisiciones*.

Borges; y “Shakespeare and Milton”, “Byron and Wordsworth”, “On Genius”, “Coriolanus”, de Hazlitt.

La paradoja es uno de los principios estéticos de la obra de Borges y funciona de diversas maneras en distintos textos tanto de ficción como de crítica. En “De alguien a nadie”, toma la forma de la magnificación hasta la nada—el *reductio ad absurdum*—, en “Los avatares de la tortuga” la del eterno retorno (*regressus in infinitum*), en “El inmortal” la de la negación del individuo. Otros textos en los que la paradoja conduce la unidad narrativa son “El Aleph”, “El Zahir”, “El Milagroso secreto”. Sin embargo, afirmar que la paradoja garantiza o construye la inmortalidad de su obra sería caer no sólo en un error, sino en uno advertido por Borges mismo al escribir un breve y revelador comentario sobre la obra de Wilde:

Wilde ha sido acusado de ejercer una suerte de arte combinatoria, a lo Raimundo Lulio; ello es aplicable, tal vez, a alguna de sus bromas (“uno de esos rostros británicos que, vistos una vez, siempre se olvidan”), pero no al dictamen de que la música nos revela un pasado desconocido y acaso real (*The Critic as Artist*) o aquel de que todos los hombres matan la cosa que aman (*The Ballad of Reading Gaol*) o aquel otro de que arrepentirse de un acto es modificar el pasado (*De Profundis*), o a aquel, no indigno de León Bloy o de Swedenborg, de que no hay hombre que no sea, en cada momento, lo que ha sido y lo que será (*ibidem*).⁹⁷

Las paradójicas temáticas *Wildeanas* serán también las de Borges; en “La intrusa”, dos hermanos acaban con la *cosa que aman* (como afirmó Wilde en su balada de *Reading Gaol*), en “El otro”, el hombre del presente modifica al hombre que fue (*De Profundis*), en “El Aleph”, un objeto condensa todos los momentos, presentes, pasados y futuros. Wilde, como Borges, incurrió en el uso frecuente de la paradoja, en el vértigo del absurdo. Lo que los salva del mero ingenio decorativo es que reflejan, de una forma distorsionada y fantástica, el mundo real. Sus motivos no son ornamentales.

Los dictámenes de Borges, como los de Wilde, contienen algo de pragmático que los hace memorables; permanecen en la memoria colectiva la utopía cansada de Borges (“Utopía de un hombre que está cansado”), el

⁹⁷ J.L. Borges, *Obras Completas*, p. 70.

carácter ilusorio, reversible e irreversible del espacio y el tiempo (“Nathaniel Hawthorne”, “Nueva refutación del tiempo”, “La penúltima versión de la realidad”), la negación de la personalidad (“The Nothingness of Personality”, “Everything and Nothing”, “De alguien a nadie”), el disco de una sola cara (“El disco”), la percepción que contiene el pasado, el presente, y el futuro (“El aleph”), y, en un diálogo comparativo entre los textos, la negación de cada una de estas sentencias. Sin ella, su obra estaría incompleta, como él mismo sugiere en su ficción “Tlon, Uqbar, Tertius Orbis”, donde se lee: “Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.” Así, la obra de Borges, de ficción y de crítica, es total porque encierra en ella su libro y su contralibro, ella misma se afirma y se niega. Tal vez a esta característica contradictoria se deba la especie de fragmentación que Emir Rodríguez Monegal percibe en su obra al compararla con la de Paz, uniforme y congruente:

A diferencia de la de Paz, la obra crítica de Borges no se desarrolla armoniosa y progresivamente. Pasa por fases que se contradicen sutil o bruscamente, tiene hiatos, comparte abiertamente la paternidad de los textos con amanuenses, generalmente femeninos...⁹⁸

Los textos de Borges sostienen un diálogo entre ellos mismos sobre unas cuantas ideas que preocuparon a su autor. Cada uno parece proponer una solución distinta a sus dudas metafísicas.

Muchas de estas respuestas han quedado prendadas de la memoria del lector. Así, Borges, como antes Cervantes, Shakespeare, Milton, Swift, Stevenson, Wilde, ha *amonestado* (palabra que Borges sabe traducir del inglés, *to coin*) símbolos que perduran en la memoria de sus lectores. Borges prevé, obligado por su natural escepticismo, que la permanencia literaria que le concede el recuerdo del lector encierra también su olvido y refiriéndose a Wilde afirma: “Lo ha perjurado la perfección; su obra es tan armoniosa que puede parecer inevitable y aún baladí.”⁹⁹ Aquí vemos funcionar el recurso de la paradoja. Ni la obra de Borges ni la del inglés

⁹⁸ E.R. Monegal, *op.cit.*, p. 31.

⁹⁹ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 70.

pueden calificarse como *inevitables* o *baladíes*. Borges atribuye la inmortalidad de las obras de Wilde no sólo a sus símbolos, sino también a su estilo, sobre el cual anota tal vez con ironía:

Rebecca West pérfidamente lo acusa (*Henry James*, III) de imponer a la última de estas sectas (la decadente) ‘el sello de la clase media’; el vocabulario del poema “The Sphinx” es estudiosamente magnífico; Wilde fue amigo de Schowb y de Mallarmé. La refuta un hecho capital: en verso o en prosa, la sintaxis de Wilde [como la de Borges] es siempre simplísima. De los muchos escritores británicos, ninguno es tan accesible a los extranjeros...La métrica de Wilde es espontánea o quiere parecer espontánea; su obra no encierra un solo verso experimental.¹⁰⁰

La poesía de Borges, así como sus ensayos y ficciones, pueden describirse también como *estudiosamente magníficos*; su vocabulario es también simplísimo. Borges, como señala Hernán Lara Zavala, “gusta de las frases breves, rítmicas y bien balanceadas. Su estilo es aforístico y sentencioso; su lenguaje posee precisión y sus conceptos, rigor.”¹⁰¹ El comentario sobre Wilde que hace Borges prefigura el que más tarde hará Rodríguez Monegal acerca de la obra del segundo.

El estilo de Borges no es experimental. Sus innovaciones y experimentaciones son “más bien a nivel de concepto.”¹⁰² Esto no quiere decir que no haya complejidad narrativa en su obra; sin embargo, esta complejidad está estrechamente ligada a una búsqueda conceptual. Pensemos por ejemplo en el cuento “El Inmortal” en el que se barajan los destinos del anticuario Joseph Cartaphilus, la princesa de Lucinge, el emperador Diocleciano, las guerras egipcias y el poeta Homero a causa de uno de los seis volúmenes de *La Ilíada* de Pope en donde la princesa encuentra un manuscrito de Cartaphilus que en la Posdata al cuento de 1950 se sugiere como apócrifo. El anacronismo y las atribuciones deliberadamente erradas crean la interpolación de la realidad y la ficción, tejen la complejidad de la trama metafísica en la que lo verdadero y lo falso, lo histórico y lo fantástico conviven en un equilibrio causal y lógico

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰¹ Hernán Lara Zavala, *op.cit.*, p. 185.

aunque paradójico. Así, la complejidad de la estructura narrativa sirve al propósito de la experimentación conceptual. La sentencia del anticuario Joseph Cartaphilus, “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real,”¹⁰³ adquiere una dimensión más grave a la luz de estas interpolaciones de realidad e invención literaria. Es decir, fácilmente podríamos aceptar que el manuscrito es real y que fue hallado en uno de los seis volúmenes de *La Ilíada* de Pope que sabemos que existen. De esta forma Borges expresa su desconfianza y su rechazo por “una realidad única, objetiva e inalienable” y prefiere jugar “con la idea de que el mundo es un lugar de meras apariencias en el que los eventos externos tienen importancia sólo en función de quien es el sujeto de la experiencia”.¹⁰⁴

El vocabulario con el que se comunica la trama metafísica no es, sin embargo, complejo, aunque sí abstracto. La prosa de Borges, como la de Wilde, apunta Emir Rodríguez Monegal, se caracteriza por su simpleza y su elegancia, cualidades que garantizan la inmortalidad de sus paradójicas tramas metafísicas:

A lucid system of denials, contradictions, paradoxes, governed by an impeccable syntax—this is what Borges’s texts seem to be about. At the same time, the elegance of his writings reasserts their permanence in a world in which everything is transient.¹⁰⁵

Tanto sus ficciones como sus ensayos están contruidos con base en este sistema compuesto de negaciones, contradicciones y paradojas (como las de Wilde) y es este sistema el que da unidad a los tres géneros que Borges cultivó: el lírico, el ficiticio, y el ensayístico. Fue, sobre todo, la paradoja la que más atrajo a Borges, y ésta se produce no solamente en cuestiones conceptuales de la narración sino incluso en la enunciación lingüística del texto a través del cual se formula lo informulable. El estilo elegante y simple, junto con el humor y la ironía, es una de las garantías de la inmortalidad de las tramas metafísicas que construye Borges.

¹⁰² *Ibid.*, p. 183.

¹⁰³ J.L. Borges, *El Aleph*, p. 25.

¹⁰⁴ Hernán Lara Zavala, *op.cit.*, p. 186.

¹⁰⁵ E.R. Monegal (ed.), *Borges, a Reader*, p. x.

Como es sabido, Borges conocía más de una tradición literaria y filosófica. Ésta última ocupó gran parte de su imaginación y provocó algunas de sus páginas más sutiles y agudas. Además de las filosofías orientales y la obra del alemán Schopenhauer (1788-1860), fue la escuela conocida como *The English School of Philosophy* la que lo atrajo más y particularmente dos de sus filósofos metafísicos. Repetidas veces recurrió al idealismo de Berkeley (1685-1753) y al empirismo de Hume (1711-1776). Su sensibilidad, como su intelecto, no fue indiferente a la *música verbal de Inglaterra*, a la que admira en Coleridge y Keats y también en Johnson y Hazlitt, Stevenson y Carlyle, Chesterton y De Quincey. Las obras de estos autores parecen también dialogar con lo expuesto por los nominalistas e idealistas del siglo diecisiete y dieciocho. Estas teorías filosóficas revisan la forma en la que se adquiere el conocimiento e incluso ponen en duda su existencia; desafían así nuestros conocimientos sobre cuestiones éticas, del pasado, del individuo y la especie, la percepción y la materia. De distintas maneras Berkeley y Hume postulan, en una conveniente simplificación de sus filosofías, que no hay forma de saber objetivamente si nuestro conocimiento sobre el mundo es verdadero o el producto de asociaciones forzadas por la costumbre y la repetición. Ambos filósofos son una suerte de escépticos esperanzados.

En sus textos, Borges desafía la estabilidad de algunas de nuestras plataformas culturales más firmes y al hacerlo sugiere que las convenciones que nos rigen son ficciones convenientes en las que debemos confiar ya que, fuera de nuestras propias conjeturas, no hay nada ni nadie que nos garantice que son verdad: “Playing with time, with personal identity, with some of our most cherished cultural values, he really makes diversions to hide the unbearable truth—that we do not know what we are, where we come from or where we are going.”¹⁰⁶ Esta idea está claramente expuesta en el controvertido ensayo, “El idioma analítico de John Wilkins”—otro de los obispos-filósofos ingleses que cautiva a Borges—donde leemos: “He

¹⁰⁶*Idem.*

registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas: notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.”¹⁰⁷ Notamos aquí el confuso juego de autores verdaderos y apócrifos entremezclados indistintamente en una nota crítica.

Los conceptos desarrollados por Berkeley y Hume fueron un hito en la historia de la filosofía y particularmente en la rama de la teoría del conocimiento y transformaron la manera de percibir y definir a la realidad y al individuo. La forma en que Borges incorpora estos conceptos al ámbito literario, creando un género híbrido en el que se intercala la ficción y la realidad, la narrativa y el ensayo, cambia el rumbo de las letras latinoamericanas en particular y el horizonte literario en general. Nombro aquí dos ensayos en los que Borges quebranta algunos de los pilares que sostienen la frágil estructura de nuestra existencia. El más devastador es “Nueva refutación del tiempo”, en el que niega la existencia del tiempo, el espacio y el individuo. El otro, no menos categórico, de su juventud, es “La penúltima versión de la realidad”, texto temprano en el que Borges ya declara su preferencia por el tono *dubitativo y conversado* del género familiar.

Ambos textos son la recreación de un debate filosófico que ha recorrido el pensamiento de los clásicos, los humanistas, los ilustrados y los románticos: la oposición entre nominalismo, el cual niega la existencia de conceptos universales, e idealismo, que afirma la existencia de estos conceptos. Esta oposición se convierte en una semilla que germina en la imaginación de Borges y alimenta sus propias dudas sobre la naturaleza del universo. Berkeley y Hume insisten, con argumentos divergentes, en la imposibilidad de conocer el mundo por otro medio que no sea el individual. Asimismo insisten en la delusión de esa unidad denominada *yo*, de la que Borges descrea profundamente. Como señala Rodríguez Monegal en su

¹⁰⁷ J.L. Borges, *Obras Completas*, T.II, p. 86.

comentario sobre “Nueva refutación del tiempo”, Borges lleva el pensamiento de estos tres filósofos a su última consecuencia: la desintegración absoluta de la totalidad y la parcialidad del universo y del individuo:

Siguiendo algunos textos (siempre los mismos) de David Hume, el obispo Berkeley y Schopenhauer, pero enriqueciéndolos y hasta deformándolos con su propia intuición del tiempo y con una experiencia (casi alucinatoria) que tuvo en 1928, el escritor argentino niega allí (en “Nueva refutación del tiempo”) no sólo el tiempo, sino también el espacio, disuelve en nada el mundo exterior, anula la identidad individual.¹⁰⁸

En efecto, en el ensayo “Nueva refutación del tiempo” Borges niega categóricamente la existencia del espacio, el tiempo y el individuo, llegando así a un escepticismo voraz del cual sólo lo salva su fe en la literatura misma (como revelará al final del texto):

El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principios...Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo.¹⁰⁹

Postular que el universo y el individuo no son nada es una paradoja, pues al ser nada son, potencialmente, todo. Es decir, al no poseer una definición ulterior sobre la naturaleza individual e universal el ser humano puede especular sobre ella infinitamente y todas las respuestas son potencialmente falsas y verdaderas. Nuestro conocimiento está fundado en conjeturas subjetivas. La naturaleza del individuo, el tiempo y el universo puede ser tan ilusoria como la literatura misma.

Después de varias páginas del ensayo “Nueva refutación del tiempo” en las que Borges demuestra el carácter ilusorio del tiempo, del espacio y el individuo, cuando el lector se acerca al final del ensayo en espera de una sentencia terminante y conclusiva, se encuentra en cambio con una negación rotunda de los argumentos presentados. Borges sabe bien que la disolución

¹⁰⁸ E.R. Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, p. 35.

de sujeto y objeto, espacio y tiempo, es tan ilusoria como su composición, y no tarda en afirmar con decepción:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal. El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.¹¹⁰

Como ya aventuraba Hume, no hay forma de salir de nosotros mismos:

Let us fix our attention out of ourselves as much as possible; let us chase our imagination to the heavens or to the utmost limits of the universe; we never really advance a step beyond ourselves, nor can conceive any kind of existence, but those perceptions which have appeared into that narrow compass. This is the universe of the imagination, nor have we any idea but what is there produced. (*Works*, ed. Of 1854, i. 93, cf. i. 107.)¹¹¹

No hay un yo único e idéntico ni un tiempo ni un espacio sucesivo y lineal. El individuo, el tiempo y el espacio existen solamente en el *minucioso presente*:

Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente. Me dicen que el presente, el *specious present* de los psicólogos dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo; eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con los que Shakespeare soñó—¿uno, muchos, ninguno?—entre 1592 y 1594.¹¹²

El universo es una ilusión momentánea que desaparece y reaparece a cada instante en que es percibida por un sujeto que puede o no ser también ilusorio; el sueño o la pesadilla de otro sujeto. Los escritores

¹⁰⁹ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 139.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 148-9.

¹¹¹ David Hume, *Works*, ed. of 1854, i.93, cf. i.107. Citado en *The Encyclopedia Britannica, a Dictionary of Literature and General Information*, p. 880.

¹¹² J.L. Borges, *op.cit.*, p. 140.

decimonónicos ingleses a los que Borges recurre para crear sus propios ensayos fueron herederos directos del legado empírico e idealista de los siglos diecisiete y dieciocho. Borges parece querer resolver este debate filosófico anulando el tiempo y el espacio.

Los ensayos sobre literatura y filosofía de William Hazlitt reviven también estas especulaciones filosóficas. En ellos, Hazlitt plasma su rechazo hacia la pasividad mental que planteaba la filosofía propuesta por Locke y en cambio se inscribe en la filosofía de Berkeley, la cual postula a la mente como fuente de cambio y acción: “Instead, therefore, of fate or necessity, or matter, or the unknown, a living, active mind is looked upon as the centre and spring of the human universe, and this is the essence of the Berkeleian metaphysics.”¹¹³ Las ideas del filósofo inglés enfatizan el papel del individuo y de la imaginación en el mundo real, a lo cual puede deberse el interés que provocan en los escritores que se centran en lo personal y lo fantástico.

Hazlitt es uno de los pioneros en llevar al ámbito de las letras algunos derivados de estas filosofías, que resultan muy sugerentes para un autor, para quien un universo entero puede encerrarse en un ciento de páginas plagadas de símbolos y para quien la imaginación es una facultad vital para el entendimiento cognitivo y práctico del mundo:

The imagination supervises the work of the reason, which compares ideas, and of the memory, which transforms past impressions into ideas. Without the imagination, we would have no foresight, and therefore no sense of ‘self-motion’ or self-interest-nothing, that is, to prevent us from causing a repetition of pain. Without the imagination, the memories of former sensations could by no means be connected with each other, or projected into the future with any grasp of their consequences.¹¹⁴

La imaginación, en varios ensayos de Borges (“La penúltima versión de la realidad”, “Avatares de la tortuga”, y otros menos filosóficos como “La flor de Coleridge” o “Del culto a los libros”), sirve como revisora de la razón; la imaginación parece ser una de las medidas de los mecanismos

¹¹³ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. 780.

¹¹⁴ Tom Paulin, Introducción a *The Plain Speaker*, p. 5.

lógicos y racionales. Es decir, la imaginación ilumina el proceso intelectual.

Considerar que la imaginación puede ser juez de la razón es esencialmente un legado de Berkeley. La literatura y el acto de la lectura al ser actividades estrictamente imaginativas se insertan de manera evidente en la filosofía del obispo. En uno de los ensayos que conforman el inteligente y breve volumen, *The Plain Speaker*, Hazlitt intenta justificar el placer de la lectura. Su explicación sigue principios fundamentalmente *berkelianos*—éstos se revelan en su concepción del lenguaje como unos cuantos garabatos en una hoja de papel, que sólo adquieren sentido cuando son descifrados por la mente de un sujeto. El texto, como el sujeto, requiere de otro texto, otro sujeto, para existir; declara Hazlitt: “No man is truly himself, but in the idea which others entertain of him. The mind, as well as the eye, ‘sees not itself, but by reflection of some other thing.’”¹¹⁵ Así, la hegemonía del texto y su autor, se traspaasa al lector:

That to which anyone feels a romantic attachment, merely from finding it in a book, must be interesting in itself: that which he instantly forms a lively and entire conception of, from seeing a few marks and scratches upon paper, must be taken from common nature: that which, the first time you meet with, seizes upon the attention as a curious speculation, must exercise the general faculties of the human mind.¹¹⁶

Un siglo más tarde y un continente más lejos, Borges continúa el desarrollo de esta idea que venía gestándose desde la poesía de los primeros románticos. Jorge Luis retoma la filosofía de Berkeley y la traslada a la literatura, como anteriormente había hecho Hazlitt, para explicar su propia poética de la lectura:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física suscitada con cada lectura.¹¹⁷

¹¹⁵ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 88.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁷ J.L. Borges, *op.cit.*, T.I, p. 180.

El texto está en el contacto con el sujeto lector. Hazlitt, Lamb y Stevenson, así como Chesterton y De Quincey, acentúan el papel fundamental que juega el lector en la obra literaria. Insisten, también, en subrayar el carácter ilusorio de esta última. Lo revolucionario de Hazlitt es haber articulado la característica ilusoria de las letras a la realidad,

Harmless illusion! that can create something out of nothing, can make that which is good for nothing in itself so fine in appearance, and clothe a shapeless piece of deal-board with the attributes of a divinity. But the great world has been doing little else than playing at make-believe all its life-time.¹¹⁸

La diferencia entre la realidad y la construcción literaria es tenue y sutil. Las consecuencias literarias de estas especulaciones en las que el mundo se transforma en el reflejo, o en la proyección de la mente, son frecuentemente visibles en los ensayos de Hazlitt. En la cita que incluyo a continuación, el crítico inglés dibuja una analogía entre el mundo de la infancia y el del adulto. Al imaginar a una niña jugando con una muñeca, reflexiona: “The little girl knows as well as you do that her doll is a cheat; but she shuts her eyes to it, for she finds her account in keeping up the deception.”¹¹⁹

Así sucede también entre los adultos. Si la realidad es un engaño, la proyección de un sujeto, o una sombra alejada dos veces de la realidad como la describía Platón en su “Alegoría de la caverna”, si el mundo externo, el de los objetos, existe independiente del sujeto, es una cuestión que todavía se debate. Mientras permanezca irresuelta, mientras no se acuerde en qué cosa es el universo, estamos condenados a vivir en la especulación y formulación de teorías siempre provisionarias, *ergo*, siempre potencialmente falsas, siempre penúltimas, siempre humanas e inevitables. Cuando Borges cierra el ensayo “Nueva refutación del tiempo” negando su lúcida teoría sobre la irrealidad del tiempo y el individuo, lo hace consciente de que ha elaborado un ingenioso juego, no menos angustiante por su carácter sofista y juguetero. Y si el lector es uno de esos “cisnes

¹¹⁸ W. Hazlitt. *Table Talk*, p. 5.

¹¹⁹ *Idem*.

raros” de los que hablaba Jorge Luis, no creará a pie juntillas su negación. Podría pensar que, más que negar, Borges intuye: fuera de nuestro mundo cotidiano, temporal, finito e individual, existe otro infinito, rutinario, incambiable e impersonal que por momentos acaricia el mortal. Mientras que el mundo externo es cambiante y finito, la percepción íntima imagina otro repetitivo e infinito. En esta intuición se funda la paradoja.

Esta percepción casi mística, explícitamente expresada en “Sentirse en muerte”, no ocurre por primera vez en Borges. Antes que él, Hazlitt expresaba un asombro metafísico, no ante el paso del tiempo, sino ante su obvia inmovilidad:

That where the face of nature was changed, time should have rolled on its course, is but a common-place discovery; but that where all seems the same, (the long rank grass, and the stunted oaks, and the innocent pastoral landscape), all should have changed—this is to me the burthen and the mystery.¹²⁰

La *carga* y el *misterio* es el tiempo que no pasa, porque somos nosotros los que pasamos. La sorpresa está en aquello que, en contra de nuestras expectativas, ha permanecido idéntico. Borges sufre la misma intuición que Hazlitt, ya que ambos dolorosamente perciben lo eterno desde el umbral de lo pasajero. Muy a la manera de los románticos, Hazlitt experimenta este roce con la eternidad en las hileras crecidas de hierba y los árboles viejos, en aquello que ha debido cambiar, pero que permaneció igual. La percepción de Borges es alarmantemente similar, a no ser por unos cuantos detalles circunstanciales. Borges experimenta la misma sorpresa al observar la inmovilidad del tiempo en el muro de una casa en un barrio de Buenos Aires:

Me quedé mirando esa sencillez...Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental –no es meramente

¹²⁰ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 620.

idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es sin parecidos, ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.¹²¹

Esta percepción metafísica es la misma que experimenta el protagonista de “El Aleph”. En el cuento, esta experiencia adquiere un carácter mucho menos abstracto y se revela mediante una percepción mucho menos lírica y más ordinaria:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad.¹²²

En este cuento está presente también el juego de la magnificación hasta la nada; es decir, en el Aleph el universo que es vasto, infinito e inabarcable es reducido a una *esfera tornasolada* cuyo *diámetro sería de dos o tres centímetros* y donde se encuentran tanto los secretos del universo como las cartas de amor de Beatriz a Daneri; lo fundamental y lo baladí. Así, en este cuento Borges condensa varios de sus símbolos metafísicos: los laberintos, los espejos, los sueños, las ilusiones, la existencia de varios tiempos simultáneos.

Expresada de otra manera, esta intuición se encuentra también en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde un párrafo del *Quijote* toma el lugar de la *parecita límpida* o el Aleph, y Menard, el lugar de Borges. El texto permanece igual—el universo—, no así sus lectores—nosotros. La literatura, entonces, encierra una pequeña porción de ese otro orden íntimo, idéntico e infinito. Es una prueba de su existencia.

Lo sorprendente en Borges es la manera ágil y sencilla con la que borra rasgos universales, como lo son la identidad individual y el tiempo, que constituyen la historia como la conocemos. Con unas cuantas páginas

¹²¹ J. L. Borges, *op.cit.*, T.III, p. 143.

¹²² J.L. Borges, *El Aleph*, p. 241.

ingeniosas, ya sea de “El Inmortal” o “El Congreso”, Borges destruye el elocuente manuscrito de la historia universal que recuenta la gloria de la aparente evolución humana, y burlescamente defiende la verosimilitud de una obra inacabada como *Bouvard et Pécuchet*, en la que Flaubert otorga la crucial tarea historiográfica a dos idiotas. Borges reconoce en la burla del francés su propio escepticismo. Para él, la única certeza posible es la incertidumbre, la conciencia de que ignoramos quiénes somos, qué cosa es el universo. Juzga nuestras empresas, como aquellas de la academia del tercer libro de *Los viajes de Gulliver*, un patético e industrioso disfraz que viste la más profunda de nuestras heridas: la conciencia precaria de la inutilidad de la existencia, su carácter caricaturesco, nuestra ignorancia de su finalidad. Borges lleva a cabo en su obra el mérito que reconoce en la sátira de Flaubert:

Para escarnecer los anhelos de la humanidad, Swift los atribuyó a pigmeos o simios; Flaubert, a dos sujetos grotescos. Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable.¹²³

Basta volver a “El Aleph” para confirmar que para Borges, como para Flaubert, el universo es *ridículo y deleznable*. La inmortalidad y el infinito se convierten en Borges en inquietantes y abismales perversiones—como en Chesterton los sueños se revelan como pesadillas. Si la historia es también la de los congresos mundiales, los libros que encierran planetas, y una olvidadiza raza de inmortales, el universo es absurdo e inane, unos garabatos en una hoja. La vindicación de Flaubert parece incluir a Borges en un conjunto un tanto misántropo, en el cual figuran autores críticos y mordaces como Swift. Borges es el más amigable de los misántropos. Lo distingue de Swift un sentimiento dócil hacia la pequeñez humana que lo conduce a apreciarla, en una concepción *nieztcheana*, como fugaz obra estética:

La muerte (o su alusión) hace preciosos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último;

¹²³ J.L. Borges, *op.cit.*, T.I, p. 142.

no hay un rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y lo azaroso.¹²⁴

A diferencia de Swift, Borges se conmueve ante la condición transitiva de cada acto humano. De cualquier forma, con su raza de inmortales, Borges demuestra que no sólo lo percedero es patético, lo es también lo imperecedero, la eternidad, el dios, los dioses. Así, la descripción de la inmortalidad es la de un profundo cansancio, un universo en el que todo, explícitamente, carece de importancia—incluso la esperanza:

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o principios del siglo X, a dispersarnos por la faz de la tierra. Cabe en estas palabras, *Existe un río cuyas aguas dan a la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas las borren.*¹²⁵

En la ficción *borgeana* muchas de las afirmaciones formuladas encierran, ya sea en un mismo cuento o en diferentes, su negación. La existencia de un hecho, una elección, inmediatamente elimina, todos los demás: “Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas”¹²⁶, explica Borges en “De alguien a nadie,” parte de su obra madura. Pero “todas esas otras cosas” que no son, tienen también una existencia. Cada afirmación presupone su negación. Una sentencia que sólo es A, es decir, unívoca o uni-facética, existe solamente en el mundo de la ficción, e incluso ahí es macabra. Así, en “El disco” vemos la macabra concretización de esa imposibilidad en un objeto de una sola cara que finalmente conduce a su dueño a la locura. En sus narraciones, Borges intenta retratar su concepción polifacética y contradictoria del mundo. Una sola cosa puede ser muchas que se contradicen entre sí.

En “El Congreso” Borges postula, con gran ironía y aparente sencillez, lo absurdo de nuestro deseo por categorizar al mundo, al revelar

¹²⁴ J.L. Borges, *Ficciones*, p. 30.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ J.L. Borges, *op.cit.*, T.II, p. 116-7.

como imposible hasta la fácil tarea de categorizar a un grupo de personas de acuerdo a sus nacionalidades:

Movido por su ejemplo, don Alejandro concibió el propósito de organizar un Congreso del Mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones...Twirl, cuya inteligencia era lúcida, observó que el Congreso suponía un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. Sugirió que, sin ir más lejos, don Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón.¹²⁷

Una cosa (don Alejandro) es muchas (hacendado, oriental, pelirrojo). Su clasificación, por lo tanto, es relativa. La certeza de esta relatividad pone en duda la validez no solamente de un sistema, sino de todo juicio. Si una cosa es muchas, puede ser clasificada de muchas formas, y puede ser juzgada de muchas maneras, incluso contradictorias. Lo cual es, no sólo una posibilidad sino una certeza, como predijo Borges: en el decurso del tiempo los juicios presentes son siempre potencialmente falsos (“La fruición literaria”). Hazlitt, hablando sobre la certeza de los juicios literarios, revela el porqué de nuestra reticencia a apreciar las obras de nuestra propia época, y culpa al tiempo:

I used to illustrate the argument by saying, that this was the reason we were not envious of the dead, because their merit was established beyond contradiction...There is no danger that the testimony of ages should be reversed, and we add our suffrages to it with confidence, and even with enthusiasm. But we doubt reasonably enough, whether that which was applauded yesterday may not be condemned tomorrow; and are afraid of setting our names to a fraudulent claim to distinction.¹²⁸

Desde uno de sus ensayos de juventud, Borges vislumbraba la relatividad de nuestros juicios estéticos:

Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo*. Esta locución ¿es condenable o lícita? Yo afirmo que eso depende de quien la forjó, y no es paradoja. Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un literato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima la tarea de hacer

¹²⁷ J.L. Borges, *op.cit.*, T.III, p. 24.

¹²⁸ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 77.

metáforas; substituir *tragar* por *quemar*, no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución *fuego devorador*, un automatismo; total, creo...Supongamos ahora que me la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: Todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio claro como una fiesta serpeando, y me gustará...¹²⁹

A estos ya claros ejemplos de relatividad literaria Borges continúa añadiendo otros hasta llegar a la greca clásica adjudicando la metáfora a Esquilo (a quien pertenece en realidad); esta traslación contextual acaba convirtiéndola en una sentencia perfecta. Así, ha pasado de ser una metáfora fácil y condenable a ser otra sorprendente y lícita. Como nota Rodríguez Monegal, “La fruición literaria”, y posteriormente “Pierre Menard”, demuestran que “todo juicio es relativo, la crítica es también una actividad tan imaginaria como la ficción o la poesía. Aquí está la semilla de Pierre Menard.”¹³⁰ Y también la semilla de la obra entera de Borges. La transposición del método crítico a la narrativa de ficción funciona porque ambos métodos son finalmente creativos e imaginativos. Aunque el texto permanece el mismo, sus lecturas varían en el decurso del tiempo. Todo juicio es relativo y parcial.

Por esto para Borges concebir el universo como un orden es sólo otra percepción, igualmente parcial e ilusoria, de una totalidad que nos rebasa. La idea de que el mundo es una convención lingüística es tal vez la manifestación más poderosa del atributo libresco característico de la obra de Borges. Éste se expresa claramente en aquellos textos como “La biblioteca de Babel” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en los que el mundo es transformado en una biblioteca gigante y, al mismo tiempo, en un libro de esa biblioteca. La semilla de esta idea, novedosa en la literatura latinoamericana, es otro de los acarreos que el argentino hizo de la filosofía anglosajona, de Berkeley en particular, quien ya en el siglo dieciocho había

¹²⁹ J.L. Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 95-97.

¹³⁰ E.R. Monegal, *Borges*, p. 44.

sugerido la alarmante idea sobre lo ilusorio del mundo con la que la personalidad libresca de Borges se identifica por completo:

Our belief in the permanence of something which corresponds to the association in our minds of actual and possible sensations means belief in the orderliness of nature; and *that* is merely assurance that the universe is pervaded and regulated by mind.¹³¹

Con este argumento Berkeley sugiere que la realidad es una ilusión, una percepción mental. Con él pone fin a la querrela filosófica, que parecía interminable, sobre la existencia de la materia y el mundo externo de los objetos al volcar el debate de lo externo a lo interno, del objeto al sujeto. Este giro ha sido un parteaguas en la historia de la filosofía y el pensamiento moderno. Los escritores de la primera mitad del siglo diecinueve, del primer romanticismo, se sirven de ella, pues ésta apoya la idea de la imaginación como supervisora de la razón. La filosofía de Berkeley se cimienta en la creencia en un arquetipo universal, del que tenemos noticia por medio del mundo externo, pero que sólo es apreciable por medio del individuo. El sujeto es el único instrumento de conocimiento.

Esta idea sigue presente en el pensamiento de los poetas y críticos del siglo diecinueve, en quienes se expresa como una lucha entre lo real y lo ideal. En el ingenioso ensayo “On the Pleasure of Hating”, Hazlitt postula el oxímoron, una vez más, como la condición natural del pensamiento humano:

Our own passions, interests, and prejudices out of the question, or in an abstracted point of view, we judge fairly and conscientiously; for conscience is nothing but the abstract idea of right and wrong. But no sooner have we to act or suffer than the spirit of contradiction or some other demon comes into play, and there is an end of common sense and reason. Even the very strength of the speculative faculty, or the desire to square things to an *ideal* standard of perfection (whether we can or no) leads perhaps to half the absurdities and miseries of mankind. We are hunting after what we cannot find, and quarreling with the good within our reach.¹³²

¹³¹ *The Encyclopedia Britannica, a Dictionary of Literature and General Information*, V.29, p. 780.

¹³² W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 113.

Lo subjetivo contradice muchas veces nuestros principios. E incluso si el ideal fuera alcanzado y puesto a funcionar en el mundo real, los resultados, como constatamos en “El Aleph” o “El inmortal” serían desastrosos; el objeto prodigioso, el Aleph, tiene el poder de enloquecer a quien lo posee y en “El inmortal” la inmortalidad, tan anhelada, se convierte en una carga que empuja a los inmortales a buscar su propia muerte. Borges parece sugerir que el ideal no puede habitar el mundo de lo real. Al hacerlo, se corrompe, o corrompe a los hombres que lo poseen. Por otro lado, esta reversión del sueño en pesadilla tiene algo de humorístico.

La realidad y sus convenciones como lo es el tiempo, por su parte, no son menos ilusorias; pensemos de nuevo en el ensayo “Nueva refutación del tiempo”, donde Borges intenta abolir la existencia de un tiempo sucesivo y lineal con el ejemplo del engaño de un amante:

El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inapto para modificar a los “anteriores”, aunque no a su recuerdo.

Los momentos de amor existieron de manera independiente de aquellos momentos de engaño. Nada los relaciona. Ambos existen en instantes distintos. No son actos ni sucesivos ni contemporáneos, pues como afirma en el mismo ensayo, no somos, nosotros y nuestros actos, más que *el minucioso presente*.

La teoría de Borges sobre la inexistencia de un tiempo sucesivo y eslabonado se origina en la filosofía idealista de Berkeley y Hume y en su afán por demostrarla falsa. Así, Borges crea una suerte de idealismo nuevo que sólo admite tiempos independientes y niega cualquier conexión que entre ellos pueda establecerse:

Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión.¹³³

¹³³ J.L. Borges, *op.cit.*, T.II, p. 140.

Más tarde, en el mismo ensayo, concluirá: cada instante es autónomo.¹³⁴ Cuando Borges afirma en el ensayo “Kafka y sus precursores” que cada autor crea a su precursor, lo hace basándose en esta teoría suya sobre la independencia temporal. Cada texto y cada momento de ese texto es independiente del que le sigue o le precede, salvo por las asociaciones de la memoria. Su teoría va aún más lejos cuando afirma que un texto presente puede modificar uno pasado (Chesterton modifica a Shakespeare):

En el vocabulario crítico la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar la del futuro.¹³⁵

Estas palabras son un eco directo de otro crítico y poeta norteamericano, esta vez de principios del siglo veinte, que observó también la influencia retrospectiva y a futuro que un escritor nuevo puede tener: “...what happens when a new work of art is created” escribe T.S. Eliot en el conocido ensayo *Tradition and the Individual Talent*, “is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it.”¹³⁶ Cualquiera que sea el efecto de una obra reciente, éste es retroactivo y afecta de igual manera las obras por venir que las que ya han pasado. De esta forma el presente modifica el pasado y el futuro. Esto sólo puede suceder cuando se ha traspasado la hegemonía de un texto a su lector. Para Borges, lector, Chesterton modifica a Shakespeare porque su lectura de Shakespeare cambia a partir de Chesterton. Sus instantes son independientes, y no causales ni sucesivos.

Por otro lado, al retomar las teorías filosóficas de Berkeley y Hume, Borges sugiere también que la realidad es tan ilusoria como lo ideal. Del mismo arbitrio humano han surgido la ciencia y la magia, el idealismo y el positivismo, y es por esto que Borges puede tranquilamente declarar en la quinta página de “El arte narrativo y la magia” que esta última es

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 89-90.

consecuencia lógica de una causa: “El catálogo de esos atroces o irrisorios ejemplos es de enumeración imposible; creo, sin embargo, haber alegado bastantes para demostrar que la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción.”¹³⁷ La realidad no es menos un conjunto arbitrario de reglas, explícitas e implícitas, que la magia. La realidad, la magia, la ciencia, la religión, son producto de percepciones subjetivas. Al recurrir al nominalismo y al idealismo inglés, Borges concilia dos filosofías originalmente opuestas. El puente que Borges tiende entre ellas, es el de la paradoja. La existencia de una presupone el de la otra.

El paradoja borgesiana se funda en el desconocimiento de el origen universal e individual. Por un lado Borges sugiere que la humanidad ha olvidado que fue ella quien creó el universo como lo conocemos. Es decir, hemos sido nosotros quienes hemos bautizado al sol, al mar, a las estrellas, a la muerte. Nosotros quienes hemos creado los sistemas bajo los que nos regimos. Sin embargo, estas creaciones han sido el producto de una ignorancia primigenia: quiénes somos, cómo llegamos aquí, qué es el universo. A través de ficciones como “El inmortal” Borges sugiere, inscribiéndose a una doctrina platónica, que nuestra ignorancia sobre el universo, es un olvido. Por lo tanto conocer es recordar.

Así como el inmortal Homero ha olvidado que es Homero, el hombre ha olvidado su origen e identidad. Lo inquietante de tal proposición es que no existe argumento alguno que la contradiga o afirme. Alarma al lector constatar en un texto de unas cuantas páginas la fragilidad de un tiempo que aparenta ser de hierro, lo quebrantable de las convenciones sobre las que andamos, la apacible naturalidad con la que Borges revela el carácter ilusorio de ese vocablo sobre el que hemos construido la realidad. La paradoja se descubre como una condición inevitable a la que no podemos oponernos porque ésta ejerce su poder involuntariamente sobre nosotros.

¹³⁶ *The Norton Anthology of English Literature*, p. 2171.

¹³⁷ J.L. Borges, *op.cit.*, T.I, p. 89.

En un ensayo extenso (“Nathaniel Hawthorne”) en el que Borges diserta acerca de la literatura de Nathaniel Hawthorne, vuelve, como en la mayoría de los ensayos que conforman el revelador volumen *Otras Inquisiciones*, sobre un tema que lo ha absorbido desde sus primeras obras y que ya contienen la semilla de su escepticismo, su *Inquisiciones*, su *Evaristo Carriego* y su *Discusión*: la imaginación como fundamento y destrucción del mundo. Por un lado la imaginación ha creado el mundo como lo conocemos. Por otro, al saber que el mundo es una ilusión, lo destruye. En el ensayo “Nathaniel Hawthorne” Borges recurre a un texto de este autor como preámbulo a una aseveración que hará más tarde en “Nueva Refutación del tiempo”. Aquí Nathaniel:

—Esa grieta—dijo su amigo—era sólo una boca del abismo de oscuridad que está debajo de nosotros, en todas partes. La sustancia más firme de la felicidad de los hombres es una lámina interpuesta sobre ese abismo y que mantiene nuestro mundo ilusorio. No se requiere un terremoto para romperla; basta apoyar el pie. Hay que pisar con mucho cuidado. Inevitablemente, al fin nos hundimos.¹³⁸

La grieta es nuestro desconocimiento sobre la naturaleza del universo, el tiempo y el individuo. Este desconocimiento primordial nos arroja a un mundo de especulaciones y conjeturas personales y arbitrarias creadas por la imaginación y sin fundamento objetivo. Esta idea obsesiona a Borges y es la semilla de gran parte de su obra y la razón que lo conduce a gustar de autores que reconocen este desconocimiento y juegan también con él, como lo fueron S.T. Coleridge, G.K. Chesterton, O. Wilde, N. Hawthorne, R.L. Stevenson, entre otros.

William Hazlitt, anticipaba la fragilidad de las construcciones morales y filosóficas que habitamos, sabía también que, eventualmente, su escrutinio conduciría a su desintegración: “As he who digs to the foundation of a building to show its solidity, risks its falling.”¹³⁹ Se revela en esta poderosa imagen el funcionamiento también paradójico del pensamiento crítico del inglés y su acierto se consuma en las ficciones de

¹³⁸ J.L. Borges, *op.cit.*, T.II, p. 60.

Borges que, al escarbar en las teorías de la filosofía sobre el tiempo y el espacio, las echa abajo no sin violencia. La violencia es de índole metafísica, un *temor científico*, como lo ha llamado Borges, y se origina en la desoladora suposición que Borges aventura: a nuestras industriosas y elaboradas teorías las sostiene una delgada capa de hielo: el todo se funda en la nada.

La grieta en el cuento de Hawthorne es el tiempo en el que lentamente nos adentramos. Es la circunferencia del universo, literario y humano, que no deja de crecer, que no para de expandirse, la eternidad que habitamos y que nos devora. En un estilo depurado a la manera del siglo dieciocho, Borges quema la bandera realista al declarar en la última página de “Formas de una leyenda”: “Lo irreal, así, ha ido agrietando la historia; primero hizo fantásticas las figuras, después al príncipe y, con el príncipe, a todas las generaciones y al universo.”¹⁴⁰ El realismo es sólo otra forma de la ficción. De esta forma, como bien percibió Emir Rodríguez Monegal,

Borges narrador marca el final del realismo (una pesada convención elaborada en Inglaterra en el siglo XVIII y codificada por los franceses en el siglo XIX hasta el hartazgo de todos) con su regreso a la literatura fantástica, de misterios e intriga, de aventuras inauditas e inéditas.

Para Borges la fantasía es más certera que cualquiera teoría que presume ser objetiva. Al trasladar esta idea al ámbito fuera del literario Borges postula que la naturaleza del universo es idealista, imaginaria:

Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja. ¿Tocar a nuestro concepto del universo, por ese pedacito de tiniebla griega?, interrogará mi lector.¹⁴¹

Sí, contestaría Borges, pues ese *pedacito de tiniebla* perturba el sueño de cada hombre, como también la mera existencia de un solo río terroso

¹³⁹ W. Hazlitt, en *The Plain Speaker*, p. 145.

¹⁴⁰ J.L. Borges, *op.cit.*, T.II, p. 121.

¹⁴¹“*Ibid.*, T.I, p. 121.

contamina las aguas de todos los ríos y todos los océanos, y la existencia de una sola ciudad “aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros”¹⁴². Aceptar el idealismo significaría aceptar el abismo, aceptar la paradoja de que nuestro conocimiento se funda en el desconocimiento. Ella misma es la transformación de unas cuantas conjeturas aprehendidas de unos cuantos autores favoritos. La paradoja, aventura Borges en “El congreso”, es el mundo que habitamos:

Al principio, el Congreso, no había sido más, lo sospecho, que un vago nombre; Twirl proponía continuas ampliaciones, que don Alejandro siempre aceptaba. Era como estar en el centro de un círculo creciente, que se agranda sin fin, alejándose.¹⁴³

Hasta que su circunferencia acaba por desaparecer al abarcarlo todo:

—Cuatro años he tardado en comprender lo que les digo ahora. La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca—ahora lo sé—el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo.¹⁴⁴

El tiempo, tan complejo como inabarcable, lo devora todo. El tiempo es ilusorio. El tiempo somos nosotros. El Congreso del Mundo no es una metáfora del mundo, es el mundo. Pero si unas cuantas oraciones de un libro pueden abarcar el universo porque lo conforman, éste se reduce a esas escasas palabras que, para colmo, se proponen como ficticias. La realidad es la frase de un libro, es el libro, ficción.

Por medio de un discurso armado de filosofía, aunque ficticio, Borges postula con éxito la lógica absurda sobre la que hemos construido nuestro universo y expone a la realidad como un texto que escribimos y en el que somos escritos. Así, Borges ha dado muerte a una realidad fija e incambiable para inaugurar otra movidiza y fisurada, aunque no espontánea, sino causal: “He distinguido”, dice en “El arte narrativo y la magia”, “dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de

¹⁴² J.L. Borges, *Ficciones*, p. 21.

¹⁴³ J.L. Borges, *Obras Completas*, T.III, p. 25.

incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado.”¹⁴⁵ Ambos, y no sólo uno, gobiernan sobre el universo.

La narrativa de Borges es también, hasta cierto punto, causal. Ya Lugones antes que él hacía pública la existencia de un régimen otro y oculto cuya existencia es una afrenta al de la razón y la ciencia. Con la publicación de *Fuerzas extrañas*, con sus peculiares especulaciones pseudo-científicas, una tradición quimérica y oscura fundada por Poe en los Estados Unidos empieza a esparcirse en la imaginación de los narradores de la América del Sur y tendrá ecos en Lugones, Borges y Quiroga, incluso Cortázar. Sin embargo, a diferencia de sus compañeros, Borges no regresa a estos textos para fundar su tradición, ni a los del siglo en el que vive. A diferencia de Onetti, Lezama Lima, Carpentier, el gusto de Jorge Luis se inclina hacia un pasado remoto en el tiempo y en el espacio: la tradición árabe (*Las Mil y Una Noches*), la literatura anglosajona (Chaucer, Shakespeare, Milton, Swift, Hazlitt, Stevenson), el Siglo de Oro (*El Quijote*), y los clásicos (Homero, Heráclito).

Borges rescató de estas literaturas a los autores cuyos textos eran afines con su curiosidad precisa, obsesiva e insaciable. Supo de antemano que el fracaso es la condición de su búsqueda, pero también que es nuestra sabida ignorancia sobre el universo la que nos arroja al mundo de la especulación, la conjetura, la fantasía, la sugerencia. No es sólo el hecho estético una revelación que no se produce, lo es también el mundo. Al no saber qué cosa es el universo, éste puede ser, o ya es, lo que imaginemos: la historia de dos idiotas, el capricho de un dios, la conspiración de un sueño, *ad infinitum*. Borges no es el primero ni el único que advierte el carácter advenedizo de nuestras conjeturas sobre la vida: ya Proust, ya Joyce habían percibido que a falta de respuestas certeras y últimas, el vacío puede amueblarse casi de cualquier forma. La novedad en Borges resulta del

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁵ *Ibid.*, T.I, p. 89.

humor y la ironía con que asimila una vieja costumbre literaria, la de jugar con la fragilidad del mundo real (*El Quijote*, *Tristram Shandy*, *Las mil y una noches*). Su obra está más cerca de Cervantes y Sterne que de los modernistas, pues si bien es cierto que hay un tono de pesadilla en sus notas críticas y en sus cuentos, es también evidente la sorna con la que éste se manifiesta—probablemente Foucault no sea el único que ría a carcajadas al leer ciertas frases, o ficciones enteras, de Borges, como él mismo confiesa en la introducción al borgesiano libro *Les mots et les choses*. Si no se sabe leer en Borges su agudo sentido del humor, hay algo de su obra que se pierde.

Además de Cervantes y Sterne, la obra de Borges se identifica profundamente con la literatura inglesa del siglo diecinueve, y su filosofía de los siglos diecisiete y dieciocho, donde se originan varios de los debates filosóficos que darán vida a muchas de sus ficciones. De su excavación de estos siglos, rescata también el espíritu romántico y algunas de sus herencias, como tal vez lo sean su interés en Oriente, lo extraño y lo oculto. Adentrarse en la obra de Borges implica adentrarse en el siglo diecinueve inglés, y otras épocas, como subraya Rodríguez Monegal:

(Borges) Leyó por primera vez el Quijote en inglés, y aunque ha dedicado páginas muy sutiles a Cervantes, sus autores siguen siendo De Quincey o Stevenson, Browning o Chesterton, Swinburne o Kipling, Poe o James, Emerson o Whitman, Mark Twain o Faulkner, Schopenhauer o Kafka.¹⁴⁶

Hasta aquí la lista de autores que Borges reconoce abiertamente. Pero hay otra oculta y dilatada, quizá más fundamental, aunque apenas perceptible que igualmente rige su universo literario.

¹⁴⁶ E.R. Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, p.15.

El lector y su lectura

*With passions not my own
who fires my heart;
Who with unreal terrors fills my breast,
As with magic influence possessed.*
HORACE

En varios ensayos de Hazlitt, de Stevenson y de Borges empieza a hacerse perceptible el lector como protagonista central de la literatura. Esta idea ya ha quedado sugerida en capítulos previos, pero debido a su importancia, se le ha dedicado un apartado completo. El siglo diecinueve fue la cuna en la que empieza a gestarse la poética de lectura que Borges funda abiertamente, al declarar que la literatura *está en el comercio con el lector*. Él llega a esta determinación condicionado por su rescate de los autores decimonónicos, que abrieron el paso al diálogo entre la obra y el receptor. Ensayos como “On Familiar Style”, “On Poetry in General”, de Hazlitt; “On Some Technical Elements”, “A Humble Remonstrance”, “A Note on Realism”, de Stevenson; “Nueva postulación de la realidad”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, “Nathaniel Hawthorne”, de Borges, apuntan hacia la concepción del lector tal y como hoy lo conocemos. Al pasar por los autores decimonónicos la ficcionalización del lector se convierte, en manos de Borges, en una relación de complicidad entre obra y lector. Las lucubraciones literarias de estos tres autores representan un inminente cambio estético. Borges, al refugiarse en la literatura inglesa decimonónica, hereda muchos de sus rasgos, que sufren una transformación radical al incorporarse en el contexto del siglo veinte y la literatura latinoamericana.

El descubrimiento del *yo* de los románticos es un descubrimiento literario plenamente asimilado por Borges: “El hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentido por ellos. Ahora todos estamos tan absortos en él que el hecho de negarlo o de descuidarlo es sólo una de tantas habilidades para ser personal.”¹⁴⁸ Con esta asunción Borges predice

¹⁴⁸ J.L. Borges, *Obras Completas*, T.I, p. 70.

su propio futuro; en *Otras Inquisiciones* se encargará de demostrar la existencia ilusoria del *yo*. Paradójicamente, esta negación se traduce, como él mismo lo había previsto, en su afirmación: *Borges es nadie, nadie es alguien*. Las consecuencias del hallazgo se ramifican más allá de la supuesta anulación del escritor; pero la fundación del *yo* da lugar a la invención del *tú*. Si se ha inventado la personalidad, ha sido sólo en la medida en que es capaz de ser percibida por otro. La obra literaria ha dejado de ser un monólogo instructivo para transformarse en un diálogo *a viva voce* con su espectador. Hazlitt es uno de los primeros en explicitar el carácter dialéctico que une su obra con la de sus contemporáneos:

To write a genuine familiar style or truly English style, is to write as any one would speak in common conversation who had a thorough command and choice of words, or who could discourse with ease, force, and perspicuity, setting aside all pedantic and oratorical flourishes. Or to give another illustration, to write naturally is the same in regard to common conversation as to read naturally is in regard to common speech.¹⁴⁹

Mientras que el escritor del siglo anterior a Hazlitt perseguía el lenguaje de los clásicos con sus metáforas preestablecidas, el de Hazlitt, Lamb y Stevenson decide devolverlo al tono conversacional y sugerente¹⁵⁰. Si bien Johnson estaba consciente de que la literatura se construye fundamentalmente de palabras, su inclinación clásica lo lleva a abstracciones y generalidades; el espíritu romántico, en cambio, se siente atraído hacia el uso común y concreto de las palabras. Es decir, el escritor romántico vuelve sobre el material original, que es el lenguaje cotidiano, y recuerda que el artista es quien lo transforma convirtiendo lo ordinario en extraordinario. En defensa del lenguaje común, Hazlitt arguye:

I conceive that words are like money, not the worse for being common, but that it is the stamp of custom alone that gives them circulation or value...As an author I endeavour to employ plain words and popular modes

¹⁴⁹ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 589.

¹⁵⁰ Sobre esta oposición Borges escribe: "The romantic, generally with ill fortune, wishes incessantly to express; the classical writer rarely dispenses with a *petitio principii*—that is, some fundamental premise which is taken entirely for granted." (J.L. Borges, *Selected Non-fiction*, p. 59).

of construction, as were I a chapman and dealer, I should common weights and measures.¹⁵¹

Hazlitt quiere llevar a cabo en el ámbito ensayístico lo que Wordsworth intenta hacer en el poético: devolver—porque hay un sentimiento de que la literatura ha sido robada del lector *común*—el goce y el placer de la lectura a los lectores. De ahí el rechazo al pomposo estilo de Johnson así como de algunos otros de sus contemporáneos. Para Hazlitt la dificultad del escritor yace en lograr la comunicación de lo complejo mediante un lenguaje sencillo; lo fácil es un estilo ostentoso: “Thus it is easy to affect a pompous style, to use a word twice as big as the thing you want to express: it is not so easy to pitch upon the very word that exactly fits.”¹⁵²

Más adelante, Stevenson volverá a esta idea del uso común del lenguaje, como también lo hará Borges, y la utiliza para distinguir a la literatura de la filosofía y la historia:

The art of literature stands apart from among its sisters, because the material in which the literary artist works is the dialect of life; hence, on the one hand, a strange freshness and immediacy of address to the public mind, which is ready prepared to understand it; but hence, on the other, a singular limitation.¹⁵³

La nueva concepción del lenguaje común y natural obliga al regreso a la espontaneidad. Así lo expresa Borges, en una paráfrasis de Chesterton, otro defensor de la ambigüedad y la ilusión—dos herencias románticas—, quien nos recuerda: “El lenguaje—ha observado Chesterton (*G.F. Watts*, 1904, página 91)—no fue un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia.”¹⁵⁴ Esta sentencia es más atrevida que la de Hazlitt, ya que implica que la génesis del lenguaje es imaginativa y artística. De diferente manera, estas tres reflexiones apuntan hacia una idea similar sobre el lenguaje y la literatura. Son un llamado de atención hacia lo natural; no es que al romántico le interese en principio lo

¹⁵¹ W. Hazlitt, en *The Art of the Critic*, p. 590.

¹⁵² *Ibid.*, p. 589.

¹⁵³ R.L. Stevenson, *On Fiction*, p. 94.

extraño, como sugiere Paz en su interpretación de este movimiento, sino que lo que le interesa es la percepción y expresión individual. Este descubrimiento de lo extraordinario de la realidad es la sublevación romántica: el exterminio del afán neoclásico por justificar la existencia en términos generales: ni la vida ni el arte pueden enunciarse mediante un silogismo, ninguna metáfora los explica por completo.

Sublime fue el nombre que se le dio a esa concepción literaria y existencial, ese carácter explosivo de la vida que hace de su captura un arresto imposible; así fue por lo menos hasta bien entrado el siglo diecinueve. Para el final del siglo y los comienzos del veinte, lo sublime ya habrá creado su propio sistema: lo extraño y el delirio se vuelven otro código o método de la literatura: “Chesterton infiere, después, que puede haber diversos lenguajes que de algún modo corresponden a la inasible realidad; entre esos muchos, el de las alegorías y las fábulas.”¹⁵⁵ Lo inefable puede también codificarse mediante un lenguaje; lo inasible puede articularse en un sistema lingüístico, menos rígido tal vez, pero finalmente un sistema. En los comienzos del siglo veinte el credo romántico y al menos dos de sus principios, la simplicidad y la extrañeza, se han convertido en meta literaria:

Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas...Éste [Lewis Carrol] se propuso una vez escribir un sueño, “que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia y las rarezas y la falta de propósito de los sueños” y se maravilló de que nadie, hasta el día de hoy, hubiera ejecutado algo semejante. En el mismo diario en que dejó escrito ese extraño proyecto—que toda nuestra literatura “moderna” trata vanamente de ejecutar, y que, tal vez, sólo ha realizado Lewis Carrol...¹⁵⁶

Pero alguien ya había ejecutado la tarea de escribir un sueño, y fue un romántico a quien Borges conocía muy bien: Coleridge, y su sueño, el

¹⁵⁴ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 40.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

alucinante poema “Kubla Khan” . Los escritores del siglo diecinueve logran su propio hallazgo: la literatura de los sueños y la fantasía. La ambigüedad y la extrañeza forman parte de esa norma, tal vez porque siempre lo había sido, como parece sugerir Stevenson: “For no man lives in the external truth, among salts and acids, but in the warm, phantasmagoric chamber of his brain, with the painted windows and the storied walls.”¹⁵⁷

Así como ningún hombre habita la realidad en todo momento, ningún lenguaje la expresa constantemente. De aquí el deseo de Hazlitt, Stevenson, y Borges por volver a la dicción de lo cotidiano, pero con el propósito de hacerlo extraordinario, pues estos autores se oponen explícitamente a un tratamiento meramente realista. La nueva poética rescata al lector de diarios y revistas para otorgarle dimensiones míticas. Borges, en su costumbre de ver el mundo a través del cristal de la literatura, se ha convertido, y con él nosotros también, en uno más de sus propios personajes. Pero la ficcionalización del lector parece llegar a su cúspide en la crítica de Stevenson, la cual dedica varias de sus mejores páginas al nuevo personaje llamado Lector:

It will be more to the point, after having said so much upon improving books, to say a word or two, about the improvable reader...Something that seems quite new, or that seems insolently false or very dangerous, is the test of the reader. If he tries to see what it means, what truth excuses it, he has the gift, and let him read. If he is merely hurt, or offended, or exclaims upon his authors follies,...he will never be a reader.¹⁵⁸

Si el poeta romántico manifestó sus sentimientos sobre la naturaleza y buscó expresarse como y para el hombre *común*—es decir, no solamente para el filósofo y el estudioso—el posromántico lo define y lo pone a prueba.

La obra de Borges intentará un paso aún mayor. El romántico escribe para el lector, los escritores de finales de siglo diecinueve lo comprometen; Borges, en el transcurso del veinte, le otorga el poder de la creación, como

¹⁵⁷ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 144.

¹⁵⁸ *Idem.*

señala Rodríguez Monegal en su interpretación de “Pierre Menard, Autor del Quijote”:

Sin embargo, es posible practicar otra lectura de estos textos, y del famoso “Pierre Menard”. En vez de tomar al pie de la letra las conclusiones de los artículos críticos o las ironías del cuento, se podría ver en estos trabajos la fundación de otra disciplina: la que en vez de poner el acento en la creación de la obra literaria lo pusiera en la lectura. En vez de una poética de la obra, una poética de su lectura. Este enfoque de la obra de Borges es el que ha practicado, a partir de Gérard Genette, la crítica en Francia. Tomándose en serio la afirmación final de “Pierre Menard”, Genette ha subrayado la importancia de esta intuición: la operación más delicada e importante de todas las que contribuyen al nacimiento de un libro es la lectura.¹⁵⁹

El libro cuyas páginas permanezcan cerradas, no será nada nunca. La crítica del romanticismo prefigura la convicción de Borges, y también las de Genette, Blanchot, Monegal, al enfatizar el hecho físico de la lectura y su significado. Hazlitt, Lamb y Stevenson, como Borges, entienden la actividad de la lectura como fundamento de la escritura:

That to which anyone feels a romantic attachment, merely from finding it in a book, must be interesting in itself: that which he instantly forms a lively and entire conception of, from seeing a few marks and scratches upon paper, must be taken from common nature: that which, the first time you meet with, seizes upon the attention as a curious speculation, must exercise the general faculties of the human mind.¹⁶⁰

La crítica ejercida por Hazlitt y Lamb toma conciencia de la materialidad del acto de lectura. Por un lado, percibe el hecho de la interpretación de un texto a través de sus símbolos, y por otro el movimiento que produce en el pensamiento:

At the hazard of losing some credit on this head, I must confess that I dedicate no inconsiderable portion of my life to other people's thoughts. I dream away my life in others speculations. I love to lose myself in other men's minds. When I am not walking, I am reading; I cannot sit and think. Books think for me.¹⁶¹

Leer es permitir la entrada en el otro, la apropiación de los pensamientos ajenos. Éste es el movimiento natural de la lectura que

¹⁵⁹ E. R. Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, p. 75.

¹⁶⁰ W. Hazlitt, *op.cit.*, p.17.

depende de otro hecho físico, como Lamb explica en este mismo ensayo: “Much depends upon *when* and *where* to read a book. In the five or six impatient minutes, before the dinner is quite ready, who would think of taking up the *Fairy Queen* for a stopgap, or a volume of Bishop Andrew’s sermons?”¹⁶² Para llevar la analogía un poco más lejos, indica incluso las estaciones más propicias para ciertas lecturas: “Winter evenings—the world shut out—with less of ceremony the gentle Shakespeare enters. At such a season, *The Tempest*, or his own *Winter’s Tale* —”¹⁶³

En su defensa de las virtudes de la lectura¹⁶⁴, Lamb establece una comparación con las virtudes del teatro, a las que considera menores porque obstaculizan la realización plena de la imaginación:

Contrary to the old saying, that ‘seeing is believing’, the sight actually destroys the faith: and the mirth in which we indulge at their expense, when we see these creatures upon a stage, seems to be a sort of indemnification which we make to ourselves for the terror which they put us in when reading made them an object of belief,—when we surrender up our reason to the poet, as children to their nurses and their elders;...For this exposure of supernatural agents upon a stage, is truly bringing in a candle to expose their own delusiveness. It is the solitary taper and the book that generates a faith in these terrors.¹⁶⁵

El acto de la lectura se convierte así en un acto de fe, en un juego, en una rendición voluntaria que se produce sólo a cambio de la adquisición de un conocimiento íntimo, de los otros y por ende de nosotros mismos; Lamb y Stevenson alcanzan las mismas conclusiones mediante caminos distintos y convergentes. El primero explica el potencial del acto individual de la lectura en contraste con la representación de algunas obras de Shakespeare;

¹⁶¹ Charles Lamb, en *The Art of the Critic*, v.5, p. 671.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Un poder que Borges también exalta y cuyos orígenes rastrea en *Las confesiones* de San Agustín: “Aquel hombre (Ambrosio) pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría pasados muchos años, al concepto de libro como fin, no como instrumento de un fin.” (J.L. Borges, “Del culto de los libros” en *Obras Completas*, T.II, p. 92).

¹⁶⁵ C. Lamb, *op.cit.*, p. 684.

en la expresión de su desilusión al contemplar sus personajes convertidos en realidad, manifiesta uno de los mayores atributos de la lectura:

Talking is the direct object of the imitation here. But in the best dramas, and in Shakespeare above all, how obvious it is, that the form of *speaking*, whether it be in soliloquy or dialogue, is only a medium, and often a highly artificial one, for putting the reader or spectator into possession of that knowledge of the inner structure and workings of mind in a character, which he could otherwise never have arrived at in that form of composition by any gift of intuition.¹⁶⁶

El texto, cuando se logra, invade y conduce el pensamiento del lector hacia ciertos recesos de la mente que antes desconocía. Stevenson lo expresa también, en un estilo que recuerda, por su viveza y plasticidad, al de Hazlitt:

If anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous; we should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images; incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the book be eloquent, should run thence forward in our ears like the noise of breakers, and the story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye. It was for this last pleasure that we read so closely, and loved our books so dearly, in the bright, troubled period of boyhood.¹⁶⁷

En el proceso de la lectura, voluptuosa y absorbente, que proponen ambos, Lamb y Hazlitt, la identificación entre lector y libro resulta fundamental y es llevada hasta sus últimas consecuencias; más allá de la identificación con el autor, el lector—Lamb se usa a sí mismo de ejemplo, como suele hacer su crítica—se abandona a la lectura, en donde se convierte en otro. En su interpretación, de tono casual y conversado, del *Rey Lear*, Lamb explica el centro de su poder creativo: “while we read it, we see not Lear, but we *are* Lear,—we are in his mind, we are sustained by a grandeur which baffles the malice of daughters and storms; in the aberrations of his reason, we discover a mighty irregular power of

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 52.

reasoning”¹⁶⁸. (Las cursivas son mías). Lamb y Stevenson, en sus diferentes apreciaciones, convergen al reconocer el poder de la palabra en la mente del lector. Borges, en su atinada costumbre de predecir futuros literarios, dijo sobre la lectura: “[un libro] es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria.”¹⁶⁹

El libro sobrevive en la medida en que su lectura resulta memorable; cuando ha pasado sólo tangencialmente por la mente del lector, sin tocar su imaginación, permanecerá callado en la memoria del lector. Borges rescata, entre muchas otras, esta idea de Stevenson y al escribir sobre Quevedo confiesa: “virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente.”¹⁷⁰ El escritor, dicta Borges, debe crear una imagen que se queme en la imaginación del lector, como una cicatriz en la memoria; así, Homero ha dejado al valiente Aquiles, Swift a sus inteligentes caballos, Stevenson a su conmovedor pirata.

Sin embargo, para dejar una huella el texto requiere de la participación del lector. Sin su presencia, un libro sería el mero registro de garabatos apuntados en una hoja de papel. Es sólo el contacto físico con el texto el que le da vida. En palabras de Borges

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física suscitada con cada lectura.¹⁷¹

Tanto Hazlitt como Borges concuerdan en que, en ausencia del triángulo que se crea entre autor, lector y obra, esta última no dejaría de ser ya *a few marks and scratches upon paper*, ya *una serie de símbolos que registran las páginas de un libro*. El discurso entonces es una serie de propuestas, una

¹⁶⁸ Charles Lamb, *op.cit.*, p. 682.

¹⁶⁹ J.L. Borges, *Obras Completas*, T.II, p. 125.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.38.

¹⁷¹ *Idem.*

serie de horizontes que el escritor pone a disposición de sus lectores. Estas series sólo se desenvuelven en el contacto con el lector. Stevenson implica también al lector en su poética de la lectura, pero su lector difiere del de Borges y Hazlitt en ciertos rasgos particulares. Para Stevenson, la lectura supone la posesión de un talento, un don, una capacidad. En sus palabras:

The gift of reading, as I have called it, is not very common, nor very generally understood. It consists, first of all, in a vast intellectual endowment—a free grace, I find I must call it—by which a man rises to understand that he is not punctually right, nor those from whom he differs absolutely wrong.¹⁷²

Confiere a la literatura, como Hazlitt a comienzos del siglo, el poder de mostrar la naturaleza prismática del mundo; a través de ella puede aprehenderse la naturaleza variada, diversa y contradictoria del universo. No hay una verdad, como ya declaró Hazlitt, hay muchas. Pero el reconocimiento de esta vertiginosa heterogeneidad por medio de la lectura presupone la posesión de un talento, y como todo talento, es poco frecuente. El *thrill*, la modificación del texto en manos del lector, sólo ocurre en presencia de ese raro don :

A writer learns this early, and it is its chief support; he goes on unafraid, laying down the law; and he is sure at heart that most of what he says is demonstrably false, and much of a mingled strain, and some hurtful, and very little good for service, but he is sure that when his words fall into the hands of any genuine reader, they will be weighed and winnowed, and only that which suits will be assimilated; and when they fall into the hands of one who cannot intelligently read, they come there quite silent and inarticulate, falling upon deaf ears, and his secret is kept as if he had not written.¹⁷³

Lamb y Stevenson trasladan el poder de la ficción al interior del lector; el primero afirma que el teatro convierte en objeto aquello que estaba reservado para la mente, que es el único escenario donde la obra se toma como verdadera:

It requires little reflection to perceive, that if those characters in Shakespeare which are within the precincts of nature, have yet something in them which appeals too exclusively to the imagination, to admit of their

¹⁷² R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 115.

¹⁷³ *Ibid*, p. 116.

being made objects to the senses without suffering a change and a diminution.¹⁷⁴

La lectura es un proceso cognoscitivo que ocurre por medio de la imaginación. A su vez, ésta sólo se activa cuando se le estimula; el estímulo es el texto, como expresa Stevenson:

No art produces illusion; in the theater we never forget we are in the theater; and while we read a story, we sit wavering between two winds, now merely clapping our hands at the merit of the performance, now condescending to take an active part in fancy with the characters. This last is the triumph of romantic story-telling: when the reader consciously plays at being the hero, the scene is a good scene.¹⁷⁵

Así, la presencia activa de la imaginación no es exclusiva del escritor, sino que se ha extendido al lector. Además de tomar conciencia sobre el lector y la lectura, estas afirmaciones apuntan hacia una percepción más profunda. Hazlitt, Lamb, Stevenson, y Borges, afirman que la lectura es la aceptación de un engaño; nadie lo sabe mejor que esos cuatro autores que dedicaron, como confiesa Lamb, gran parte de su vida a las ideas de otros, incluso cuando las sabían ficticias. Los cuatro intuían que la lectura es, inevitablemente, la expresión de una fe estética, como la llama Bloom:

Perhaps the only Western belief that escapes the splitting consequence of belief is a faith in the aesthetic, since the believer in imaginative literature, like Nietzsche and Pater, Emerson and Wallace Stevens...believes knowing that what one believes in is a fiction, true only insofar as it is memorable, and as it enhances the possibilities of human surmise or human existence.¹⁷⁶

De la lectura profunda que llevó a cabo Borges de los románticos, rescató el diálogo que ellos iniciaron y afirmó que la única forma de interpretar un texto es por medio del diálogo entre la obra y su receptor. El énfasis del lector en la creación literaria se traduce en el reconocimiento y la celebración de sus cambios y sus transformaciones; si cada texto se renueva con cada lector, no hay una lectura única sino una cambiante

¹⁷⁴ C. Lamb, *op.cit.*, p. 683.

¹⁷⁵ R.L. Stevenson, *op.cit.*, p. 60-1.

¹⁷⁶ H. Bloom, *The Art of the Critic*, v.II, p.viii.

interpretación: “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.”¹⁷⁷ La mutabilidad textual prueba la imposibilidad de atar un texto a una interpretación fija; cambian los lectores, las lecturas cambian. Borges resuelve la disputa estética entre la ficción y la realidad, el lenguaje ideal y el real, al proclamar imposible su resolución fuera del ámbito estético. En su ensayo “De las alegorías a las novelas”, que parece participar todavía de la disputa entre James y Stevenson, entre el realismo y el romance, Borges declara:

No sé muy bien cuál de los eminentes contradictores tiene razón; sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (el laberíntico *Roman de la rose*, que perdura en doscientos manuscritos, consta de veinticuatro mil versos) y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo. Ni Dante, que figuró la historia de su pasión en la *Vita Nuova*; ni el romano Boecio, redactando en la torre de Pavía, a la sombra de la espada de su verdugo, el *De Consolatione*, hubieran entendido ese sentimiento. ¿Cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?¹⁷⁸

La única predicción posible es la inminencia del cambio, pues como ya intuía Hazlitt,

There is no danger that the testimony of ages should be reversed, and we add our suffrages to it with confidence, and even with enthusiasm. But we doubt reasonably enough, whether that which was applauded yesterday may not be condemned tomorrow; and are afraid of setting our names to a fraudulent claim to distinction.¹⁷⁹

A lo más que puede arriesgarse este tipo de crítica, a la luz de la incierta posteridad de los juicios literarios, es a plasmar sus intuiciones y percepciones, cuya aparente vaguedad podría garantizar cierta duración histórica. La certeza es la incertidumbre, pues “no one can anticipate the suffrage of posterity”¹⁸⁰. Nadie puede anticipar a los lectores del futuro. “Si

¹⁷⁷ E. R. Monegal, *op.cit.*, p. 66.

¹⁷⁸ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 122.

¹⁷⁹ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 77.

¹⁸⁰ W. Hazlitt, *Ibid.*, p. 90.

me fuera otorgado” Borges pondera, “leer cualquier página actual—ésta, por ejemplo—como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000.”¹⁸¹

La vaguedad y el oxímoron se convierten más que en un propósito crítico, en un derivado de la poética de la lectura: si no puede anticiparse al lector a venir, tampoco pueden vaticinarse sus lecturas; la garantía de la posteridad está en mantener una puerta abierta al futuro, “...for aesthetic success ideas must be held loosely, in the relative spirit.”¹⁸² La crítica del romanticismo, como su poesía, está bañada en las aguas de la temporalidad—recordemos la figura de Ossian, quien lo ha perdido todo, incluso aquello que jamás poseyó—, y es por lo tanto conciente de su propia condición provisional¹⁸³: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.”¹⁸⁴ El paso del tiempo suele deslavar, refinar, remover, enterrar, nuestros juicios u opiniones sobre el mundo. ¿Cómo justificar entonces la actividad literaria? ¿Qué parámetros utilizar, si todos son temporales? En su respuesta a esta pregunta, Hazlitt exalta dos figuras y su combinación: la imaginación y el lector:

Whatever interests is interesting. I know of no way of estimating the real value of objects in all their bearings and consequences, but I can tell at once their intellectual value by the degree of passion or sentiment the very idea and mention of them excites in the mind. To judge of things by reason or the calculations of positive utility is a slow, cold, uncertain, and barren process—their power of appealing to and affecting the imagination as subjects of thoughts and feeling is best measured by the habitual

¹⁸¹ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 125.

¹⁸² H. Bloom, *op.cit.*, v.II, p. x.

¹⁸³ H. Bloom en su libro sobre el romanticismo *The Ringers of the Tower* incluye un brevísimo análisis sobre la ficción y la poesía de Borges, y dice sobre el sentimiento romántico de pérdida: “Borges has always been the celebrator of things-in-their-farewell, always a poet of loss...All loss is of ourselves, and even the loss of falling-out of love is, as Borges would say, the pain of returning to others, not to the self. Is this the wisdom of romance, or of another mode entirely?” (H. Bloom, *The Ringers in the Tower*, EU, Chicago University Press, 1973, pp.352, p.213) La pregunta permanece abierta.

¹⁸⁴ J.L. Borges, *op.cit.*, p. 86.

impression they leave upon the mind, and it is with this only we have to do in expressing our delight or admiration of them, or in setting a just mental value upon them. They ought to excite all the emotion which they do excite; for this is the instinctive and unerring result of the constant experience we have had of their power of affecting us, and the associations that cling unconsciously to them.¹⁸⁵

La medida del poder de un texto, de su grandeza o su pobreza, está en el impacto de su lectura. El crítico por su parte, que es antes que otra cosa, lector en el sentido grandioso de Stevenson, juzga por instinto. Hazlitt postula que la intuición es una forma de aprendizaje, y ésta despierta ante las alarmas que subyacen en el fondo del texto—que unos años más tarde se instauran como símbolos—, ante esas *asociaciones* que penden del texto. Con esta teoría basada en el pragmatismo de lo intuitivo, que sorprendentemente se adelanta a Freud, el texto deja de ser autosuficiente y finito para convertirse en una representación sugestiva e infinita; Bloom rescata esta idea sobre la fecundidad de los buenos textos literarios y parafraseando una de las partes cruciales del ensayo “The Indian Jugglers” declara: “Hazlitt’s insight is that the canon is constituted by works that engender further works that do not terminate in themselves.”¹⁸⁶ Borges adjudicará la infinidad del texto a la continua existencia de lectores; el texto sigue variando mientras la humanidad y sus lectores se siguen propagando. Las ideas son las mismas, son nuestros puntos de vista los que giran. Esta poética de la lectura sufre sus consecuencias más vertiginosas en la obra de Borges, la cual absorbe al lector en el discurso narrativo. El afán por medir el mundo con parámetros literarios ha hecho del lector uno más de sus personajes; a partir de entonces podemos aprender en un texto, y al leerlo, fundarlo.

¹⁸⁵ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 119.

¹⁸⁶ H. Bloom, *op.Cit.*, p. xx. El ensayo dicta: “No act terminating in itself constitutes greatness.” (W. Hazlitt, “The Indian Jugglers” en *The Complete Works of W. Hazlitt*, Londres, L.M. Dent & Sons, Ltd., 1930, 21vv., V.5, p.49.)

La realidad ficticia

La paradoja se manifiesta de maneras diversas en la obra de Borges y de ella se sirve para dar un giro o expresar una revelación o epifanía en el texto; la paradoja se revela en la magnificación del individuo y la personalidad hasta su total anulación, en la existencia ilusoria pero real del tiempo y el espacio. Desde textos tempranos estas ideas se filtran en las preocupaciones de Jorge Luis Borges, y sobre ellas especula en su ensayo “The Nothingness of Personality”, donde propone que la personalidad no es sino una ilusión que carece de *realidad visceral*. Las consecuencias literarias de esta postulación cambiaron el rumbo de la ficción latinoamericana, de la crítica francesa, y de la estadounidense. La abolición del *yo* tiene como consecuencia en la literatura la abolición del creador. Así lo sugiere Borges en sus ensayos “De alguien a nadie”, “Nueva refutación del tiempo”, en su conferencia “The Enigma of Shakespeare” y en su ficción “El inmortal”, entre otros textos. Esta idea la corrobora y la lleva un paso más allá Emir Rodríguez Monegal, quien considera que esta “negación, al ser trasladada a la literatura, destruye el concepto de creación”¹⁸⁶. Cuando Borges desmitifica la identidad personal, desmitifica también el concepto de creador y de originalidad. Al no existir un original único e indestructible, todos los textos son de alguna manera un plagio literario. De igual forma, como ya sugerían Coleridge (“La flor de Coleridge”) y Hazlitt (“Milton and Shakespeare”), el creador es uno (Borges) y todos (sus lectores).

Lo que niega Borges, con una visión ciertamente panteísta, es la paternidad de una obra literaria. Ya en uno de sus prólogos iniciales se disculpa de ser él a quien le han sido dadas las letras que conforman el volumen. Afirma que pueden ser de cualquiera, de nadie, de todos. Si, como afirmaba Berkeley, la causa final del universo es Dios, y el universo una de sus proyecciones, es Él—Uno—, la mano detrás de todo texto. No obstante,

¹⁸⁶ E.R. Monegal, *op.cit.*, p.34.

la unidad divina se proyecta por medio de la diversidad, la cual provoca la ilusión de una variedad de autores. Borges resuelve el problema de definir su tradición, con el que todo escritor tropieza en algún momento de su vida literaria, con esta noción panteísta de la literatura. Como he mencionado en un capítulo anterior, en la obra de Borges se concentra la obra de todos aquellos autores que lo cautivaron desde la niñez.

Esta tendencia a incorporar y transformar las ideas de otros en la obra propia, empieza a hacerse visible en autores como Hazlitt. En sus ensayos desfila secretamente—las citas son visibles, pero rara vez hay un llamado a pie de página especificando la fuente— el pensamiento de sus autores predilectos: Shakespeare, Burke, Goldsmith, pero enmarcados en un contexto nuevo sus líneas reverberan con otro sentido, un nuevo significado. La intetextualidad en Hazlitt tiene origen en una doctrina religiosa. La secta protestante a la que pertenece le ha enseñado a valorar lo útil y lo económico y a sospechar de las abstracciones, tanto en lo cotidiano como en el arte¹⁸⁷ *cfr.* Tom Paulin, Introducción a *The Plain Speaker*, p.xvii. En consecuencia, W. Hazlitt evita la reformulación en abstracto de viejas novedades, va directamente a la fuente de donde brotaron, y las dota de originalidad.

El préstamo literario continúa a lo largo del siglo diecinueve, de una manera sutil y en ocasiones clandestina, y atraviesa el cambio de siglo hasta llegar a los escritores de comienzos del veinte. Todavía en el gran crítico y poeta T.S. Eliot, la reutilización de sus antecesores es deliberadamente recóndita. Curiosamente, esta suerte de elitismo se traduce en la propagación de los autores que utiliza. De alguna forma, aquí se encuentra una de las semillas de la poética de la lectura de Borges, pues el lector se convierte en el colector y traductor de las piezas fragmentadas que conforman el texto—desde los ensayos de Hazlitt, el lector ha tenido que hacer una labor de adivinación o investigación, si se ha tomado el tiempo, para averiguar de dónde provienen sus citas. Otros escritores de la época,

¹⁸⁷ *Cfr.* Tom Paulin, Introducción a *The Plain Speaker*, p.xvii.

en cambio, centran su atención sobre los préstamos literarios, haciéndolos explícitos en sus obras (Joyce).

Borges nota esta propensión en sus contemporáneos, la cual lo conduce a una de sus conclusiones sobre la cuestión de la tradición literaria:

Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. 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.¹⁸⁸

Incorporar o regalar argumentos de otros tiene el mismo resultado: la imposibilidad de atribuir la paternidad de un texto a un autor único. En este sentido, todos los escritores son, a la vez, re-escritores de, y re-escritos por, otros. Sin embargo, ésta es una conclusión casi metafísica y dado que Borges, como ha declarado en “Nueva refutación del tiempo”, sabe que él habita un mundo donde la obra de Borges es sólo de Borges, añade una conclusión más terrenal, y de alguna manera más útil e igual de iluminadora sobre la cuestión de la tradición, en “Kafka y sus precursores.” En este ensayo Borges exonera a la palabra *precursor* de su problemática de rivalidad y otorga al escritor la libertad de escoger y rehacer a sus precursores. Así, concede la existencia de una influencia clandestina, inevitable y dilatada, proveniente de un autor único e invisible; y otra, explícita, escogida y con nombre propio. La paradoja reside en la existencia armoniosa de estos dos registros aparentemente contradictorios.

A finales del siglo diecinueve Hazlitt revelaba una verdad que más tarde Borges articulará en sus ficciones:

Man is (so to speak) an endless and infinitely varied repetition: and if we know what one man feels, we so far know what a thousand feel in the sanctuary of their being. Our feeling of general humanity is at once an aggregate of a thousand different truths, and it is also the same truth a thousand times told.¹⁸⁹

¹⁸⁸ J.L. Borges, *Obras Completas*, T.II, p. 19.

¹⁸⁹ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 51.

Borges comparte con Hazlitt una fascinación por Berkeley y su negación del *yo*. Monegal encuentra en Berkeley la semilla de la abolición borgesiana de la personalidad:

Para él [Borges] es evidente que todos los hombres son el mismo hombre y que nadie es alguien. En su proyecto de negar el tiempo, el discípulo de Berkeley no ha llegado al solipsismo, sino a una afirmación precisamente opuesta. En tanto que el maestro sólo admite la existencia de un *yo*, sostenido en la realidad por el postulado de la existencia anterior de Dios (al fin y al cabo Berkeley era obispo), Borges llega precisamente a la abolición de la personalidad. Pero el punto de partida es naturalmente Berkeley.¹⁹⁰

Si bien es cierto que el filósofo David Hume cimienta su anulación del *yo* en la filosofía idealista de Berkeley, lo es también que es el primero quien postula abiertamente el carácter ilusorio de la personalidad. Cito a continuación a David Bromwich, conocedor y estudioso de la obra de Hazlitt, quien explora también la influencia de Berkeley y Hume en Hazlitt y señala a Hume como principal negador del *yo*:

Personal identity, for Hume, is a fiction we impose on the mind in order to bind together discontinuous perceptions: it comes from our unfounded belief that ideas must be related to each other by causation and resemblance; whereas 'identity is nothing really belonging to these different perceptions, and uniting them together; but is merely a quality, which we attribute to them, because of the union of their ideas in the imagination, when we reflect upon them.' (Hume, *Treatise*).¹⁹¹

La identidad funciona por medio de asociaciones forzadas por la imaginación e impuestas sobre el mundo externo y nuestra percepción de él. Una proyección mental. De nuevo, volvemos a la ficción como origen del individuo y el mundo. La identidad personal es una ficción.

Hazlitt y Borges perciben al individuo como espejismo en el que se refleja fugazmente la eternidad, el todo, y la nada. La personalidad es la variación de una sola identidad, el recuento de un pensamiento único por diferentes voces, pero que a la postre expresa ese solo pensamiento. Tanto Borges, como Hazlitt, retoman la figura de Shakespeare como bandera de su

¹⁹⁰ E.R. Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, p. 54.

¹⁹¹ David Bromwich, *The Mind of a Critic*, p. 50.

teoría anuladora del individuo. Los dos autores reconocen en él a todos los hombres (nadie) y por lo tanto a ninguno (alguien). Shakespeare es, incluso a la fecha, un enigma. Su retiro del escenario del teatro isabelino y su silencio último han dado mucho terreno para la especulación, sobre su existencia, sus inclinaciones sexuales, su relación con la monarquía. Su genio es lo innegable. Sobre él se ocupan Hazlitt y Borges para ilustrar la falsedad de la personalidad.

“De alguien a nadie” es un ensayo brevísimo, como la mayoría de los que conforman *Otras Inquisiciones* de Borges, a excepción de “Nathaniel Hawthorne”. El texto empieza con palabras literalmente bíblicas (“En el principio...”). Después Borges tuerce la oración de las escrituras, para decir que en el comienzo fue el paganismo (“Dios es los dioses”). La primera sentencia anuncia la temática del génesis que, bajo distintas formas, abordará la breve obra, la cual discurre sobre las mismas preocupaciones de su juventud: el origen de dios, el individuo, la traducción, el tiempo. Éstos conceptos encierran en su unidad más de un elemento. Borges combina magistralmente estos conceptos, valiéndose de su conocimiento de Schopenhauer, para anunciar que ser nadie es más que ser alguien. Al utilizar a Shakespeare como ejemplo del todo que, al ser todo, es inevitablemente nada, Borges pone un rostro donde antes no lo había. Si Shakespeare es nadie, nadie es Shakespeare, entonces, nadie es alguien:

La magnificación hasta la nada sucede o tiende a suceder en todos los cultos; inequívocamente la observamos en el caso de Shakespeare. (...) Hazlitt corrobora o confirma: “Shakespeare se parecía a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser.” Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas. La intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo.¹⁹²

La sentencia de Hazlitt ha salido de una de sus conferencias sobre los personajes de las obras de Shakespeare, un intento, como él mismo explica en la introducción al texto que de ellas se hizo posteriormente, por igualar, o incluso superar, las del alemán Schlegel. *The Characters of Shakespeare's*

¹⁹² J.L. Borges, *op.cit.*, T.II, p. 116.

Plays es un volumen que ciertamente reivindica la figura de Shakespeare como dramaturgo y lo rescata de la mala posición en la que Johnson lo había colocado. Pero más allá de la reivindicación de un escritor nacional, la obra es un estudio sobre la naturaleza del teatro, la literatura y el arte en general. Dada la inclinación metafísica de Hazlitt, sus breves ensayos están embebidos en las especulaciones y teorías de sus filósofos sobre la creatividad y la imaginación.

En su labor de crítico, Hazlitt está en búsqueda de lo que distingue las obras de Shakespeare, y al formular su respuesta atina a subrayar la originalidad de Shakespeare, construyendo la suya propia. Me tomo la libertad de citar aquí el párrafo completo del que Borges arrebató la frase de Hazlitt. En el pasaje puede notarse el funcionamiento *oximorónico* de su crítica, siempre lista a ver el anverso de las proposiciones de otros y las suyas propias, y, también, la magnificación hasta la nada más tarde recuperada por Borges. Aquí el párrafo:

It has been said by some critic, that Shakespeare was distinguished by from other dramatic writers of his day only by his wit; that they had all his other qualities..This statement is not true; nor is the inference from it well-founded, even if it were. This person does not seem to have been aware that, upon his own shewing, the great distinction of Shakespeare's genius was its virtually including the genius of all the great men of his age, and not his differing from them in one accidental particular. The striking peculiarity of Shakespeare's mind was its generic quality; its power of communication with all other minds—so that it contained a universe of thought and feeling within itself, and had no one peculiar bias, or exclusive excellence more than other. He was just like any other man, but that he was like all other men...he was nothing in himself; but he was all that others were, or that they could become.¹⁹³

Esta intuición sobre la grandeza del teatro del bardo isabelino es provocada por la misma aprehensión de una inmutabilidad temporal (“Byron and Wordsworth”) que representa la verdadera diferencia entre lo pasajero y lo duradero. En su apoteosis de las obras de Shakespeare, Hazlitt ensalza también la apropiación del genio de otros como fundamento del de Shakespeare mismo. En su obra está presente el genio de sus

¹⁹³ W. Hazlitt, *The Complete Works of W. Hazlitt*, V.5, p. 47.

contemporáneos (Jonson, Spenser), lo cual hace que su obra les pertenezca también. Shakespeare es (de) todos y es (de) nadie (“todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son Shakespeare,” dirá Borges más tarde). El pasaje aborda también, de manera tangencial, el problema de lo genérico y lo individual (nominalismo *versus* idealismo).

En su lectura de las obras isabelinas, el gran crítico neoclásico Samuel Johnson acusa al autor de la creación de personajes genéricos, desprovistos de rasgos individuales o personales (*cfr.* William Hazlitt, *The Characters of Shakespeare's Plays*, p.xx). Hazlitt revierte el juicio de Johnson al confirmarlo, no como un error, sino como un acierto:

Thus he (Johnson) says of Shakespeare's characters, in contradiction to what Pope had observed, and to what everyone else feels, that each character is a species, instead of being an individual. He in fact found the general species or didactic form in Shakespeare's characters which was all he sought or cared for.¹⁹⁴

Hazlitt no niega que los personajes *shakespeareanos* son, en principio, genéricos, pero esta característica no agota su definición. Ahí, reside su grandeza, “his characters have not only such depth and precision that they cannot be arranged under classes, and are inexhaustible even in conception.”¹⁹⁵ Ningún acto de grandeza termina en sí mismo, declarará Hazlitt en su original y placentero ensayo “The Indian Jugglers”. Hamlet, Lear, Cleopatra, Coriolanus, a pesar de ser individuos, precisos y delineados, son también representantes de una especie (el hijo, el padre, la amante, el soldado). Sin embargo, no es en su parecido con los personajes de la vida cotidiana donde reside su grandeza, sino en la habilidad de Shakespeare para retratar lo abstracto y volverlo común.

Así lo explica Charles Lamb en su ensayo “On Detached Thoughts on Books”:

We talk of Shakespeare's admirable observation of life, when we should feel that, not from a petty inquisition into those cheap and everyday characters which surrounded him, as they surround us, but from his own

¹⁹⁴ W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, p. xx.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. x.

mind, which was, to borrow a phrase from Ben Jonson's, the very 'sphere of humanity', he fetched those images from virtue and knowledge, of which everyone of us recognising a part, think we comprehend in our natures the whole; and often times mistake the powers which he positively creates in us for nothing more than indigeneous faculties of our minds, which only waited the application of corresponding virtues in him to return a full and clear echo of the same.¹⁹⁶

Lamb reconoce en Shakespeare la verdadera capacidad del creador. No imita lo existente, crea lo que antes no estaba ahí. En contraposición a Samuel Johnson, Lamb y Hazlitt exaltan la capacidad de Shakespeare de hacer familiar lo extraño: "We are lost in astonishment at seeing the extraordinary, the wonderful, and the unheard of, in such intimate nearness."¹⁹⁷

En su obra, Borges rescata el debate sobre la especie y el individuo, y lo explora tanto en sus ensayos como en sus ficciones. En ocasiones ocupa el centro de una historia, como es el caso del cuento "El inmortal" que junto con "El Aleph" condensa las temáticas *borgesianas*. "El inmortal" juega con el río de Heráclito y el símbolo del doble plasmado en un río que concede la inmortalidad y otro que la borra, con la repetición temporal como sugiere la frase "Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias lo imposible es no componer siquiera una vez, la Odisea"¹⁹⁸, con la paradoja bajo la forma de la magnificación del individuo hasta la nada: "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy... Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto."¹⁹⁹ "El Inmortal" es además un ejemplo magistral de intertextualidad.

Figuras tan públicas como las de Homero y Shakespeare son ejemplos perfectos del anonimato. Del primero, ni siquiera puede asegurarse su

¹⁹⁶ C. Lamb, en *The Art of the Critic*, p. 678.

¹⁹⁷ W. Hazlitt, *op.cit.*, p. x.

¹⁹⁸ J.L. Borges, *Ficciones*, p. 29.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

existencia ni, paradójicamente, una identidad única. De Shakespeare nada se sabe de su vida fuera de lo que fue en el teatro y como dramaturgo. La ignorancia de estos datos históricos los convierte en parte de ese reino *otro*, en el que no figuran fechas. Son nada porque lo son todo. William Hazlitt, junto con algunos de sus contemporáneos románticos como Coleridge y más tarde De Quincey, advierten la genialidad dramática de Shakespeare quien retrató la tendencia a la repetición de la conducta humana, pero al mismo tiempo su complejidad (pensemos por ejemplo cómo Shakespeare utiliza un mismo diálogo en dos obras distintas y, sin embargo, el diálogo tiene un significado totalmente diferente de una obra a otra ya que los personajes son otros, las circunstancias también). El talento de Shakespeare no se limitó a un género, los tocó todos alguna vez y por esa vez única, los transformó por completo. Después de Shakespeare la palabra *creación* adquiere nuevas dimensiones. En sus obras empieza a valorarse la pluralidad, como advierte Hazlitt en su ensayo “On Genius and Common Sense”, dos tópicos a los que dedicó muchas de sus hojas y donde declara sobre Shakespeare: “His genius consisted in the faculty of transforming himself at will into whatever he chose: his originality was the power of seeing every object from the exact point of view in which others would see it.”²⁰⁰ Esta sentencia retrata el cambio estético que empieza a revelarse en la literatura del siglo diecinueve. Antes de Shakespeare existían ‘The Wife of Bath’, ‘The Parson’, ‘The Miller’, personajes que son, por lo general, expositores de un discurso único. Los de su heredero isabelino, en cambio, se componen de elementos contradictorios, lo que los hace parecer fallidos.

En su valoración crítica de los personajes, Hazlitt recupera aquellos cuya complejidad los hace difíciles de juzgar, para probar así que es justamente en esa característica insondable donde yace su poder, y aclara: “Shakespeare has been accused of inconsistency in this [Polonius] and other

²⁰⁰ W. Hazlitt, *The Complete Works of W. Hazlitt*, V.5, p. 43.

characters, only because he has kept up the distinction which is in nature, between the absurdity of their ideas and the absurdity of their motives.”²⁰¹

Lo absurdo no son los personajes, sino la vida misma. En éste y otros ensayos Hazlitt subraya la cualidad del maestro isabelino de asimilar en sus obras múltiples puntos de vista, en los que condensa, incluso, registros históricos del pasado, sin tener jamás un toque anticuado. Las obras de Shakespeare, como su apreciación crítica decimonónica, representan una transformación artística y estética, reconocida y recuperada por Borges quien reconoce la modernidad del juicio crítico de Hazlitt y lo hace suyo. En su apropiación, aquilata el funcionamiento de algunas de las teorías filosóficas que le interesaban. Pero Borges va más allá de la negación de lo individual y niega también lo genérico. Es decir, alguien (Shakespeare) es nadie, pero nadie (todos) es alguien (Shakespeare). En palabras de Rodríguez Monegal,

Cuando Borges cita a Schopenhauer en algunos de sus cuentos para decir que “todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son Shakespeare”, no es para hacer compartir a sus lectores la gloria del maestro isabelino, sino para aniquilar las pretensiones de paternidad literaria que aquél pudiera tener. Nadie es alguien, Shakespeare es todos (como sospechó románticamente De Quincey); Shakespeare es nadie, como ahora insinúa Borges.²⁰²

La visión un tanto nihilista de este último se identifica con la de Hazlitt que califica de absurdas las motivaciones humanas. Ambas nociones apuntan hacia una contradicción fundamental que opera sobre el mundo: el choque entre un orden perenne e invariable y otro inseguro y falible. Lo genérico *versus* lo particular. Las temáticas borgesianas (nihilismo esperanzado, aprehensión de la reversibilidad del tiempo, modificación del pasado, escrituras cíclicas, mezcla entre ensayo y ficción, panteísmo literario) resultaron inesperadas, inclusive, tal vez, anacrónicas, para un siglo que fundó su literatura en el simbolismo francés, la vanguardia española y latinoamericana, y el modernismo inglés. La negación de Borges

²⁰¹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰² E. R. Monegal, *op.cit.*, p. 34-5.

de las novedades se anula con su propia obra, siempre novedosa y original. Borges se postula a la postre de su carrera como uno de los escritores clásicos más revolucionarios, dando un giro completo a la literatura latinoamericana. Al hacer de la filosofía y la religión hechos estéticos, como confiesa en el Epílogo a las *Otras Inquisiciones* (“Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso.”²⁰³), Borges afirma dos proposiciones aparentemente contradictorias. Por un lado, enfatiza la trivialidad de las especulaciones de la mente y de la fe— los reduce a unas cuantas palabras en un libro—; por otro, subraya el poder monumental del instrumento literario, el lenguaje, capaz de fundar mundos y religiones. Un medio finito por el cual se expresa la eternidad.

En sus ensayos imaginarios (“La muralla y los libros”) y sus ficciones ensayísticas (“Pierre Menard”), destaca el carácter ilusorio de la creación intelectual, al probar que una tarea tan racional como aquella de construir un argumento y exponerlo de manera orgánica en un ensayo, es una labor creativa como escribir un cuento o un poema. Libros jóvenes como los extraño volúmenes *Inquisiciones* o *Historia universal de la infamia*, ejemplifican el intercambio ente los métodos críticos y los ficticios que se volverá una marca borgesiana. El resultado de este intercambio es un híbrido en prosa que desafía los límites de la ficción y la crítica. ¿Hasta qué punto los juicios literarios son verdaderos, hasta qué punto, ficción?²⁰⁴. Al expresar por medio de la ficción juicios estéticos literarios, Borges pone en juego su veracidad, haciendo de su lector víctima de su escepticismo declarado²⁰⁵). Ha devorado al lector. Pero dado que éste participa de la creación, Borges es a su vez absorbido por el lector-creador. Borges

²⁰³ J.L. Borges, *op.cit.* T.II., p. 153.

²⁰⁴ Cfr. Emir Rodríguez Monegal, *Borges*, p.44.

²⁰⁵ Ver el Epílogo a *Otras Inquisiciones*.

“afirma revolucionariamente para su tiempo que el lector *escribe* la obra.”²⁰⁶

Multiplicación ontológica

Los textos de Borges recurren constantemente a tales ingeniosas inversiones en las que convierte en *otro* al *uno*, en *imaginario* lo *real*, en *creador* al *espectador*, en *anónimo* al *autor*. Otro de sus sorprendentes juegos filosófico-literarios es la multiplicación ontológica. Borges percibe y se fascina con esta multiplicación (*mise en abîme* en francés) en obras como *Las mil y una noches*, en las que una noche ficticia incluye la trama de *Las mil y una noches* o *Hamlet*, en la que se incluye la puesta en escena de la trama de *Hamlet*. Borges mismo explica su fascinación con la multiplicación hasta el infinito. Este recurso le parece enigmático e inagotable pues dentro de la obra de teatro que se pone en escena en *Hamlet*, debe existir otra puesta en escena, dentro de la puesta de escena y así hasta el infinito. Por otro lado, Borges relaciona este fenómeno con la delusión individual, pues si éste existe es sólo porque existe otro más que lo perciba, que a su vez es percibido por otro que a su vez es percibido por otro (como la obra dentro de *Hamlet*). El número de espectadores es elevado al infinito. El individuo puede ser no más que la percepción de otro individuo.

Borges llama a este fenómeno, cuyo redescubrimiento atribuye a Schopenhauer *multiplicación ontológica*, una magnificación hasta la nada: “Hacia 1834, Schopenhauer la redescubre. ‘El sujeto conocedor,’ repite, ‘no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor.’”²⁰⁷ De igual forma, pero inspirado por el *idealismo* de Berkeley, Hazlitt apunta: “No man is truly himself, but in the idea which others entertain of him. The mind, as well as the eye, ‘sees not itself, but by

²⁰⁶ E.R. Monegal, *op.cit.*, p.13.

²⁰⁷ J.L. Borges, *Obras Completas*, T.II, p. 24.

reflection of some other thing.’”²⁰⁸ Este principio, que reproduce hasta el infinito individuos y percepciones, puesto a funcionar en la literatura, permite el desarrollo de una poética de la lectura, la cual, de acuerdo con la teoría de Rodríguez Monegal, es el fundamento último de la obra literaria de Borges. Al negar la paternidad de sus textos, cede al lector su creación:

Al centralizar el enfoque en el acto de leer, Borges ha liberado a la literatura del prejuicio biográfico, ha soslayado delicadamente la iconografía (válida por lo menos, desde Longino) de una lujosa galería de Grandes Autores, ha devuelto al lenguaje (medio que es de nadie porque es de todos) su primacía...Por el camino de la lectura, y en la actividad individual del incesante diálogo de textos que la lectura presupone, Borges ha encontrado una salida para sus múltiples negaciones, una respuesta a su total aislamiento, un ámbito para la comunión. Ya que el verdadero productor de un texto no es el autor, sino el lector, todo lector es todos los autores. Todos somos uno.²⁰⁹

Al incorporar al lector en el texto, Borges admite la realidad del individuo—genérico y sin rostro, pero un individuo al fin y al cabo: el lector, los lectores. A ellos, confiere la tarea de legitimar la obra literaria. La realidad del texto está en el lector, como aseguraba Hazlitt, pues si un personaje es sólo una construcción lingüística, proyección de su autor, es sólo el lector quien percibe su *realidad visceral*: “Hamlet is a name: his speeches and sayings but the idle coinage of the poet’s brain. What then are they not real? They are as real as our own thoughts. Their reality is in the reader’s mind. It is we who are Hamlet.”²¹⁰ Hamlet son todos los hombres que leen *Hamlet*, Hamlet es nadie.

Los dos grandes negadores del individuo aceptan en sus construcciones textuales que existe el individuo—uno provisorio y genérico. Por su parte Hazlitt acepta la existencia de la individualidad, en el escenario, actuada por los actores que representan alguno de los personajes de Shakespeare. Sobre ellos admite, negando la aseveración de su gran rival neoclásico: “But every single character in Shakespeare, is as

²⁰⁸ W. Hazlitt, *The Plain Speaker*, p. 89.

²⁰⁹ E.R. Monegal, *op.cit.*, p. 34.

²¹⁰ W. Hazlitt, *The Characters of Shakespeare’s Plays*, p. 104.

much an individual, as those in life itself; it is impossible to find any two alike; and such, as from their relation or affinity in any respect appear most to be twins, will, upon comparison, be found remarkably distinct.”²¹¹ En su apreciación estética de Shakespeare, Hazlitt recurre una y otra vez al oxímoron, para explicar el poder de sus personajes y tramas. Ensayos como “Scott, Racine, Shakespeare” o “Shakespeare and Milton,” insisten en subrayar la construcción precisa de personajes únicos, y, al mismo tiempo, la forma en que representan un género, más que un individuo.

Este juego permite al crítico sopesar juicios estéticos en lugar de expresarse a favor o en contra de una opinión fija, lo cual tiene como resultado la escritura de piezas críticas en las que pueden apreciarse las operaciones mentales del autor mismo. Hazlitt corrobora esta idea al escribir: “By thus lowering Shakespeare’s genius to the standard of common-place invention, it was easy to show that his faults were as great as his beauties: for the excellence, which consists merely in a conformity to rules, is counterbalanced by the technical violation of them.”²¹² De la obra de Shakespeare Hazlitt expande sus propios juicios críticos. No los impone, los amolda. Así, su crítica se enriquece con la obra a la que juzga. De esta forma, aunque Hazlitt descrea de la veracidad individual, concede a Shakespeare el mérito de crear personajes inconfundibles. Más que negar la identidad personal, Hazlitt parece sugerir que ésta no es inamovible sino que es distinta en distintas ocasiones. Lo que niega es condenar a un hombre a ser siempre la misma cosa. Lo que afirma es que, sí, los hombres son identificables, pero esos atributos que los conforman no son siempre los mismos. Como abogaba sobre el estilo, aboga sobre el individuo. El primero debe cambiar de acuerdo con la temática que describe, de la misma forma en que un individuo es uno en un momento, y otro, en otro. El río es el mismo, pero no los hombres.

²¹¹ *Ibid.*, p. x.

²¹² *Ibid.*, p. 104.

De la misma manera, cuando Borges afirma que la identidad personal existe y es percibida por el individuo mismo, es sólo por un instante fugaz, aunque inolvidable. Así, en una experiencia tan poderosa y similar como en la que aprehende su condición efímera frente a la gran construcción del tiempo, en “La encrucijada de Berkeley” Borges se descubre a sí mismo, mientras se despide de un colega y narra,

entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de todos los demás, que todos ellos serían etapas provisionarias, aniquiladoras del porvenir, y que fuera de todo lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie.²¹³

A pesar de que se descubre como *nada*, Borges afirma aquí la existencia del individuo, quien es todo, si no fuera de lo circunstancial y lo episódico, sí dentro de sí mismo, que es el mundo que finalmente habitamos. Sólo esta afirmación le permite reducir, en otro texto, una vida entera a la consagración de un instante, como hace en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: “Cualquier destino, por largo que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.” Un instante que encierra la eternidad, un libro que contiene el universo y a Borges, aunque al mismo tiempo Borges contemple la posibilidad de que el universo no sea más que un invento de su imaginación.

²¹³ E. R. Monegal, *op.cit.*, p. 53.

Conclusiones

De muchas maneras se apartó Borges de sus contemporáneos (Macedonio Fernández, Lugones, Reyes). A diferencia de ellos desarrolló un tono conversacional e irónico que aprendió, en gran medida, de sus escritores ingleses (Dr. Johnson, Swift, Hazlitt, Lamb, Stevenson) y que sólo pudo ejercer mediante el ensayo familiar o personal. Borges, cuando abandona los localismos verbales y las gramatiquerías de sus primeros textos, revoluciona el lenguaje literario con neologismos y una economía verbal que otorga a sus textos una claridad cristalina y opaca a la vez. Al enfrentar el problema de definir su tradición y su estilo, con un conocimiento profundo y hospitalario de la literatura inglesa, francesa y española, Borges pone el canon literario, filosófico y religioso, al servicio de un canon personal. De esta forma se convierte en un renovador de la tradición literaria.

La revolución *borgeana* no es solamente verbal. Algunos de los autores ingleses con los que Borges se identifica se encontraban enfrascados en un debate literario entre el realismo (forma que se inicia en la Inglaterra del siglo dieciocho y que tiene su apogeo en la Francia del siglo diecinueve) y el romance, como lo llama Stevenson, o lo fantástico. Borges pone fin a este debate reviviendo la literatura de aventuras e intrigas, textos apócrifos y palimpsestos. En Borges lo real se convierte en otra forma de interpretar lo desconocido, y sus reglas y fórmulas son igual de arbitrarias y quebrantables que las de la magia y lo oculto. La realidad no deja de ser un misterio; o un hecho estético. Borges convierte la filosofía, la religión, la política, en especulaciones literarias, en acontecimientos estéticos. Al ponerlos bajo esta nueva luz del microscopio lingüístico los convierte en meras partículas dentro de un universo desconocido. Borges expone el realismo como otra forma de la ficción.

Así, Borges no sólo modifica la visión que hasta entonces se tenía del escritor y la literatura latinoamericana, sino que la reinventa; reinención por lo general humorística, lúdica, e irónica. Borges se aleja del

modernismo de Joyce y Woolf, de las vanguardias latinoamericanas, y de sus contemporáneos argentinos, y se acerca en cambio a la literatura española de la edad de oro, la inglesa isabelina, romántica, y victoriana, la árabe y la oriental, las sagas nórdicas y anglosajonas; renuncia al estereotipo del escritor que por ser latinoamericano es exótico. Su exotismo, si es que lo hay, será su erudición.

Borges se sirve de ella para revolucionar la crítica literaria y su deseo de objetividad. Esta transformación se manifiesta tempranamente en el ensayo “La fruición literaria” y más tarde y de manera más compleja en “Pierre Menard, Autor del Quijote.” El cambio sólo podía darse en el ámbito del ensayo personal que propone como único método la personalidad y el pensamiento de su autor con sus contradicciones, afectaciones, y espontaneidades y cuyo fin no es tanto resolver una cuestión estética como revisar las interrogantes que ésta presupone. Como señalaron Hazlitt, Lamb y Stevenson, el ensayo personal revela al lector los conocimientos y las dudas de su autor sin refugiarse en el lugar común y la opinión ajena; más que legislar, el ensayo familiar busca el análisis y la expresión del lenguaje y el goce literario. Borges parte de las convenciones de este género y las traslada a la ficción, de igual manera que traslada la ficción al ensayo. Esta no es la única trampa que Borges tiende a su lector. El juego *borgeano* se hace más complejo a la luz de su erudición; la distinción entre autores verdaderos y apócrifos es imprecisa y difícil, al igual que la verosimilitud de los juicios estéticos de Borges. Este perverso juego literario sirve para confundir no solamente al lector, sino al crítico que es tal vez a quien Borges tenía en mente. De esta forma Borges altera la frontera entre ficción y crítica demostrando que ésta última puede ser tan creativa e inventiva como la primera.

Sin embargo, estos juegos, como los de Wilde, no son ni gratuitos ni baladíes. En “Fruición literaria” Borges toma una frase de Esquilo, *El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo*, y la traslada a distintos ámbitos tanto literarios como reales; pasa de ser la frase de un literato argentino a ser la de un chino o siamés, a la de un testigo de un incendio, hasta llegar a su autor *verdadero*. Con cada uno de estos cambios contextuales cambia su apreciación estética. En este ensayo de 1928 está la semilla de “Pierre Menard”; ya en él Borges cita a Cervantes de la misma manera que ha citado a Esquilo para comprobar que dictar una sentencia estética que pretenda ser válida para siempre, es una ambición literaria absurda e improbable. Así Borges parece postular que no es la frase, la experiencia, la que importa, sino quién la lee, quién la experimenta—de la misma forma en que una línea de Shakespeare reverbera dependiendo de quién la recita y en qué contexto. Una generación de lectores, por más críticos que éstos sean, no puede vaticinar la que está por venir. La crítica literaria, los juicios estéticos, no son el producto de una apreciación rígida y objetiva, sino flexible y subjetiva. Borges prueba así la subjetividad y la temporalidad de nuestros gustos literarios.

En sus ensayos y ficciones Borges juega también, apoyándose en la filosofía de Berkeley y Hume, con la identidad personal. Más que destruirla como afirma Rodríguez Monegal, Borges la multiplica hasta el infinito. Ya Stevenson había puesto sobre la mesa la duplicidad humana, bifurcándola, en su novela *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. La unidad personal se quebranta. Borges cree en esa duplicidad, pero advierte también que esa misma duplicidad puede ser tan ficticia como la unidad; Borges acepta la *multiplicación ontológica* propuesta por Shopenhauer y afirma que la identidad sólo existe en función a otra que la percibe, por lo tanto esa identidad no es ella misma sino su percepción, y así hasta el infinito. De ahí su rechazo hacia los espejos y los libros, los cuales, como el individuo, multiplican el universo en reflejos. Paradójicamente, Borges escoge el

ensayo personal para expresar sus dudas sobre el individuo. Mediante sus ensayos, ficciones y poemas, Borges crea otro Borges, como él mismo expresa en “Borges y yo” (texto incluido en *El Hacedor* de 1960). Esa *persona* literaria es la que se devela ante el lector y en la que finalmente Borges terminará por convertirse; se encargó de crearla minuciosamente a lo largo de su vida, insistiendo sobre ciertas lecturas, ciertos eventos personales y literarios. Esta invención de un *yo* dramático es otra forma de transformar el ensayo, borrando los límites entre el *yo* dramático y el *yo* real. Ninguna de estas dos figuras presuponen una unidad, como demuestra Borges en “El otro,” texto en el que se describe el desencuentro entre Borges joven y Borges maduro, dos figuras completamente independientes la una de la otra. La una no es la sucesión de la otra, el futuro la sucesión del pasado. Ambos tiempos son independientes ya que el tiempo, como el individuo, es una ilusión, una mera asociación de ideas (“Nueva refutación del tiempo”).

La anulación del individuo, del tiempo, del espacio y de lo real, tiene lugar en el espacio literario, sin embargo, como advirtió el mismo Borges, nos movemos en un espacio temporal e individual. De aquí surge la paradoja; Borges intuye que en el universo que habitamos confluyen armoniosamente dos dimensiones opuestas: una atemporal e idéntica y otra finita y cambiante. Esta armonía angustia a quien la percibe, como al mismo Borges o a Hazlitt antes que él. Por otro lado, Borges advierte que esta percepción es, como todas las otras, potencialmente falsa y no somos sino el sueño de alguien más que nos concibe y que es a su vez, el sueño de otro y así hasta el infinito. No hay forma de saber quiénes somos, qué es el universo. Aun cuando existiera un objeto mediante el cual pudieran verse todos los tiempos en un mismo tiempo y en un solo espacio, ese objeto no resolvería ninguna duda acerca del universo o nuestra identidad. Así, el universo puede ser todo y por lo tanto no es nada.

Estas especulaciones *borgeanas* surgen de una lista conocida de lecturas. Los gustos literarios de Borges cambiaron poco o nada a lo largo de su vida. Pero en sus manos, como había dictado T.S. Eliot en su ensayo *Tradition and the Individual talent*, la tradición se transforma; Stevenson deja de ser el Stevenson de *Treasure Island* para convertirse en otro fundador de un universo doble, Coleridge se transforma en el continuador de un sueño de Beda el Venerable. De esta misma forma la lectura de los ensayos de William Hazlitt y Charles Lamb, autores que también explotaron las figuras del sueño y la subjetividad, cambian después de la lectura de los ensayos de Borges, los cuales han revolucionado nuestra concepción de la literatura pasada y futura. Borges transforma el género del ensayo en un nuevo género en el que realidad y ficción son ramas de un mismo árbol: el de la imaginación.

Bibliografía

- Agheana, T. Ion, *The Meaning of Experience in the Prose of Jorge Luis Borges*, Nueva York, Peter Lang, 1988, pp.256.
- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, España, Ed. Gredos, 1969, pp.240.
- Alazraki, Jaime (ed.), *Borges*, España, Ed. Taurus, 1976, pp.364.
- Alazraki, Jaime, *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Ed. Gredos, España, 1977.pp. 154.
- Arias Martin y Martin, Hadis. *Borges profesor; curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina, Emecé Eds., 2000.
- Auster, Paul, “1,001 Laughs” en *PEN-America: A Journal for Writers and Readers*, Nueva York, Ny, Invierno; 1(1): 90-93.
- Barrenchea, Ana María, *La expresión de la realidad en la obra de Jorge LuisBorges*, Buenos Aires, Argentina, Paidos, 1967, pp.277.
- Balderston, Daniel (compilador), *The Literary Universe of Jorge Luis Borges* Nueva York, Greenwood Press, 1986, pp.305.
- Balderston, Daniel, *Borges’s Frame of Reference*, USA, Princeton University, 1981, pp.387.
- Balderston, Daniel, *Realidades y simulacros*, Buenos Aires, Argentina, Biblos, 2000. pp.180.
- Barrientos, Juan José, *Borges y la imaginación*, México, INBA/SEP, 1986, pp.147.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à Venir*, Francia, Gallimard, 1959, pp.304.
- Bloom, Harold (ed.), *The Art of the critic : literary theory and criticism from the Greeks to the present*, New York, Chelsea House, 1985-1990, 11vv.
- Borges, Jorge Luis, *Atlas*, Nueva York, E.P. Dutton, 1984, pp.96.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé, España, 1996. vv.4.

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, España, Emecé, 1997, pp.1057.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas en Sur*, España, Emecé, 1999, pp.358.
- Borges, Jorge Luis, *The Aleph and Other Stories*, Nueva York, E. P. Dutton & Co, Inc., 1970, pp.286.
- Bromwich, David, *Hazlitt: the mind of a critic*, Nueva York, Oxford University Press, Oxford, 1983, pp. 450.
- Christ, Ronald, *The Narrow Act*, Nueva York, New York University Press, 1969, pp.244.
- Di Giovanni, Norman Thomas (ed.), *The Borges Tradition*, Londres, Constable London, 1995, pp.139.
- Di Giovanni, Thomas, Halpern, Daniel, & MacShane, Frank (eds.), *Borges on Writing*, Nueva York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1973, pp.175.
- Fischer, Olga, *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature*, II, Ámsterdam, Netherlands, Benjamins, 2000, pp. 387.
- Fernández Ferreri, Antonio, *Borges A/Z*, Espanha, Ed. Siruela, 1988, pp.303.
- Friedman, Mary Lusky, *The Emperor's Kites*, EU, Duke University Press, Durham, 1987, pp.219.
- Foucault, Michel, *Fearless Speech*, California, EU, Ed. Semiotext(e), 2001.pp.183.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp.400.
- Hazlitt, William, *A Reply to Z*, with an introduction by Charles Whibley, Printed for the First Edition Club, Londres, Reino Unido, 1923, pp.40.
- Hazlitt, William, *Character's os Shakespeare's Plays*, Londres, R.Hunter & C. &J. Ollier, 1817, pp.352.
- Hazlitt, William, *The Complete Woks of Wiliam Hazlitt, edited by P.P. Howe after the edition of R.A. Waller and Arnold Glover*, Londres, Toronto, Inglaterra, J.M. Dent and Sons, Ltd , 1930-34, 21vv.
- Jones Stanley, *Hazlitt: A Life*, Nueva York, Clarendon Press, Oxford,

1991, pp.397.

Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Argentina, Eudeba, 1996, pp.226.

Lafforgue, Martín, *Antiborges*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Argentinas, 1999, pp.383.

Lamb, Charles, *The Best of Lamb*, Londres, Methues and Co., 1934.

Lamb, Charles, *Old China*, EU, Redcoat Press, 1ª ed., 1940, pp.30.

Lamb, Charles, *The Approach to Shakespeare*, Londres, T. Velson & Sons, 1925, pp.256.

Lamb, Charles, *The Complete Works in Prose and Verse of Charles Lamb, from the original editions with the cancelled passages restored, and many pieces now first collected*. Ed. By R.H. Shepherd, Londres, Chatto and Windus, 1875.

Lara Zavala, Hernán, *Contra el ángel*, México, Vuelta, 1ª Ed., 1991, pp. 276.

Lefere, Robin, *Borges en Bruselas*, Madrid, España, Visor, 2000, pp. 181.

Lefere, Robin, *Borges y los poderes de la literatura*, Nueva York, Peter Lang, 1998, pp.277.

Martín, Marina, “Borges via the Dialectics of Berkeley and Hume” en *Variaciones: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, (VB), Dinamarca, 2000; 9: 147-62.

Olea, Franco Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*. México, FCE, 1993, pp.300.

Ortega, Julio, “El Aleph y el lenguaje epifánico” en *Hispanic Review*, Philadelphia, PA, 1999; 67(4): 453-66.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, Madrid, España, Alianza, 2001, pp.492.

Paulin, Tom, *The Day-Star of Liberty*, Londres, Faber & faber, 1998, pp. 382.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp.259.

Rodríguez Monegal, Emir (ed.), *Borges, a reader : a selection from the writings of Jorge Luis Borges*, 1st ed., Nueva York, Dutton, 1981, 369 pp.

Rodríguez Monegal, Emir, *Borges, hacia una lectura poética*, Madrid, España, Guadarrama, 1976, pp.127.

Smith, Vanesa, *Literary culture and the Pacific: nineteenth-century textual encounters*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 1998, pp.296.

Stevenson, Robert Louis, *Robert Louis Stevenson: the critical heritage*, Londres, Boston, Routledge & Kegan Paul, 198, pp.532.

Stevenson, Robert Louis, *Across the Plains and Other Memories and Essays*, Nueva York, C. Scribner's Sons, 1897, pp.317.

Stevenson, Robert Louis, *The Biographical Works of Robert Louis Stevenson*, Nueva York, Scribner's, 1906, v.25.

Stevenson, R.L., *The Manuscripts of Robert Louis Stevenson's Records of a Family of Engineers, the Unfinished Chapters*, Edited with an introduction by J. Christian Bay, Chicago, Walter M. Hill, 1929, pp.92.

Stevenson, R.L, *Memories and Portraits*, Londres, 1ª ed., Chatto and Windus, 1887, pp.299.

Toro, Alfonso de, *Thought and knowledge in the XXth Century*, Frankfurt, Alemania, Madrid, España, Vervuert,--Iberoamericana, 1999, pp. 358.

The Encyclopaedia Britannica, a dictionary of arts, sciences, and general literature, 9th ed., Nueva York, C. Scribner's sons, 1878-89, vv. 25.

Vázquez, María Esther, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, España, Tusquets, 1996, pp.367.

Waisman, Gabriel, "Borges reads Joyce: The Role of Translation in the Creation of Texts" en *Variaciones: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, (VB) N Dinamarca, 2000;9: 5-39.