

ZUNILDA GERTEL

BORGES Y LA CREACION LITERARIA

LA OBRA poética borgiana se integra en el quehacer del creador, teorizador y crítico, sobre una base de vasta erudición literaria. Esta actitud reflexiva ante la creación ubica a Borges dentro de la corriente de la crítica moderna que concibe el ejercicio de la literatura como una disciplina totalizadora.

H. Friedrich en *Estructura de la lírica moderna*, al referirse a Edgar Poe y sus ensayos *A Philosophy of Composition* y *The Poetic Principle* expresa:

En ellos encarna el encuentro de la poesía y, a un nivel no inferior (en este caso incluso superior), la reflexión acerca de la poesía, lo cual es también un síntoma de modernidad¹.

René Wellek, en *Concepts of Criticism* afirma:

"Literary theory" is the study of the principles of literature, its categories, criteria and the like, while the studies of concrete works of art are either "literary criticism" (primarily static approach) or "literary history". Of course, "literary criticism" is frequently used in such a way as to include literary theory. I pleaded for the necessity of a collaboration among the three disciplines: "They implicate each other so thoroughly as to make inconceivable literary theory without criticism or history, or criticism without theory or history, or history without theory and criticism", and I concluded somewhat naively that "these distinctions are fairly obvious and rather widely accepted"².

Nuestro poeta ha fundamentado su obra en esta preocupación integradora, con el apoyo de amplios conocimientos que le permiten

¹Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*. (Barcelona, Seix Barral, 1959), pág. 74.

²René Wellek, *Concepts of Criticism* (Yale, 1964), pág. 1.

el uso de valores acuñados en la historia de la literatura para iluminar aspectos de su poética. Así, su cultura literaria no es usada gratuitamente y junto con la crítica y la teoría, forma parte de los elementos actuantes en su creación. Esta actitud determina un rasgo fundamental de su quehacer literario: El ejercicio consciente de la literatura como una disciplina perfectible, es decir, una constante búsqueda en la que no es posible hallar la perfección absoluta, pero sí la posibilidad de lo perfeccionable.

Los principios poéticos borgianos no están elaborados en un cuerpo de doctrinas, sino que aparecen fragmentariamente en su obra cuando el autor necesita desarrollarlos en función de su estética. La profesión de fe en la creación se equilibra en el encuentro de dos aspectos contradictorios; por una parte se constata una angustiosa inquietud ante la temporalidad inapelable del idioma y el reconocimiento de las limitaciones del escritor; por otra, la posible renovación de los hallazgos poéticos eternos. El pesimismo nihilista ante la seguridad de no lograr el poema perfecto se compensa con la aceptación de su destino de poeta, en la esperanza de compartir una mínima partícula del universo creador.

Para Borges la literatura tiene un valor ecuménico e impersonal, ya que todos los autores son un solo autor.

En *El tamaño de mi esperanza*, siguiendo una clasificación de Apollinaire, separa a los escritores en estudiosos del orden y en traviesos de la aventura. En la historia literaria "toda aventura individual enriquece el orden de todos y el tiempo legaliza innovaciones y les otorga virtud justificativa"³. Sin embargo, infiere nuestro escritor que el arte incluye austeridad y "es dolorosa y obligatoria verdad la de saber que el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte"⁴.

En *Discusión* expone el concepto básico de que la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio, "la literatura es siempre una sola"⁵. En *Otras inquisiciones* amplía este principio. El panteísta que considera ilusoria la multiplicidad de autores "encuentra inesperado apoyo en el clasicista", según el cual esa pluralidad importa muy poco⁶.

Las mentes clásicas ven lo esencial en la literatura y no en los

³*El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, Proa, 1926), pág. 71. zer, 1932), pág. 94.

⁴Ibid., pág. 72.

⁵*Discusión* (Buenos Aires, Glei-

⁶*Otras inquisiciones* (Buenos Aires, Sur, 1952), pág. 20.

individuos. Cita como ejemplo a George Moore y James Joyce que han incorporado en sus obras páginas y sentencias ajenas. De estas conductas aparentemente contradictorias puede deducirse el sentido universal del arte. Borges recuerda a Valéry para quien "la historia de la literatura no debería ser la historia de sus autores y de los accidentes de su carrera o de sus obras, sino la del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor"⁷.

Para Borges la deuda de los escritores es mutua; en el decurso de la historia literaria los nuevos poetas depuran y perfeccionan los hallazgos anteriores. Considera, por ejemplo, a Nathaniel Hawthorne como el renovador del mundo de los sueños en la literatura moderna. En su cuento "Wakefield" redactado a principios del siglo XIX, en las duplicaciones donde convergen lo real y lo imaginado y en "los castigos enigmáticos y culpas indescifrables", Borges percibe el mismo sabor de los cuentos de Kafka, escritos a principios del siglo XX. Sin embargo, agrega que esta extraña circunstancia no debe llevarnos a olvidar que el sabor de Kafka "ha sido creado, ha sido determinado por Kafka". "Wakefield" prefigura a Kafka, pero éste modifica y afina la lectura de "Wakefield". Advierte Borges que cada gran escritor crea a sus precursores, "los crea y de algún modo los justifica. Así, ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?"⁸.

En estas interrelaciones literarias cada época aporta su tesis y ofrece nuevas posibilidades y aperturas al arte. En los valores de la literatura moderna Borges concede primacía a la obra norteamericana:

Es innegable que todo lo específicamente moderno de la poesía de nuestro tiempo procede de dos hombres de genio norteamericano: Edgar Allan Poe y Walt Whitman. De Edgar Poe descienden Baudelaire, el simbolismo, Valéry y de algún modo, Joyce, y cabría agregar que la teoría de Poe es quizás más importante que su práctica. De Whitman desciende la poesía civil de la humanidad, la que ha dado ahora en llamarse comprometida⁹.

Juzga a las letras de América del Norte y a las de Inglaterra o de Alemania, "más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar", y opone a ellas el carácter de las literaturas hispanas,

⁷Ibid., pág. 17.

⁸Ibid., pág. 70.

⁹Conferencia de Borges "Obra y

destino de Walt Whitman," publicada en *La Prensa* (2 de agosto de 1958).

"clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía"¹⁰. Borges ha insistido en la aparente riqueza del español y ha observado la ausencia de una gran literatura hispana, poética o filosófica¹¹. Afirma, no obstante, que "algún ejemplo de genealogía española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen, que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste"¹².

Con estas excepciones, Borges denuncia la mediocridad de la literatura española. Considera que el único recurso español es la genialidad y que el español no sospechoso de genialidad nunca realiza una página buena. Refiriéndose a los autores contemporáneos agrega:

Las que Menéndez Pelayo escribió, tan festejadas por la claridad pedagógica de su prosa, son evidentes a fuerza de redundancias y límpidas de puro sabidas y consabidas. Sobre las de Unamuno no hablo; hay una seria presunción de genialidad en el caso de él¹³.

Para Borges la literatura argentina corre el riesgo "de ser provincial", si se la compara con las extranjeras, especialmente la estadounidense. Sin embargo, concluye que algunas páginas de realismo —las de Echeverría, Ascasubi, Hernández y el "ignorado Eduardo Gutiérrez"— no han sido superadas por los norteamericanos. Advierte que Faulkner "no es menos brutal que nuestros gauchescos. Lo es, ... pero de un modo alucinatorio". "Del modo de los sueños inaugurados por Hawthorne"¹⁴.

¹⁰*Otras inquisiciones*, pág. 79. Observa Borges que este rasgo de la literatura de Norteamérica determina posiblemente la curiosa veneración de los norteamericanos por las obras realistas, que los lleva a postular que Maupassant es más importante que Hugo. Atribuye como razón que "un escritor norteamericano tiene la posibilidad de ser Hugo, no, sin violencia, la de ser Maupassant".

¹¹Disertación de Borges pronunciada en el Instituto de Conferencias de Buenos Aires, en 1927. Tomamos el texto de *El idioma de los*

argentinos (Buenos Aires, Peña de Giudice, 1952), pág. 21.

¹²Borges atribuye la creencia de la riqueza del español a la superioridad numérica que registra el diccionario y que es acopio inútil; sinónimos que son "palabras que sin la incomodidad de cambiar de ideas, cambian de ruido". Concluye que si la superioridad numérica no es canjeable en superioridad mental ¿a qué envalentonarse de ella? "Difusa y no de oro es la mediocridad de nuestra lengua". Ibid., pág. 23.

¹³Ibid.

¹⁴*Otras inquisiciones*, pág. 79.

Esta crítica confirma los principios borgianos. Para nuestro poeta toda literatura se nutre en la fantasía, facultad conductora de la creación por su capacidad de integrar los elementos más dispares y lejanos. La fantasía pone en juego la imaginación y la sensibilidad y crea el doble plano de realidad e irrealdad. La imaginación desrealiza, deforma, y la sensibilidad —que implica la conciencia como elemento esencial— ordena, da coherencia a lo fragmentario.

Al respecto, son significativas las manifestaciones de Borges, con motivo del premio recibido por la publicación de *Ficciones*, en 1945:

Me alegra que la obra destacada por el primer dictamen de la Sociedad de Escritores sea una obra fantástica. Hay quienes juzgan que es un género lateral; sé que es el más antiguo; sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluyen sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal¹⁵.

La fantasía confiere al poeta la capacidad de soñar. Borges aplica la teoría de Jung, que equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas. Ve así a la literatura como “un sueño, pero un sueño dirigido y deliberado”. Anota que ya en siglos pasados era común la metáfora sueño: representación. Umar Khyyam decía que la historia del mundo es una representación que “el múltiple dios de los panteístas planea, representa y contempla, para distraer su eternidad”. Addison, en el siglo XVIII, afirmaba que el alma cuando sueña es teatro, autores, auditorio. Góngora dice en su soneto “Varia imaginación”:

*El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello*¹⁶.

El sueño en la obra borgiana es el sueño poético equivalente a fantasía creadora cuyo contenido nace de las zonas más profundas, tanto desde lo soñado estando dormido, como desde lo soñado estando despierto. En Borges, el sentido de soñar estando despierto abar-

¹⁵“Premios”, *Sur*, N° 129 (julio de 1945), págs. 120-121.

¹⁶*Otras inquisiciones*, pág. 59.

ca una doble proyección, pues además de las fuerzas secretas que infunde la fantasía creadora, y que significa la intuición inicial, el sueño poético adquiere un valor de consciente meditación, una percepción subjetiva dirigida por la inteligencia que se propone lograr un objetivo, una creación irreal, que es al mismo tiempo realidad artística.

El sueño en este sentido, es consciente poesía intelectual. H. Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* establece la distinción entre el sueño de la poesía alógica, de contenidos funambulescos y alucinantes —“producto de estratos de lo soñado estando dormido y estando despierto bajo un estímulo artificial”—, y el ensueño de la poesía intelectual. Friedrich manifiesta, no obstante, la dificultad de establecer una línea divisoria entre ambas en la aplicación artística y agrega: “Es la línea divisoria que existe entre un principio psicológico y uno estético”. Pero ambos principios coinciden en afirmar que el sujeto no depende de la realidad y que el hombre es dueño del mundo gracias a su capacidad de soñar¹⁷.

Si aplicamos la teoría de la realidad de Berkeley a la literatura, como Borges sostiene¹⁸, la creación poética existe por la facultad de ser soñada —léase también percibida— en la mente de la identidad autor-lector, y a su vez la identidad autor-lector existe por la capacidad de un Dios que los sueña, el concepto de la creación adquiere el valor ecuménico y universal que Borges le atribuye. Los objetos que una vez fueron soñados, aunque aparentemente desaparezcan, volverán a ser soñados, y mientras la mente siga soñando, nada se perderá. Reiterando estos principios de la unidad integradora de la creación, Borges dice:

La convicción de esta verdad, que parece fantástica hizo que Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, comparara la historia con un caleidoscopio, en el que cambian las figuras pero no los pedacitos de vi-

¹⁷Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, págs. 291-292.

¹⁸Es significativo que este concepto inicial de su metafísica (véase *Inquisiciones*, 1925, págs. 109-119) halle justificación en su creación literaria. Así lo expone en el prólogo de *Obra poética*, al aplicar a la literatura el concepto de la realidad

de Berkeley: “El sabor de la manzana (diría Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma (diría yo), la poesía está en el comercio del poema con el lector. Véase *Obra poética* (Buenos Aires, Emecé, 1964), pág. 11.

drio, y a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y las máscaras, pero no los actores¹⁹.

El tema del sueño como equivalente de creación es elemento esencial en la obra borgiana y está íntimamente relacionado con el concepto literatura-universo e identidad de autor-lector. En "Las ruinas circulares", donde se describe el sueño como una voluntad de crear, un soñador crea a un hombre y a su vez descubre finalmente que él mismo es el sueño de otro²⁰.

En "El golem", Borges logra en verso el mismo tema: un rabino sueña y crea el golem, y el rabino es a su vez sueño de Dios:

*El simulacro alzó los soñolientos
Párpados y vio formas y colores
Que no entendió, perdidos en rumores,
Y ensayó temerosos movimientos.*

*¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios al mirar a su rabino en Praga?²¹*

El mismo tema está en "Ajedrez":

*También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.*

*Dios mueve al jugador, y éste la pieza
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?²²*

Sin embargo, esta evasión a lo irreal que el autor logra en el sueño-creación, no excluye en la obra la contradictoria presencia de la realidad, la certeza de que en las limitaciones de lo humano, el sueño perfecto, o sea la creación perfecta, es inasible. En "Dreamtigers" Borges dice:

*Dormido, me distrae un sueño cualquiera y
de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar
entonces: Este es un sueño, una pura diver-
sión de mi voluntad, y ya que tengo un ili-
mitado poder voy a causar un tigre.*

¹⁹Otras inquisiciones, pág. 72.

²¹Obra poética, pág. 169.

²⁰Ficciones (Buenos Aires, Sur, 1944), págs. 65-85.

²²Ibid., págs. 181-182.

*¡Oh incompetencia! nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro*²³.

La realidad provoca el quiebre del sueño-creación y origina un juego ambivalente. Es la otra cara del sueño que surge para mostrar la inconsistencia de éste. La creación poética apela, por lo tanto, a un punto de contacto con lo real —o con lo simulado como real en la obra literaria— para poder justificarse.

Borges se siente atraído por estos dobles juegos de lo poético y los clasifica entre sus principios teóricos en dos proyecciones temáticas:

1. La coincidencia o confusión del plano real y el estético.

2. La inclusión de la obra dentro de la misma obra, o sea la literatura que afirma la realidad de su ficción al introducirse ella misma como partícipe del mundo poético. En el primer caso cita dos argumentos a los que no son ajenos Pirandello y Gide: “Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los principales actores. El acontecimiento ya está ocurriendo y ellos son los actores”²⁴.

La otra trama se refiere a un hombre que escribe un cuento y comprueba que éste se desarrolla contra sus intenciones; los personajes no actúan como el autor se proponía; suceden hechos que no había previsto y que se precipitan sobre él aunque trate en vano de eludirlos. Según Borges, el cuento podría prefigurar el propio destino del autor y uno de los personajes sería el autor mismo.

En cuanto al segundo tema, nuestro escritor manifiesta que, aunque parezcan modernas, estas confluencias de lo real y lo poético son tan antiguas como la literatura. Lo explica con numerosos ejemplos: En *La Ilíada*, Elena de Troya teje en su tapiz las batallas y desventuras de la guerra de Troya. En *La Eneida*, el protagonista, guerrero de Troya, ve en un templo esculpido en mármol las escenas de aquella guerra y entre los soldados descubre su propia imagen.

En el *Ramayana*, de Valmiki, se narran las hazañas de Rama. En el último libro, los hijos del protagonista buscan amparo en una

²³“Dreamtigers”, *Otras inquisiciones*, pág. 189.

²⁴Ibid. pág. 64.

selva, donde un asceta, que extrañamente es Valmiki, el autor, les enseña a leer el *Ramayana*. Posteriormente Rama escucha por boca de sus hijos cantar el *Ramayana*, su propia historia. Algo similar ocurre en *Las mil y una noches* en que el rey oye por boca de Schahrazad, su propia historia en la noche DCII²⁵.

Pero es en *El Quijote* donde este doble plano real-poético se reitera con significativa agudeza e ingenio. Borges lo denomina "las magias parciales del Quijote"²⁶ y anota que si bien el plan de la obra vedaba la presencia de lo maravilloso, su autor halló el medio de hacerlo figurar indirectamente, de una manera sutil, y por ello más eficaz. "Intimamente Cervantes amaba lo sobrenatural",²⁷ y es notoria su predilección por el juego entre "lo objetivo y lo subjetivo", entre "el mundo del lector y el mundo del libro". Borges ejemplifica con el capítulo en donde discute si la bacía de barbero es yelmo y la albarda un jaez (XLIV-XLV, 1), donde la interferencia de los planos es más explícita. En el capítulo del escrutinio de la biblioteca de don Quijote (VI, 1), el recurso técnico es más afinado:

...asombrosamente uno de los libros es *La Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes, o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes...²⁸.

Así como Carlyle fingió que el *Sartor Resartus* era versión parcial de una obra publicada en Alemania, Cervantes apoya su ficción haciendo saber que la novela entera ha sido traducida de un manuscrito árabe que compró en el mercado de Toledo. Pero el doble plano culmina en la segunda parte del libro, donde los personajes manifiestan haber leído la primera parte de la obra, "los personajes son asimismo lectores del *Quijote*". Borges enlaza este hecho con el caso de *Hamlet*, cuyo escenario incluye otro escenario en donde se representa una obra similar; "la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inclusión"²⁹.

De todo lo expuesto, Borges se pregunta finalmente:

¿Porqué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*?

²⁵Ibid. págs. 65 y 56-57.

²⁶Ibid., pág. 55

²⁷Ibid., pág. 56.

²⁸Ibid.

²⁹Ibid., pág. 57.

Creo haber dado en la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de un ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben³⁰.

Sin duda no es menos paradójico que entre los indefinibles matices de la realidad y el sueño que pueblan el mundo poético, la obra de arte justifique su ficción con otra ficción. Borges, fiel a sus principios de autenticidad artística lo explica: "¿Qué importan hechos increíbles y torpes si nos consta que el autor los ha ideado no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes?"³¹.

Nuestro poeta renueva también en su creación estos juegos eternos con personal ingenio. En su narrativa, para probar algo inverosímil recurre generalmente al nombre de escritores amigos, a quienes presenta como testigos o actores; otras, inventa autores y libros ficticios fingiéndolos reales. Es frecuente también ubicar lugares exóticos, inverosímiles o primitivos, en paisajes cotidianos, familiares al autor³².

Borges parte de la afirmación de Shelley de "que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe"³³, para in-

³⁰Ibid., pág. 58.

³¹Ibid., pág. 66.

³²Podríamos citar numerosos ejemplos de estos procedimientos de la técnica borgiana. En "Funes el memorioso", para afirmar el encuentro del autor con este extraño personaje de prodigiosa memoria introduce datos de un veraneo en Fray Bentos, la enfermedad de su padre y la presencia de su primo Bernardo Haedo (*Ficciones*, págs. 131-143). En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", para probar la existencia del inverosímil planeta creado por metafísicos here-siarcas y regido por doctrinas y leyes originales, recurre a los testimonios de su amigo Bioy Casares y al apoyo de *The Anglo American Cyclopedia*, de la *Encyclopædia Britannica* y

junto a éstos el imaginario libro *A first Encyclopædia of Tlön*, xi. Hace negar y refutar hechos que ésta afirma a varios escritores contemporáneos. Finalmente, dos extraños símbolos del planeta Tlön aparecen, uno, en Buenos Aires y otro en el Uruguay. No es menos asombrosa la atribución de obras universales a autores ficticios, como "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, págs. 49-63), o la caracterización de la Rue de Toulon y la quinta Triste-leRoy, de "La muerte y la brújula", con elementos típicos aunque deformados del paseo de Colón en Buenos Aires, y las quintas de Adrogué, respectivamente, (*Ficciones*, págs. 161-179).

³³Otras inquisiciones, pág. 17.

interpretar la historia de la evolución de una idea, en tres textos de distintos autores.

Toma primero una nota de Coleridge: "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?"³⁴.

Para Borges la invención de la flor tiene la integridad de un *terminus ad quem*, de una meta. Cabe además agregar que si soñar es crear, la flor que es "prenda" de ese sueño, es decir de esa creación, tiene el valor de un símbolo poético, del mismo modo que pudo ser símbolo de amor "entre las generaciones de amantes que pedían como prenda una flor"³⁵.

Como segundo texto Borges interpreta una novela de H. G. Wells, *The Time Machine*, donde el protagonista viaja físicamente al futuro. Vuelve envejecido y desengañado y trae una flor marchita. La contradictoria flor, cuyos átomos paradójicamente no se combinaron aún, que es presagio y símbolo del incierto porvenir.

El tercer texto es de la obra inconclusa de Henry James *The Sense of the Past*, recreación a su vez y elaboración de la obra de Wells. (Borges aclara que Wells no conocía el texto de Coleridge, en cambio Henry James, admiraba el de Wells).

El protagonista, a diferencia del personaje del segundo texto, viaja al pasado, después de haber logrado una compenetración total con esa época. El nexo entre lo real y lo imaginario, o sea entre pasado y presente, ha variado en este caso y no es ya una flor, sino un antiguo retrato que ha fascinado al protagonista y que, por extraña coincidencia lo representa a él mismo. El retrato requiere para existir que el personaje se traslade al siglo XVIII. Aquí ha variado el símbolo de la creación, pero la idea es la misma. Borges demuestra que en los tres casos la fantasía se ha valido de las leyes del juego de la creación, siendo fiel a su objetivo. Lo aparentemente arbitrario, el sueño, en el primer caso, la mutación intelectual del tiempo en los otros dos, halla su coherente explicación intrínseca. Asimismo Bor-

³⁴*Ibid.*, pág. 18.

³⁵*Ibid.* En la poesía de Borges la rosa tiene el valor de lo renovable y eterno (muere, pero renace), ya sea la "invisible rosa de Milton", (*Obra poética*), pág. 226, o "la rosa amarilla de Giambattista Marino".

(*El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960), pág. 31. En "Muertes de Buenos Aires", 1929, ya advertimos esa valoración: "y porque la persuasión de una sola rosa es más que tus mármoles". (*Cuaderno San Martín*, 1929), pág. 38.

ges deduce las infinitas posibilidades que puede asumir una creación al evolucionar dentro de la unidad de la literatura.

Sin embargo, si consideramos la temática de la creación en la poesía de Borges, advertimos que, como en el caso ya citado del sueño, el poeta tiene la seguridad de no lograr el poema perfecto³⁶. La antítesis entre el anhelo de crear, o sea la felicidad de la poesía, y la angustia de la imperfección, reitera el juego ambivalente de la poesía borgiana. En "Arte Poética", reclama la autenticidad de la obra y su autor:

*El arte debe ser como un espejo
Que nos revela nuestra propia cara*³⁷.

A veces, hay una luz de esperanza:

*Más allá de este afán y de este verso
Me aguarda inagotable el universo*³⁸.

Pero es predominante el reconocimiento de sus limitaciones de poeta:

*"Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema"*³⁹.

*"...el poema es inagotable..."
"Y no llegará jamás al último verso"*⁴⁰.

En *El hacedor*, Borges reitera este concepto nihilista de la creación poética. En "Parábola del palacio", un narrador cuya omnisciencia es aparentemente limitada propone tres conjeturas acerca del perdido poema en el cual el poeta había abarcado toda la amplitud del enorme palacio —que era también el universo—, quizás en un verso, o en una sola palabra.

En la primera infiere la muerte del poeta a manos del poderoso emperador, dueño del palacio. En la segunda, la desaparición del palacio en cuanto el poeta pronunció el poema. En la tercera, el narrador toma de pronto una actitud de seguridad absoluta —que denuncia su anterior ironía— para darnos la versión definitiva:

³⁶*Otras inquisiciones*, p. 189.

³⁷*Obra poética*, p. 223.

³⁸Véase "Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf", *Obra poética*, p. 243.

³⁹"Mateo xxv," *Obra poética*, pág. 157.

⁴⁰"Otro poema de los dones", *Obra poética*, pág. 265.

*El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán la palabra del universo*⁴¹

En "Una rosa amarilla", Borges une la teoría poética de la creación, con la creación misma, en un poema en prosa que condensa la paradójica plenitud de la angustia y el goce creador. Es el significativo instante borgiano, definidor de destinos. Antes de morir, Giambattista Marino intuye la revelación de la rosa amarilla:

Colmado de años y de gloria, el hombre se moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente, y, más abajo, mármoles y laureles y un jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular. Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya le habían un poco:

*Púrpura del jardín, pompa del prado
Gema de primavera, ojo de abril...*

Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. Esta iluminación alcanzó Marino la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también⁴².

Aunque el mensaje es pesimista, del efecto estético del fragmento fluye la auténtica poesía que porta, en su idealismo, el sentido positivo de la creación. Borges ha señalado la imposibilidad de lograr una captación total del hecho estético, inasible a toda definición condensadora. Así traduce su experiencia:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo;

⁴¹El hacedor, pág. 42.

⁴²El hacedor, págs. 31-32.

esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético⁴³.

Nuestro poeta busca en la creación literaria esa revelación como una contemplación ante el asombro del universo. Él mismo manifiesta que estima "las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial"⁴⁴. No interesan las teorías como doctrinas, con su valor de verdad —para Borges la verdad absoluta, en su metafísica, es la nada— sino la fantasía, el asombro, y la emoción que portan.

Sin embargo, el nihilismo y su evasión a un mundo irreal podría justificar a los críticos que ven en la obra de Borges sólo un juego de fantasía o imaginación, sin un sentido profundo. Es necesario entonces apelar a la inquietud metafísica como clarificadora de la creación literaria borgiana.

La búsqueda esencial para nuestro poeta es la dilucidación de la realidad. Teniendo en cuenta que el objeto de la metafísica no es el objeto científico que viene de fuera del sujeto, sino un "ente" fundamento de todos los demás, que está más allá de todo objeto, en la metafísica se da la ambigüedad de tener que justificarlo todo sin poder contar con nada.

Esta búsqueda radical se basa en la autenticidad de la intuición originaria, que representa el momento último del pensamiento y que es, a su vez, lo esencial y primario. Ni la razón ni la experiencia son suficientes, el conocimiento metafísico tiene que realizarse en el interior del filósofo. No se trata de nada comparable y debe valerse de indicios. Pero toda verdad alcanzada, aunque discutible, debe responder a la veracidad de la experiencia íntima, que es la única garantía de la metafísica⁴⁵.

En Borges se cumple esta condición de autenticidad con respecto a la verdad íntima. El anhelo del conocimiento de lo esencial de la realidad, más allá de toda insustancial y vana apariencia, responde a

⁴³*Otras inquisiciones*, pág. 12.

En Welles y Warren, *Teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1959), pág. 290, hallamos una confirmación de este concepto:

"La experiencia estética es una forma de contemplación, una amo-

rosa atención a cualidades y estructuras cualitativas".

⁴⁴"Epílogo", de *Otras inquisiciones*, p. 223.

⁴⁵Adolfo Carpio. "La persona como garantía de la metafísica", *Sur*, Nº 285 (nov-dic. 1963), págs. 79-86.

la aspiración de un ideal de superación de las limitaciones y angustias humanas; un propósito de trascender el ser.

Los principios de la poética de Borges, con sus múltiples conjeturas contradictorias pueden, indudablemente, ser discutidos y refutados como toda teoría que se propone una inquisición radical, pero no se podrá negar la autenticidad de su actitud estética, que es su verdad íntima. Es indudable que para Borges la contradicción es el principio que rige el universo, cuyos elementos antitéticos, irónicamente, constituyen la unidad. Borges halla como verdad definitiva, como esencialidad de la realidad, la nada. Nace de ello su escepticismo; pero ante la imposibilidad de hallar una verdad y un valor positivo en las teorías filosóficas y religiosas que pretenden justificar al mundo, su actitud, sin embargo, no queda en el nihilismo. Frente a esta irrefutable verdad sabe que, necesariamente, debe enfrentar un mundo de cuya realidad exterior es también prisionero y de cuyas urgencias cotidianas no puede prescindir. Así, nos dice:

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; es espantoso por irreversible y de hierro. 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 Borges⁴⁶.

Nuestro poeta aspira, por lo tanto, a trascender ese mundo de limitaciones y su literatura se refugia en una irrealdad que es a su vez la realidad de su arte y de su estética, cuya valoración no es gratuita o azarosa. Si todo es nada, pero si la nada existe, la metafísica aporta la cósmica ironía de una contradictoria verdad, de una realidad subjetiva donde cabe conjeturar todas las verdades posibles en la búsqueda de un orden en el caos.

University of Nebraska

⁴⁶*Otras inquisiciones*, pág. 220.