

dad real», como decían los expresionistas. Y esa busca de la realidad es una búsqueda de la palabra que sea capaz de divisarla y expresarla. La «sátira del lenguaje» de Karl Kraus y los «poemas fónicos» del dadaísta Hugo Ball pretenden lo mismo. Borges, quien, como dijo, «abjuró de la secta ultraísta», conservó de esa rebelión la radicalidad crítica de la atmósfera general del primer cuarto de siglo, de la que también se impregnaron las vanguardias.

Poesía e indagación crítica del lenguaje subyacen a muchas «reseñas», «biografías sintéticas» y «ensayos» de los *Textos cautivos*. En el ensayo «Presencia de Miguel de Unamuno», por ejemplo, procede como Karl Kraus, pero sin la intención manifiesta de la sátira. Toma la palabra a la obra poética de Unamuno, especialmente a *Rosario de sonetos líricos*, del que dice que «en el *Rosario...* no faltan las virtudes, pero lo cierto es que las “lacras” son más notorias y son características de Unamuno. La impresión inicial es del todo ingrata. Verificamos con horror que un soneto se llama “Salud no, ignorancia”, otro “La manifestación antiliberal”, otro “Hipocresía de la hormiga”, otro “A mi buitro”. Damos quizá con este verso... o con esta cuarteta... y sentimos la vasta incomodidad del hombre que sorprende, sin querer, un secreto ridículo en una persona que aprecia». Pero la crítica aniquilante pierde su dureza en la opinión que precede a este juicio. «Se dice que a un autor debemos buscarlo en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera desaprobado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas —en lo injustificable, en lo imperdonable— está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar» (*Textos cautivos*, págs. 79 y ss.). La relativización anticipada del juicio destructor no se debe sólo al aprecio que Borges tenía a Unamuno, y en realidad no es una relativización. Conocer «de veras» a un autor en las obras «menos felices... en lo injustificable, en lo imperdonable» es conocerlo en su esfuerzo malogrado por dar expresión a sus pensamientos, es decir, en su lucha con la palabra. Las obras mejores no delatan esa lucha, sino la ocultan. Por eso de ahí no cabe deducir que un libro malogrado de un autor es mejor o más representativo que un libro «magistral». No se trata de valoraciones, sino de una concepción de la literatura aparentemente arbitraria, no la de un crítico profesional o la de un erudito, sino la de un «lector» por el estilo de Montaigne: «No busco en los libros sino lo que me depara placer para una ocupación modesta: cuando estudio no busco en ello otra cosa que el saber que trata del conocimiento de sí mismo y que me instruye para bien morir y para bien vivir». El poeta y lector Borges parece acentuar esa subjetividad y el placer de su ocupación para cuestionar la afirmación que hizo en su ensayo sobre Unamuno, para jugar consigo mismo y con sus lectores. «Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs» es un ensayo que parece obedecer a una concepción contraria a la que determinó la interpretación de Unamuno. Pues no se trata de conocer «de veras» a Isaacs en su obra menos lograda, sino de rescatar del olvido y del desprestigio la obra más lograda del colombiano. Es una obra malograda desde el punto de vista de los lectores de la primera mitad de este siglo. El punto de partida de Borges es

lo que cabría llamar la «recepción» de la novela en el siglo presente. Esta es la «vaga opinión (o serie de vagas opiniones)» de que «ya nadie puede tolerar la *María* de Jorge Isaacs; ya nadie es tan romántico, tan ingenuo». La *María* es, pues, ilegible porque es romántica. Borges pone en tela de juicio el romanticismo y la ilegibilidad de la novela con dos argumentos aparentemente no coherentes entre sí: «Jorge Isaacs no era más romántico que nosotros» y de su lectura de la novela deduce la prueba de que la *María* es «muy legible». Son un argumento histórico-cultural y un argumento de lector. El hecho de que Isaacs no era más romántico que nosotros se puede verificar con la visita a un cinematógrafo para comprobar que compartimos con Isaacs su capacidad esencial: «...la de deplorar que el amor de dos bellas personas quedara satisfecho». Isaacs, quien «tal vez no rehusa, pero que tampoco exige la definición de "romántico", era un hombre cuya carrera política demuestra que no se lleva mal con la realidad». Ejemplos de descripciones de los esclavos, de la caza de un tigre, de objetos, de «afición a las cosas de cada día», ponen de presente que Isaacs no pecó de románticas «incontinencias tropicales» (a lo Hugo, a lo Byron, a lo Montherlant o a lo Hemingway), que tenía «un goce homérico en las cosas materiales» —frase con la que evita tener que recurrir al concepto contrario de romanticismo, al de «realismo»—. A estas virtudes de sobriedad, Borges agrega una ventaja de Isaacs sobre el novelista moderno. Este «suele manejar la sorpresa», Isaacs... «prefirió trabajar con la anticipación y el presentimiento» (*Textos cautivos*, pág. 127, 28 y 29). Es una verdadera vindicación del lector Borges que como poeta encuentra una que otra frase poéticamente «memorable». Pero la vindicación no es sólo eso. Tras la lectura de la *María* con esos cristales vindicativos de Borges, la novela no deja de ser romántica ni de provocar el rechazo o la extrañeza que también producen novelas en otro tiempo famosas como *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro o la queja de un enamorado frustrado como la del príncipe de la poesía española, Garcilaso de la Vega (Borges cita en este contexto también a Shakespeare). Borges no reivindica una novela que ha sucumbido al decurso del tiempo y que hoy tiene interés principalmente histórico-literario y sociológico. La novela se consideró como obra maestra en el siglo pasado, es decir, fue una obra lograda que por la distancia del tiempo ha perdido su rango. La vindicación sería más bien de una refutación de esa distancia y al mismo tiempo una variación de la opinión de que a los autores se los conoce «de veras» en sus obras malogradas. La distancia del tiempo es la que hace que una obra lograda en una época aparezca como malograda un siglo después. Y la refutación de la distancia, cuyos efectos reconoce sutilmente Borges (la relectura de la *María* es una prueba «nada voluptuosa por cierto, pero tampoco ingrata») es a la vez una manera de conocer «de veras» a un autor en una obra que hoy se considera malograda. En los dos ejemplos de Unamuno e Isaacs, Borges sugiere que la literatura es una lucha por la expresión, y que las salidas de esa lucha no son el triunfo o la derrota, sino que esa alternativa es en la literatura como la empresa que narra Arreola irónicamente en «En verdad os digo» de *Confabulario*: triunfo o derrota, éxito o fracaso «son igual-

mente halagadores». Pese a la crítica a Unamuno, pese a que en su obra malograda está «la plenitud de su personaje», «Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma»; pese a que la *María* ha llegado a ser con el tiempo una obra ilegible, la obra no peca de defectos contemporáneos como los que serían seguros en Hemingway o Montherlant; pese a que se la considera «romántica» es sobria. Y, en fin, pese a que Eduardo Gutiérrez quiso fomentar el mito del gaucho su aporte a él fue haberlo refutado («Eduardo Gutiérrez, escritor realista» en *Textos cautivos*, pág. 118). La supresión de la alternativa de los resultados de una lucha, priva a la lucha del carácter patético que tiene la palabra y la convierte en juego y azar: «El vago azar o las precisas leyes/ que rigen este sueño, el universo...» precisó Borges en su necrología de Alfonso Reyes. En la línea «el vago azar o las precisas leyes», la conjunción disyuntiva «o» expresa, en el contexto, una equiparación irónica. La «crítica literaria» de los *Textos cautivos* es una invalidación de la crítica literaria profesional, hecha con profesionalidad ejemplar; es una demostración lúdica que en un universo regido por el azar y el juego, equivalentes al sueño, la literatura y la crítica son azar y juego. Eduardo Gutiérrez, por ejemplo, jugó a la mitificación del gaucho, y por el azar perdió y en vez de mitificarlo, lo refutó. Lo hizo involuntariamente, pero el azar lo condenó a eso, y en este juego del azar consiste la ironía, que, como la «astucia de la razón» de Hegel, se sirve hasta de sus contrarios para lograr sus fines. Pero qué fines tiene el azar que por definición acierta, como el burro de la fábula, por casualidad, que es racionalmente inasible.

¿Inasible? En narraciones como «La biblioteca de Babel», por sólo citar uno de los múltiples ejemplos, Borges «demostró» que el universo es como el azar, es decir, inasible. La demostración o ilustración de la inasibilidad del azar y del universo es ya una manera de asir lo inasible, de no resignarse a la contemplación. Asir lo inasible es aparentemente una paradoja. Una de las primeras formulaciones de esta contradicción la legó Sócrates y la registra Aristóteles en sus *Topica et sophistiche elenchi* cuando recuerda que «Sócrates preguntaba, pero no respondía porque confesaba no saber». No es exclusivamente escepticismo, sino germen de la dialéctica y de la ironía. Este preguntar que supone intención de saber y aún saber y que no recibe respuesta porque quien pregunta confiesa no saber, este tratar de asir lo inasible tiene en Borges una versión. En «La muralla y los libros» reza: «...esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizás, el hecho estético» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 635). La literatura, el «hecho estético», es un propósito de plenitud inminente que no se realiza, es una tensión, es como la conocida paradoja de Zenón, que cuenta que Aquiles, Piesligeros, corre tras la tortuga, pero nunca la alcanza y a la que Borges dedicó la reflexión titulada «Avatares de la tortuga» de *Discusión* (1932).

Siete años después de publicado ese libro misceláneo, el año en el que Borges concluyó su colaboración en la culta revista femenina *El Hogar*, apareció en la revista *Sur* —tan combatida entonces y más tarde por los feligreses autóctonos del protofascismo folclórico— el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*». El biógrafo familiar

de Georgie, esto es, Emir (para los extraños a Madre y Padre, más conocido como Rodríguez Monegal) enseña, con su britanizada imprecisión, que este «relato, uno de los más laberínticos de Borges», no sólo se refiere a la curiosa empresa del personaje, sino «a muchas otras cosas, y especialmente al arte de leer...» (*Borges. Una biografía literaria*, México, 1987, pág. 325). El relato no es «relato» en el sentido que dio a la palabra el monseñor laico Benjamín Carrión para resaltar la contribución específica de la literatura ecuatoriana al esquema de los géneros de la literatura universal, es decir, no perfecciona o sólo imita los «relatos» de un Pablo Palacios, por ejemplo, pero tampoco es solamente un «cuento» a la manera de los de Maupassant, «Clarín», Thomas Mann, Kafka o Katherine Mansfield, por sólo citar algunos ejemplos. Es, ciertamente, laberíntico desde el punto de vista de los géneros literarios. Pero aunque este punto de vista es muy estrecho, cabría clasificarlo como parodia, que tiene de común con el concepto tradicional del procedimiento la imitación burlona de un propósito y de una obra serios, pero que se diferencia de él y lo trasciende en cuanto que lo que Borges parodia es la literatura misma o más exactamente, su pretensión de asir lo inasible, de creer que ella produce revelaciones inminentes. Lo que el emir de su emirato Borges encontró en «Pierre Menard...», esto es, que en él su quizá tío-hermano «se refiere al arte de leer», es una imputación de filólogo. No el arte de leer tiene Borges en mientes, sino una invitación al pensamiento crítico radical.

La vida y la obra de Pierre Menard están compuestas de parodias. Parodia un tipo de escritor europeo del fin de siglo pasado y del primer cuarto del presente, cortejado por mujeres aristócratas cultas, en cuyos salones o *vendredis* se rendían culto a sí mismas y a sus protegidos y protectores. Podrían ser Rainer Maria Rilke, o Stéphane Mallarmé o Paul Valéry. La lista de las publicaciones de Menard es doblemente paródica: parodia el modelo de las «biografías sintéticas» y de las «reseñas» de *El Hogar*, y una tendencia hacia lo erudito rebuscado y heterogéneo que fue característico de filólogos e historiadores de esos años, no sólo de Francia, sino sobre todo de los hispánicos que imitaron la obsesión miope por el detalle de los científicos alemanes. Muchos de ellos —todos eran pocos— citaban un artículo insignificante con título impresionante, cuyo valor científico consistía en que había sido publicado en una revista de Halle en 1895, y que era inaccesible en Buenos Aires o Florencia en 1935. El libro o la literatura —para Borges son lo mismo— «es una relación, es un eje de innumerables relaciones» dijo el irónico en su «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 747). La lista de las publicaciones de Pierre Menard parodia ese tipo, pero cuando se la lee se encuentra otra «relación». Una de las publicaciones de Menard es «un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conqu* (números de marzo y octubre de 1899)» (*Obras completas*, ed. cit., pág. 444). El soneto de Pierre Menard que «apareció dos veces (con variaciones)» no es invención de Borges. En el número del 15 de marzo de 1891, la revista *La conqu* publicó el soneto famoso y discutido «Eventail de Madame Mallarmé» que su autor Stéphane Mallarmé publicó en el número del 1 de junio del mismo año y