

En el principio era Borges

Prada Oropeza, Renato

2015-03-12

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/461>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

EN EL PRINCIPIO ERA BORGES*

Renato Prada Oropeza**

*Para Maribel y Xavier,
amigos de siempre*

Decir que la ficción supera la “realidad” puede ser una afirmación que, a pesar de la “buena intención” que parece motivarla, empobrezca el sentido mismo de la ficción, la distorsione y la deje, en el fondo, tan mal parada que se la reduzca a un pobre y servil parámetro de la “realidad”, puesto que en definidas cuentas, quien afirma eso se queda, en su opinión, en la “triste” y “pobre realidad”; en lo que él piensa es la única y asfixiante “realidad” —en nuestro ámbito sociocultural: el mundo de la cotidianidad, que, si uno es lo suficientemente perspicaz y está fuera del halo de la inocencia intelectual, puede a su vez juzgar la “realidad” como inusitadamente rica, tan rica y variable que termine por decidir que supera a la ficción, a lo que sea posible reducir de ella en la validación positiva. En cualquiera de los casos subyace, como agazapada, la función de la referencia a una realidad a la que se toma como dada, universal, fundamental y, en cierto modo, “eterna”.

Para nosotros, el caso de este ping-pong melodramático se desvanece según la regla discursiva para la cual ninguna de las dos (la ficción y la realidad) puede ser equiparada a la otra sin una traición elemental, fundamental, de atribución de un estatuto ontológico —sea

* Este ensayo, con algunas variaciones, corresponde al inicio de “Interpretación del discurso narrativo literario”, capítulo 4 del libro *Estética del discurso literario*.

**Profesor de la maestría en Letras Iberoamericanas de la UIA-GC

el de “realidad”, sea el de “ficción”— que no está claramente establecido y que, por tanto, cae en una inevitable reducción a una función del discurso cotidiano: la *referencialidad*. En este caso, para el sentido común siempre sale ganando la llamada “realidad”, el mundo supuesto de las “cosas en sí”. Posición nada firme, sobre todo si se considera que la “realidad” misma es tan elusiva como oscura y acriticamente convincente, según se la piense desde una concepción rigurosa, por ejemplo la antropológica, o se halle inmersa en ella —en la “realidad”— como lo es para “el hombre de la calle”, el hombre, precisamente, cotidiano. En este caso la ideología, con una especie de mala conciencia, valora lo cotidiano como un mundo establecido y ordenado desde siempre, y establece la identidad como lo que es “real”, y, por tanto, lo que es verdadero pues una característica de la “realidad” es, precisamente, gozar sin lugar a dudas de la calidad de “verdad”: un círculo vicioso indiscutible y que no se ruboriza de serlo porque se ignora como tal. Aunque no podemos dejar de manifestar que esta actitud del “hombre de la calle” es funcional, pues le permite vivir *confiadamente* en el mundo cotidiano, sin mayores cuestionamientos ni conflictos, teóricamente no es tan prístina ni confiable.

El hombre de la sospecha, el hombre que no se fía de lo que “se dice”, de lo que “se le ofrece como establecido” por el sentido común, este hombre desconfía de estos compartimentos tan claros y precisos. Esto se acentúa si este hombre es, además, lector de discursos que tienen pretensiones diferentes: una crónica periodística, una biografía (enriquecida o empobrecida, según los casos, de un fuerte material icónico: fotografías, diseños, etc.), una novela realista, etcétera. Entonces, advierte que el discurso que pretende “reproducir” la realidad —por ejemplo, el biográfico— muchas veces, más de lo que su autor quisiera admitirlo, “cae” en la ficcionalización de su relato (subjektivización de la persona cuya biografía se ofrece, con frases como “se quedó gratamente impresionado”, “miró no sin asombro”, etc., que excepcionalmente podrán apoyarse en datos objetivos, en *documentos* que amparen su ingreso en el discurso referencial). La ficcionalización no es un patrimonio exclusivo de los discursos literarios estéticos ni domina toda su articulación semiótica, si fuera así, todo discurso literario estético sería, en el fondo, *fantástico*, es decir /extraño/, /irreal/, frente a la cotidianidad, por ejemplo, qué puede

haber más extraño e irreal que afirmar abruptamente, al inicio de una narración cotidiana lo siguiente:

El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo. Calzaba sandalias de pastor y la túnica morada que le caía sobre el cuerpo recordaba el hábito de esos misioneros que, de cuando en cuando, visitaban los pueblos del sertón bautizando muchedumbres de niños y casando a las parejas amancebadas. Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aun antes de que diera consejos, atraía a las gentes.¹

La situación se complica un poco al tener en cuenta que la literatura llamada de ficción —y que nosotros preferimos llamar “discurso narrativo-literario con intencionalidad estética”— nos sorprenda con planteamientos que dentro del juego que le ofrece la imaginación y su intencionalidad discursiva parecen ser propios de discursos teóricos. De hecho, en las disciplinas teóricas y analíticas que se ocupan de los discursos estéticos ésta es la situación general: la manifestación discursiva estética precede a la consideración teórica (sea de una teoría literaria, de una poética, o de una estética). Todos los movimientos poéticos y narrativos de “vanguardia”, es decir, innovadores en sus sistemas literarios, han obligado a la teoría (y a su “ingeniería”,² la crítica) a revisar a fondo sus fundamentos, a cambiarlos de acuerdo con los postulados estéticos de los discursos literarios, en el mejor de los casos. Pero también ocurre el caso lamentable, en la historia de la literatura, que la teoría y la crítica literarias se quedan muchas veces cortas, carentes de un bagaje conceptual idóneo para abordar con pertinencia, con decoro conceptual, la riqueza estética y, por tanto, semántica de la obra literaria. Hay obras en nuestra literatura que

¹ Este es el inicio de la novela *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, que “discurrirá” luego por más de 500 páginas. Nadie ha tenido la experiencia, en el discurso común, de escuchar algo semejante. Tampoco creemos factible encontrar un lector que detenga constantemente su lectura para “verificar” si las afirmaciones vertidas en este gran discurso literario corresponden a la famosa Guerra de Canutos. Este discurso instaura un mundo posible —que tiene una relación de intertextualidad que se pudiera luego analizar— con los acontecimientos “históricos”, pero que no se sostiene en ellos: seguiría siendo una gran novela si no hubiera ninguna correspondencia, o ésta se redujera a algunos hechos aislados.

² En cuanto “utilización” práctica, de algún modo, de sus categorías y de sus deslindes.

todavía esperan, a pesar de que su marco de lectura parece ya haber pasado, una lectura que ofrezca al menos la promesa de un universo por conquistar, como sucede con *Los de abajo*, *La sombra del caudillo*, *La vorágine*, *Pedro Páramo*, *El astillero*, *Paradiso*, *Gran Sertón, veredas*, *La muerte de Artemio Cruz*, para nombrar las que vienen con mayor rapidez a nuestra mente.

Dijimos que también se presentan obras que tienen la clara intención de ofrecer material directo al pensamiento teórico literario. En otros ámbitos culturales tenemos los “planteamientos” estéticos que desde sus discursos narrativos nos ofrecen algunos cuentos y novelas de Pirandello, de Italo Calvino, de Robbe-Grillet, de Natalie Sarraute, de Michel Butor... En el nuestro, las de Julio Cortázar, de Néstor Sánchez, de Salvador Elizondo y, algunos decenios antes, del siempre eficaz en la sorpresa lúcida y el planteamiento profundo, los cuentos de Jorge Luis Borges, quizás el escritor más agudo y penetrante, en este orden de problemas, de toda la literatura del siglo XX y que en poesía sólo puede tener como compañero de hazañas a Octavio Paz.³ Sin temor a equivocarnos podemos decir que ambos escritores, casi en cuatro décadas, se adelantan en sus propuestas “teóricas” desde sus discursos, neta y rotundamente estéticos, a las teorías que a partir del formalismo ruso, del estructuralismo praguense y de las lucubraciones filosóficas de Ingarden y Gadamer (estos filósofos empiezan a ofrecernos sus grandes teorías en 1960) empiezan a perfilarse en la mitad de los setenta para desembocar en los postulados de Iser, Jauss, Eco sobre la lectura o recepción estética, que inciden en la concepción del discurso literario que ahora, de una u otra manera, domina el pensamiento lucubrativo de la hermenéutica ontológica,⁴ una de las corrientes del pensamiento posmoderno, es decir posmetafísico, posracionalista y, en definitiva, posttotalitario, si entendemos por ello al pensamiento que puede lucubrar un sistema teórico que no pretenda expresar la verdad —ni mucho menos la Verdad con mayúscula— y si plantea la construcción de sistemas, no lo hace desde un sistema total que lo explique todo, sino desde unidades discursivas sistémicas,

³ Consideramos los poemas *fundamentales* y, en cierto modo, *fundacionales* al respecto: “Palabra”, “Destino de poeta”, “Mientras escribo”, “La poesía”, entre otros.

⁴ Cuyos representantes más significativos son Gadamer y sobre todo Vattimo.

que a pesar de pretender la coherencia, la economía de sus elementos, la organización de un metalenguaje y una amplitud relativa de explicación, bien puede aceptar que otros sistemas se enfrenten con él dentro de un juego de posibilidades “democráticas” de atender problemas y ofrecer ciertas soluciones plausibles, válidas dentro de un marco de parámetros con el cual concuerda una comunidad de hombres movidos por las mismas preocupaciones.

De los poemas y cuentos de Jorge Luis Borges hemos elegido sólo dos cuentos para considerar sus riquísimos “postulados”, que de una manera directa ofrecen fecundos manantiales a los problemas que nos inquietan respecto a la suerte que corre la obra literaria en “manos” de su receptor: la función de éste en la praxis estética, que para unos no sólo es decisiva sino determinante en absoluto, mientras para otros el imperio del texto es determinante: el lector se debe dejar subyugar dócilmente por él. Los cuentos son “Pierre Menard, autor de El Quijote”, publicado en el libro *Ficciones* en 1944, y “La busca de Averroes”, publicado un lustro después en *El Aleph* (ambos por la editorial argentina EMECE).⁵ La elección no es ni fortuita ni causada por encontrar una especie de ejemplo de las teorías de la lectura o, mejor, de la recepción estética, actualmente en juego. Se halla motivada precisamente en la concepción del discurso estético anteriormente planteada. El primer cuento postula una posición un tanto radical del lector implícito, sumamente matizada, sin embargo; mientras el segundo parece corregir ese radicalismo al poner en juego un elemento ignorado por el primer cuento. Veamos:

El lector absoluto

El primer cuento “imagina”, postula *ficticiamente* —y este mecanismo, el de la ficción, le emparenta con la tarea de una lucubración teórica, pues ésta siempre está “inventando” nuevos mundos posibles gracias al poder de su imaginación—,⁶ postula, decimos, la situación de un autor de Don Quijote que no sea el ingenioso hidalgo Miguel

⁵ Nosotros tomamos ambos cuentos de la edición de *Obras completas* (1923-1972).

⁶ Sabemos que para Ortega y Gasset este motor imaginativo mueve a ambas actividades, emparentándolas.

de Cervantes Saavedra; se trata de un autor de finales del siglo XIX y comienzos del XX; un autor casi ignorado, incluso, lo que podría parecer peor, y lo que es ya el colmo, según las palabras, no carentes de un fino sentido irónico, indiciales de su intencionalidad, víctima de “las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier”. Por ello el narrador explícito empieza su relato con una “breve rectificación”, inevitable y justiciera, pues quien nos relata el “hecho” es su amigo, para ello nos cita la obra *visible* agrupándola en 19 incisos que van de la A a la S: sonetos simbolistas, estudios sobre aspectos filosóficos y sobre temas dispersos. Esta obra consiste en lo que el narrador explícito llama la “obra *visible*”, como ya dijimos, pero nos informa que la más importante, la que acapara luego su atención es la obra “subterránea, la interminablemente heroica, la impar”. “Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós” (: 446). Como esta afirmación es una aseveración, al menos, escandalosa, si no un dislate tremebundo, si es tomada literalmente y no como quiere el discurso, cuya intencionalidad simbólica se explicita al final del mismo, la aparente tarea del narrador será “justificar ese ‘dislate’”, ofrecernos los elementos, motivaciones y sentidos precisos de la gran tarea de Pierre Menard.

Menard no quiere escribir “otro” Quijote, uno contemporáneo, “sino *el* Quijote”; para esto rechaza la fútil e irrisoria labor de “copiar” el original, pues “su admirable ambición era producir una páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel Cervantes. A la primera tentación que cedió es a la que ceden los que quieren explicarse, quieren comprender un discurso de “otro”: meterse en la piel y en los zapatos de su autor, vivir su mundo;⁷ “pero lo descartó por fácil”, nos dice con un cierto humor irónico el sutil narrador; aunque luego aclara que “de todos los medios

⁷ “El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros y contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento, (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero de antemano la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna

imposibles, éste era el menos interesante”. Menard quiere seguir siendo Menard y llegar al Quijote “a través de las experiencias de Pierre Menard”, un poeta simbolista, “devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry [...]”. Es decir un hombre, hijo de su tiempo y, en cuanto escritor, de su tradición literaria.

Para seguir adelante, proponemos realizar un salto: ir hasta el párrafo final que, con el desenfado de la pericia y el afán de dejar las cosas en claro nos dice:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenuous avisos espirituales? (: 450)

Menard es, entonces, el *símbolo*⁸ de una empresa milenaria, dos o tres veces milenaria: la de la lectura que se realiza desde un espacio sociocultural (para no hablar todavía de horizonte) distinto entre el emisor (escritor o autor) y el receptor (o lector). Y si la escritura implica por fuerza un desfase, un *distanciamiento* (un término caro a Paul Ricoeur) entre el marco de enunciación y el discurso realizado, que nos llevará a concebir elementos altamente significativos que se instauran *en y por* este *distanciamiento* (por ejemplo, la diferencia entre el emisor real y el autor del discurso escrito; la diferente función semiótica de los deícticos —“aquí”, “ahora”...— que, en el momento mismo de la emisión del discurso hablado, no tienen otra signifi-

manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo, por consiguiente menos interesante que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”: estas son las palabras certeras, bellas, tan propias del maestro de la paradoja en nuestra lengua.

* Esto es, un elemento semiótico distinto del signo (el cual puede tener una función referencial), que es llamado símbolo, y es propio de los discursos simbólicos intencionales tales como el mítico, el religioso, el ritual, o de los que se hallan articulados no siempre voluntariamente, tales como el onírico. El símbolo nos obliga a una interpretación, producto del pensamiento, de una lucubración, por escueta que sea “el símbolo da que pensar”, nos dice Paul Ricoeur; el signo, a la descodificación apoyada en la red de oposiciones que despliega el discurso que lo utiliza.

cación y función que señalan la correspondencia con su marco de enunciación (en estos signos sí se actualiza la igualdad entre el uso y su significación, como quería Wittgenstein). Todo ello, decimos, se altera de una manera radical en el discurso escrito y de manera mayor en el discurso escrito literario, impulsado por una intencionalidad estética que además instaura un mundo posible *distinto* al mundo cotidiano o al establecido por los discursos referenciales (crónica periodística, epístola, etc.), cuyo sentido y significancia debe ser tenido en cuenta por derecho propio.

Ahora bien, el espacio que separa una obra estética desde el momento de su “escritura”, al de su recepción, o *realización propiamente estética*, puede ir de uno que media simplemente entre estas dos instancias hermenéuticas; es decir, el “autor” y el “receptor” pertenecen al mismo horizonte sociocultural y marco de realización, por ejemplo, una novela escrita por Ignacio Solares o —incluso un poco anterior a nuestros días contemporáneos estrictos— por Agustín Yáñez y nosotros que, viviendo en el México actual, mediante nuestra *praxis* estética *realizamos, actualizamos*, uno de sus discursos estéticos. Ésta puede ser una de las situaciones hermenéuticas —que presenta también sus propios problemas. La otra, acaso la más problemática, es la que presenta un “abismo” entre las instancias, la de la “escritura” y la de la lectura “lectura”: precisamente la que enfrenta el osado —y todo lector tiene este ímpetu primario de aventurero— Pierre Menard: cuando el mismo horizonte sociocultural es un obstáculo que salvar: “Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito”, nos declara el escritor/lector simbolista.

Queremos detenernos aquí por unos instantes. Si tomamos la escritura como la realización de una *praxis* que se muestra como tal sólo en la lectura, podemos decir que el *destino* del discurso escrito es su actualización desde un *aquí* y un *ahora*. Como Menard, sólo podemos leer/escribir desde nuestras lecturas anteriores: leeremos el Quijote con la mirada cargada de perspectivas estéticas que nos confirieron los realistas, Kafka, los objetivistas norteamericanos y franceses, Beckett, la narración literaria latinoamericana del siglo XX y, sobre todo, el propio Borges, y lo haremos desde nuestro horizonte. Nuestra

comprensión de un texto nos involucra, en el sentido más profundo y amplio del término, pues involucra nuestra competencia de lectores, formada *por y a través* de la tradición literaria y la circunstancia literaria en la que estamos inmersos, y, además, como una atmósfera invisible pero sin la cual nos sería imposible subsistir en cuanto lectores, respirar el aire del mundo estético: estamos formados por un horizonte sociocultural *desde* el cual y *en* el cual nos establecemos, *fuimos* establecidos desde nuestro nacimiento..., quizás incluso un poco antes. ¿Cómo “resuelve” el intrépido lector esta situación ineludible? Primero, y esto es de sustancial importancia, al darse cuenta de ello:

[...] Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal y psicológico; la segunda a sacrificarlas al texto “original” y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote. (: 448)

Y a esto, debemos agregar, la dificultad misma de la tarea: “Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea” [la escrita por Cervantes]. El lector tiene el constreñimiento de “reconstruir literalmente” una obra que, paradójicamente, ya está dada —la tiene “al frente”, se puede decir—, pero que sin su colaboración, sin su complicidad semiótica, no se establecería nunca como tal: no dejaría de ser un objeto, reducido a una presencia material, el libro en el anaquel de la biblioteca, sobre mi escritorio, como un pisapapeles, quizás menos decorativo incluso. Estamos en realidad frente a una *aporía*,⁹ que tanto apreciaba y que tanto inquietaba al autor persona Jorge Luis Borges: mi deber, en cuanto lector, es ceñirme estrechamente al discurso ya dado —impreso—; pero sólo puedo hacerlo en cuanto lo sitúe en mi perspectiva de lectura (mi horizonte y mi marco), es decir, en cuanto lo traicione con respecto a ciertos

⁹ Como la aporía de la carrera infinita y eterna entre la tortuga y Aquiles, “el de los pies ligeros”, planteada por Zenón de Elca, la carrera más intensa y dramática de toda la historia de la humanidad.

valores discursivos “originales”¹⁰. Esto quiere decir, en cierta medida, mantenerme en las dos leyes polares; aunque, en el fondo, “razonar de un modo irrefutable” las variantes de elementos que produce mi lectura, en primer lugar introduce un elemento que aunque provisoriamente establece en mi acto una “desviación” con respecto a la praxis misma de la lectura estética,¹¹ esto en primer lugar y, en segundo, ¿desde dónde “razono” esa aniquilación”? Y, ¿para qué lo hago? Ya no desde la *lectura misma* o, mejor, desde el marco (en caso de un discurso contemporáneo) o el horizonte (en caso de un discurso del pasado, más o menos remoto, como es el caso del Quijote). Emprendo esta tarea hermenéutica para *integrarla* al discurso, ella es parte del “efecto estético” que el discurso “alejado” de mi circunstancia me impele a efectuar para configurar mi mundo, para hacer, ese discurso, “inevitable”, según la palabra clave de Menard.

Y Menard, (el lector, todo lector de un discurso estético) realiza su tarea, actualiza el *hecho estético*, desatendiendo muchos reclamos del propio discurso que, en su tiempo fueron los lazos que los unía a su circunstancia, que le hicieron surgir: uno de los más fatales y urgentes, dada la “naturaleza” del discurso, es el rompimiento con la intención psíquica del hombre, la persona, que escribió el discurso, en lugar de ello está la atribución que se hace al *mundo*, al horizonte sociocultural, que permite proyectar ciertos valores semánticos al texto, en uno de los casos incluso del autor persona (leer el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier); aunque, como lector efectivo que ejecuta el destino del discurso estético está la apropiación que se hace del texto desde el mundo, desde el horizonte, del lector que es él también un producto de otros textos, que hará de nuestra lectura una especie de palimpsesto, “en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables—” de las lecturas previas.

De aquí que de los dos ejemplos de franca diferencia (en los sentidos que se pudiera dar a los dos textos, el de Cervantes y el de Menard,

¹⁰ Aunque no contemplamos, en este trabajo, el hecho, que también se da, en la historia de los discursos, de la “traición” a la intencionalidad original misma del discurso: leer como estético un discurso mítico, religioso, por ejemplo.

¹¹ Sabemos que el modelo hermenéutico que proponemos en el libro, del cual este ensayo forma parte: “comprensión-explicación-comprensión”, ubica esta instancia del proceso en la segunda etapa, imprescindible en la *praxis* estética completa.

el primero, el del “curioso discurso que hizo don Quijote [sic.] de las armas y letras”, y el segundo, el ejemplo sacado del capítulo noveno de la primera parte sobre la verdad) de estos dos ejemplos, el segundo justifica las cavilaciones originales de Menard, las que hacen de él el prototipo del lector absoluto. Lector absoluto, pero imposible si se espera dar el valor que pretende a la virtualidad que emana de toda obra, que se vivifica, es verdad, en la lectura, pero que también vivifica la acción misma de la lectura: la *praxis* es posible en una fusión instauradora del mundo posible que propone el discurso literario cuando tanto el autor implícito (o modelo, para Eco) converge con el lector implícito en el espacio del sistema estético. En este caso se realiza algo así como una “fusión” de horizontes, aunque en definitiva será siempre desde mi *aquí* y mi *ahora* que proyectaré, gracias a mi *praxis* estética, el mundo donde el horizonte del discurso original se halla presente en cierto modo. La tarea de Pierre Menard dará como fruto “otra cosa” que lo que proyecta el discurso original,¹² al cual, de algún modo ha condenado al exilio cultural definitivo.

En 1980 salen a la luz siete conferencias ofrecidas por Jorge Luis Borges, en 1977, bajo el título *Siete noches*, libro publicado por el FCE en México. La quinta, “La poesía”, empieza con el siguiente párrafo que no puede ser ignorado por nosotros pues nos ayudará a redondear un poco tanto la postura del lector absoluto como la nuestra:

El panteísta irlandés Escoto Erigena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la *Biblia*. Lo cual puede admitirse si pensamos que [Dios] es autor de la *Biblia* y del destino de cada uno de sus lectores. Cabe pensar que estas dos sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erigena, y la de tantas Escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas, de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda. Pero me atrevo a decir que *son exactas, no sólo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser leído.* (: 101. Las cursivas nos pertenecen.)

¹² ¿Hasta qué punto podemos vislumbrar lo que un texto del pasado proyecta? La filología en su tarea de reconstruir el mundo, y no sólo el texto, cuyo horizonte ya no es el nuestro, parece tener mucho que decir al respecto; aunque siempre está latente el problema de fondo: ¿la reconstrucción filológica desde dónde parte? ¿A quién y con qué lenguaje se dirige, qué valores presupone?

En primer lugar, con respecto a la *Biblia*, la afirmación de infinitas lecturas parece plausible: después de todo la *Biblia* es la suma de varios libros, tradiciones y siglos de elaboración; si bien el impulso “inspirador” se atribuye a Dios (una suerte de Primer Autor), éste habla de “diferentes formas”, de acuerdo con los horizontes y marcos de los “autores segundos” y, como casi en todo, permite que la voluntad del hombre (del o de los que escribieron los libros inspirados) se filtre y/o permita la presencia de “otros” discursos que lo directamente inspirado (mitos de culturas vecinas, pasajes incrustado, etc.). De ahí la utilidad de la exégesis y la lingüística para “decantar” los elementos genuinos de los espurios; aunque la infinitud y absoluta variación de la interpretación (tantas interpretaciones como lectores) llevaría a hablar de infinitas Biblias, y por tanto, a la absoluta imposibilidad de entendimiento entre los lectores.

Sin embargo, Borges va más allá, (V. las cursivas debidas a nosotros): afirma la infinitud de sentidos en “cualquier libro digno de ser leído”, no sólo el simbólico (religioso, estético). ¿No es ésta una hipérbole escandalosa? ¿Un libro de historia —digno de ser leído por un historiador o por un investigador que tenga necesidad de recabar información— entra en esta categoría? ¿Un libro filosófico, uno científico? ¿El mismo discurso literario, cuya polisemia es una de sus características conformadoras, es tan infinito en sus pretensiones de sentido? Afirmar la infinitud de sentido de un discurso, de manera tan rotunda, así como la univocidad del mismo —salvo que se trate de un discurso práctico cotidiano, con una referencia precisa y un marco de enunciación muy presente—, no deja de ser un acto de audacia que no se sostiene más allá de ser un desafío al lector (oyente, en este caso) para despertar su inquietud o curiosidad. De hecho el mismo Borges, en los comentarios que ofrece en esta conferencia sobre dos sonetos, uno de Quevedo y otro de Enrique Banch, esboza una interpretación con el ánimo, creemos, de que su auditorio lo comprenda y, en cierto modo, esté de acuerdo con él o, si diverge en su interpretación, ahí estén los dos sonetos para dilucidar el problema de su entendimiento, común a varios intérpretes.

El lector impotente

“La busca de Averroes” platea una situación dramática, quizás más dramática que la anterior: ¿qué ocurre con mi apropiación intelectual, como lector, de un texto cuyo horizonte —y, por tanto marco—¹³ de recepción sean absolutamente diferentes? ¿Se hayan tan distanciados, la emisión y la recepción de tal manera que no haya ni siquiera la posibilidad de una “traducción” que mantenga, en cierto modo, todavía una cierta correspondencia con el texto original?

Si repensamos la situación hermenéutica anterior —la planteada por el sagaz Pierre Menard—, si bien el receptor “tergiversa” al acomodar a su mundo el texto original y le atribuye ciertos valores semánticos, conceptuales y estéticos, ésta manipulación manifiesta, aunque parezca paradójico, una posibilidad de “presencia” del texto original en su nuevo horizonte, que hace posible que la realización pragmática (de recepción) restablezca su marco: después de todo la labor de Pierre Menard da por resultado el Quijote, una novela de

¹³ Tanto “horizonte” como “marco” son dos conceptos relativos, en perenne movimiento: el primero abraza las manifestaciones socioculturales, la concepción del mundo, la ideología, el *ethos* que constituye un mundo, con la tensión de homogeneidad y heterogeneidad, siempre latentes, pero que no llegan a disgregar, disolver totalmente su presencia y, sobre todo, su vigencia (aunque algunos individuos pertenecientes a un mundo, ciertos valores sean execrables, los combaten y niegan, en cuanto *están ahí*, no se los puede simplemente negar o ver sin inquietud de que controlen la balanza a su lado; dentro del mundo, los discursos se validan o invalidan siempre en ese fondo que les otorga su distinción que es el horizonte; pero, se hacen presentes, de acuerdo con los *marcos*: un *marco* es pues el “escenario” de la realización, de la puesta en circulación real, de un discurso, de una género de discurso, en casos más específicos; el *marco* es un elemento pragmático, mientras que el *horizonte* es el supuesto mismo de toda realización, de todo proyecto, de toda actualización, de toda vigencia: desde las series socioculturales (mito, religión, cotidianidad, arte, ideología, concepción del mundo). En una época pueden convivir diferentes horizontes: el nuestro, occidental latinoamericano, el musulmán. A lo largo de la historia se suceden unos horizontes a otros, cuando van perdiendo vigencia sus elementos constitutivos, sus parámetros culturales que los sostienen. Los marcos son elementos que se hallan en estrecha relación con la actualización de un discurso, en realidad marcan las circunstancias pertinentes de su realización, de su efectividad. No podemos no tener en cuenta nuestro horizonte cultural aunque mantengamos una postura de rebelión con algunas de las manifestaciones que lo constituyen y son constituidas por él; pero es posible que en la realización discursiva alteremos sus marcos propios o no los tengamos en cuenta pertinentemente: un saludo “familiar” a un funcionario de alto rango en una ceremonia oficial; muchas de nuestras sabrosas “metidas de pata” pertenecen a este fluctuante mundo de los marcos, cuyo dominio sólo nos lo da la práctica discursiva. Al abordar las decisivas contribuciones de Gadamer a la hermenéutica ontológica volveremos a considerar esta relación y, en forma especial, examinaremos las propuestas de Gadamer con respecto al horizonte.

caballerías,¹⁴ en la cual los personajes mantienen una red de relaciones entre sí, con el espacio y el tiempo del relato; se puede hablar de “temas” que no pierden su vigencia, aunque su actualización sea diferente, pertenezca a valores diferentes; haya elementos que cobren un relieve particular que no tenían en el texto original y viceversa. Sabemos que esta práctica es una lectura, interpretación que tiene el riesgo de caer, si no cae efectivamente, en una *interpretación aberrante*.

Averroes es uno de los pensadores árabes que sirvió en cierto modo de puente para que el aristotelismo desplazara en la Europa medieval al dominante platonismo y se constituyera, a su vez, en la “filosofía oficial” del cristianismo institucionalizado entonces en la Iglesia Católica, uno de los acontecimientos intelectuales que marca un hito y un cambio en el horizonte medieval y, en el fondo, en el mismo cristianismo, pues somete su “mensaje” a las categorías aristotélicas y señala el imperio del tomismo, despótico como todo imperio, sobre cualquier otra manera de concebir los valores neotestamentarios y teológicos, hasta las reivindicaciones de Pascal y Kierkegaard, en nombre de otras maneras de comprender la inteligibilidad, distintas que la aristotélica-racional. El sereno Averroes, decimos, se halla en el cuento en una apacible tarde en las cercanías de la “querida ciudad de Córdoba, no menos clara que Bagdad [...]”, inmerso en la redacción de “el undécimo capítulo de la obra *Tahaful-ul-falasifa* (“Destrucción de la Destrucción”; “su pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban, irrefutables [...]” Pero, recuerda, con cierto turbamiento, que

“la víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la Poética. Esas palabras eran tragedia y comedia. Las había encontrado años atrás en el libro tercero de la *Retórica*, nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir [...] Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la Poética; imposible eludirlas” (: 583).

El relato discurre luego por las acciones que no se centran más en

¹⁴ Quizás un tanto particular, pues el género, como tal, ya no es paródico, al menos en primera instancia; por ello se emparenta, en nuestra lectura, antes que con los libros de caballerías de la Baja Edad Media, con obras como *Galaor* de Hugo Hiriart y, el más reciente, *El caballero de la armadura oxidada* de Robert Ficher.

esta preocupación, pues el sabio hombre había dejado la pluma y se había dicho “(sin demasiada fe) que suelen estar muy cerca las cosas que buscamos”. Llegan algunos amigos y se entablan breves disquisiciones, propias del mundo árabe: uno de los huéspedes niega “con indignación que la escritura fuese un arte, ya que el original del Qurán —madre del Libro— es anterior a la creación y se guarda en el cielo” (: 584). Otro expone la doctrina ortodoxa mahometana:

El Qurán es uno de los atributos de Dios, como Su piedad; se copia en un libro, se pronuncia con la lengua, se recuerda con el corazón, y el idioma y los signos y la escritura son obra de los hombres, pero el Qurán es irrevocable y eterno (: 548).

Averroes guarda un respetuoso, casi desdeñoso silencio, pues sabe que sus preocupaciones en torno a la filosofía griega, y en particular, a la *Poética* de Aristóteles, no pueden ofrecerle ningún contacto con esas afirmaciones de su credo íntimo. Sólo refuta una propuesta sobre la necesidad de renovar antiguas metáforas, pues “cuando Zuhair comparó al destino con un camello ciego, esa figura pudo suspender a la gente, pero que cinco siglos de admiración la habían gastado” (: 586). Averroes habla, como nos dice el narrador, “menos para los otros que para él mismo”, entre otras cosas dice:

[...] A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos un inventor que un descubridor [...] Nadie sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos [...] El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé, de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres. (: 586-587)

También manifiesta su convicción común con sus huéspedes: que en el Qurán está cifrada toda la poesía y por tanto es condenable la ambición de innovar. Al quedar nuevamente solo, el sabio siente que la conversación, en sus nebulosos senderos y laberintos subterráneos,

le trajo una revelación sobre esas dos palabras, oscuras e inquietantes del Estagirita, *tragedia y comedia*:

Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas dos líneas al manuscrito: *Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.* (: 587)

Averroes puede suspirar aliviado, aunque, después de todo, ha cometido una aberración interpretativa que en el ámbito de su mundo, en su horizonte, constituye una virtud: reducir a sus valores, a los que a él le fueron concedidos, los extraños y amenazantes de otra cultura. Averroes parece haber solucionado su problema pero, para el lector, ha demostrado su incapacidad de aproximarse siquiera al mismo. El perspicaz narrador, como es usual en algunos cuentos de Jorge Luis Borges, no deja de ceder a la tentación de mostrar sus cartas, algunas de ellas un tanto tramposas, es cierto, como es el caso del cuento que comentamos, pues al final exhibe una tematización oculta:

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulos y sus rectificadores del círculo. Reflexioné, después que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios [...]. (: 588)

He ahí la otra situación hermenéutica, ilustrada irónicamente por la impotencia del mismo narrador de poder imaginar, según declara, la situación misma: siente como si en lugar de crear un toro hubiera creado un búfalo, pues su intento parte y se funda en los elementos de su horizonte (“unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios”); de ahí el símbolo de la desaparición final del Averroes fatigado fren-

te al espejo de metal y su desaparición y la de toda su circunstancia. El abismo que separa a Averroes del narrador occidental es tan inmenso que todo intento de reproducir su misma derrota (que para Averroes fue una especie de triunfo, pues logró resolver, dentro de los parámetros del Islam, algo fuera de ese horizonte que ni siquiera podía imaginarse), está condenada al fracaso: una situación discursiva, el valor de términos de una serie cultural, de un género de esta serie, de una realización de la misma en un discurso pendiente de un marco que escapa por completo a nuestro ámbito (horizonte) sociocultural serán impenetrables para nosotros. En este caso la “traducción” se hace imposible y lo que queda es la “solución” de la reducción total a algunos elementos que nos brinda nuestra cultura, que como en el caso del relato es nada menos que una negación radical de la identidad del valor distintivo: una traición radical y fundamental al discurso original.

El lector pertinente

Ante la exaltación de Pierre Menard de imponer su designio hermenéutico a propósito del Quijote en una apropiación, casi sin límites, salvo el de tomar el texto para interpretarlo con absoluta libertad — atribuir a Céline o Joyce la *Imitación de Cristo*—, está la impotencia de la impenetrabilidad de un discurso extraño, que obliga a Averroes a la reducción de dos géneros dramáticos a fragmentos “similares” que el libro de los libros (símbolo del centro de una cultura homogénea en absoluto) contiene, panegíricos y anatemas. Ambas actitudes manifiestan un límite y una solución forzada: la primera, el límite de una interpretación literalmente absoluta; la segunda, el límite de nuestro horizonte de mundo que no nos permite la apropiación cultural de los elementos de otro horizonte que no tengan algún vínculo con el nuestro, que ofrezca las bases pertinentes para una fusión de horizontes, siempre que esto sea posible como lo propone Gadamer. Las soluciones en ambos casos son extremas y, por lo tanto, llevan al mismo resultado (la traición a la articulación del sentido que nos ofrece el discurso); si bien en el segundo es mayor el dramatismo destructivo del texto original, su aniquilación en realidad, pues, en definitiva, se

lo disuelve en un discurso extraño. La solución debemos buscarla en una teoría hermenéutica y una teoría de la recepción estética, que nació en el seno de la primera, la hermenéutica se fue diseñando poco a poco: San Agustín en el mundo antiguo, Schleiermacher en el moderno, Gadamer, Iser, Jauss, Ricoeur, Vattimo y Umberto Eco en el siglo XX, en los albores fundantes de una nueva era de la teoría. Asentado esto, proponemos un lector, implícito en el discurso como una estrategia de recepción que él mismo propone, y que es el llamado por Eco “lector modelo” y por nosotros *lector competente*, que realiza una lectura pertinente sin romper la tensión que la imaginación literaria de Borges acaba de proponernos. La lectura, en suma, como una conjetura, en precario equilibrio, pero siempre dispuesta a establecerse gracias al desafío constante del texto estético. Lectura que, sólo ella, da vida al discurso literario estético y se mantiene *en y por* esta actividad, y al mantenerse sostiene nuestro mundo como algo sólo establecido por la constante *praxis* humana, *praxis* que marca sus límites y su grandeza insuperable, al menos para nosotros, los hombres. Lectura que, para nosotros, se mantiene *en y por* la constante *tensión* de las dos situaciones hermenéuticas posibles, planteadas como vimos en los dos cuentos —siempre admirables, siempre sorprendentes— del hacedor e inmortal Jorge Luis Borges.