

TEMÁTICA ESPAÑOLA EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

MANUEL GÓMEZ-REINOSO

La raíz de este trabajo se pudiera trazar en una pregunta que hice a Borges hace algunos años; mi admiración por Ortega y Gasset me hizo inquirir si la presencia del filósofo español en la Argentina había tenido positivas consecuencias. El poeta Borges contestó negativamente. Aquella respuesta dejó en mí cierta inquietud y empezó así a interesarme la relación de Borges con la literatura española.

Otros maestros, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, de origen americano habían vivido también en la Argentina y sus presencias se habían hecho sentir en la prosa y poesía borgianas. En su libro *El oro de los tigres*, Borges escribe un poema en prosa cuyo tema es la descripción de un sueño que tiene Henríquez Ureña y donde discute con Borges la invocación del anónimo sevillano *Oh Muerte, ven llamada como sueles venir con la saeta*.

En la entrevista que hizo James E. Irby a Borges, uno de los acercamientos mejores a su obra y persona, el poeta argentino hace un retrato de Alfonso Reyes altamente encomiástico:

Era (Reyes) un hombre ingenioso y cortés; tuve gran afecto por él. Es probable que haya influido en mi manera de escribir. Para mí él y Groussac han sido los principales renovadores de la prosa moderna en lengua castellana . . . la convirtieron en un instrumento elegante y preciso.

En 1968 prologa Borges la novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*; en este prólogo difiere Borges totalmente del postulado orteguiano sobre la novela, uno de los temas básicos de *La deshumanización del arte*. Ortega afirma la dificultad que en aquellos años (1925) tiene un novelista de "inventar una aventura capaz de cautivar la sensibilidad"; recomienda, asimismo, recurrir a lo psicológico y niega contenido estético a la narración de aventuras. Tales ideas son refutadas por Borges en el mencionado prólogo de manera convincente y precisa; una de esas refutaciones sostiene que "Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas." A los agonizantes criterios que de la novela tiene el filósofo de la razón vital, opone Borges otras posibilidades de creación, una de ellas es la novela intelectual. A qué seguir.

En otra entrevista más reciente con Jean Milleret, Borges critica cáusticamente la novela española, pero al mismo tiempo piensa que todo criticismo cuando es sincero es manifestación de estima; expone Borges las características de los españoles que más le gustan, el alto concepto de la amistad, el coraje, la lealtad, pero su criterio sobre la literatura española es negativo si se exceptúan el Romancero, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y de Cervantes el *Quijote*. Los vicios que considera desdeñables son el uso

de la hipérbole "que no es sino una forma de la indiferencia," el realismo huero incapaz de "la visión alucinatoria" de Dostoievski o William Faulkner, entre otros. Esta crítica expresa fielmente el pensamiento borgiano en su constante oposición de conceptos.

Los juicios expuestos pudieran llevar a oscurecer la verdad de sus criterios; aparentemente polarizan desinteresadamente por la literatura de España. A aclarar esa íntima relación entre Borges y el pasado literario español, que es tan presente en su obra, es lo que se propone este trabajo.

Según sus biógrafos, Borges aprendió a leer primero en lengua inglesa y más tarde en la castellana; por aquellos años predominaba en la Argentina la cultura francesa, pero en casa de los Borges había una fuerte inclinación por el pensamiento inglés que se afirmaba en una biblioteca de seleccionada calidad literaria. Allí, Rudyard Kipling, Dickens, Wells y el norteamericano Twain, literatura imaginaria que iría poblando los años del Borges niño; su primer contacto con *Las mil y una noches*, obra de creación fantástica, fue también en inglés.

En el citado escrutinio deben incluirse dos obras de la literatura española, el *Poema del Cid* y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Afirma Alicia Jurado que la lectura de la novela cervantina llevó a Borges a escribir su primer cuento, "La visera fatal." La atmósfera inglesa en que estaba sumergido Borges no tuvo reacción tan propicia a la creación en el principio de su vida de escritor; contaba, por entonces, siete u ocho años.

A los quince años de edad, Borges viaja a Europa en compañía de su familia; es el año de la primera guerra mundial y los Borges buscan plácido refugio en Ginebra. Aquí Borges estudia el bachillerato, aprende el francés que es la lengua de este cantón suizo y se empieza a interesar en el alemán que estudia solo admirándose de sus posibilidades intelectuales; una vez dominado el alemán, lee la novela expresionista de Gustav Meyrink, *Der Golem*, cuyo argumento es uno de los temas recurrentes en su obra total, el tema del hombre que crea y después se ve a sí mismo creado por otra imaginación. Otras consecuencias intelectuales de su dominio del alemán son la lectura del universo creado por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* y su inmersión en el movimiento expresionista, movimiento que para Borges encierra todos los posibles -ismos.

En 1919 Borges y su familia van a vivir a España; residen durante unos meses en Palma de Mallorca y Borges no se detiene en aprender nuevas lenguas para él; esta vez son el latín y el árabe. Acaso su interés por Averroes y su filosofía se inicie en este tiempo. Después residen en Sevilla y aquí Borges se pone en contacto con los jóvenes inquietos que proclaman un arte nuevo o ultraísta; Borges

colabora en la revista del movimiento, *Grecia*, con diversos poemas. El ultraísmo marca la reacción contra los restos modernistas que aún pululan en la literatura de post-guerra; el irracionalismo e individualismo son soportes firmes en la nueva concepción de la literatura. La variedad de *-ismos* cultivada allende los Pirineos alimentará la nueva estética con desconocidos ímpetus.

El hombre de la post-guerra manifiesta un sentir renovado y dinámico en su nueva existencia; la lengua y la literatura no quedarán aisladas en esta recién estrenada voluntad de cambio. El programa ultraísta se propone canalizar estas metas innovadoras, el culto a la metáfora, la intrascendencia del arte, la evasión, y prohíbe, asimismo, cualquier asomo sentimental que hasta ese momento tuvo arraigo profundo; la tradición romántica sería uno de los blancos que la nueva generación debía eliminar.

Participan en este movimiento Rafael Cansinos-Assens, a quien Borges tiene como verdadero mentor del grupo, Guillermo de Torre, teórico del movimiento y poeta que se casará con Norah Borges, hermana del poeta. Norah Borges posee fina sensibilidad para la pintura y colabora en las revistas ultraístas sumergida en el nuevo arte también; es de señalar la colaboración del poeta Vicente Huidobro que, sin ser ultraísta, influye decisivamente dentro del grupo con sus visiones creacionistas. Otro poeta es Gerardo Diego, quien continuará la evolución del nuevo arte en las generaciones posteriores, una vez liquidada la fiebre ultraísta. El poema de Diego, "Ajedrez," tiene profunda analogía con algunas concepciones de la poesía de Borges; en sus poemas escritos posteriormente, Borges tiene un poema con el mismo título. Dice Diego:

Alguna vez ha de ser	
la muerte	y la vida
me	están
jugando	al ajedrez.

Si se atribuyera a Borges este poema sería creíble del todo.

Otro poeta importante del grupo ultraísta es Juan Larrea, cuya posterior dirección surrealista influirá en Aleixandre y García Lorca.

La mirada sibilina del mentor del movimiento, Cansinos-Assens, vio en Borges una creadora promesa del nuevo arte. Cansinos elogia en Borges la sutil receptividad y la íntima asimilación de la lección que enseñaba Vicente Huidobro, "la lección de fuga y contrapunto con que al través de las edades se van remozando los eternos temas." Coincidencia entre el mentor y Borges no pudiera ser más análoga. Algunos años después en el poema titulado "Rafael Cansinos-Assens," Borges indentifica al mentor con el destino agónico del pueblo hebreo y las palabras sagradas de las Escrituras; es el mito de Israel que retorna en Cansinos y previamente en el Toledo del medioevo y en las *Guías* de Maimónides. Cansinos es la metáfora del mito original, es la eterna repetición del hecho original. El penúltimo verso del poema, "Acompáñeme siempre su memoria," expresa una emoción contenida que es también una refutación al olvido, la otra cara de la memoria.

Borges, además de escribir poemas ultraístas, redacta uno de los manifiestos del movimiento, *Al margen de la moderna lírica*. Su inmersión en la nueva estética es total; proclama la redención del transformismo literario y de la voluntad del poeta "para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace en cada momento." La concepción irónica del tiempo, huida permanente, el acto incesante del renacer y morir empiezan a fluir ya en estos escritos juveniles; pero agreguemos, en España.

En el año 1925, Borges publica su primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, de cuyo nombre no quiere acordarse, según él ha dicho; el libro es una galería de los autores que le interesaban por entonces, donde aparecen junto a James Joyce los españoles Quevedo y Unamuno. Año después publica *El tamaño de mi esperanza*, similar al anterior en estilo, incluyendo ahora Milton, Góngora y temas argentinos.

Al analizar la obra literaria de Francisco de Quevedo, Borges se autoanaliza; su crítica es más una confesión de su credo literario que del autor criticado. Descarta toda fundamentación filosófica en el creador del *Buscón*, y reprocha, asimismo, la ausencia de símbolos en su obra. Afirma Borges "que no hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo." Propone una lista de escritores cuyos símbolos "se han apoderado de la imaginación de la gente," Homero, Sófocles, Lucrecio, Dante, Shakespeare, Cervantes (*el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote*), Swift, Melville y Kafka, verdadera relación de una historia del símbolo de la literatura occidental, tan cara al orbe borgiano.

Para él, Quevedo es una reminiscencia del estilo de plata de Séneca y Lucano, los antiguos autores de la España romana.

Si este criticismo de la obra de Quevedo es apasionado y severo, al final no puede abstenerse de la filiación irónica de su pensamiento y afirma que "como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura." Eso es también Borges, agregamos nosotros.

Es Miguel de Cervantes, su *Quijote*, lo que más interesa a Borges; del resto de la obra cervantina apenas hace mención. Si yo volviera a ver a Borges alguna vez le preguntaría su opinión sobre "El licenciado Vidriera," antecedente feliz del realismo mágico en la época del barroco.

El poema "El soldado de Urbina" es la descripción de la génesis del *Quijote*. Usando la clásica forma del soneto, Borges describe la biografía del soldado de Lepanto, decisiva victoria sobre el turco, y su regreso a "su dura España." Situado en el ancho campo de Castilla, o *Campes de Castilla* diría Antonio Machado, inmerso en la soledad y contemplando los cobres del ocaso imagina la novela inmortal. Dice el terceto final: "Sin saber de qué música era dueño; / Atravesando el fondo de algún sueño, / Por él ya andaba don Quijote y Sancho."

En su colección de ensayos *Otras Inquisiciones*, libro del cual Borges sí quiere acordarse, recurre otra vez al tema de Alonso Quijano; es el ensayo titulado "Magias parciales del *Quijote*." Del análisis de aquellas partes que parecen irracionales en la novela inmortal, Borges propone una posible verdad; ve en Cervantes una complacencia de objetividad y subjetividad. Se sabe que la *Galatea* fue escrita por Cervantes, y esta obra es examinada en el capítulo sexto del *Quijote* junto con los libros de caballerías de la biblioteca del hidalgo por el cura y el barbero. El barbero, según Borges, es el propio Cervantes quien se juzga a sí mismo; opina el barbero lo poco que admira a Cervantes quien "es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada." La idea del arte como juego de Huizinga o su supremacía sobre la moral que propugna Nietzsche en el *Origen de la Tragedia* pudiera tener su antecedente en el episodio del escrutinio.

A Borges tampoco se le escapa la refutación de la lógica en el capítulo IX de la misma obra; aquí Cervantes narra cómo ha adquirido el manuscrito árabe en el mercado de Toledo y su traducción por un morisco a quien alojó en su casa durante el tiempo que le llevó terminarla. Estas ambigüedades de la parte primera de la novela continúan en la segunda; en una ocasión los protagonistas se leen en los primeros capítulos. Partiendo de estos hechos, Borges incluye en el ensayo técnicas similares de otras bien conocidas obras de la literatura. En *Hamlet*, Shakespeare en el mismo escenario de la obra incluye la representación de una tragedia similar a la real. Las narraciones fantásticas de las *Mil y una noches* multiplican continuamente una historia central que Borges califica de "superficial como una alfombra persa."

En las obras citadas sus autores han usado el recurso de la interpolación, hecho que hace pensar a Borges que si los protagonistas de una ficción pueden ser lectores o espectadores de sí mismos, nosotros podemos ser ficticios y vistos por otros también. Don Quijote y su autor viéndose reflejados en su obra son espejos infinitos o símbolos de la eterna repetición que es el hombre.

Entre los cuentos de *Ficciones* aparece "Pierre Menard, autor del *Quijote*." Menard, autor francés, quiere hacer una novela tan análoga al *Quijote* que no se atreve a alterar el original; pero el resultado es diferente. Borges en la conclusión del cuento afirma que ninguna imitación es igual al original; entre las diferentes razones que propone Borges es señalar la posibilidad que el arte sustituye la realidad, y en este ensayo la novela *Don Quijote* es tenida por la biografía de Cervantes sin intuir Menard que es la escritura de los sueños cervantinos, irreales, infinitos y que a la vez son reflejos de otros sueños. Pierre Menard no se atrevió a cambiar una palabra de la novela original, creyó que de hacerlo alteraba la realidad.

Este cuento es la demostración que hace Borges de una de las técnicas más usadas por él, la de la imitación que él no niega y proclama abiertamente. La copia de Menard es original, si se intuye el mundo que fluye detrás de la escritura. La idea que tiene Borges de Menard es la que

tiene de sí mismo. Dice Borges: "Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil." Total escepticismo.

En 1960 Borges publica *El Hacedor*; colección de poesía y prosa; simbiosis de literatura oriental, occidental y argentina. Un ensayo clave de este libro es la "Parábola de Cervantes y de Quijote"; su tema es el mito; principio y fin de todas las cosas. La eterna lucha entre lo fantástico y lo real en este ensayo está dada metafóricamente en la literatura de caballerías que se opone al mundo real de Castilla en el siglo XVII. Siglos después esta oposición fantasía-realidad desaparecerá con la victoria de la fantasía o mito. El mundo vulgar de ventas, mesones y Aldonzas será idealizado por la Generación del 98 en las páginas de Unamuno, Antonio Machado y Azorín que no intuyeron el equilibrio entre lo real y fantástico de Cervantes. El mundo mítico, entonces, es el verdadero.

En las tres formas expresivas de Borges, poesía, ensayo y cuento, la primera novela moderna y su creador, Cervantes, son temas constantes donde este *Hacedor* vacía su imaginación y emoción, si bien contenidas. Un rápido análisis de la temática argentina de Borges que tiene por escenario los senos profundos de la llanura, preferencia ineludible de infinitos, nos llevaría a su otro mundo, el bárbaro y violento del gaucho. Este mundo bárbaro es una metáfora hábilmente enmascarada que cumple las leyes inexorables del destino o de una voluntad desconocida de la que no se puede evadir el hombre. El mito trágico de Medea o Sísifo regresa a las tierras de las Pampas. Las armas del gaucho, el cuchillo en sus variadas formas, tienen capital importancia en estos cuentos; Borges imagina su función como una victoria contra la vida, pues causa la muerte. Al enjuiciar globalmente la temática borgiana, sus fuentes intelectuales y bárbaras, se puede ver que la presencia del *Quijote* fluye en ellas o que ellas son reflejos de ese eterno espejo que es el "Discurso de las Artes y las Letras" o arte de la violencia y de la literatura de Borges.

Otro tema de la literatura barroca española que refleja el arte de Borges es Baltasar Gracián, el dialéctico y contradictorio jesuita, esa "vida alternante" como se ha llamado. Gracián se sirve de la alegoría también para expresar su pensamiento; espíritu conflictivo, como Pascal, fue crítico de una sociedad que, según afirma él, nunca llegó a comprenderse y permaneció en lo externo y superficial de la vida. Gracián recurre al *Quijote* para ilustrar su criticismo a la sociedad española de su época. Decía el jesuita que España no había comprendido la verdad esencial de la novela cervantina, complaciéndose sólo en lo superficial e irrelevante de ella. El estilo de Gracián, a veces, es una alusión al doble sentido de las palabras, lo cual implica situaciones de duda; es su estilo un arte basado en lo conceptual del contenido y en la agudeza expositiva, plena de elegancia ornamental.

El conceptismo es para Gracián "un arte del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos . . ." Es de señalar la importancia que la imagen o metáfora tiene para el jesuita; en el cultivo de sus analo-

gías conceptistas pueden notarse analogías con el estilo de Borges.

En su poema dedicado a Gracián, uno de los que más inquieta a los críticos de Borges, hay un vaciamiento profundo y conmovedor de éste en el autor del *Criticón*; ¿es posible que el poeta argentino vea en el aragonés su verdadera realidad? Es, además, un poema clave para explicar el *recurso del otro* o forma de la identidad. Se intuye de la lectura del poema que Borges es Gracián.

Una libertad más me tomo; el peligro que entraña todo

riesgo no me detiene en hacerlo, es uno de los consejos que a Borges debo. En una estrofa del poema se lee:

Su destino ulterior no está en la historia
Librado a las mudanzas de la impura
Tumba el polvo que ayer fue su figura
El alma de Gracián entra en la gloria.

Destinos análogos, pues el alma de Borges ya ha entrado en la gloria. Retorno al principio de este trabajo, España está en Borges.

Dowling College