

## DESVIACIONES DE LA PALABRA:

### CRÍTICA Y FICCIÓN EN JORGE LUIS BORGES Y PAUL VALÉRY<sup>1</sup>

Juan Cristóbal Castro  
Escuela de Letras-UCV

#### RESUMEN

En este Artículo se reflexiona sobre la obra crítico-ficticia de dos importantes creadores de la tradición literaria occidental. Se trata de indagar en ciertos aspectos teóricos y metafísicos de algunos de sus textos. Las composiciones poéticas y/o narrativas de Valéry y Borges, respectivamente, muestran el peso de una razón cuestionadora, metaliteraria, crítica, que se ha convertido en una de sus características determinantes.

**PALABRAS CLAVE:** ficción, metaliteratura, crítica, hibridización.

#### ABSTRACT

This paper reflects on the critical – fictitious work of two important creators of the occidental literary tradition. It also tries to make inquiries into some theoretical and metaphysical aspects of some of their texts. The poetical and/or narrative compositions of Valery and Borges, respectively, show the burden of one questioning, metaliterary, critical reason that it has become in one of their determining characteristics.

**KEY WORDS:** Fiction, self-conscious literature, criticism, hybridization.

*no lo que queda por decir  
sino por desdecir  
y contradecir*

Guillermo Sucre

La palabra nunca está en un mismo sitio. Gira, muta, cambia. Significa algo en una época y otra cosa en otra. Dice mucho o poco, dependiendo en qué lugar y cultura se esté, y en qué actitud y sentimiento se interprete. Puede tanto explicar como confundir, tanto estimular como deprimir. Por más que nos empeñemos en contenerla en dogmas, definiciones o géneros basta con un pequeño traspies, un ligero cambio de contexto, para que se nos escape. Las fronteras entre crítica y ficción son uno de los mejores ejemplos para representar ese movimiento confuso e intermitente. Una novela leída hoy en día críticamente puede convertirse en un documento sociológico insoslayable, y un trabajo especializado leído estéticamente puede

<sup>1</sup> Presentado originalmente como Ponencia en las **VIII Jornadas de Investigación Humanística y Educativa**. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Caracas 26-28 de noviembre, 2003.

convertirse (¿por qué no?) en una parodia literaria moderna de indudable ironía e ingenio; quizás por eso la franja entre esas dos prácticas se ha vuelto una de las mayores preocupaciones teóricas de estos últimos años. La magnitud de su estudio sobrepasa, de hecho, el campo de lo artístico para abarcar diferentes disciplinas. En contraposición a un orden monolítico que cada vez más se nos impone en nuestras maneras de pensar, de usar el tiempo, de ordenar nuestra cotidianidad y, por ende, de cotejar nuestras expresiones verbales, el hombre ha reaccionado en otros ámbitos fomentando más bien la pluralidad, la confusión, la mezcla de lenguajes y conceptos, la incertidumbre. Una y otra tendencia, reviviendo la clásica contienda de lo apolíneo frente a lo dionisiaco esbozada por Nietzsche, están en continuo enfrentamiento. La literatura no está exenta de ello. Desde los tiempos de Cervantes lo real era materia de sospecha, y ya a partir de Laurence Sterne o del mismo autor del *Quijote*, la novela introduce dentro de sí algunas convenciones propias del estudio especializado, del tratado crítico, del análisis académico. No en balde Maurice Blanchot dirá que "... la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial" (1992: 225). Eso es precisamente lo que intentan hacer las obras de Paul Valéry y Jorge Luis Borges. Ambas se replantean la función de ciertos géneros y la legitimidad de algunas concepciones sobre el arte y la creación en general. Abren así la obra hacia nuevos horizontes de sentido y promueven otras formas de evaluar el fenómeno de lo literario. Sin ánimo de circunscribirme a una temática ya de por sí muy grande, en las siguientes líneas quisiera poner a dialogar muy brevemente a estos dos autores, a la luz del dilema que entraña la difícil e incestuosa relación entre crítica y ficción; diálogo que por lo demás ya sus obras han realizado lúcidamente. Pero sería oportuno, antes que nada, dilucidar un poco las bases sobre las cuales se ha sustentado esa dicotomía. Basta, a lo sumo, con una mera aproximación al tema para entrar luego en materia. Veamos entonces.

No siempre es cómodo descubrir puentes entre bahías distantes. Acostumbrados como estamos a una mentalidad maniquea, las distancias son a veces más fáciles de tolerar y comprender que los espacios de encuentro y comunión. El compromiso personal que nos pide movernos dentro del matiz, la frontera o el límite es acaso tan fuerte para nosotros que muchos deciden claudicar de antemano. Así ha sucedido con la separación entre la ficción y la crítica dentro de toda actividad escrita. Desde cierto tiempo se las ha querido ver como disociadas, estableciendo una relación jerárquica que las más de las veces se da de manera artificial y forzada. No es nada nuevo, por cierto. A lo largo de la historia los textos han ido organizándose en función de rígidas divisiones que establece el orden social imperante. En la Edad Media, por ejemplo, la *Biblia* era la mayor referencia gnoseológica y metafísica. De modo que la realidad se fundaba en todo aquello que seguía los principios del texto sagrado, y todos aquellos trabajos que se alejaban de él no sólo eran considerados como falsos sino incluso como blasfemos.

Con la era moderna liberal e ilustrada comenzaron a ser los escritos de la filosofía, y sobre todo la ciencia, los que sirvieron de molde para determinar las formas de entender no sólo la verdad y la mentira, sino también la imaginación. Y dentro de lo que comúnmente conocemos como literatura se fueron refugiando así todas las formas escritas que hablaban de aquello que no era real y útil, en un movimiento doble y contradictorio: a la vez que fue siendo subestimada por considerarla como una forma de saber evasivo e irracional, se le fue alabando como una fuente de culto pseudo religioso. Mientras que con la crítica fue sucediendo exactamente lo

contrario: terminó convirtiéndose tanto en una expresión digna del conocimiento, como en un ejercicio ancilar y creativamente infértil.

Una y otra quedaron entonces atrapadas entre esas fronteras. Todavía, de hecho, seguimos así. Una caracterización clásica de esa dicotomía se ve esbozada en algunas opiniones de T. S. Eliot. En uno de sus lúcidos ensayos enuncia abiertamente: "He supuesto como algo axiomático que la creación, una obra de arte, es autotélica; y que la crítica es, por definición, sobre algo diferente a ellas misma" (en Hartman, 1992: 73). Semejante idea viene a confirmar parte del proyecto crítico que promueve Matthew Arnold en pleno siglo XIX, fecha cuando las estructuras del saber moderno logran finalmente consolidarse. En ese mismo siglo se le asignaba, a la vez, un papel fundamental a la crítica literaria para la nueva formación humanística, se le subordinaba a fungir como un mero comentario del texto original. No hay que olvidar que para ese momento ya la literatura y las artes en general se habían finalmente independizado como actividades propias, conformándose así como una nueva ontología.

El tema es sin duda más vasto de lo que se puede desarrollar en unas cuantas líneas. Lo importante a lo sumo es destacar que la práctica crítica se convierte en un conocimiento en sí mismo, en uno de los pocos medios donde se refleja nuestra experiencia emocional y vivencial. Hoy en día vemos todavía claras resonancias de ello en los trabajos de George Steiner cuando en un momento de su célebre y esclarecedor libro *Presencias reales* nos dice: "Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia" (2001: 275). En este sentido la creación se convierte en el terreno perdido de la religión, en la nueva metafísica de un mundo sin dios, y su compañera (la crítica) no es más que una simple divulgadora de su poder, un testigo devoto y lejano. En la práctica esto puede significar, en el caso de la literatura, avalar ciertos tipos de géneros escritos que cuentan con el favor de los "dioses", que por lo general son menos divinos que terrenales (sólo basta con saber el poder del mercado y la academia para darse una idea de ello); y obligar a leerlos siguiendo unas estrictas pautas de unidad, sentido y organicidad, como si fueran monolitos cerrados. Mientras tanto la crítica, rebajada a un papel exegético peculiar, sólo encarnará en aquellas formas de escrituras más proclives a representar el espíritu racionalista y analítico de los trabajos científicos y hermenéuticos, con el especial don (cosa que resulta de gran ironía) de asignarle los "sentidos" a la creación.

Para Paul Valéry, sin embargo, esas opciones no están tan claras. La obra sorpresivamente no es un hecho dado, una unidad consolidada, una verdad en sí misma o un objeto perfectamente definible. Por el contrario, su visión de toda creación es más bien un proceso, una forma de experiencia, un acto de lo que él denominará "espíritu", lo cual no es otra cosa que una voluntad general que anima a la existencia a seguir a lo largo del tiempo en el proceso de asignarle sentidos y valores a las cosas. No hay género ni medio que lo delimite, no hay expresión concreta ni espacio semántico. "Todas las artes han sido creadas para perpetuar, cambiar, cada una según su esencia, un momento de efímera delicia en la certidumbre de un infinidad de instantes deliciosos", expresa (1998: 139). Toda circunscripción a una forma determinada, a un conjunto de rasgos particulares, no es más que un exabrupto y quizás hasta un gesto totalitario. La obra no es un objeto en sí mismo, preso en una morfología, sino el gesto de una línea de transformación continua. ¿No puede acaso leerse en parte su silencio de más de veinte años como una insatisfacción y una duda con las formas establecidas de la poesía y la literatura? Seguro que sí. La obra no es una ontología. Determinarla es

apresarla y cercenar nuestra condición creativa. “Hacer, deshacer, rehacer, perfeccionar, con el fin de no estar bajo la influencia de la ya hecho”, señala Jean-Michel Rey al hablar del poeta (1997: 54). No en balde en sus poemas prevalecen las figuras proteicas y sensualistas, mutantes y reveladoras: la serpiente y el mar, la pitonisa o Fausto. Metafísica de la transformación, filosofía del hacer: las cosas son apéndices de una mutación ilimitada. De ahí que todas sus expresiones puedan resultar para el lector descuidado algo inacabadas. Él mismo en más de una oportunidad lo ha afirmado: “Una obra nunca está necesariamente concluida, porque quien la ha hecho nunca se ha realizado” dirá en “Calepino” (en Silva Estrada, 1989: 39). Ello por cierto lo acerca a las recientes tendencias críticas que han ido labrando una visión del arte como un *work in progress*, como un texto abierto y participativo, como un trabajo complejo e infinito. De acuerdo con esto la acción poética se ve entonces como un discurrir sobre sí misma y no, como algunos todavía piensan con cierta ingenuidad, como una revelación trascendental y mítica. Discurrir que reposa sobre uno de los elementos fundamentales de la poesía: las palabras. “Reaccionando en contra de quienes creen que un poema puede hacerse a partir de ideas o de contenidos previamente establecidos, Valéry caracteriza su actitud como puramente formal y asegura que él parte puramente de las palabras para encaminarse hacia el pensamiento”, nos recuerda Alfredo Silva Estrada (1989: 34). Así el lenguaje pasa a convertirse en el material de la creación. No es un mero accidente o instrumento, sino su misma razón y sentido de ser. Es su cuerpo, el magma de su materia ardiente. “La literatura es el arte del lenguaje”, dirá en una oportunidad el poeta francés (Valéry, 1998: 131). Arte que por cierto no intenta ser contemplativo y menos aún vacío. No trata de aproximarse a sus materiales de modo excelso, pasivo, como simple observador, como *voyeur* accidental o espectador cautivo. Por el contrario, nuestro autor busca más bien promover nuevos usos, sacar al verbo de su configuración cotidiana, de la funcionalidad que le han impuesto. Así nos lo dirá: “... hay un lenguaje poético en el que las palabras ya no son las palabras del uso práctico y libre” (1998: 126). Es, en definitiva, la puesta en escena de un acto crítico de la palabra.

Pero así como la obra no es una unidad cerrada en sí misma, tampoco el autor es un ente perfectamente delimitado. No hay una criatura fuera del texto con la voluntad de circunscribir y delimitar el curso de sus sentidos. A Valéry definitivamente no le gustan, como buen lector de Nietzsche, los fantasmas platónicos. Nada que tenga que ver con una concepción monolítica, intransferible, de la realidad y fuera del marco de las palabras. De ahí que su crítica a la filosofía sea radical. No la ve como una disciplina, o como una ciencia, sino como un arte del lenguaje donde se tiende a cercenar al libre flujo del verbo, a anquilosarlo en inamovibles y periclitados usos retóricos. Con ello convierte su obra en teoría filológica y antiplatónica. Retoma algunas de las disquisiciones elaboradas por el grupo alemán de Jena para destacar a la creación como una forma novedosa de crítica. De igual modo sucede con su concepción de lo literario. Para él no se trata de algo delimitado en algunos géneros. De hecho, para él géneros tan reconocidos para el momento como la novela le parecen deleznable. Aunque la tarea no queda ahí. Si no es porque todas esas reflexiones las introduce en su misma creación, nuestro poeta hubiese quedado en la historia como un teórico, sin duda algo particular. Gracias, sin embargo, a obras como *Eupalinos o el arquitecto*, *El alma y la danza*, la obra de teatro *Mi Fausto*, y sobre todo *Monsieur Teste* es que su visión crítica se introduce en la ficción. Esta última es una novela filosófica que trata el recorrido del pensamiento del

singular señor Teste. Novela que a su vez es una antinovela: en ella no hay historia, ni conflicto, en el sentido convencional. Tampoco hay una indagación de personajes. El trayecto que se narra es simplemente del arte de pensar y ser de su protagonista. "Decir; redecir; contradecir; predecir; maldecir... Todos estos verbos resumen para mí el zumbido del paraíso y de la palabra" (Valéry, 1998: 101). Escrita en 1897, con secciones que se irán incluyendo posteriormente, *Monsieur Teste* se ha convertido en uno de los esbozos más lúcidos de su poética personal. A partir de ella se instaura un nuevo modelo de literatura que a su vez es crítica de sí misma y de la tradición que la justifica.

Borges, por su parte, apuesta en apariencia a una escritura mucho más cercana a ciertas convenciones. Elige unos géneros que, aunque no sean tan privilegiados para el momento, no dejan de seguir ciertos códigos, ciertas leyes, como son el relato y el ensayo. Lo llamativo es que lo hace para fundirlos y subvertirlos. Se vale del cuento para introducir elementos propios de la reflexión ensayística y del trabajo crítico, usa el poema para narrar ciertos acontecimientos y para reflexionar teóricamente, toma el ensayo para conectar ideas inverosímiles y jugar con referencias sacadas fuera de contexto. Al igual que Valéry descrea de la novela y de cierta idea trascendental de la literatura: "Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas de un mediocre o en un diálogo callejero", dice en su ensayo "Sobre los clásicos" (1974: 773). De igual modo, comparte con el poeta francés una visión de la obra más abierta, donde el autor ya no es una entidad que monopoliza el sentido sino que ahora trabaja en conjunción con el lector y la misma creación. Pero no satisfecho con ello, incluso llega a considerar toda creación como un nuevo diálogo que se abre con la tradición, como una nueva manera de ver el pasado. Como dirá en aquel texto sobre Kafka y sus precursores: "Cada autor inventa sus precursores" (1974: 712). Pero si para el poeta francés esta falta de unidad, de cierre, es signo de vastedad, para Borges puede ser signo de irónica decadencia. No en balde su ficción puede verse como una suerte de nostálgico anhelo por el encuentro de otro principio de sentido y coherencia. En el cuento "La escritura del Dios", por ejemplo, el protagonista logra ver antes de morir en las machas de un jaguar las palabras de los dioses. En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" el héroe puede dar finalmente con el sentido de su destino a través de los gestos de rebeldía de un hombre. Incluso en el "Poema conjetural" Francisco Laprida descubre con satisfacción el significado de su vida, su destino suramericano, al morir en mano de sus enemigos bárbaros; el mundo es cruel, desordenado, inhóspito, pero puede haber una esperanza de verdad en algún instante. Si no fuera porque todo está entrevisto con una cruel ironía, con una sonrisa desengañada, pudiese pensarse en el anhelo de un nuevo impulso ordenador, pero como se trata de formas de parodia secreta, de ficciones, el drama se hace risa y la historia crítica la posibilidad de cerrar algo en una forma perfecta, en una imagen, en un relato.

Pero esos no son los únicos elementos que habría que destacar. Quedan otros igualmente importantes. Sus trabajos de ficción se valen de una manera mucho más osada que Valéry del recurso de la parodia y la reescritura. Los utiliza en efecto como una forma para poner en entredicho toda visión de verdad concentrada en un tipo de enunciación específica. Hay ingenio y mucho humor en él. Como buen desengañado, hay juego con el saber y con las

formas como éste se estructura y usa. No sin cierta admiración ha leído al autor de *El cementerio marino*. Ya en sus primeras narraciones se vale de ciertos episodios históricos para transfigurarlos. Usa el dato ocasional, la referencia erudita, para falsificarla o desvirtuarla. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" habla de un extracto de la *Enciclopedia británica* que no existe; en "Pierre Menard" analiza a un autor con apoyo bibliográfico que es inventado por él; en "El Aleph" incluye una cita a pie de página donde menciona unos supuestos versos realizados por el protagonista. En Borges no hay credibilidad posible. En sus primeros relatos para la *Historia universal de la infamia* se encarga abiertamente de tergiversar los registros del pasado. Pone y quita personajes, agrega situaciones, omite datos. No se trata de hablar de un hecho sino de generar una forma de relato. Intuye, como después nos los comprueban teóricos como Hayden White, Michel de Certeau o Paul Ricoeur, que el ayer se nos presenta como narración y por ende es proclive a ser tergiversado. Un poco más adelante comienza su periplo ficcional. Con el cuento "Acercamiento a Almostásim" el autor apuesta a escribir la ficción que tanto lo caracterizará. Una ficción que sigue un estilo donde los parámetros de escritura se subvierten; se nos aparece como una reseña bibliográfica de un libro y de un autor que no existen. Algo que, según el mismo autor nos comenta en el "Prólogo" a sus *Ficciones*, lo ha tomado de Butler (*The Fair Haven*) y de Carlyle (*Sartor Resartus*). Los indicios para identificar el carácter del texto, si no es por la radicalidad de las propuestas, pueden resultar difíciles. Más de uno cayó en la trampa. Emir Rodríguez Monegal cuenta que el mismo Bioy Casares, amigo de Borges, trató de buscar las referencias<sup>2</sup>. De modo que es difícil no sucumbir a sus juegos. Efecto que rebasa el campo de acción de la literatura borgiana y termina por comprometer otras obras. ¿Cómo saber que una enciclopedia nos dice la verdad, o que un manual científico nos está hablando de descubrimientos nunca experimentados? Al romper los indicios que determinan la franja entre un texto real y otro que no lo es, la lectura se nos hace sospechosa. Después de leer a Borges la duda se nos abre hacia otros tipos de escritura, incluso las que no tienen que ver con la literatura. Se augura en definitiva un nuevo tipo de duda que imbrica crítica y ficción como actos de lectura literarios.

Dicho lo anterior, no queda más que agregar unos puntos. Cuando uno habla de crítica y ficción suele ver dos prácticas bien definibles y separadas. La primera tiende a relacionarse con un ejercicio racional, intelectual y secundario; mientras la segunda trata de expresar una tendencia si no falseadora e irracional al menos innombrable, cosa que la ha convertido para algunos en algo oscuro, misterioso y, quizás por eso, trascendental. No en balde una viene de juicio ("krineín": juzgar) y la otra viene de fingir ("fictiō"). El juicio, según nuestra herencia platónica, reside en la capacidad de ver la verdad, o en el peor de los casos de ajustarse a la lógica que gobierna el mundo real. El acto de fingir es por el contrario la desviación de ese principio. Pero Borges y Valéry, más que platónicos, son nietzscheanos: no ven el mundo fundado por un orden trascendental de frías ideas, sino un cuerpo de suntuosas apariencias que juegan entre sí. En este sentido los ideales son tan ficticios como cualquier criatura de la imaginación. De modo que el acto crítico no está en buscar un fundamento verdadero, sino en tomar conciencia de las mutaciones que conforman la marcha de los valores y textos que sostienen nuestra existencia. Disueltas nuestras garantías teológicas, sólo nos queda

2 También él mismo se dejó llevar por el engaño y anotó la referencia en su cuaderno de notas. Véase Rodríguez Monegal (1985: 240).

reinterpretarlas, descolocarlas o parodiarlas. En un mundo sin experiencias y con ídolos engañosos vendiéndose a todo lo largo de nuestras formas de ver el mundo, a la literatura no le queda más que ser develadora del carácter ficticio de nuestro entorno. Valéry y Borges van labrar así sus trabajos a través de esa premisa.

A partir de sus escrituras la literatura se abre hacia nuevos retos, y la crítica se reformula. De ahí que, por un lado, podamos ver novelas como las de Enrique Vila-Matas o Milan Kundera que son a su vez ensayos y ejercicios de reflexión literaria, o las de Ítalo Calvino que se abren al lector en múltiples posibilidades de sentido. Y, por otro lado, podamos ver casos como la obra crítica de Jacques Derrida o de Walter Benjamin donde confluyen diversos registros escritos, además del filosófico, por sólo mencionar algunos ejemplos. La creación de ese modo se convierte en reto y liberación. Acto de lucidez y desengaño: el cuerpo de nuestro entorno no se sostiene con garantías teológicas ni metafísicas, sino con la misma materia de sus formas. Utopía de la letra, metafísica del lenguaje: para ellos las palabras son el único terreno sobre el cual trabaja el escritor, sea crítico, artesano o creador. Esta certidumbre puede ser recibida de distintas maneras. Valéry quizás lo vea como pruebas del movimiento cambiante del espíritu, Borges acaso como tragedia del hombre moderno. Pero más allá de sus respectivas posiciones queda la puesta en escena de una misma realidad: las palabras.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanchot, M. (1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Hartman, G. H. (1992). *Lectura y creación*. Madrid: Tecnos.
- Rey, Jean-Michel. (1997). *Paul Valéry, la aventura de una obra*. México: Siglo Veintiuno.
- Rodríguez Monegal, E. (1985). *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva Estrada, A. (1989). Introducción. En P. Valéry. *La joven parca*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.
- Steiner, G. (2001). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- Valéry, P. (1989). *La joven parca*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela. [Introducción y traducción: Alfredo Silva Estrada].
- \_\_\_\_\_. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.