

---

# Borges, el lector y su lectura

Aura Estrada Curiel

*El pasado 25 de julio, Aura Estrada Curiel dejó de estar entre nosotros, de una manera tan inesperada como injusta, tan poderosa como única. Sus palabras, su sonrisa y su impulso quedarán sin embargo para siempre. Alumna destacada de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, donde obtuvo su licenciatura y su maestría con los más altos honores, estaba a punto de recibir su doctorado en la Universidad de Columbia, con un ambicioso trabajo titulado La voz de la inexperiencia, donde explora el papel público de los intelectuales a fines del siglo XX. Sus méritos como becaria del Hunter College M.F.A. Program la llevaron a convertirse en asistente de Toni Morrison. Merecedora de la beca Fulbright-CONACYT, fue estudiante de intercambio en las universidades de Austin y Brown, así como profesora en la de Columbia. El fragmento que aquí publicamos pertenece a su libro Borges, inglés, publicado en 2004 bajo el Sello de Scripta. Quede aquí como testimonio de admiración a su talento interrumpido.*



Aura Estrada Curriel

En varios ensayos de Hazlitt, de Stevenson y de Borges el lector se revela como protagonista central del texto. El siglo XIX fue la cuna en la que empieza a gestarse la poética de lectura que Borges funda abiertamente, al declarar que la literatura *está en el comercio con el lector*. Borges llega a esta determinación condicionado por su rescate de los autores decimonónicos que abrieron el paso al diálogo entre la obra y el receptor. Ensayos como “On Familiar Style”, “On Poetry in General”, de Hazlitt; “On Some Technical Elements”, “A Humble Remonstrance”, “A note on Realism”, de Stevenson; “Nueva postulación de la realidad”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, “Nathaniel Hawthorne”, de Borges, inician una complicidad con un lector imaginario pero a la vez real. Al pasar por los autores decimonónicos la ficcionalización del lector se convierte, en manos de Borges, en una relación de complicidad entre la obra y el lector. Ya las lucubraciones literarias de Hazlitt y de Stevenson representaban en su momento un inminente cambio estético del cual Borges hereda muchos rasgos, pero que una vez traspasados al contexto de la literatura latinoamericana del siglo XX sufren una transformación radical. El descubrimiento del *yo* de los románticos es un descubrimiento literario plenamente asimilado por Borges:

El hallazgo romántico de la personalidad no era ni sentido por ellos. Ahora todos estamos tan absortos en él que el hecho de negarlo o de descuidarlo es sólo una de tantas habilidades para ser personal.

En *Otras inquisiciones* se encargará de demostrar la existencia ilusoria del *yo*. Paradójicamente, esta categórica negación se traduce, como él mismo lo previó, en su afirmación: si Borges *es* nadie, nadie *es* alguien (Borges). Las consecuencias de esta supuesta lógica (que

funciona sólo a nivel literario) va más allá de la supuesta anulación del escritor: la fundación del *yo* da lugar a la invención del *tú*. Si se ha inventado la personalidad, ha sido sólo en la medida en que es capaz de ser percibida por otro. Hazlitt es uno de los primeros autores en hacer explícito el carácter dialéctico que une a su obra con la de sus contemporáneos:

To write a genuine familiar or truly English style, is to write as any one would speak in common conversation who had a thorough command and choice of words, or who could discourse with ease, force, and perspicuity, setting aside all pedantic and oratorical flourishes. Or to give another illustration, to write naturally is the same in regard to common conversation as to read naturally is in regard to common speech.<sup>1</sup>

Mientras que el escritor del siglo anterior a Hazlitt perseguía el lenguaje de los clásicos con sus metáforas preestablecidas y lenguaje sobrio, el de Hazlitt y Stevenson decide devolverlo al tono de la conversación casual de sobremesa.<sup>2</sup> Si bien Johnson estaba consciente de que la literatura se construye fundamentalmente de palabras, su inclinación clásica lo lleva a abstracciones y generalidades; el espíritu romántico, en cambio, se siente atraído hacia el uso común y concreto del lenguaje. Es decir, el escritor romántico vuelve sobre el material original, que es el lenguaje cotidiano, y recuerda que el artista es quien transforma lo ordinario en extraordinario. En defensa del lenguaje común, Hazlitt arguye:

I conceive that words are like money, not the worse for being common, but that it is the stamp of custom alone that gives them circulation or value.<sup>3</sup>

Hazlitt quiere llevar a cabo en el ámbito ensayístico lo que Wordsworth intenta hacer en el poético: devolver —porque hay un sentimiento de que la literatura ha sido robada del lector *común*—el goce y el placer de la lectura a los lectores. De ahí el rechazo al pomposo estilo de Johnson así como de algunos otros de sus contemporáneos. Para Hazlitt la dificultad de la escritura yace

<sup>1</sup> Escribir con un estilo genuino significa escribir como cualquiera hablaría en una conversación común: eligiendo las palabras para que el discurso fluya con facilidad, fuerza y claridad, haciendo caso omiso de las figuras pedantes de la oratoria. O para dar otro ejemplo, la escritura natural es a la conversación común lo que la lectura natural es al habla común.

<sup>2</sup> Sobre esta oposición Borges escribe: “The romantic, generally with ill fortune, wishes incessantly to express; the classical writer rarely dispenses with a *petitio principii*—that is, some fundamental premise which is taken entirely for granted”. (Jorge Luis Borges, *Selected Non-fiction*, p. 59).

<sup>3</sup> Considero que las palabras son como el dinero, que no se devalúa por ser común, sino que es el sello del uso el que lo hace circular y le da valor.

en lograr la comunicación de lo complejo mediante un lenguaje sencillo; lo fácil es un estilo ostentoso:

Thus it is easy to affect a pompous style, to use a word twice as big as the thing you want to express: it is not so easy to pitch upon the very word that exactly fits.

Más adelante, Stevenson volverá a esta idea del uso común del lenguaje, como también lo hará Borges, para distinguir a la literatura de la filosofía y la historia:

The art of literature stands apart from among its sisters, because the material in which the literary artist works is the dialect of life; hence, on the one hand, a strange freshness and immediacy of address to the public mind, which is ready prepared to understand it; but hence, on the other, a singular limitation.<sup>4</sup>

El cultivo de un lenguaje común y natural otorga a la prosa de Hazlitt y a la de Stevenson la espontaneidad que garantiza a sus ensayos su permanencia y validez. Borges, en una paráfrasis de Chesterton, otro defensor de la ambigüedad y la ilusión —dos herencias románticas—, nos recuerda:

El lenguaje —ha observado Chesterton (*G. F. Watts*, 1904, p. 91)— no fue un hecho científico, sino artístico; lo inventaron los guerreros y los cazadores y es muy anterior a la ciencia.

De diferente manera, estas tres reflexiones apuntan hacia una idea similar sobre el lenguaje y la literatura. Son un llamado de atención hacia lo natural; no es que al romántico le interese en principio lo extraño, como sugiere Paz en su interpretación de este movimiento, lo que le interesa es la percepción y la expresión individual. Este descubrimiento de lo extraordinario de la realidad es la sublevación romántica: el exterminio del afán neoclásico por justificar la existencia en términos generales. Ni la vida ni el arte pueden enunciarse mediante un silogismo, ninguna metáfora los explica por completo.

*Sublime* fue el nombre que se le dio a esa concepción literaria y existencial, ese carácter explosivo de la vida que hace de su captura un arresto imposible; así fue por lo menos hasta bien entrado el siglo XIX. Para el final del siglo y los comienzos del XX, lo sublime ya habrá creado su propio sistema: lo extraño y el delirio se vuelven otro código o método de la literatura. Lo inefable puede tam-

<sup>4</sup> La literatura se aparta de sus hermanas, porque el material en el cual el artista literario trabaja es el lenguaje de la vida. El escritor, por un lado encuentra una extraña frescura en su estilo que responde a la necesidad primordial del discurso de llegar a la gente común, naturalmente preparada para comprenderlo; pero por el otro vive siempre una limitación estilística propia de su oficio.

bién codificarse mediante un lenguaje; lo inasible puede articularse en un sistema lingüístico, menos rígido a la vez, pero finalmente un sistema. En los comienzos del siglo XX el credo romántico y al menos dos de sus principios, la simplicidad y la extrañeza, se han convertido en meta literaria.

Esto no resta al logro de los escritores del siglo XIX, su propio hallazgo: la literatura de los sueños y la fantasía. La ambigüedad y la extrañeza forman parte de esa norma, tal vez porque siempre lo habían sido, como parece sugerir Stevenson:

For no man lives in the external truth, among salts and acids, but in the warm, phantasmagoric chamber of his brain, with the painted windows and the storied walls.<sup>5</sup>

Así como ningún hombre habita la realidad en todo momento, ningún lenguaje la expresa constantemente. De aquí el deseo de Hazlitt, de Stevenson y de Borges por volver a la dicción de lo cotidiano, pero con el propósito de hacerlo extraordinario, pues estos autores se oponen explícitamente a un tratamiento meramente realista. La nueva poética rescata al lector de diarios y revistas para otorgarle dimensiones míticas. Borges, en su costumbre de ver el mundo a través del cristal de la literatura, se ha convertido, y con él nosotros también, en uno más de sus propios personajes. Pero la ficcionalización del lector para llegar a su cúspide en la crítica de Stevenson, la cual dedica varias de sus mejores páginas al nuevo personaje llamado Lector:

It will be more to the point, after having said so much upon improving books, to say a word or two, about the improvable reader (...) something that seems quite new, or that seems insolently false or very dangerous, is the test of the reader. If he tries to see what it means, what truth excuses it, he has the gift, and let him read. If he is merely hurt, or offended, or exclaims upon his author's follies (...) he will never be a reader.<sup>6</sup>

Si el poeta romántico manifestó sus sentimientos sobre la naturaleza y buscó expresarse como y para el hombre común —es decir, no solamente para el filósofo y el estudioso— el posromántico lo define y lo pone a prueba.

La obra de Borges intentará un paso aún mayor. El romántico escribe para el lector; los escritores de finales

<sup>5</sup> Porque ningún hombre vive la realidad exterior, entre sales y ácidos, sino en la tibia e ilusoria cámara de su cerebro, con las ventanas pintadas y las paredes con historias.

<sup>6</sup> Llegará hasta el punto, antes de hacer comentarios sobre libros mejores, de decir una o dos palabras acerca de un mejor lector (...), algo que parece completamente novedoso, insolentemente falso o muy peligroso es la prueba de un buen lector. Si trata de comprender su significado, la verdad que lo redime, tiene el talento y debe, pues, leer. Si sólo lo hierde, lo ofende, o clama contra las locuras del autor (...) jamás será un lector.

del siglo XIX lo comprometen; Borges, en el transcurso del XX, le otorga el poder de la creación, como señala Rodríguez Monegal en su interpretación de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”:

En vez de tomar al pie de la letra las conclusiones de los dos artículos críticos o las ironías del cuento, se podría ver en estos trabajos la fundación de otra disciplina: la que en vez de poner el acento en la creación de la obra literaria lo pusiera en la lectura.

La crítica del romanticismo prefigura la convicción de Borges —y también las de Genette, Blanchot, Monegal— al enfatizar el hecho físico de la lectura y su significado. Hazlitt y Stevenson, como Borges, entienden la actividad de la lectura como fundamento de la escritura.

La crítica ejercida por Hazlitt y Lamb toma conciencia de la materialidad del acto de lectura. Por un lado, percibe el hecho de la interpretación de un texto a través de sus símbolos, y por otro, el movimiento que produce en el pensamiento. Escribió Charles Lamb:

At the hazard of losing some credit on this head, I must confess that I dedicate no inconsiderable portion of my life to other people's thoughts. I dream away my life in others speculations. I love to lose myself in other men's minds. When I am not walking, I am reading; I cannot sit and think. Books think for me.<sup>7</sup>

Leer es aceptar la entrada en el otro, la apropiación de pensamientos ajenos. Éste es el movimiento natural de la lectura que depende de otro hecho físico, como Lamb explica en este mismo ensayo:

Much depends upon *when* and *where* to read a book. In the five or six impatient minutes, before the dinner is quite ready, who would think of taking up the *Fairy Queen* for a stopgap, or a volume of Bishop Andrew's sermons?<sup>8</sup>

Para llevar la analogía un poco más lejos, indica incluso las estaciones más propicias para ciertas lecturas: “Winter evenings —the world shut out— with less of ceremony the gentle Shakespeare enters. At such a season, *The Tempest*, or his own *Winter's Tale*”.

<sup>7</sup> Ante el peligro de perder el crédito, debo confesar que he dedicado una parte considerable de mi vida a los pensamientos de otras personas. Se me va la vida fantaseando en las especulaciones de otros. Me encanta perderme en las mentes de otros hombres. Cuando no estoy caminando, estoy leyendo; no me puedo sentar y pensar. Los libros piensan por mí. Charles Lamb, *The art of the Critic*, volumen 5, p. 671.

<sup>8</sup> Mucho depende de *dónde* y *cuándo* se lea un libro. Durante los cinco o seis minutos de impaciencia, antes de que la cena esté lista, ¿quién va a pensar en tomar *The Fairy Queen* o quien va a pensar en un volumen de los sermones del obispo Andrew?

En su defensa de las virtudes de la lectura,<sup>9</sup> Lamb establece una comparación con las virtudes del teatro, a las que considera menores porque obstaculizan la realización plena de la imaginación:

Contrary to the old saying, that “seeing is believing,” the sight actually destroys the faith: and the mirth in which we indulge at their expense, when we see these creatures upon a stage, seems to be a sort of indemnification which we make to ourselves for the terror which they put us in when reading made them an object of belief, —when we surrender up our reason to the poet, as children to their nurses and their elders; (...) for this exposure of supernatural agents upon a stage, is truly bringing in a candle to expose their own delusiveness. It is the solitary taper and the book that generates a faith in these terrors.<sup>10</sup>

El acto de la lectura se convierte así en un acto de fe, un juego, una rendición voluntaria que se produce sólo a cambio de la adquisición de un conocimiento íntimo, de los otros y, por lo tanto, de nosotros mismos; Lamb explica el potencial del acto individual de la lectura en contraste con la representación de algunas obras de Shakespeare, en la expresión de su desilusión al contemplar a sus personajes convertidos en realidad, manifiesta uno de los mayores atributos de la lectura:

But in the best dramas, and in Shakespeare above all, how obvious it is, that the form of *speaking*, whether it be in soliloquy or dialogue, is only a medium, and often a highly artificial one, for putting the reader or spectator into possession of that knowledge of the inner structure and workings of mind in a character, which he could otherwise never have arrived at in that form of composition by any gift of intuition.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Un poder que Borges también exalta y cuyos orígenes rastrea en *Las confesiones* de san Agustín: “Aquel hombre (Ambrosio) pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, pasados muchos años, al concepto de libro como fin, no como instrumento de un fin”. (Jorge Luis Borges, “Del culto de los libros” en *Obras completas*, tomo II, p. 92.

<sup>10</sup> Contrariamente al viejo refrán de “ver para creer” es que la vista realmente destruye la fe. El júbilo al que cedemos gracias a los actores, cuando encarnan personajes en el escenario, parece ser una autocompensación ante el terror que (sus parlamentos) nos producen; por el contrario; la sola lectura crea un objeto de fe. Así ocurre cuando entregamos nuestro asombro al poeta, de la misma manera en que los niños confían en sus nanas y en sus mayores; (...) la presencia de estos agentes sobrenaturales en el escenario es como ver una vela encendida exhibiendo su naturaleza irreal. La soledad de la vela y el libro, promueven la fe en medio de nuestros terrores.

<sup>11</sup> En las mejores obras de teatro y sobre todo en las de Shakespeare es muy obvio que la forma de *hablar*, aunque sea en un soliloquio o en un diálogo, es solamente un medio constantemente artificial, por poner al lector o al espectador en una posesión de conocimiento de la estructura interna y de trabajos mentales en un personaje, que de otra manera jamás conocieran por el don de la intuición.

El texto, cuando se logra, invade y conduce el pensamiento del lector hacia ciertos recesos de la mente que antes desconocía. Stevenson lo expresa también en un estilo que recuerda, por su viveza y plasticidad, al de Hazlitt:

If anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous; we should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the book be eloquent, should run thence forward in our ears like the noise of breakers, and the story, repeat itself in a thousand colored pictures to the eye. It was for this last pleasure that we read so closely, and loved our books so dearly, in the bright, troubled period of boyhood.<sup>12</sup>

En el proceso de la lectura, voluptuosa y absorbente, que proponen ambos, Lamb y Hazlitt, la identificación entre lector y libro resulta fundamental y es llevada hasta sus últimas consecuencias; más allá de la identificación con el autor, el lector —Lamb se usa a sí mismo de ejemplo, como suele hacer su crítica— se abandona a la lectura, en donde se convierte en otro. En su interpretación, de tono casual y conversado, del *Rey Lear*, Lamb explica el centro de su poder creativo:

While we read it, we see not Lear, but we *are* Lear, —we are in his mind, we are sustained by a grandeur which baffles the malice of daughters and storms; in the aberrations of his reason, we discover a mighty irregular power of reasoning.<sup>13</sup>

Lamb y Stevenson, en sus diferentes apreciaciones, convergen al reconocer el poder de la palabra en la mente del lector. Borges, en su atinada costumbre de predecir futuros literarios, dijo sobre la lectura: “(Un libro) es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria”.

El libro sobrevive en la medida en que su lectura resulta memorable; cuando ha pasado sólo tangencial-

<sup>12</sup> Si a algo se le puede llamar lectura, es a un proceso en sí mismo absorbente y sensual; deberíamos regocijarnos con un libro, extasiarnos inocentemente y elevarnos en su contenido con la mente llena de la más atenta y caleidoscópica danza de imágenes que impide dormir o pensar fluidamente. Si el libro es elocuente, las palabras deberían fluir hacia nuestros oídos como el ruido de las olas que rompen, y su historia debería reproducirse en miles de imágenes coloridas ante nuestros ojos. Por este placer último fue que leímos atentamente y amamos tanto nuestros libros en la brillante y problemática etapa de nuestra pubertad.

<sup>13</sup> Cuando lo leemos no vemos a Lear, pero somos Lear —estamos en su mente, estamos sostenidos por su grandeza, ésa que frustra las asechanzas de sus hijas y las tormentas; en el extravío de su pensamiento, descubrimos una poderosa fuerza de razonamiento.



Alphonse Mucha, *Zodiac*, 1896

mente por la mente del lector, sin tocar su imaginación, permanecerá callado en la memoria del lector. Borges rescata, entre muchas otras, esta idea de Stevenson y al escribir sobre Qu e vedo confiesa: “Virtualmente, Qu e vedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente”. El escritor, dicta Borges, debe crear una imagen que permanezca en la imaginación del lector, como una cicatriz en la memoria; así, Homero ha dejado al valiente Aquiles, Swift a sus inteligentes caballos, Stevenson a su conmovedor pirata.

Sin embargo, para dejar una huella el texto requiere de la participación del lector. Sin su presencia, un libro sería el mero registro de garabatos apuntados en una hoja de papel. Es sólo el contacto físico con el texto el que le da vida.

Tanto Hazlitt como Borges concuerdan en que, en ausencia del triángulo que se crea entre autor, lector y obra, esta última no dejaría de ser ya *a few marks and scratches upon paper*, ya *una serie de símbolos que registran las páginas de un libro*. El discurso entonces es una serie de propuestas, una serie de horizontes que el escritor pone a disposición de sus lectores. Estas series sólo se

Georges de Feure, *Young Lady in Clinging Dress and Hat*, 1901

desenvuelven en el contacto con el lector. Stevenson involucra también al lector en su poética de la lectura, pero su lector difiere del de Borges y de Hazlitt en ciertos rasgos particulares. Para Stevenson, la lectura supone la posesión de un talento, un don, una capacidad. En sus palabras:

The gift of reading, as I have called it, is not very common, not very generally understood. It consists, first of all, in a vast intellectual endowment—a free grace, I find I must call it—by which a man rises to understand that he is not punctually right, nor those from whom he differs absolutely wrong.<sup>14</sup>

Confiere a la literatura el poder de mostrar la naturaleza prismática del mundo; a través de ella puede aprehenderse la naturaleza variada, diversa y contradictoria del universo. No hay una verdad, como ya declaró Hazlitt, hay muchas. Pero el reconocimiento de esta vertiginosa heterogeneidad por medio de la lectura presupone la posesión de un talento, y como todo talento, es poco frecuente. El *thrill*, la modificación del texto a manos del lector, sólo ocurre en presencia de ese raro don:

A writer learns this early, and it is his chief support; he goes on unafraid, laying down the law; and he is sure at

<sup>14</sup> El don de la lectura, como lo he llamado, no es muy común y no muy bien entendido. Consiste, primero que nada, en una dotación intelectual extensa—una gracia libre, encuentro que así debo llamarla—mediante el que un hombre puede comprender que no está exactamente en lo correcto, ni tampoco los que difieren de él están completamente equivocados.

heart that most of what he says is demonstrably false, and much of a mingled strain, and some hurtful, and very little good for service; but he is sure that when his words fall into the hands of any genuine reader, they will be weighed and winnowed, and only that which suits will be assimilated; and when they fall into the hands of one who cannot intelligently read, they come there quite silent and inarticulate, falling upon deaf ears, and his secret is kept as if he had not written.<sup>15</sup>

Stevenson traslada el poder de la ficción al interior del lector.

La lectura es un proceso cognoscitivo que ocurre por medio de la imaginación. A su vez, ésta sólo se activa cuando se le estimula; el estímulo es el texto, como expresa Stevenson:

No art produces illusion; in the theatre we never forget that we are in the theatre; and while we read a story, we sit wavering between two minds, now merely clapping our hands at the merit of the performance, now condescending to take an active part in fancy with the characters. This last is the triumph of romantic story-telling; when the reader consciously plays at being the hero, the scene is a good scene.<sup>16</sup>

Así, la presencia activa de la imaginación no es exclusiva del escritor, sino que se ha extendido al lector. Además de tomar conciencia del lector y la lectura, estas afirmaciones apuntan hacia una percepción más profunda. Hazlitt, Lamb, Stevenson y Borges, afirman que la lectura es la aceptación de un engaño; nadie lo sabe mejor que esos cuatro autores que dedicaron, como confiesa Lamb, gran parte de su vida a las ideas de otros, incluso cuando las sabían ficticias. Los cuatro intuían que la lectura es, inevitablemente, la expresión de una fe estética.

De la lectura profunda que llevó a cabo Borges de los románticos, rescató el diálogo que ellos iniciaron con

<sup>15</sup> Un escritor pronto se da cuenta de esto y es su principal ayuda; él va sin miedo estableciendo la ley; y él está verdaderamente seguro de que la mayor parte de lo que él dice es demostrablemente falso, parte de ello es doloroso, mucho de ello es producto de una tensión confusa, y muy poco de ello puede servir. Pero él está seguro de que cuando sus palabras caen en las manos de un lector genuino serán aquilatadas y depuradas y solamente el que se satisface será asimilado. Y cuando caen en las manos de un lector no muy inteligente se convierten en algo absolutamente silencioso e inarticulado, caer sobre oídos sordos, y su secreto se guarda como si él no lo hubiera escrito.

<sup>16</sup> Ningún arte crea una ilusión, en el teatro nunca olvidamos que estamos en el teatro, pero mientras leemos una historia sentimos la duda entre dos mentes, ahora aplaudiendo el mérito de la representación, ahora siendo condescendientes para tomar una parte activa en la suposición con los personajes. Éste último es el triunfo de la historia romántica: cuando el lector juega conscientemente con ser el héroe, quiere decir que el lector está leyendo una buena escena.

el lector y afirmó que la única forma de interpretar un texto es por medio del diálogo entre la obra y su receptor. El énfasis del lector en la creación literaria se traduce en el reconocimiento y la celebración de sus cambios y sus transformaciones; si cada texto se renueva con cada lector, no hay una lectura única sino una cambiante interpretación:

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.

La mutabilidad interpretativa prueba la imposibilidad de atar un texto a una interpretación fija; cambian los lectores, las lecturas cambian. Borges resuelve la disputa estética entre la ficción y la realidad, el lenguaje ideal y el real, al proclamar imposible su resolución fuera del ámbito estético. En su ensayo “De las alegorías a las novelas”, que parece participar todavía de la disputa entre James y Stevenson, entre el realismo y el romance, Borges declara:

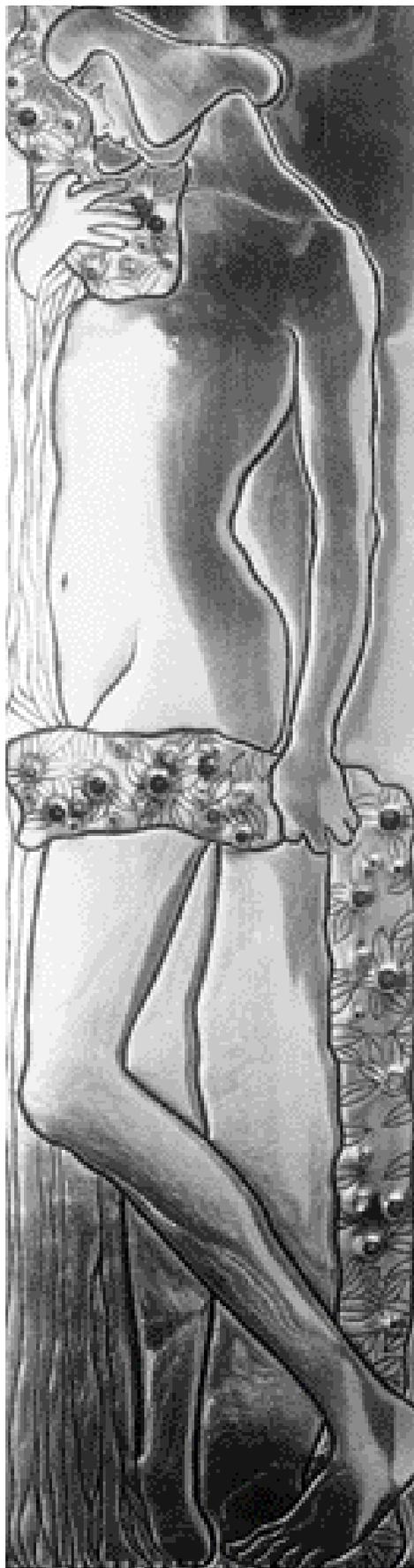
No sé muy bien cuál de los eminentes contradictores tiene razón; sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (el laberíntico *Roman de la rose*, que perdura en doscientos manuscritos, consta de veinticuatro mil versos) y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo. Ni Dante, que figuró la historia de su pasión en la *Vita Nuova*; ni el romano Boecio, redactando en la torre de Pavía, a la sombra de la espada de su ducado, el *De Consolatione*, hubieran entendido ese sentimiento. ¿Cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?

La única predicción posible es la inminencia del cambio, pues como ya intuía Hazlitt:

There is no danger that the testimony of ages should be reversed, and we add our suffrages to it with confidence, and even with enthusiasm. But we doubt reasonably enough, whether that which was applauded yesterday may not be condemned tomorrow; and are afraid of setting our names to a fraudulent claim to distinction.<sup>17</sup>

A lo más que puede arriesgarse este tipo de crítica familiar y conversada, a la luz de la incierta posteridad de los juicios literarios, es a plasmar sus intuiciones y per-

<sup>17</sup> No hay ningún riesgo en que el testimonio de una época cambie, así que le añadimos nuestros votos con confianza y hasta con entusiasmo. Pero tenemos nuestras dudas de que si fue aplaudido ayer esté condenado mañana, y tenemos miedo de asentar nuestros nombres en un clima de distinción fraudulento.



Koloman Moser, Panel from one of a pair of *Wiener Werkstätte* white single beds, 1903



Alphonse Mucha, *La Danse*, 1900

cepciones, cuya aparente vaguedad podría garantizar cierta duración histórica. La certeza es la incertidumbre, pues “no one can anticipate the suffrage of posterity”.<sup>18</sup> Nadie puede anticipar a los lectores del futuro. “Si me fuera otorgado”, Borges pondera, “leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000”.

La vaguedad y la paradoja se convierten más que en un propósito crítico, en un derivado de la poética de la lectura: si no puede anticiparse al lector por venir, tampoco pueden vaticinarse sus lecturas; la garantía de la posteridad está en mantener una puerta abierta al futuro. La crítica del romanticismo, como su poesía, está bañada en las aguas de la temporalidad —recordemos

<sup>18</sup> Nadie puede anticipar el juicio de la posteridad.

la figura de Ossian y es por lo tanto consciente de su propia condición provisional. El paso del tiempo suele deslavar, refinar, remover, enterrar o desenterrar nuestros juicios literarios u opiniones sobre el mundo. ¿Cómo justificar entonces la actividad literaria? ¿Qué parámetros utilizar, si todos son temporales? En su respuesta a esta pregunta, Hazlitt exalta dos figuras y su combinación: la imaginación y el lector:

To judge of things by reason or the calculations of positive utility is a show, cold, uncertain, and barren process—their power of appealing to and affecting the imagination as subjects of thoughts and feeling is best measured by the habitual impression they leave upon the mind, and it is with this only we have to do in expressing our delight or admiration of them, or in setting a just mental value upon them. They ought to excite all the emotion which they do excite; for this is the instinctive and unerring result of the constant experience we have had of their power of affecting us, and the associations that cling unconsciously to them.<sup>19</sup>

La medida del poder de un texto, de su grandeza o su pobreza, está en el impacto de su lectura. El crítico por su parte, que es antes que otra cosa lector en el sentido grandioso de Stevenson, juzga por instinto. Hazlitt postula que la intuición es una forma de aprendizaje, y ésta despierta ante las alarmas que subyacen en el fondo del texto —que unos años más tarde se instauran como símbolos— ante esas *asociaciones* que penden del texto. Con esta teoría basada en el pragmatismo de lo intuitivo, que sorprendentemente se adelanta a Freud, el texto deja de ser autosuficiente y finito para convertirse en una representación sugestiva e infinita. Borges adjudicará la infinidad del texto a la continua existencia de lectores; el texto sigue variando mientras la humanidad y sus lectores se siguen propagando. El texto será el mismo, son nuestros puntos de vista los que giran. Esta poética de la lectura sufre consecuencias más vertiginosas en la obra de Borges, la cual absorbe al lector en el discurso narrativo. El afán por medir el mundo con parámetros literarios ha hecho del lector uno más de sus personajes; a partir de entonces podemos aprendernos en un texto y, al leerlo, re-inventarlo. **U**

<sup>19</sup> Juzgar las cosas mediante la razón o el cálculo de su utilidad, es un proceso revelatorio, frío, incierto y estéril. El poder de las cosas para estimular la imaginación o emocionar, siendo éstas sujetos de pensamiento y sentimiento, se mide mejor por la impresión que usualmente dejan en la mente. Con esta huella es con lo único que debemos lidiar para expresar nuestro deleite o admiración hacia ellas, o para otorgarles su justo valor mental. Las cosas deben estimular la emoción que de por sí despiertan; éste es el resultado instintivo y cierto de la experiencia constante que hemos recibido de su poder para impresionarnos, y de las asociaciones que inconscientemente relacionamos con ellas.