



## La Formación De La Poética De Jorge Luis Borges

### *The Formation of Jorge Luis Borges' Poetics*

Marlova Gonsales Aseff

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil

marlova.aseff@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6188-3386>

**Resumen:** El objetivo de este estudio es analizar algunos aspectos de la formación de la poética de Borges, teniendo en cuenta sus rechazos y elecciones con relación a la representación literaria en distintos momentos. Recuperamos el contexto del modernismo hispanoamericano, al cual reaccionó Borges como uno de los líderes de la vanguardia ultraísta en Argentina. En seguida, abordamos su trayectoria como poeta y ensayista en los años 1920 y 1930 con el intuito de observar qué rasgos estilísticos provenientes de las vanguardias él mantuvo (o descartó) en su poética, así como el influjo de las ideas filosóficas de Macedonio Fernández y de otras concepciones que ha desarrollado hasta llegar al hito de su producción narrativa en los años 1940, cuando publica *Ficciones* y *El Aleph*.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges; representación literaria; literatura hispanoamericana.

**Abstract:** This paper examines some aspects of the construction of Borges' poetics. It considers his rejections and choices in relation to literary representation. The context of Spanish-American modernism is restored, as Borges reacted to it as one of the leaders of the ultraist avant-garde movement in Argentina. Then, we follow his trajectory as a poet and essayist in the 1920s and 1930s with the objective of observing what stylistic traits from the avant-gardes he maintained (or ruled out) in his poetics, as well as the influence of the philosophical ideas of Macedonio Fernández and other conceptions that he has developed until the key moment of his narrative production in the 1940s, when he publishes *Ficciones* and *El Aleph*.

**Keywords:** Jorge Luis Borges; literary representation; Spanish-American literature.

## 1 Introducción

Jorge Luis Borges, a diferencia de escritores como Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga, no dejó un “decálogo del perfecto cuentista” (Quiroga, 1998, p. 9). Según nos recuerda Isabel Stratta, para llegar a los conceptos e ideas de Borges acerca de la composición literaria es necesario buscar en las innúmeras digresiones, no siempre directas, que hace en sus ensayos o incluso en sus cuentos (Stratta, 2006, p. 31). En este estudio, reúno y analizo algunas huellas de la construcción de la poética de Borges, teniendo en cuenta sus elecciones, pero principalmente sus rechazos con relación a la representación literaria. Beatriz Sarlo ha observado que

Borges fue Borges porque se negó a las grandes poéticas del fin del siglo y de las vanguardias (se negó al modernismo, al simbolismo, al surrealismo). Sin duda, leyó todo. Pero un escritor no es todo lo que lee. Un gran escritor es, más bien, todo que rechaza de lo que lee (Sarlo, 2001).

Guillermo de Torre igualmente advirtió ya en el joven Borges “una actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y perplejidades, tanto de índole estética como filosófica” (Torre, 1964, p. 457). También Stratta percibe esa actitud de rechazo o de oposición en dos de los rasgos con los cuales sintetiza la poética de Borges “1) *oposición* a la psicología; 2) *oposición* a la mimesis y a cualquier enfoque naturalista de la narración; 3) privilegio del artificio y de invención sujeta a reglas” (Stratta, 2006, p. 31, la cursiva es nuestra). Es, sin dudas, una buena síntesis de la poética de Borges, pero en este estudio el objetivo mayor es observar cómo procede a la negación de las poéticas vigentes, principalmente en las primeras décadas de su trayectoria intelectual.

Empiezo recuperando el contexto del modernismo hispanoamericano, que predomina a principios del siglo XX y al cual Borges reaccionó como uno de los principales nombres de las vanguardias en Argentina. En seguida, trato de su trayectoria como poeta y ensayista a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, con el de observar qué rasgos estilísticos provenientes de las vanguardias mantuvo o descartó en su poética, así como el influjo de las ideas de Macedonio Fernández, hasta llegar al momento clave de su producción narrativa en los años 1940, cuando, ya siendo

un escritor maduro, publica *Ficciones* (reuniendo “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Artificios”) y *El Aleph*, colecciones de cuentos que, según Shaw, tendrían un impacto revolucionario en la literatura occidental (Shaw, 2014, p. 44). Al identificar cuáles serían los principales valores que integran la ficción de Borges, ejemplificaré rápidamente cómo dichos valores se manifiestan, de forma expresa o velada, en algunos de sus textos, especialmente en los cuentos “Funes, el memorioso”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Emma Zunz”, además de algunos de sus ensayos y textos críticos. Para ello, utilizaremos, como metodología, la interpretación de textos y la investigación bibliográfica no exhaustiva, una vez que la bibliografía acerca de la obra de Borges es vasta.

## 2 Las vanguardias frente al realismo y al modernismo

De acuerdo con Jean Franco, los vanguardistas de los años 1920 empezaron una rebelión que “reaccionaba contra un concepto de ‘realismo’ y de ‘realidad’ que era muy estrecho” (Franco, 1983, p. 282). Ese proceso se desarrolló con mayor intensidad tras los años 1940, pero a partir de los años 1920 ya se delineaba, sobre todo en la región del Río de la Plata. Es justamente en ese período cuando se agudiza una tendencia continental de rechazo al regionalismo (novela de la tierra) y se verifica la afirmación de nuevos procedimientos narrativos, además de la progresiva inclusión de lo urbano en la ficción. En efecto, todo indica que lo que le dio cierto impulso a esa tendencia fue la necesidad que sintieron los escritores hispanoamericanos de posicionarse frente a una nueva realidad: el agotamiento del positivismo y del realismo de moldes naturalistas y de temática rural, el crecimiento de las ciudades, la inmigración y la industrialización, factores que volvían más complejas las relaciones sociales. Según Sarlo

Buenos Aires había crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo y la impronta material de este crecimiento era visible en los años veinte. Lo que escandalizaba a los nacionalistas en 1910, fue signo optimista u ominoso para los intelectuales de las décadas siguientes. Todavía en 1936, la inmigración europea alcanzaba el 36,1 por ciento del total de la población de las grandes ciudades argentinas (Sarlo, 1995, p. 10).

Por todo eso, la instauración de este debate sobre nuevas estéticas alternativas al realismo vigente fue una forma de afirmar convicciones y de apuntar caminos.<sup>1</sup> Como advirtió Arrigucci Jr., también “el examen de textos críticos escritos por los nuevos narradores sobre la narrativa tradicional [...] revela claramente el deseo de penetración en una realidad más real [...]” (Arrigucci Jr., 2003, p. 117, traducción nuestra)<sup>2</sup>.

Para una mejor contextualización, es importante reconocer que el modernismo hispanoamericano había dado los primeros pasos que posibilitaron los avances de los años venideros. Primero, por haber representado una autoafirmación para el escritor latinoamericano, ya que fue un movimiento que partió de la llamada “periferia” para ocupar el “centro” (de las excolonias a la metrópolis). Fue “el retorno de los galeones”, según señaló Max Henríquez Ureña (1930). Segundo, por ser fruto de una elaboración estética que, sin prescindir de las tendencias europeas, las combinaba de una forma nueva, produciendo no copia, sino innovación. Para Octavio Paz, esos escritores de la “periferia” del sistema literario, que tenían a Rubén Darío a frente, fueron los primeros que sintieron “la nueva música” de poetas como Mallarmé y Baudelaire: “Se apropiaron de ella, la transformaron y se la transmitieron a España, que volvió a recrearla” (Paz, 1991, p. 158-159, retraducción nuestra)<sup>3</sup>. Esto es, los modernistas intentaron rescatar una dimensión universal y cosmopolita de las artes, articulándolas con las condiciones del mundo moderno y poniéndolas en diálogo con las expresiones de la cultura europea que se consideraban más actuales (Modernismo, 1995, p. 3.184).

Ese movimiento, no obstante, tuvo un alcance mayor en el género poético. Quienes se aventuraron en la narrativa buscaron temas históricos o exóticos, usaron un léxico arcaizante en una prosa impresionista,

---

<sup>1</sup> En los años 1940, escritores como Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier y el mismo Borges, entre otros, cuestionarían a través de creaciones muy originales las representaciones literarias y propondrían nuevos abordajes con respecto al realismo. No es fortuito que todas las tendencias de la nueva narrativa hispanoamericana trajeran preconfiguradas en sus denominaciones una relación con la representación de lo real, como se observa en los binomios: *realismo* crítico; *real* maravilloso, *realismo* mágico o, aun, narrativa fantástica (lo fantástico como una fisura, una intermitencia de lo real).

<sup>2</sup> “O exame de textos críticos que os novos narradores escrevem sobre a narrativa tradicional [...] revela claramente o desejo de penetração numa realidade mais real [...]”.

<sup>3</sup> “[...] Apossaram-se dela, mudaram-na e transmitiram-na à Espanha, que tornou a recriá-la”.

como lo hizo Rubén Darío en sus cuentos. De la misma forma, cabe recordar que, entre los modernistas hispanoamericanos, ya había quienes ensayasen el cuento de tema fantástico, como el mismo Darío, Quiroga o el Leopoldo Lugones de *Las fuerzas extrañas* y de *Cuentos fatales*. Es también Lugones quien, en cierto sentido, anticipa el surrealismo en algunos poemas de su *Lunario Sentimental*, de 1909. A pesar de que la prosa impresionista de los modernistas hispanoamericanos abrió un mayor espacio a la subjetividad, en términos estéticos no se comparó a la renovación de las técnicas narrativas que se avecinaban.

En suma, modernismo y vanguardias coincidieron en el deseo de superar el realismo y en la actitud cosmopolita adoptada por ambos. El primero buscó inspiración en la evasión y el exotismo, adoptó un vocabulario lujoso, innovó en los metros y en las formas poéticas. A su vez, las vanguardias ahondaron en el diálogo entre las estéticas cosmopolitas y las culturas locales. Las nuevas técnicas permitieron la ruptura de las estructuras temporales y espaciales de la narrativa, la multiplicación de los puntos de vista y, la reactivación del mito (Franco, 1983, p. 355). Más que nada, la idea de que los escritores de la “periferia” del sistema literario podían considerarse herederos de la tradición occidental, expuesta en el ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, de 1928, fue importante para la gestación de nuevas poéticas en la región.

Borges ya maduro reconocería que si “hoy las literaturas de lengua española han traspuesto sus límites geográficos y merecen interés y respeto; esto es obra del modernismo” (Borges, 2011, p. 14). No obstante, el joven Borges debió la afirmación de los primeros rasgos de su poética a sus reproches a la poética modernista (y, posteriormente, al ultraísmo). Las críticas de Borges a la literatura de los modernistas tenían que ver con el barroquismo de las descripciones, con las exageraciones retóricas, el virtuosismo y, sobre todo, con que los temas modernistas desaparecieran bajo la “frondosidad” del estilo. Pero, según recuerda Alazraki, “el propio Borges pagó tributo a esa moda del estilo brillante. Aun cuando es él quien encabeza una dirección literaria que se rebela contra la estética del modernismo, sus primeros ensayos son modelo de retórica rubenista” (Alazraki, 1974, p. 151). Años después, Borges diría que *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* eran libros “olvidados y olvidables” debido a su lenguaje “barroco y muy artificioso” (Alazraki, 1974, p. 152-153). De esa primera negación, se empieza a

engendrar su poética de “austeridad, rigor y precisión”, según lo notó Alazraki. “Austeridad y eficacia serán para Borges lo que para Darío habían sido el ritmo y el color” (Alazraki, 1974, p. 153).

### 3 El Borges vanguardista de los años 1920

Borges regresa a Buenos Aires a fines de 1921, tras vivir con su familia en Suiza y pasar una temporada en España, cuando participó activamente del ultraísmo bajo la influencia del poeta español Rafael Cansinos-Assens (Videla de Rivero, 2011, p. 106). Así, trajo consigo a Buenos Aires el ideario de ese movimiento de vanguardia que básicamente exaltaba la metáfora y renegaba la musicalidad excesiva del verso. Al volver, sintió el golpe de percibir los cambios por los cuales su ciudad había pasado. Para Sarlo, Borges “en este borde, entre una Buenos Aires que cree recordar y la ciudad que encuentra en 1921, dibuja el espacio literario que funda su primera gran invención: el criollismo urbano de vanguardia” (Sarlo, 2007, p. 149). En los años 1920, él escribiría cuatro libros de ensayos y tres libros de poemas, además de dirigir o colaborar con muchas revistas. Ya en sus poemas de esos años, su intento principal fue el de ensalzar y mitificar la ciudad de sus recuerdos, la Buenos Aires de los arrabaldes, de los patios, de las orillas y de los orilleros. Según Sarlo, el objetivo de su programa estético de los años 1920 fue construir una lengua literaria para Buenos Aires y darle una dimensión mítica a la ciudad (Sarlo, 2007, p. 149).

Para Gloria Videla de Rivero, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* “adoptan, por una parte, las técnicas literarias del vanguardismo, aunque solo parcialmente y muy personalizadas. Por otra parte, buscan expresar el alma de Buenos Aires y desde ella el alma argentina” (Videla de Rivero, 2011, p. 115). Eso se puede percibir en el siguiente fragmento de “Las calles”, poema que abre *Fervor de Buenos Aires* y que, por un lado, de acuerdo con el modo ultraísta, presenta una metáfora y la ausencia de la rima, por otro, trae el tema local y el uso adjetivos inusitados, una forma muy particular de la escritura de Borges:

Las calles de Buenos Aires  
ya son mi entraña.  
No las ávidas calles,  
incómodas de turba y de ajetreo,  
sino las calles desganadas del barrio [...] (Borges, 2005, p. 17).

Una curiosidad es el uso ya en 1923 de adjetivos y construcciones que iría reaprovechar en su ficción futura, como se puede percibir en los versos del poema “Barrio reconquistado”:

*Nadie vio* la hermosura de las calles  
hasta que pavoroso en clamor  
se derrumbó el cielo verdoso  
en abatimiento de agua y de sobra.  
El temporal fue *unánime* [...] (Borges, 2005, p. 26, la cursiva es nuestra)

Y podemos confrontarlo con la oración que abre el cuento “Las ruinas circulares” (1941), que dice: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche” (Borges, 2005, p. 451). No se trata de un hecho aislado. Para Barrenechea, la obra de Borges debe ser vista como un todo y aclara que “lo mismo que aparece en sus poemas vuelve a aparecer en sus cuentos o en sus ensayos. No solamente se repiten las mismas ideas, las mismas preocupaciones filosóficas, sino que también aparecen repetidas las mismas frases (Barrenechea, 2000, p. 390).

Videla de Rivero subraya que el ultraísmo fue un movimiento complejo, que aglutinó diversas tendencias vanguardistas. Para ella, Borges permaneció “fiel a la vertiente vanguardista más afín con su temperamento: la expresionista”. Uno de esos rasgos sería “la proyección del yo en el mundo externo, la proyección del sujeto en el objeto hasta el punto de desdibujar límites” (Videla de Rivero, 2011, p. 110). Ejemplos de ese procedimiento son construcciones borgianas como “los lentos jardines” (en el poema “1964” de *El otro, el mismo*), “lúcidas noches” (en el cuento “Las ruinas circulares”) o biblioteca febril (en “La biblioteca de Babel”).

En el texto “Ultraísmo”, publicado en 1921 en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, Borges enumera los principios del movimiento:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.

3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (Borges, 2011, p. 163).

Borges mantendría parte de esos preceptos en sus futuras narrativas y eliminaría o haría modificaciones en otros. Es posible afirmar que mantiene aspectos de los puntos dos, tres y cuatro. Del punto dos, se diría que va a cambiar los “adjetivos inútiles” por la combinación inesperada de palabras que provoquen cierto asombro, cierto contraste sintáctico. En “Elementos de preceptiva”, breve texto publicado en *Sur* en 1933, tras analizar fragmentos de milongas, tangos y poemas, concluye que “la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (Borges, 1999, p. 125), “delicado juego de cambios, buenas frustraciones, de apoyos” (Borges, 1999, p. 122). En cuanto al punto tres, pura negación de la tradición retórica española, lo llevará integralmente a su poética, así como la cuestión de la sugerencia presente en el punto cuatro y de la cuál tratará también en el ensayo “El arte narrativo y la magia”. Según estudio de Balderston (2021), que ha analizado los cuadernos manuscritos de Borges para estudiar su práctica compositiva, la elipsis es una figura retórica fundamental. Un ejemplo es “Hombre de la esquina rosada”, en el cual “el episodio central no está narrado, sino apenas sugerido, de acuerdo con el método que Borges defiende en los ensayos de *Discusión*” (Balderston 2021, p. 87).

Pocos años después, según advierte Sarlo, “Borges va a someter a una autocrítica intensa, reprochándole las exageraciones retóricas del ultraísmo y las exageraciones del criollismo” (Sarlo, 2007, p. 149). Pero, ante todo lo expuesto, se percibe que, a pesar del ideario ultraísta haberse agotado rápidamente para Borges, sus preceptos pasaron por una depuración crítica y dejaron huellas en la poética del escritor.

### 3.1 El factor Macedonio

Otro marco de los años 1920 en la historia de Borges y que guarda relación con sus elecciones y rechazos estéticos es su amistad con Macedonio Fernández, a quien conoció justo el día en el que volvió a Buenos Aires, tras la temporada en Europa. Fernández era amigo del padre de Borges y fue al puerto a esperarlos. Borges solía decir que fue una amistad heredada (Borges; Ferrari, 2009, p. 86). Sin duda, Fernández



ejercería una gran influencia en proyecto literario de Borges. Para Shaw, Fernández aporta “el primer auténtico cuestionamiento de la realidad misma, y por ende de la novela mimética”. Era “un idealista filosófico de los más intransigentes” (Shaw, 2014, p. 28). Su teoría estética está en “Doctrina estética de la novela” y en los prólogos 12 y 13 de *Museo de la novela de la eterna*. Macedonio sostenía que *Museo* es como “una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela” (Fernández *apud* Shaw, 2014, p. 29). Es cierto que la oposición de Borges a los enfoques psicológicos y a la mímesis tuvo mucho que ver con las creencias aportadas por Fernández. En el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por ejemplo, el personaje-narrador recibe un libro y dice: “Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque esta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar” (Borges, 2005, p. 434).

Los textos “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Bekerley” son, según indica Borges en una nota de *Inquisiciones*, escritos metafísicos pensados a partir de discusiones con Fernández y que tratan “de la función decisiva que tiene para la literatura el cuestionamiento filosófico en sentido estricto” (Farias, 1994, p. 39). Complementarios, esos dos escritos abordan temas recurrentes en las narrativas futuras de Borges, que son: ¿Qué se entiende por realidad? ¿Cuál es el estatuto ontológico de la personalidad o de la subjetividad?

Además de la amistad de Fernández y de la lectura de Bekerley, el influjo de otros filósofos idealistas como Platón, Hume y Schopenhauer también “ha llevado Borges a subrayar la irrealidad del mundo de las apariencias” (Cymerman; Fell, 1997, p. 37, traducción nuestra).<sup>4</sup> Franco simplifica un poco la complejidad de la cuestión al afirmar que “Borges se siente más atraído por el idealismo que por el realismo porque el primero tiene mayores posibilidades imaginativas” (Franco, 1983, p. 286). Por su vez, Barrenechea (2000) relaciona el tema de la negación del yo en Borges a su panteísmo.

#### 4 La “economía del relato”

Los años 1930 fueron un período crucial para la literatura de la región, época en la cual, como lo observó Ángel Rama, se formularon

---

<sup>4</sup> “[...] amène Borges à souligner l’irréalité du monde des apparences”.

las bases de la narrativa fantástica y de la realista-crítica en las mayores ciudades del continente (Rama, 2001, p. 209). Sin embargo, cada una de las vertientes tuvo sus propias formulaciones con relación al realismo vigente. En esos años, Borges siguió madurando sus concepciones, escribió ensayos que se acercaban de la ficción e hizo experimentos narrativos en *Historia universal de la infamia*, libro en el cual recoge ficciones basadas en hechos reales. Podemos seguir sus reflexiones de esa época en textos como “El arte narrativo y la magia”, publicado en el volumen *Discusión*, de 1932, en el que abre el ensayo constatando que, en aquellos tiempos, eran pocos los esfuerzos en cuanto a discutir procedimientos narrativos (Borges, 2005, p. 226). A fin de analizar la narrativa, propone una separación entre la trama y lo que llama de “artificios”. Borges lamenta, entonces, la falta de un vocabulario especial que facilite la comunicación del análisis de la narrativa y compara *The life and death of Jason*, de William Morris, y *Narrative of A. Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe. En resumen, Borges sostendrá que aquello que no se nombra, lo que solo se sugiere, es lo que crea la magia de la ficción. Subraya que Poe trabaja con dos argumentos en sus narrativas: uno inmediato y otro sigiloso. Defiende también que la cuestión de la causalidad es central en las discusiones sobre la narrativa. Para Emir Rodríguez Monegal, ese ensayo, “a pesar de sus oscuridades y la dificultad de su vocabulario crítico que necesita hoy ser traducido a términos más accesibles, puede ser leído como el primer manifiesto poético de Borges” (Rodríguez Monegal, 1980, p. 62).

En “La postulación de la realidad”, texto igualmente publicado en *Discusión*, Borges establecerá la diferencia entre escritores clásicos y románticos, dos arquetipos, según sostiene. Para él, el escritor clásico sería menos “expresivo” que el romántico, diría menos y, por eso mismo, dejaría más espacio para que el lector haga deducciones. Para Borges, la propia percepción de la realidad es imprecisa y, por eso, no habría por qué representarse la realidad de forma exhaustiva:

la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de un orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante (Borges, 2005, p. 218).

Sobre las omisiones, Borges afirma que la vida misma consiste en una serie de adaptaciones, una “educación del olvido” (Borges, 2005, p. 218). El escritor, como se percibe, “se inclina hacia los modos clásicos de registrar la realidad, no de expresarla enfáticamente” (Alazraki, 1974, p. 160). Con relación a ese juego entre el contar y el no contar que vemos en su literatura, Borges indicó tres caminos al escritor del hábito clásico: a) hacer una notificación general de los hechos que importan; b) imaginar una realidad más compleja, no declararla en su totalidad al lector y explorar únicamente las derivaciones y efectos de esa realidad; c) insertar en la historia “pormenores lacónicos”, pero que provoquen una “larga proyección” (Borges, 2005, p. 219-220). La noción de imprecisión o de economía —a la que también adhirieron Quiroga y Cortázar— está relacionada a la de intensidad del relato. Se puede decir que todos la tomaron de Poe, cuya obra había llegado a Buenos Aires a partir de 1880 (Cócaro, 1960, p. 11). Pero, además de la intensidad, también se relaciona con lo que él piensa acerca de cómo percibimos la realidad y de cómo la representamos en literatura. Barrenechea recuerda que a Borges le placía realizar juegos entre el plano de la realidad y el de la ficción, mezclar seres históricos y ficticios o inventar citas, pero esa mezcla, la mayoría de las veces, no perdía de vista su función en la economía del relato (Barrenechea, 2000, p. 141).

#### 4.1 *Ulises*, el memorioso

Dos críticas de Borges al *Ulises*, de James Joyce, escritas en las décadas de 1920 y 1940, ilustran bien sus proposiciones acerca del tema de la economía del relato y de su forma de pensar la representación literaria. En la primera, publicada en 1925 en *Inquisiciones*, Borges confiesa que para escribirla no leyó las 700 páginas del libro de Joyce y lo justifica con una ironía: dice que no es necesario andar por todas las calles para afirmar que se conoce una ciudad. Dice también que, con Shakespeare, en el tiempo que lleva un reloj de arena, pasan años, pero, con Joyce, para leer acerca de un día de la vida del héroe, el libro toma varios días y noches (o siestas) del lector. “En las páginas del *Ulises* bulle con alborotos de picadero la realidad total” (Borges, 1998, p. 26). En la segunda crítica, “Fragmentos sobre Joyce”, publicada en *Sur* en 1941, Borges presenta un borrador del cuento “Funes, el memorioso”, que sería incluido en *Ficciones*, y aprovecha para volver a reprochar a

la literatura de Joyce. La realidad total también bulle en la cabeza del personaje Funes, quien, a ejemplo del *Ulises*, llevaba toda una jornada solamente para reconstituir en su memoria otra ya vivida. Joven de la zona rural de la localidad uruguaya de Fray Bentos, después de sufrir un accidente, desarrolla una percepción y una memoria absolutas. Lo que podría ser considerado una dádiva, se muestra un tormento. Un punto importante es que el narrador relaciona la profusión de detalles a la ausencia de abstracción. En realidad, el argumento ficcional desarrollado en “Funes...” está vinculado a sus rechazos en términos de composición, y puede leerse como una gran ironía.

Italo Calvino destaca que el fraseo cristalino y sobrio de Borges y su forma de narrar sintética lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, además de unos adjetivos siempre inesperados y sorprendentes (Calvino, 1990, p. 63). En el prólogo de la primera parte de *Ficciones*, El jardín de senderos que se bifurcan, Borges volverá al tema de la concisión:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (Borges, 2005, p. 429).

Para Calvino, esa fue la gran invención de Borges, la simulación de que el libro que deseaba escribir ya había sido escrito por un autor desconocido, de otra lengua y cultura para, entonces, resumirlo y comentarlo (1990, p. 63). Y en cuanto a los valores de economía, de sugerir más y decir menos, se puede establecer conexiones con la idea de literatura como invención que el escritor desarrolla en esos años.

## 5 Menos mimesis, más ficción

Al principio de este texto, vimos que, según Stratta, uno de los rasgos más importantes de la poética de Borges es la “oposición a la mimesis y a cualquier enfoque naturalista de la narración” (Stratta, 2006, p. 31). Como sabemos, el concepto de mimesis viene de la Grecia Clásica y significa imitación o representación. Mientras para Platón la mimesis suele ser vista como la copia de la realidad, para Aristóteles sería su representación creativa. Platón afirma en el libro 10 de la *República* que

los poetas son mentirosos porque, para él, el mundo real es el de las ideas, y el mundo fenoménico es una imitación de las ideas. Por lo tanto, los poetas serían imitadores de imitaciones. Por otro lado, para Aristóteles, las ideas no existen por sí solas, ni separadas de las cosas; el fundamento de toda arte es la imitación de lo real. La mimesis a menudo se vincula al realismo, que en literatura suele ser comprendido como la tendencia artística o corriente estética que intenta hacer una representación “fiel” de la vida o de la realidad. A su vez, el término *ficción* viene del latín *fictus* (fingido o inventado, participio del verbo  *fingiere*). Kurt Spang (1984) afirma que mimesis y ficción son las dos formas fundamentales de introducir realidad en la literatura, una vez que “toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad”. Para el crítico, aunque se deben matizar las declaraciones siguientes, “la mimesis utiliza recursos imitativos, mientras que los de la ficción son recursos inventivos” (Spang, 1984, p. 153). Por lo tanto, no es poco relevante que Borges dé el título de “ficciones” a su importante libro de cuentos y que a la segunda parte del volumen la llame: “artificios”. Demarca, de inicio, sus propósitos, como si previniera el lector de que se tratara de pura invención y, así, le invitara a un nuevo modo de leer literatura.

Hemos visto cómo Borges rechaza la mimesis en cuanto representación pormenorizada de los hechos, de las emociones, la descripción meticulosa y la misma creencia de que la realidad pueda ser de hecho accedida. Borges solía hacer alusiones a la irrealidad de la llamada literatura realista, como cuando escribe lo que se sigue en un artículo de 1945 de la revista *Sur*: “Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico” (Borges *apud* Barrenechea, 2000, p. 143). Sugiere que nuestro modo de ver la realidad, lejos de ser objetivo, está condicionado por nuestras categorías mentales innatas. “No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple; no sabemos qué cosa es el universo” (Borges, 2005, p. 708). Borges cuestiona la propia noción de realidad, y los símbolos que le place utilizar remiten a cosas que la desestabilizan, como los sueños o los espejos que la duplican. En sus creaciones mundos inexistentes (o ficticios) pueden pasar a intervenir en la realidad. A él le gusta crear nuevos mundos, mundos posibles en la ficción, y no hacer copias fieles del llamado mundo real. Un ejemplo es el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en el cuál escribe: “Los

metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges, 2005, p. 436). En ese relato, se borran los límites entre el verdadero y lo imaginado, así como también son subvertidas las leyes que rigen nuestro mundo.

Igualmente, Borges juega con las categorías de verdad y mentira cuando nos muestra que lo que parece verdad (o realidad) puede no serlo. Por ejemplo, en “Emma Zunz”, el personaje que da título al cuento crea una historia falsa, pero en sustancia es cierta (Alazraki, 1974, p. 142). Acerca de las relaciones entre verdad y ficción, Juan José Saer recuerda que “si [Borges] llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas” (Saer, 2014, p. 14).

## 6 Conclusiones

En esta investigación, procedí a una búsqueda por una síntesis de la formación de las concepciones de Borges con relación a la composición literaria, es decir, de su poética. Escogí un camino de análisis que privilegió sus elecciones, pero sobre todo sus rechazos, teniendo en cuenta su personalidad desconfiada — según atestó Guillermo de Torre — y propensa a las indagaciones de índole filosófica. Expuse como Borges empezó su trayectoria literaria oponiéndose a los valores estéticos del modernismo hispanoamericano, asumiendo el rol de líder de la vanguardia ultraísta en Buenos Aires. También razoné que la negación o el cuestionamiento del realismo no fue una actitud aislada de su parte, sino un rasgo generacional. No obstante, su manera de tratar el tema del realismo y de la representación de la realidad en la literatura si fue bastante original. De esa primera negación, de oposición a las exageraciones estilísticas del modernismo empieza a engendrar su poética de “austeridad, rigor y precisión”. De igual forma, los preceptos del ultraísmo que defienden la “abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada” es en sí una negación de la tradición barroca de la literatura española, que lo llevará a enaltecer el escritor “de hábito clásico” en detrimento del romántico. Como vimos, el escritor clásico es, para Borges, menos expresivo y por eso deja más espacio para la sugestión

y para las deducciones de sus lectores. Además, Borges rechaza las descripciones exhaustivas porque sostiene que la sugestión es lo que crea la magia en la ficción. Con Fernández, niega el realismo y aplica a su literatura, tanto en la forma como en los temas, sus cuestionamientos filosóficos. A su vez, todos los hilos de su poética convergen en su negación de la mimesis, en favor de la ficción/invencción. Borges no hace una copia de la realidad, porque para él la realidad misma es ficción. Si para Platón el poeta es un mentiroso, y para Fernando Pessoa, un fingidor, creo que la afirmación que mejor define a Borges, ese creador inusitados mundos, es la de Vicente Huidobro, para quien “el poeta es un pequeño dios” (Huidobro, 1990, p. 41).

## Referencias

- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BALDERSTON, Daniel. *El método Borges*. Tradução de Ernesto Montequin. Buenos Aires: Ampersand, 2021.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.
- BORGES Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John O’Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*. Barcelona: Emecé, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona: RBA – Instituto Cervantes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1919-1929)*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÓCARO, Nicolás. *Cuentos fantásticos argentinos*. Selección de Nicolás Cócaro. Buenos Aires: Emecé, 1960.

CYMERMAN, Claude; FELL, Claude. *Histoire de la littérature hispano-américaine*. De 1940 à nous jours. Paris: Nathan Université, 1997.

FARIAS, Víctor. *Las actas secretas: Inquisiciones y El idioma de los argentinos*, los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges. Salamanca: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

HUIDOBRO, Vicente. *Antología poética*. Madrid: Castalia, 1990.

MODERNISMO. In: MONTALDO, Graciela; TEJEDA, Nelson Osogrio. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995.

PAZ, Octavio. Literatura e literalidade. In: PAZ, Octavio. *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 148-160.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte y otros cuentos*. Buenos Aires: Cantaro Editores, 1998.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: RAMA, Ángel. *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. Organização Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. p. 210-238.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

SAER, Juan José. *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014. Disponível em <<http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/jjSaer/Concepto-ficcion.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

SARLO, Beatriz. “¿Cómo Borges fue Borges?” In: BORGES CENTER FOR STUDIES & DOCUMENTATION. *Borges Studies Online*. 2001. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/bsol/bscb.php>> Acesso em: 14 abr. 2020.



SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

SHAW, Donald. *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2014.

SPANG, Kurt. Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria. *Anuario Filosófico* v. 17, n. 2, 1984.

STRATTA, Isabel. Borges cuentista: las reglas del arte. *Fragmentos*, n. 28/29. Especial Jorge Luis Borges. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

TORRE, Guillermo de. Para la Prehistoria Ultraísta de Borges. *Hispania*. v. 47, n. 3 Sep., 1964.

UREÑA, Max Henríquez. *El retorno de los galeones* (bocetos hispánicos). Madrid: Renacimineto, 1930.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. 3. ed. Mendoza: Editorial de la Universidad de Cuyo, 2011. (Colección Indagaciones)

Recebido em: 18 de março de 2023.

Aprovado em: 17 de agosto de 2023.