

“Humor objetivo”¹ **Sobre Hegel, Borges y el lugar histórico de la novela latinoamericana**

por Hans Ulrich Gumbrecht
(Stanford University)

Traducción: José Amícola

¿Y qué pasaría si tomáramos a Hegel seriamente? Seriamente, en el más concreto sentido, quiero decir: no sólo seriamente, como un filósofo canonizado hacia quien sentimos que haremos una justicia más que suficiente distorsionándolo al modo hermenéutico. El repertorio de conceptos seleccionado para describir el tema de este coloquio me parece ser eminentemente hegeliano. Trata de literatura contemporánea intentando identificar su lugar en una perspectiva histórica a largo plazo, como perfeccionamiento de un legado del pasado y como síntoma para un futuro todavía oculto. La mayoría de mis estudiantes norteamericanos, por el contrario, sin duda, leerían o interpretarían los textos que aquí discutimos como posiciones y afirmaciones en un universo de política, de identidades. Quizás invocarían a Marx, aunque seguramente sería un Marx vaciado de sus implicaciones hegelianas. No es que yo prefiera incondicionalmente el acercamiento norteamericano — la filosofía de la historia sigue siendo mi marco principal de referencia intelectual (para, bien o para mal). Sin embargo, estoy impresionado por la crasa diferencia entre los planteamientos de las diferentes culturas académicas y por el modo en que cada una de las dos tradiciones toma su propio estilo como “natural”.

A lo que me estoy refiriendo de modo polémico al proponer tomar a Hegel seriamente, es a un consenso entre los historiadores de la cultura (especialmente entre aquellos que se declaran a sí mismos hegelianos) que consiste en sobrepasar (por decirlo cautamente) el argumento de Hegel acerca de “el fin de la edad del arte” (“Ende der Kunstperiode”). Las razones para la eliminación son muy obvias. ¿No sería suicida para especialistas profesionales de la literatura, del arte visual y de la música (aun más que para ‘amateurs’) admitir que el objeto de su pensamiento dejó de tener una importancia filosófica y una función social un siglo y medio antes? La estrategia que hace posible descontar esta tesis de Hegel sin poner en entredicho la importancia general de su sistema filosófico, es tan obvia como los motivos para su puesta en práctica. Se explica (y se perdona) el “error” de Hegel descalificando su concepto normativo del arte como demasiado estrecho (otros tratan de transformar lo que llaman la “dialéctica hegeliana” en un programa antivirus contra su molesta profecía). La verdad es, sin embargo, que nuestro coloquio no podrá presentar ninguna idea nueva si no se la concedemos a Hegel. Pues nuestro punto de partida es la “novela altamente moderna”, que ha llegado a un callejón sin salida, y la superación de tal parálisis por el potencial discursivo de lo que algunos lectores, durante las últimas dos décadas, han llegado a llamar la novela “postmoderna”.² Entonces, ¿por qué no asociar la idea hegeliana de “el fin de la edad del arte” con el problema ya superado por el capítulo postmoderno escrito en la historia de la novela?

La única respuesta negativa posible a esta pregunta apuntaría al hecho de una diferencia cronológica. La profecía de Hegel se refiere a su propio presente, mientras que la crisis de la

¹ Este texto fue escrito para un coloquio sobre la novela contemporánea que tuvo lugar en Alemania, en marzo de 1995, y es ahora la continuación de los debates con mis colegas y estudiantes de Stanford. Agradezco, entonces, a J. César de Castro Rocha, Bill Egginton y Juan José Sánchez.

² Siguiendo la sugerencia implícita, en la convocatoria de los organizadores, no discutiré la legitimidad del concepto de “postmoderno” frente a la protesta de la Escuela de Frankfurt acerca de que la modernidad puede (y debe) ser extendida hasta nuestro presente y hasta nuestro futuro. Si alguien me lo preguntara yo, por mi parte, sin embargo, optaría en favor del concepto de modernidad.

novela moderna ha ocurrido más de cien años después (se podría querer ver su culminación y su final en *Finnegans Wake*). Mi contraargumento (deklaradamente hegeliano) a este contraargumento propone leer la historia de la novela entre, digamos, 1830 (*Le rouge et le noir*) y 1967 (*Cien años de soledad*) como una huida (finalmente infructuosa) del problema de la representación hacia el que apuntaba Hegel. Conuerdo aquí con Foucault (*Les mots et les choses*) en que la crisis de la “répresentabilité des êtres” no concierne exclusivamente a la literatura y al arte visual. Vista desde este ángulo, la novela moderna aparece como un género que se confronta constantemente —y a veces aun explícitamente (como en el caso de Flaubert)— con la pérdida de la representabilidad. Existen, al menos, tres elementos estructurales que han sido relacionados reiteradamente con esta larga y tenaz lucha: el continuo reposicionamiento de la relación entre el individuo (sujeto) y el mundo (objeto); la tematización del tiempo constituido dentro de la narrativa como obstáculo para la representación; y, por último, a un nivel extrínseco diferente de constitución temporal, el compromiso hacia la innovación, como causada por el esfuerzo de escapar y superar la crisis diagnosticada por Hegel. Es mi impresión que la novela postmoderna, desde la década de los sesenta, se ha desembarazado de estas obsesiones y que la literatura latinoamericana ha jugado un rol muy importante como catalizadora de esta toma de distancia. Los orígenes de esta función particular dentro de la historia de la novela, sin embargo, se retrotraen a un discurso primariamente lírico que emergió desde un contexto regional en la década de 1920.

1826³

Comienzo con una cita extensa de la descripción del arte en la *Vorlesung* [Lección] de Hegel de ese año que necesitaría ser puesta en cuestión si se deseara superar la profecía negativa de su autor:

Wie nun jeder Mensch in jeder Tätigkeit, sei sie politisch, religiös, künstlerisch, wissenschaftlich, ein Kind seiner Zeit ist und den wesentlichen Gehalt und die dadurch notwendige Gestalt derselben herauszuarbeiten die Aufgabe hat, so bleibt es auch die Bestimmung der Kunst, daß sie für den Geist eines Volks den künstlerisch gemäßen Ausdruck finde. Solange nun der Künstler mit der Bestimmtheit solcher Weltanschauung und Religion in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt ist, so lange ist es ihm auch wahrhafter *Ernst* mit diesem Inhalt und dessen Darstellung, d. h. dieser Inhalt bleibt für ihn das Unendliche und Wahre seines eigenen Bewußtseins, ein Gehalt, mit dem er seiner innersten Subjektivität nach in ursprünglicher Einheit lebt, während die Gestalt, in welcher er denselben herausstellt, für ihn als Künstler die letzte, notwendige, höchste Art ist, sich das Absolute und die Seele der Gegenstände überhaupt zur Anschauung zu bringen. Durch die ihm selber immanente Substanz seines Stoffs wird er an die bestimmte Weise der Exposition gebunden. Denn den Stoff und damit die für denselben gehörige Form trägt dann der Künstler unmittelbar in sich, als das eigentliche Wesen seines Daseins, das er sich nicht einbildet, sondern das er selber *ist* und deshalb nur die Arbeit hat, dies wahrhaft Wesentliche sich objektiv zu machen, es lebendig aus sich vorzustellen und herauszubilden. Nur dann ist der Künstler vollständig für seinen Inhalt und für die Darstellung begeistert, und seine Erfindungen werden kein Produkt der Willkür, sondern entspringen in ihm, aus ihm, aus diesem substantiellen Boden, aus diesem Fonds, dessen Inhalt nicht eher ruht, bis er durch den Künstler zu einer seinem Begriff angemessenen individuellen Gestalt gelangt ist. (pp. 232 y ss.)

³ Hegel dio *sus Vorlesungen* sobre estética dos veces en Heidelberg y cuatro en Berlín. El texto que ha llegado hasta nosotros proviene especialmente de la versión berlinesa de 1826. Citaré del vol. XIV de sus *Werke in zwanzig Bänden*.

Ahora bien, lo mismo que todo hombre en cada actividad, política, religiosa, artística, científica, es un hijo de su tiempo y tiene la tarea de elaborar el contenido esencial y con ello la forma necesaria del mismo, de igual manera el destino del arte está también en que él encuentre la expresión artísticamente adecuada para el espíritu de un pueblo. Mientras el artista se mantiene entrelazado en identidad inmediata y fe firme con la determinación de tal concepción del mundo y religión, toma verdaderamente en *serio* este contenido y su representación. Es decir, este contenido permanece para él infinito y verdadero de su propia conciencia, un contenido con el que vive en unidad según su subjetividad más interna. Y la forma bajo la cual lo pone de manifiesto es para él como artista la manera última necesaria, suprema de hacer intuitivo lo absoluto, así como el alma de los objetos en general. Por la substancia inmanente de la materia, inmanente al artista mismo, él está atado a una determinada forma de exposición. Pues el artista lleva inmediatamente en sí la materia y, con ello, la forma correspondiente a la misma. La lleva en sí como la auténtica esencia de su existencia, no una esencia que él se imagine, sino que es él mismo, de modo que sólo le queda la tarea de hacer objetivo para sí esto que es verdaderamente esencial, de representárselo vivamente y configurarlo. Sólo entonces el artista está completamente entusiasmado de su contenido y de la representación y sus invenciones no son un producto de la mera arbitrariedad, sino que brotan en él, de él, de este suelo substancial, de este fondo, cuyo contenido no descansa hasta que a través del artista ha obtenido una forma individual adecuada a su concepto (p. 168)⁴

Quiero iluminar cuatro aspectos en esta compleja noción del arte, tan venerada e inspiradora a la vez, aspectos que Hegel confirma y continúa distinguiendo en las páginas siguientes de lo que él considera deficiencias del “arte romántico”. Primeramente, el artista no necesita buscar su tema porque este tema “le es inmanente”; no hay que cerrar ninguna brecha para unir al individuo y al mundo (como es el caso para el arte romántico). En segundo lugar, lo mismo es válido para la forma en que el contenido se propulsa “sin descanso” hacia adelante como “adecuada realización de esa noción” (acerca de la “fuerza” a través de la que tal “esencia debe” encontrar su expresión, véase la “Logik” en la *Enzyklopädie*, párrafos 136 y ss.). En tercer lugar, contenido y forma no son abstractos y generales, sino particulares al momento histórico del artista y de su nación. El cuarto aspecto relevante se presenta explícito en el texto de Hegel y, por lo tanto, requiere sólo una breve extrapolación. Si no existe una distancia que separe al artista individual de su contenido, entonces, puede concluirse que efectivamente los contenidos pertenecientes al pasado no necesitan ser recuperados o recordados para tornarse presentes; ellos son:

leibliche unerinnerte Gegenwart, über welcher die abstrakte Notwendigkeit des Schicksals [steht (p. 237).

(...presente corporal [no recordado],⁵ sobre el cual se halla la necesidad abstracta del destino, p. 171)

En otras palabras: el tiempo todavía no interfiere como un obstáculo para la representación, Hegel afirma que esta íntima relación del artista con el contenido y la forma “directamente esencial para su conciencia” se ha perdido en el arte romántico y elige (por razones que no es necesario rastrear aquí) el concepto de “Humor” para describir los gestos de aquella literatura que surge de esta transformación:

⁴ Nota del traductor: se seguirá aquí para los textos de Hegel la traducción realizada por Raúl Gabás, bajo el título de *Lecciones de estética*, Barcelona, Península, 1991.

⁵ Nota del traductor: la versión española de R. Gabás no hace constar el término “unerinnerte” que aquí traducimos del alemán.

Blicken wir nun /.../ auf das zurück, was wir als die Auflösungsformen der romantischen Kunst zuletzt betrachtet haben, so hoben wir vornehmlich das Zerfallen der Kunst, die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt auf der einen Seite, auf der anderen dagegen im Humor das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach heraus. (p. 239)

(...si miramos de nuevo a lo que últimamente hemos considerado como formas de disolución del arte romántico, digamos que [resaltamos sobre todo la decadencia del arte, la imitación de la objetividad exterior en la casualidad de su forma, por una parte, y en el humor, en cambio, la liberación de la subjetividad según su casualidad interior. pp. 172-3)

Tratando constantemente con un antagonismo entre el héroe y la sociedad, la estructura dominante en el contenido de la novela del siglo XIX es paralela al abismo entre el autor y el mundo:

[Die Helden stehen als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung [der bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. (p. 219)

(Los héroes como individuos con sus fines subjetivos del amor, de la honra, de la búsqueda de honor o con sus ideales de mejorar el mundo, se oponen al orden existente y a la prosa de la realidad, que por todas partes les pone dificultades en el camino. p. 159)

Si esta visión de inevitable tensión va a ser decisiva para las lecturas críticas dominantes de la novela del siglo XIX (cf. *Die Theorie des Romans*, de Lukács), Hegel está dispuesto a hacer una excepción, en el nivel de la relación extraficcional entre el autor (o el artista) y su mundo, por aquellos casos que logran alcanzar una intimidad similar a la intimidad clásica — aunque no idéntica con ella— de objetividad y subjetividad:

Wenn sich nun aber diese Befriedigung an der Äußerlichkeit wie an der subjektiven Darstellung dem Prinzip des Romantischen gemäß zu einem Vertiefen des Gemüts in den Gegenstand steigert und es dem Humor andererseits auch auf das Objekt und dessen Gestaltung innerhalb seines subjektiven Reflexes ankommt, so erhalten wir dadurch eine Verinnigung in dem Gegenstande, einen gleichsam *objektiven* Humor. Solch eine Verinnigung jedoch kann nur partiell sein und sich etwa nur im Umfange eines Liedes oder nur als Teil eines größeren Ganzen äußern. P. 240

(Pero si esta satisfacción en lo exterior y en la representación subjetiva se incrementa, de acuerdo con el principio de lo romántico, hasta una profundización del ánimo en el objeto; y por otra parte, lo que interesa al humor es el objeto y su configuración dentro de su reflejo subjetivo, con ello obtenemos una interiorización en el objeto, por así decirlo, un humor *objetivo*. Sin embargo, semejante interiorización sólo puede ser parcial y exteriorizarse, por ejemplo, en el ámbito de un canto o solamente como parte de un todo superior. p. 173)

Esta noción de “objektiver Humor” parece hallarse a mitad de camino entre la de “Objektivität” de la literatura clásica y el “Humor” de la literatura romántica. Así lo propone el libro mercedamente famoso de Wolfgang Preisendanz sobre la novela del realismo poético

alemán titulado *Humor als dichterische Einbildungskraft* [*Humor como fantasía poética* (p. 126 y ss.). Salvo que se me escape aquí algo importante, sin embargo, parece que Preisendanz no comenta la afirmación suplementaria de Hegel por la cual la posibilidad del “objektiver Humor” se toma dependiente de formas textuales breves, más exactamente de “un canto o solamente [de una parte de un todo superior” (estas palabras no aparecen citadas por cierto en la página 127, donde Preisendanz explica primeramente el concepto de “objektiver Humor”). Volveré sobre esta omisión.

1926

ha sido considerado unánimemente un año decisivo en la historia de la literatura argentina.⁶ Entre otros acontecimientos culturales, 1926 marca la aparición de dos novelas que van a generar un apasionado debate en los años siguientes, porque parecen representar casi idealmente dos arquetipos de la vida argentina y porque, al mismo tiempo, instalan dos credos poéticos antagónicos. Son los polos opuestos que se asocian generalmente con la elegante calle Florida y la proletaria Boedo.⁷ *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, como todo lector argentino sabe de sobra, narra la adolescencia de Fabio Cáceres, el hijo natural de un rico estanciero, quien sin saber nada de su riqueza se cría entre gauchos. Más que una biografía de ficción, *Don Segundo Sombra* es una exaltación poética de la pampa argentina como un mundo de autenticidad y como un paraíso de armonía entre la humanidad y la naturaleza (por lo tanto, éste es absolutamente el espacio reservado para la Argentina que ocupa dentro del imaginario contemporáneo occidental). El pasaje en que se describe la visión final que experimenta Fabio de Don Segundo, quien como encarnación de todas las virtudes gauchas se ha tornado su mentor, es un fragmento canonizado en las antologías de la literatura argentina: “La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada. Pensé que era muy pronto. Sin embargo, era él; lo sentía porque a pesar de la distancia no estaba lejos. Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer”.⁸ En contraste con *Don Segundo Sombra*, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt cumple todos los requisitos programáticos de la “novela social” comprometida políticamente. Silvio Astier, otro protagonista adolescente, huye del submundo de Buenos Aires para traicionar a sus “compañeros” de una banda de jóvenes delincuentes. Cada uno de los encuentros en la intranquila vida de Silvio lo enfrenta con un mundo social hostil y peligroso. Típica es la interacción con el homosexual que lleva una vida marginal y con quien Silvio comparte un cuarto en una pensión. Hasta este personaje miserable rechaza su afecto: “Me levanté para acariciarle la frente. —No me toques —vociferó— no me toques. Se me revienta el corazón. Andate.— Ahora estaba en mi lecho inmóvil, temeroso de que un ruido mío lo despertara para la muerte”.⁹

Con dos pequeñas colecciones de poemas y un libro de ensayos críticos publicados entre 1923 y 1925. Jorge Luis Borges, pertenece, a los veintisiete años (en 1926), a las estrellas ascendentes de esta escena literaria. A pesar de un toque de distinción cuidadosamente exhibido en su apariencia pública, las simpatías y afinidades de Borges están divididas entre Florida y

⁶ (Cfr. por ejemplo, Josefina Delgado, en *Panorama de la literatura argentina*. Capítulo 4, Cuadernos de Literatura Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 11 y ss.). Este status del año 1926 en la Argentina ha sido un descubrimiento de lo más indeseado habiendo escrito un libro titulado *In 1926. An Essay on Historical Simultaneity* [*En 1926. Un ensayo sobre simultaneidad histórica*] (Harvard University Press, 1996), que fue concebido como un intento de representar un año “mercidamente poco importante” de la cultura occidental (es decir un año que “no hubiera sido considerado por ningún motivo de especial interés”).

⁷ Cfr. Francine Masiello: *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

⁸ Edición crítica a cargo de Paul Verdevoye, Colección Archivos, Secretaría de Educación Pública, México, 1988, p. 226.

⁹ *Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, tomo 1, p. 81.

Boedo.¹⁰ En 1926, Borges publica *El tamaño de mi esperanza*, un segundo volumen de ensayos críticos, que las historias de la literatura normalmente omiten porque no habían sido autorizadas las reediciones antes de la muerte del escritor.¹¹ No voy a entrar aquí en especulaciones (por lo menos, no explícitamente) sobre las razones de uno entre los infinitos problemas en la historia de las publicaciones de la obra de Borges.¹² He de tratar de sostener, más bien, que el tipo del discurso literario que Borges promueve en *El tamaño de mi esperanza* se acerca al concepto hegeliano de “objektiver Humor”. Mi preocupación, entonces, no va a ser una posible filiación, aunque el nombre de Hegel aparece en las páginas 33 y 99 de *El tamaño de mi esperanza*, y, luego, en la obra posterior de Borges, en *Ficciones* (1956, p. 139) y *El Aleph* (1962, p.81). Estoy interesado en cambio, en hacer evidente una afinidad poetológica entre Hegel y Borges, porque ello habría de ayudarnos a entender el rol histórico de la literatura latinoamericana (y, más específicamente, la contribución de Borges dentro de este contexto) desde el ángulo de la tesis hegeliana sobre “el fin de la edad del arte”.

Desde la primera oración, el programa poetológico de Borges es fácil de identificar. Sus ensayos tratan las condiciones para la fundación de una literatura argentina como literatura nacional independiente: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa /.../ Mi argumento de hoy es la patria” (p. 11) Esta intención no solo confluye en el aspecto que Hegel considera en su *Estética* como definitorio del arte clásico como “für den Geist eines Volks/.../gemässen Ausdruck” (p. 232) [“expresión adecuada para el espíritu de un pueblo; el programa de Borges también excluye implícitamente aquellos discursos que están basados en la división entre el individuo y la sociedad (o la nación), como *El juguete rabioso*, de Arlt. Al mismo tiempo, Borges insiste, nuevamente junto a Hegel (“den wesentlichen Gehalt seiner Zeit herausarbeiten”) [“elaborar el contenido esencial de su época, en una relación de contemporaneidad entre el autor y sus contenidos. Esta es la razón por la que Borges se distancia reiteradamente de la corriente asociación con la incipiente literatura nacional y el “gauchismo”, cuya nostálgica glorificación Borges mismo señala delicadamente:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdá que de encharcharle la significación de esta voz —hoy suele equivaler a un mero ‘gauchismo’— sería tal vez la más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo. (p. 14)

En lugar de la “pampa”, el mundo que Borges quiere ver conquistado por tal “criollismo cosmopolita” es el mundo presente de! Buenos Aires suburbano, el espacio de los “arrabales” (p. 25). A pesar de la intensidad con que las referencias de Borges a Güiraldes aparecen coloreadas por sentimientos de amistad y gratitud,¹³ este gesto de abrazo temático del espacio urbano que Borges instaura lo coloca, al mismo tiempo, muy lejos del bucolismo de *Don Segundo Sombra*, del mismo modo que el deseo de acercamiento entre el individuo y la nación lo separa del drama social de *El juguete rabioso*.

¹⁰ Véase Emir Rodríguez Monegal *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, N. York, 1978, pp. 192 y ss, ed. castellana: *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹¹ Véase el prefacio de María Kodama, su viuda, a la edición de 1993.

¹² Víctor Farías le ha dedicado ya demasiadas páginas al problema en su libro *La metafísica del arrabal*, Madrid, 1992.

¹³ Véase Rodríguez Monegal, 1978, p. 188

Si Hegel ve el contenido (literalmente) como produciendo la forma de expresión (“dessen Gestalt nicht eher ruht, bis er /.../ zu einer seinem Begriff angemessenen individuellen Geist gelangt ist”, p. 233) [cuyo contenido no descansa hasta que /.../ ha obtenido una forma individual adecuada a su concepto, la preocupación algo más modesta de Borges se presenta como una relación de adecuación entre el mundo y el lenguaje poético. El autor tiene que “inventar los sustantivos”, pero los inventa “de acuerdo a la realidad” (en esta definición de “objektiver Humor”, Hegel había de “Vertiefen des Gemüts in den Gegenstand” [“el sumergirse del ánimo en el objeto” o “la profundización del ánimo en el objeto”¹⁴ y de “Gestaltung innerhalb seines subjektiven Reflexes” [“configuración dentro de su reflejo subjetivo”): “El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos ala realidad” (p. 46). A pesar de la innegable distancia que separa a Borges de la “crisis de la representación”, comprensión y representación son las dos metas últimas de su poética: “Creo que la entendibilidad final de todas las cosas en la déla poesía, por consiguiente. No me basta con suponerla, *con palpitarla*; quiero inteligirla también” (p. 99).

Tales afirmaciones aparentemente anodinas condenan un rechazo del estilo deliberadamente artificial del modernismo y del ultraísmo, las dos modas dominantes dentro de la literatura latinoamericana durante los años 20. Los ataques de Borges van dirigidos también contra lo que él percibe como un exceso de la subjetividad artística, en su enemigo preferido Leopoldo Lugones —y hasta en la figura fundacional de Rubén Darío:

El arte es observancia develada e incluye austeridad, hasta en sus formas de apariencia más suelta. El ultraísmo, que fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún hoy dan lugar a la vigente lugonería, no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley. Es dolorosa y obligatoria la verdad de saber que el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte. Cada época tiene su gesto peculiar y sola la hazaña hacedera está en enfatizar ese gesto. Nuestro desaliño y nuestra ignorancia hablan de rubenismo, siendo innegable que a no haber sido Rubén el instrumento de ese episodio /.../ otros los habrían realizado en su ausencia... (pp. 70/71)

Dado que el contenido textual es familiar al autor y que su lengua se encuentra en estado de eclosión, más que viniendo de una actitud de independencia en la creación, de adaptación a la realidad, Borges confluye aquí con ese aspecto en la noción hegeliana de “humor objetivo” por el que restringe el abarcamiento de sus posibilidades discursivas a formas textuales breves, en particular a la poesía. Citando a Emerson, Borges expresa su esperanza (de aquí el título “el tamaño de mi esperanza”) que el continente americano pueda pronto encontrar formas poéticas apropiadas a su identidad: “Sin embargo, América es un poema ante nuestros ojos;¹⁵ su ancha geografía deslumbra la imaginación y con el tiempo no han de faltarle versos.” (pp. 13/14)

Sin embargo, ¿de dónde viene esta asociación entre el lenguaje lírico (“Lied”) y el “humor objetivo” en Hegel? El propio Hegel parece dar por sentado que, al ser sólo una excepción de la crisis romántica de representación, el discurso del “humor objetivo” no puede ser portador de la complejidad de la novela o del drama Borges, por el contrario, sugiere una cercanía entre poesía y aquellos contenidos que son “destino”, porque se imponen sobre el autor:

Todo es poético, en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él. En la poesía lírica, este destino suele mantenerse inmóvil, alerta, pero bosquejado siempre por símbolos que se avienen con su idiosincrasia y que nos

¹⁴ Según la versión española ya citada [N. del traductor].

¹⁵ La nueva edición citada comete la errata “nuestro ojos”.

permiten rastrearlo. No otro sentido tienen las cabelleras, los zafiros y los pedazos de vidrio de Góngora... (p. 128)

Si Borges establece esta asociación entre formas líricas y destino, Hegel (en un pasaje que ya he citado) usa el último concepto para caracterizar la temporalidad específica de lo que él llama el arte clásico:

Wir haben [als Inhalt] im Klassischen die geistige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart, über welcher die abstrakte Notwendigkeit des Schicksals [steht], p. 237).

(En lo clásico, encontrábamos [como contenido] la individualidad espiritual como presente corporal [no recordado], sobre el cual se halla la necesidad abstracta del destino, p. 171)

Se podría sostener que un tiempo dominado por el destino tiene que ser un cronotopo en el que la voluntad y la acción humanas no pueden intervenir. Más que como una secuencia, un cronotopo sin acciones se presenta como simultaneidad. Este pensamiento nos hace plausible la asociación entre “humor objetivo”, una temporalidad específica, y la forma lírica. Al menos dentro de la tradición literaria occidental la producción textual de simultaneidad pertenece a las potencialidades del discurso lírico y el discurso lírico es la textualidad de una subjetividad frágil.¹⁶

Los primeros versos del primer poema en la primera colección publicada por Borges insisten en qué íntimamente unido el poeta se siente con el pasaje urbano de su ciudad:

Las calles de Buenos
ya son la entraña de mi alma¹⁷

Por lo tanto, no es sorprendente que, constantemente, Borges juegue con el pasado en una relación de simultaneidad con el presente. La evidencia de esto se halla en su famoso poema “La fundación mitológica de Buenos Aires”.¹⁸ Después de haber llenado la evocación lírica de la fundación colonial de la ciudad con personajes mitológicos (“y aun estaba repleto de sirenas y endriagos/ y de piedras imanes que enloquecen la brújula”, p. 121) y después de haber insertado referencias a su propio presente en las estrofas referidas a la época de la Independencia Nacional (“El primer organito salvaba el horizonte/ con su achacoso porte, su habanera y su gringo./ El corralón seguro ya opinaba IRIGOYEN”), Borges termina el poema describiendo tal simultaneidad como la eternidad de Buenos Aires:

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Solo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire. (p. 122)

Tal medida temporal de simultaneidad, constitutiva como lo es para la poesía temprana de Borges, se torna el tema dominante en un número de otros textos, entre ellos sus poemas

¹⁶ Véase Karlheinz Stierle: “Die Identität des Gedichts. Hölderlin als Paradigma” [La identidad de la poesía. Hölderlin como paradigma, en Odo Marquard / Karlheinz Stierle (Compiladores): *Identität*. (Poetik und Hermeneutik VHI), Munich, 1979, pp. 505-552.

¹⁷ “Las calles”, en *Fervor de Buenos Aires* (1923), y luego en *Poemas [1923-1943]*, p. 11.

¹⁸ De *Cuaderno San Martín* (1929), en *Poemas [1923-1943]*, pp. 121 y ss.

sobre los cementerios de “La Recoleta” y “La Chacarita”, y también en “Montevideo”, ciudad que el poeta evoca como “Puerta falsa en el tiempo” (p. 91).

Podemos preguntarnos ahora si esta simultaneidad temporal intrínseca al texto — agregado al enfoque de las reflexiones poéticas borgeanas— no está también relacionada a modos específicos en los que los argentinos imaginaron su historia, especialmente su historia frente a las naciones europeas durante los años 20.¹⁹ Pero es aun más importante subrayar el hecho de que Borges, al elegir la representación (en el sentido de “entendibilidad” y de “objektiver Humor”), al elegir lo que desde una perspectiva hegeliana, había perdido habitualidad, tomó también distancia de la modernidad como obsesión por la innovación. Es, por lo tanto, bastante interesante que los críticos de la década del 20 encontraran grandes dificultades para conceder status de contemporaneidad literaria a la obra de Borges. Lo que ellos normalmente identificaban con el momento presente era el gesto de innovación discursiva de *Don Segundo Sombra*, que consistía en una transposición del glorioso pasado nacional (piénsese en el heroico poema épico “Martín Fierro”), en una forma de prosa más contemporánea. En una reseña entusiasta sobre *Don Segundo Sombra*,²⁰ Leopoldo Lugones trató de eliminar del espacio literario de su época —bastante paradójicamente desde nuestra perspectiva— todo tópico posible relacionado con el presente de la ciudad de Buenos Aires época. Mientras tanto, Guillermo de Torre, figura rectora del ultraísmo en España y, al mismo tiempo, influyente crítico literario en la Revista de Occidente (fundada hacía poco tiempo por Ortega y Gasset), no tuvo ningún problema para confirmar ese mismo status de contemporaneidad al nostálgico *Don Segundo Sombra*, a cuyo autor de Torre saludó como “el primer payador pampero de nuestro tiempo, dotado, de voz genuina, que surge en el cénit de la banda occidental rioplatense”.²¹ Para la colección de poemas de Borges *Luna de enfrente*, en cambio, de Torre esgrimió una inexistente referencia al *Martín Fierro* (“más real por inexistente”) con el objeto de concederle el status de contemporaneidad: “Y aun se advierte la sombra, más real por inexistente, del mismo Martín Fierro tierno y huraño, épico y sentencioso que protege, desde el campo de su leyenda, el desfile de estos versos filiales, cuya emoción contenida se enmascara tras una gran reciedumbre verbal” (p. 411). En resumen: al no promoverse por una actitud nostálgica frente a los contenidos y a las formas de su articulación, al no aceptar —por lo menos, no completamente—²² la conclusión sobre el hecho de que la crisis de la representación era insuperable, Borges se marginalizó él mismo del espacio de la modernidad avanzada, de la década del 20, a pesar de su concentración temática en los mundos de la ciudad moderna.

1967

Sin embargo, visto desde un ángulo histórico-filosófico y no solamente desde este ángulo, Borges ha reído último. Mientras que sólo historiadores y argentinos patriotas leen a Güiraldes o Lugones hoy en día, es cierto que el nombre de Jorge Luis Borges, junto con el de Gabriel García Márquez se han tornado, el emblema de lo que los latinoamericanos han denominado el “boom”, a causa de los éxitos internacionales de las novelas iberoamericanas desde la aparición de *Cien años de soledad* en 1967 y, luego, a causa del impacto decisivo sobre el presente discurso novelístico en Europa y Norteamérica.²³ Honestamente creo que la historia de este impacto, la historia de uno de los más fuertes movimientos de descentramiento cultural,

¹⁹ El vuelo transoceánico, por ejemplo, que el piloto español Ramón Franco efectuó en 1926 entre Palos de Nogueira y Buenos Aires fue celebrado jubilosamente como la reencarnación del viaje de Colón (véase mi ensayo “Proyecciones argentino-hispanas 1926”, en III Congreso Argentino de Hispanistas, Buenos Aires, pp. 166-182).²⁰

²⁰ “*Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes”, en *La Nación*, 12 de setiembre de 1926. Agradecemos este dato a Yasushi Ishii.

²¹ Año 4, 1926, p. 265.

²² Véase el carácter de compromiso del concepto de “humor objetivo”.

²³ Véase Carlos Rincón: “Streams out of Control. The Latin American Plot”, en *Streams of Cultural Capital*, Stanford Literatur Review 10, 1993; pp. 167-186.

nunca ha sido todavía adecuadamente investigada ni descrita. Tampoco es oportuno hacer aquí el resumen de esta historia. Pero, sé que ella debería mostrar cómo la novela avanzadamente moderna fue liberada de su impulso más intensamente autodestructor y que se había originado en la crisis de representación del temprano siglo XIX. (la analogía es aquí casi psicoanalítica — en el sentido de que se trata de liberar a un paciente de sus neurosis).

En lugar de escribir ese capítulo de historia literaria, me detendré en un pequeño, pero muy sorprendente detalle. ¿Cómo fue posible, en efecto, que Borges, un autor que no ha escrito ninguna novela, ganara en el estadio de la época tardía o postmoderna del género una influencia sin paralelo? Y, ¿por qué los historiadores de la literatura nunca tomaron en consideración este hiato entre poesía y novela? Dos rasgos diferentes de la escritura de Borges se presentan aquí como respuesta: el gesto de mimesis que los críticos describen con el difuso concepto de “realismo mágico” y las dimensiones temporales particulares de los mundos de ficción que Borges inventa. Si, por un lado, no conozco una definición convincente de “realismo mágico”, por otro, considero muy interesante la genealogía que normalmente se relaciona con este concepto. Primeramente fue atribuido a pintores y escritores alemanes de la “*Neue Schlichheit*” [Nueva Objetividad] y a los “neorrealistas” de las décadas del 20 y del 30 (pienso aquí, por ejemplo, en Ernst Jünger y Edward Hopper²⁴). Aunque Borges parece requerir la etiqueta de “realismo mágico” especialmente con su producción de relatos breves (es decir, posteriores a 1930), tanto su poesía temprana, como sus ensayos incluidos en *El tamaño de mí esperanza* pueden ya ser subsumidos bajo este rótulo. Desde los comienzos de la década del 60, el concepto de “realismo mágico” ha sido casi exclusivamente aplicado para novelistas latinoamericanos (y a las huellas del impacto de ello en novelistas de Europa y Norteamérica). Sin embargo, la noción nos retrotrae a la década del 20, y desde allí, por lo menos tipológicamente, a la descripción hegeliana del “humor objetivo”. En otras palabras: en tanto procedimiento destinado a rescatar la posibilidad de la representación, el realismo mágico recorre el camino genealógico hacia el origen y la crisis de la representación. Con obstinación (y no sin ironía), Gabriel García Márquez ha declarado reiteradamente que pertenece a la categoría de los realistas —contra aquellos lectores de su obra que alaban su exuberante despliegue de imaginación. Según él, los escritores latinoamericanos no habrían necesitado una gran capacidad imaginativa, dado que se encontraban más bien ante el problema de hacer parecer verosímil lo que encontraban en la realidad. Según García Márquez, “entonces, esto habría sido así desde el comienzo, pues en la literatura latinoamericana no existen textos menos verosímiles y, al mismo tiempo, más adheridos a la realidad que los de los cronistas de la época de la conquista. Ya ellos habrían estado frente al hecho de que la realidad sobrepasaba de lejos cualquier fantasía.”²⁵

El segundo nivel en el que Borges, cruzando las fronteras de los géneros literarios, ha contribuido a superar los límites que encerraban a la novela de la época moderna se halla, por supuesto, en el problema de la temporalidad. Lo que Borges realizó, por ejemplo, en su poema “La fundación mitológica de Buenos Aires”, a saber; la transformación de una secuencia narrativa en un cronotopo de simultaneidad, ha sido llevado a una dimensión monumental en *Cien años de soledad*. Es por esta razón que su gesto discursivo nos recuerda más la tradición mitológica o épica que la historia de la novela. En aquella conclusión que está centrada en el sabio profeta Melquíades, García Márquez describe, por cierto, su propio criterio escriturario:

Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a

²⁴ Véase *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, pp. 521 y ss.

²⁵ Estas declaraciones expresadas por García Márquez ante la prensa colombiana y luego repetidas en publicaciones europeas, siguen de cerca expresiones similares divulgadas antes por Alejo Carpentier, en sus teorías acerca del “realismo mágico” [Nota del T.]

Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de dos gemelos póstumos que renunciaban a descifrar los pergaminos, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras.²⁶

Funciona de forma parecida el título de la novela *Rayuela* de Cortázar que se refiere al lector implícito; su sentido primario denota el campo de subdivisiones múltiples que los niños trazan en el suelo para el juego del mismo nombre. Cortázar invita, efectivamente, a su lector a “saltar” entre las dos primeras partes del libro que contienen el argumento y la tercera parte final que consiste en los comentarios y reflexiones atribuidas al protagonista. Interrumpiendo y transformando la narrativa lineal, propone, pues, un movimiento de lectura pendular y en simultaneidad. Muchos narradores latinoamericanos han cambiado también, junto con la temporalidad intrínseca de sus proyectos narrativos, la dimensión temporal extrínseca dentro de la que ellos mismos instauran su propia tradición literaria. En efecto, estos autores han reemplazado el compromiso absoluto por la innovación con prolíficas citas del canon literario y aun con la más desembozada repetición (piénsese en el argumento de “Pierre Menard”). De este modo, los escritores recobran un espacio de juego textual que si, por un lado, deja el problema de la representación en suspenso,²⁷ por otro evita, y hasta supera, la reducción constante de las opciones semánticas y formales del principio de innovación.

Como heredera del discurso lírico, la novela de nuestra época ha salido de la temporalidad lineal que fue su condición como aquella del desarrollo de la filosofía de Hegel. Ese traspaso, sin embargo, de ninguna manera reduce la potencialidad analítica del sistema hegeliano para nuestras investigaciones de historia literaria.

²⁶ Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad* (1967), Buenos Aires, Sudamericana, p. 359.

²⁷ Es claro que este aspecto requeriría una elaboración más detallada. El status precario de la representación en la novela postmoderna parece imbricarse con la idea de Hegel en la descripción del “humor objetivo”, por la que la “Verinnigung in dem Gegenstande” [“interiorización en el objeto”] por parte del autor sólo podría abarcar formas textuales breves.