

IMAGINARIOS ESPECULARES Y TEORÍA NARRATIVA EN ALGUNOS TEXTOS DE JORGE LUIS BORGES Y NATHANIEL HAWTHORNE

Anna Brígido Corachán

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el *Tao Te King* y *Las 1001 Noches*, digamos–, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...

Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

PRECURSORES Y ALTER-EGOS LITERARIOS

En uno de sus cuentos más populares, “Rappaccini’s Daughter”, incluido en la colección de historias *Mosses from an Old Manse* (1846), el escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne introduce un alter-ego ficticio que le permite hacer, de manera velada, un repaso crítico a su propia trayectoria narrativa. Como puntualiza el narrador al comienzo de la historia, “Rappaccini’s Daughter” está basada en un texto original del escritor M. de l’Aubépine titulado “Beatrice; ou la Belle Empoisonneuse” –anticipando en su encabezamiento la anécdota principal: una bella joven posee la habilidad y la maldición de emponzoñar todo aquello que toca, al haber sido alimentada desde niña a base de pociones y venenos por su padre, un científico faustiano sin escrúpulos. Un detenido estudio al resto de tí-

tulos del tal Aubépine nos permite reconocer varios textos de Hawthorne sutilmente traducidos al francés. *Aubépine* es, de hecho, el vocablo francés que designa el *hawthorn* (tipo de arbusto conocido en español como espino: *Crataegus*) y es, también, un apodo con el que bautizó al propio Hawthorne un amigo francés en Maine, en 1837, según cuenta aquél en sus *American Notebooks* (37). M. de l'Aubépine, escritor figurado que elude tanto la fila de los Transcendentalistas como la de los autores comerciales del momento, se convierte en esta antesala del cuento en una proyección de Hawthorne, una figura auto-referencial que le permite al autor de Salem expresar libremente sobre su obra todo aquello que la modestia o el decoro literario le impiden.¹

Cien años más tarde, en 1949, el narrador argentino Jorge Luis Borges dicta una conferencia titulada "Nathaniel Hawthorne" en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, conferencia en la que, rescatando la faceta más fantástica de su precursor, se retrata también a sí mismo. Ambos recurren a la estrategia de la intertextualidad y el *doble* literario para (re)imaginar un *precursor*, y consolidar con él una genealogía crítico-discursiva que contribuya al ensalzamiento y comprensión de sus propias obras.

En el presente estudio haré uso de la teoría de Borges de los "precursores", para realizar un análisis comparativo del ideario de Borges y Hawthorne a partir de algunos de sus cuentos más famosos. Precisamente en su ensayo sobre Hawthorne, Borges explica que todo escritor *crea* de alguna manera la genealogía literaria que lo define. Cada precursor (re)imaginado encabeza una dinastía de autores afines, directamente

1 Las alabanzas del narrador a esta obra desconocida de l'Aubépine, son en realidad una defensa de Hawthorne contra sus detractores, que tachaban su obra de alegórica, y la desdeñaban por no ubicarse en el movimiento transcendentalista ni ser lo suficientemente popular. Un ejemplo de crítica auto-referencial que defiende la obra del tal l'Aubépine: "His writings, to do them justice, are not altogether destitute of fancy and originality; they might have won him greater reputation but for an inveterate love of allegory, which is apt to invest his plots and characters with the aspect of scenery and people in the clouds, and to steal away the human warmth out of his conceptions [...] Occasionally, a breath of nature, a rain-drop of pathos and tenderness, or a gleam of humor, will find its way into the midst of his fantastic imagery, and make us feel as if, after all, we were yet within the limits of our native earth" (*Tales* 975). Entre los cuentos de Hawthorne que son atribuidos a l'Aubépine encontramos *Contes deux fois racontées* (*Twice-Told Tales*); "Roderic; ou le Serpent à l'estomac" ("Egotism, or the Bosom-Serpent") o "L'Artiste du Beau; ou le Papillon Mécanique" ("The Artist of the Beautiful").

influidos por su obra, pero éstos descendientes literarios reconfiguran a su vez y “afinan” la manera en que entendemos al precursor, lo engullen de manera antropofágica y lo re-crean *a posteriori* para públicos futuros, convirtiéndose así en vástagos literarios y al mismo tiempo en padres simbólicos que desentieran facetas ignoradas del progenitor.² En su conferencia, el escritor argentino neutraliza el marco alegórico que aprisionaba los cuentos de su precursor y re-interpreta su método de composición narrativa destacando la situación y el efecto principal por encima de la moraleja. De este modo, Borges reinventa y libera la imaginación siniestra y portentosa del autor de Salem, desvinculándola fugazmente del contexto puritano que la oprime.

Los temas recurrentes que Borges rescata de los cuentos de Hawthorne, obsesiones que lo retratan a él mismo, son la literatura como región liminar en la que se entremezclan realidad, sueño y fantasía; el aislamiento, a menudo malévolo, del pensador o científico protagonista de la comunidad que lo rodea (incluyendo la búsqueda o creación de un alma afín que lo comprenda); y la exploración de la intertextualidad y la inmortalidad, reflejadas en la noción panteísta de que todos los hombres (y los autores) no son, en el fondo, sino uno mismo.

BORGES Y HAWTHORNE: UN ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO

Separados por un siglo y desde puntas hemisféricas opuestas, Borges y Hawthorne experimentaron varias situaciones vitales similares. Ambos tuvieron ancestros relativamente famosos en sus respectivas comunidades, como el Coronel Hawthorne, uno de los jueces participantes en la conocida persecución de “brujas” de Salem, o el Coronel Borges, antepasado militar de éste. Ambos llevaron una vida recluida durante un tiempo y dis-

2 La teoría de Borges de los precursores aparece también plasmada en su ensayo sobre Kafka (“Kafka y sus precursores”) en el que Borges especifica que: “cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” La aparición de Kafka en la escena literaria desencadenó una revisión del canon que encumbró a una nueva genealogía de autores (a menudo recuperando textos perdidos) alineados para prefigurar o anticipar la existencia de este descendiente que los re-inventa y aglutina (*Ficcionario* 309). En su ensayo, “Borges and Hawthorne”, John Wright realiza una estupenda comparación de ambos autores basada, también, en la teoría de los precursores de Borges. Los cuentos que analiza, “Wakefield”, “The Artist of the Beautiful”, “Tlön Uqbar, Urbis Tertius” y “El hombre en el umbral” complementan los análisis que realizo en este trabajo.

frutaron de viajes y estancias en Europa. Ambos se definieron por su carácter soñador que los llevó a fabular historias y ambos contribuyeron de manera contundente a enraizar el cuento corto en sus respectivas tradiciones literarias. De Hawthorne explica Henry James, en su famosa biografía, que era un “sceptic and dreamer, and little man of action, late-coming fruit of a tree which might seem to have lost the power to bloom” (8). Estas mismas palabras podrían aplicarse a la personalidad de Borges.

Podemos especular fácilmente acerca del primer “encuentro” que se produjo entre estas dos almas afines. Hawthorne, probablemente, formó parte de las lecturas juveniles de Borges, que estaban muy a menudo compuestas por novelas y cuentos de la tradición anglosajona, y es mencionado de pasada en una de sus reseñas literarias.³ Sin embargo, no es hasta 1949 que Borges le dedica un extenso ensayo, en el que muchos críticos reconocen una filosofía de la composición literaria en la que se retrata a sí mismo (Wright, Molloy). Para esta conferencia sobre Hawthorne, que el argentino elaboró en el verano de 1949, me aventuraría a asegurar que hizo uso de la antología de sus textos publicada el año anterior por Viking Press, titulada *The Portable Hawthorne*, ya que todas las referencias y extractos mencionados en su artículo –la carta de 1937 dirigida a Longfellow, los pasajes específicos de las novelas, los cuentos que analiza y, muy especialmente, todas las breves anotaciones para futuras historias que tanto fascinaron a Borges–⁴ fueron recogidas en esta colección. Es muy probable que Borges consiguiera un ejemplar del *Portable* y elaborara sus impresiones a partir de la lectura de esta selección. Dos años después, Borges traduce e incluye, también, un cuento de Hawthorne en la segunda serie de su antología *Los mejores cuentos policiales* (1951). Este cuento se titula “Mr Higginbotham’s

3 Hawthorne es mencionado en la reseña de Borges a “Le Roman Policier” (de Roger Caillois), publicada en la revista *Sur* en 1942 (*Ficcionario* 191), aunque no se hace ninguna alusión crítica a su obra.

4 Por ejemplo, el extracto de *The Marble Faun* mencionado por Borges es justamente el que se incluye en el *Portable*; también todas las anotaciones sobre futuros cuentos están citados en esta antología, así como la carta enviada a su esposa y los dos cuentos comentados en el ensayo: “Wakefield” y “Earth’s Holocaust”. Por supuesto, estos son los dos cuentos que más le atraen de aquellos incluidos puesto que son los más fantásticos; el resto, como “My Kinsman, Major Molineux” o “Egotism, or the Bosom-Serpent” probablemente le resultaron excesivamente alegóricos. En un momento del ensayo Borges hace referencia al crítico Malcolm Cowley, que es precisamente el editor de la antología y autor de la introducción de la que Borges toma algunos datos biográficos relevantes.

Catastrophe”, y el argentino lo considera un precursor del cuento policial, que antecede incluso a los escritos por Poe.

EFEECTO Y SITUACIÓN: TEORÍAS DE COMPOSICIÓN NARRATIVA

Para hablar de las teorías de composición del cuento desarrolladas por estos dos autores, hemos de acudir precisamente a las ideas de Edgar Allan Poe expuestas en su conocido ensayo “The Philosophy of Composition”, donde marca el terreno que los definirá a ambos. Para Poe, las características más importantes en el cuento son: la creación de un “efecto”, la “unidad de impresión” y la condensación (367, mi traducción). Como él mismo describe: “having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, [the author] then invents such incidents—he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect” (360). Curiosamente, en la reseña que realizó a los *Twice-Told Tales*, de Hawthorne, Poe describe algunos de sus cuentos como “ensayos” caracterizados por su calma y sosiego (*repose*), por ser “quiet, thoughtful, subdued”, pero cuyo efecto no es claramente reconocible (298). A pesar de esto, Poe elogia la colección de su contemporáneo por la originalidad de las ideas (cuyo vuelo imaginativo es constantemente constreñido por esta aparente calma) y por la oculta corriente de sugestión que a menudo fluctúa por debajo de la tesis principal (358).

En su ensayo, Borges decide realzar justamente esta corriente de sugestión y liberar el vuelo imaginativo de Hawthorne de sus ataduras morales. Para ello, el argentino recoge y analiza varias de las originales anotaciones recogidas en los cuadernos en los que el norteamericano esbozaba ideas para posibles historias. Borges declara abiertamente que prefiere los cuentos de Hawthorne a sus novelas, pero sugiere incluso que estos *sketches* germinales son superiores, pues constituyen “fantasías puras que no buscan justificación o moralidad” (*Obras completas* 2: 51). Estas semillas primigenias demuestran que el autor de Salem siempre partía de una idea central, generalmente insólita, y que el resto de incidentes estaban combinados para crear este efecto o sensación germinal, más importante incluso que los propios personajes que la encarnan o que la moralidad final que intenta razonarla. La historia que mejor ejemplifica esta teoría de la composición narrativa, basada en la condensación de elementos y el efecto puro enumerados por Poe es, tal vez, “Wakefield”, el cuento que en-

candila a Borges en su ensayo y que narra la inesperada e incomprensible decisión de un hombre que determina repentinamente ausentarse de su hogar durante veinte años, período durante el cual vive solo, en otra calle cercana, sin entender él mismo los motivos o la finalidad de su extraño experimento. En esta historia, los personajes se diluyen y la situación en sí se convierte en el centro gravitacional del relato, superando en importancia al propio Wakefield, personaje insignificante y reemplazable (Molloy 7).⁵

El autor argentino hace uso de los *sketches* de Hawthorne, y de “Wakefield” en particular, para apuntalar su propia teoría de la condensación narrativa, inspirada en el susodicho texto de Edgar Allan Poe, pero también en los escritos de Dante. Para Borges, igual que sucede en la *Divina Comedia*, toda una vida puede ser condensada en una escena, un instante, e incluso en un gesto. La sonrisa de Beatrice, por ejemplo, antes de desaparecer en la última parte de la *Comedia*, nos resume y justifica toda la obra, creada por Dante para recuperar fugazmente ese encuentro final con la amada perdida (*Nueve* 160). Ese mismo gesto, la sonrisa de Wakefield en el umbral de la puerta al abandonar a su esposa, y el efecto siniestro de complicidad o de broma macabra que es capaz de generar con ella, es, para Borges, el propósito último y la condensación de esa historia, un gesto que además lo convierte en una historia moderna y que anticipa el universo kafkiano de “castigos enigmáticos y de culpas indescifrables” (OC 2: 55).⁶ Sylvia Molloy sugiere que esta sonrisa taimada del personaje es una invención que exagera Borges en su relectura del cuento (7-8), pero lo cierto es que Hawthorne hace entrever en diversas ocasiones que tras esa “crafty smile” late un misterio oculto. Aunque no sea tal vez el epicentro del relato en que la convertirá Borges, influido claramente por sus propias teorías sobre la sonrisa de Beatrice en sus *Nueve ensayos dantescos*,

5 Es curioso recordar que Rip Van Winkle, el legendario personaje de Washington Irving (uno de los claros precursores de Hawthorne), también desaparece en las Kaatskill Mountains durante veinte años. Aunque el protagonista de Irving aparece perfilado con una mayor precisión que Wakefield, y la historia sea interpretada como una fábula cercana al folklore mágico, ya que Van Winkle desconoce lo acontecido durante estos años ausentes, el tono irónico de la narración es similar en ambos cuentos. Agradezco al Dr. Paul Derrick esta puntualización.

6 En “Ethan Brand” encontramos de nuevo una risa como símbolo, pero en este caso es una risa maníaca y diabólica, la expresión del “unpardonable sin” que ha encontrado en su corazón.

la sonrisa de Wakefield, tal y como la entendemos tras el filtro de Borges, sí “afina” al precursor y lo transforma, alejándolo de las alegorías puritanas que suelen enmarcar e incluso constreñir, como hemos comentado, sus vuelos imaginativos. Borges concluye: “Si Kafka hubiera escrito esa historia, Wakefield no hubiera conseguido, jamás, volver a su casa; Hawthorne le permite volver, pero su vuelta no es menos lamentable ni menos atroz que su larga ausencia” (OC 2: 56).

En los cuentos de Borges, por otro lado, la condensación llega a tal extremo que muy a menudo prefiere resumir la anécdota última de un libro en unas escuetas páginas, o imaginar el libro brevemente en lugar de redactarlo. Como explica en el prólogo a *Ficciones*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario [...] He preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios” (OC 1: 429). Así se comprende que su propia versión personal de “Wakefield”, un breve cuento llamado “Pedro Salvadores” ocupe tan sólo una página, frente a las diez de Hawthorne. La versión de este último podría reducirse también al primer párrafo del cuento de Hawthorne, en el que el autor de Salem expone la situación sucintamente tal y como la leyó en el periódico. Sin embargo, Hawthorne analiza con detalle la historia intentando elucidar infructuosamente las causas, los sentimientos, las consecuencias. Borges, en cambio, está dispuesto a “intervenir lo menos posible [...] prescindir de adiciones pintorescas y de conjeturas aventuradas” (OC 2: 372).⁷ Fácilmente, pues, entendemos por qué prefiere los cuentos de Hawthorne, o las breves anotaciones, a sus largas novelas, en las que probablemente encuentra demasiadas “adiciones”, demasiadas desviaciones del efecto principal. Como él mismo describe en “Nathaniel

7 “Pedro Salvadores” narra la historia de un argentino que vivió oculto en el sótano de su casa durante nueve años con la única complicidad de su esposa, para escapar al terror de la tiranía del dictador Rosas, en 1842 (apenas una década tras aquella supuestamente habitada por Wakefield). El cuento de Borges está enmarcado en un contexto inusualmente político, pero la moraleja se asemeja a la de Hawthorne, puesto que describe vagamente el “destino” de Salvadores como el de un “símbolo de algo que estamos a punto de comprender” (OC 2: 373), sin mencionar explícitamente la atmósfera dictatorial que provocó su encierro. El cuento apareció publicado por primera vez en la colección *Elogio de la sombra*, en 1969. Octavio Corvalán realiza una comparación más profunda entre estos dos cuentos en su ensayo “Hawthorne and Borges: Two Twice-Told Tales.”

Hawthorne,” en las novelas este efecto no se descubre hasta el final y sólo encontramos “una serie de situaciones, urdidas con destreza profesional para conmover al lector, no una espontánea y viva actividad de la imaginación” (OC 2: 59).

Otra coincidencia en la teoría narrativa de ambos autores es el énfasis que ambos hacen en el proceso de re-escritura de otros textos anteriores como algo orgánico e incluso afectivo, despojado de toda posible subrepción o fraude, y que desafía incluso la visión de rivalidades hostiles que defiende Harold Bloom en su conocida teoría sobre la influencia literaria.⁸ Sabemos, a través de sus biógrafos, que Hawthorne re-escribía constantemente las historias que creaba, desarrollando monólogos interiores en los que se contaba historias a sí mismo, ejerciendo simultáneamente los papeles de “storyteller” y de público/lector. Otras veces contaba estas mismas historias a sus hermanas, pero introduciendo “wild variations of his own” (Cowley, citado en *Portable* 6). En sus cuentos, Hawthorne reescribe algunos temas universales introduciendo alguna variante, por ejemplo, en este esbozo de historia explica: “In a dream to wander to some place where may be heard the complaints of all the miserable on earth” (*Portable* 549). ¿Acaso no es este el *Inferno* de Dante? También *La Divina Comedia* influye sobre el cuento “The Hall of Fantasy”, donde el narrador visita un edificio habitado por poetas e inventores. “Wakefield” es también una versión de una anécdota coetánea, y su reescritura es alabada por el propio Poe: “[it] is remarkable for the skill with which an old idea—a well-known incident—is worked up or discussed [...] Something of this kind actually happened in London” (362). No obstante, tal canibalización de temas conocidos lleva a Poe a acusarlo de plagiar varios elementos en el cuento de “Howe’s Masquerade” (363), y el propio Hawthorne se defiende hábilmente en el cuento “Dr. Heidegger’s Experiment” de otra posible similitud con una obra de Alejandro Dumas. Al comienzo de este último

8 Ver Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, y también el ensayo de Rosemary Arrojo sobre Borges y Whitman en el que describe la transferencia literaria entre ambos como un acto de admiración y amor, y no como producto de una competición hostil. Estas rivalidades literarias son de hecho neutralizadas y favorecidas siempre en la obra de Borges, como podemos observar claramente en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Arrojo coincide también en calificar esta relación de *antropofágica*, siguiendo la teoría de la canibalización narrativa expuesta por los poetas y críticos brasileños de los años veinte (ver, por ejemplo, el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade).

cuento Hawthorne hace constatar, en una nota a pie de página, que su historia fue escrita con anterioridad a la de Dumas, pero que disculpa tamaña apropiación ya que no es la primera ocasión en que “the great French romancer has exercised the privilege of commanding genius by confiscating the intellectual property of less famous people to his own use and behoof” (*Tales* 470). De este modo observamos que, aunque Hawthorne sigue manteniendo vivas las nociones románticas de originalidad y plagio, como corresponde a su época, su actitud irónica con respecto a este tipo de pleitos ya inicia un movimiento positivo hacia la transferencia literaria. Su sutil invitación al plagio, “I take pleasure in thinking that M. Dumas has done me the honour to appropriate one of the fanciful conceptions of my earlier days. He is heartily welcome to it”, transforma el concepto *indigno* de apropiación en un acto honorable (108). De este modo, la fina frontera entre plagio e inspiración velada está empezando a desembocar en la noción de Borges de “intertextualidad”.⁹

Borges va mucho más allá y desestabiliza conceptos tradicionales como la autoría, la originalidad y la innovación. Su contribución más importante al concepto de autoría/autoridad es su idea de la literatura como texto único que está en permanente estado de reescritura, y que precede pues a la noción deconstruccionista de intertextualidad. Para Borges, “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (*OC* 1: 239). También se enmarca dentro de esta revolucionaria teoría su concepción de los precursores, cuya existencia última depende siempre de un escritor, crítico o lector futuro (*Ficcionario* 309). Esta noción, que aparece plasmada de manera exacerbada en la recreación exacta que Pierre Menard ejecuta del “Quijote,” es un reflejo literario del filtro que Borges

9 El término “intertextualidad” fue introducido en la crítica literaria por Julia Kristeva, muy posteriormente a los textos de Borges, pero lo emplearé en este ensayo con respecto a la noción de Borges de reescritura de la tradición y a la interacción constante entre precursores y descendientes. Como ya he mencionado en este ensayo, Borges se destaca claramente de las teorías de la ansiedad de la influencia elaboradas por Harold Bloom, y ve a sus antecesores no como rivales hostiles, sino muy al contrario, como partícipes en un juego diacrónico de generosidad intertextual. En su ensayo “La flor de Coleridge” elogia, por ejemplo, a Oscar Wilde por regalarles argumentos a otros escritores para que los ejecutaran, enfatizando que la “pluralidad de los autores” evidencia en el fondo “un mismo sentido del arte” (*OC* 2: 19).

ejercerá sobre la obra de Hawthorne, *a posteriori*.¹⁰ Por ejemplo, cuando el escritor argentino describe al personaje de “Wakefield” en su famoso ensayo, decide ignorar un comentario de Hawthorne que es, sin lugar a dudas, fundamental en la interpretación de la historia: “Imagination, in the proper meaning of the term, made no part of Wakefield’s gifts” (*Portable* 138). Borges en cambio lo caracteriza de la siguiente manera: “un hombre tibio, de gran *proeza imaginativa y mental*” (*OC* 2: 53, énfasis mío).¹¹ Esta nueva descripción del personaje, elaborada tal vez de manera inconsciente, contribuye a consolidar su teoría de que los cuentos de Hawthorne son más interesantes que sus novelas, caracterizados por esa *imaginación* siniestra y sorprendente que nos descubre una faceta oculta del escritor norteamericano. Es obvio que en esta nueva figuración de Wakefield, Borges proyecta su propio imaginario discursivo según el cual un hombre que abandona su casa por 20 años para gastar una broma macabra ha de poseer, evidentemente, una imaginación prodigiosa. Para Borges, “las interpretaciones del enigma pueden ser infinitas” (*OC* 2: 53), la suya es simplemente una más, al igual que lo fue la de Hawthorne, al igual que lo será su propia revisión de la historia original, en el cuento “Pedro Salvadores,” basado también en una de las anotaciones de Hawthorne: “A recluse, like myself, or a prisoner, to measure time by the progress of sunshine through his chamber” (*Portable* 552). Salvadores, encerrado en un sótano durante nueve años experimenta la realidad a través de lejanas señales externas: “Algunos ecos de aquel mundo que le estaba vedado le llegarían desde arriba: los pasos habituales de su mujer, el golpe del brocal y del balde, la pesada lluvia en el patio” (*OC* 2: 372). También encontramos estos ecos de la anotación de Hawthorne en “La escritura del dios,” cuento en el que el prisionero calcula los días a partir de las veces que el carcelero abre al trampa, cuando la luz del mediodía ilumina la cárcel. Otra anotación de Hawthorne de la que encontramos réplica de Borges en el cuento “Abenjaacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, es la siguiente: “Sketch of a person

10 En el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote,” ambas versiones, la de Cervantes y la de Menard, acaban siendo idénticas, pero aún así son analizadas cual textos diferentes por el irónico narrador-comentarista.

11 Sylvia Molloy también analiza este detalle en su texto *Signs of Borges* (ver especialmente páginas 7-9). Es irónico recordar, por otro lado, que en el cuento original Hawthorne parece atribuir esta broma de Wakefield precisamente a su falta de imaginación.

who [...] has reduced another to absolute slavery and dependence on him. Then show, that the person who appeared to be the master, must inevitably be as much a slave, if not more than the other” (*Portable* 568).¹²

Como el ensayo “El enigma de Edward Fitzgerald”, en la que el traductor crea al poeta persa al redescubrirlo, y cuya obra final es pues producto de la colaboración, a través de los siglos, de ambos, los comentarios de Borges re-imaginan a su precursor y lo sitúan a la cabeza de una nueva genealogía de autores que anticipan su propio imaginario.¹³ Como sugiere Emir Rodríguez Monegal, “Borges suma a la perspectiva diacrónica [...], una sincrónica producida por el hecho de que en la lectura todos los escritores son contemporáneos” (citado en *Ficcionario* 463). De la misma manera, Borges postula que todos los hombres no son sino un sólo hombre, o que “todas las obras son obra de un sólo autor, que es intemporal y anónimo” (*OC* 1: 439).¹⁴ Según Borges, esta noción panteísta y auto-referencial también late tras las anotaciones de Hawthorne para sus nuevos cuentos, como por ejemplo su idea de “[q]ue un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quiera; que ocurran hechos no previstos por él [...] Ese cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes es él” (*OC* 2: 52).

12 Hay innumerables coincidencias que muestran la influencia directa que estas anotaciones de Hawthorne tuvieron sobre Borges, así como de la enorme afinidad literaria que mantuvieron a la hora de escoger los temas (y los efectos) para sus cuentos. Otro ejemplo sería el cuento “Las ruinas circulares”, o el *sketch* de Hawthorne en el que se plantea escribir una historia que recoja seres extraños e imposibles, como la salamandra, o el fénix (*Portable* 560), y que encontramos materializada en el *Manual de zoología fantástica* de Borges (1957), que contiene entradas para ambas criaturas.

13 Por ejemplo, en el volumen de Arnold Weinstein *Nobody’s Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, podemos ver la gran influencia que autores como Borges, Kafka, Calvino o Pirandello han tenido en la refiguración contemporánea de las letras norteamericanas y la creación de nuevas genealogías de textos alternativos al canon tradicional. Como indica Weinstein: “The brief tale [‘Wakefield’] not only prefigures the entire epic project of self-recovery that Proust undertook in his many-volumed *Recherche*, but has a kind of metaphysical elegance and intellectual audacity that make us wonder if Borges himself did not write it one day in order to rival Proust in some *Pierre Menard* fashion, or to add to his own forking narratives about time and identity” (18, énfasis mío).

14 Esta concepción panteísta de la existencia y del arte, una idea que veremos ejemplificada también en su cuento “El inmortal,” que analizo más adelante, había sido apuntada ya por Paul Valéry en 1938 o por Emerson en 1844, entre otros, como Borges confiesa en su ensayo “La flor de Coleridge” (*Ficcionario*).

Otra estrategia literaria dantesca, compartida por Hawthorne y Borges, es el empleo de alegorías morales o especulaciones filosóficas explícitas como posibles ejes de interpretación del efecto narrativo. Éstas forman parte crucial del marco contextual empleado por Hawthorne en sus cuentos, que a menudo son limitados por este símbolo o moraleja que nos viene impuesto a modo de conclusión. En Borges, tales alegorías no son tan fácilmente detectables porque sus disquisiciones son, generalmente, especulaciones filosóficas y no morales, y suelen incorporar finales más abiertos a un sinfín de posibilidades ilimitadas. Sin embargo, y a diferencia tal vez de Dante, tanto las interpretaciones alegóricas del autor de Salem como las especulaciones debidas a Borges constituyen más bien un formato, una estructura retórica que utilizan para contar sus historias de una manera determinada. En Hawthorne estas lecturas alegóricas parecen impuestas, a primera vista, para justificar moralmente un efecto siniestro cuyos perversos resultados podrían herir la sensibilidad puritana de la época. Sin embargo, la misma corriente de sugestión irónica latente en sus cuentos contradice veladamente este caparazón moralizador. En su ensayo “Nathaniel Hawthorne” Borges expone brevemente las dos posturas más famosas en la historia literaria en relación a la alegoría. Por un lado, Poe y Croce la condenan por “pleonástica y fatigosa”, una “adivinanza” incómoda, “un género bárbaro infantil, una distracción de la estética” (OC 2: 50). Por otro, Chesterton defiende la obra del pintor inglés George Frederic Watts, acusado también de alegórico, declarando que hay muchos códigos lingüísticos que pueden utilizarse para captar la “inasible realidad” y que entre estos encontramos también alegorías y fábulas, ambas tan válidas como cualquier otro lenguaje. Borges no defiende declaradamente a Chesterton pero tampoco se opone a él; aunque puntualiza que la alegoría es “tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones” (OC 2: 50). Para Borges, Hawthorne comete a veces la equivocación de querer ser a la vez imaginativo y abstracto: “El deseo puritano de hacer de cada imaginación una fábula lo inducía a agregarles moralidades y, a veces, a falsearlas y a deformarlas” (OC 2: 51). Borges, claro está, prefiere “aquellas fantasías puras que no buscan justificación o moralidad y que parecen no tener otro fondo que un oscuro terror” (OC 2: 51), y menciona algunas de las comentadas anotaciones de sus *Notebooks*, casi más

propias de Poe, o del mismo Borges, que de Hawthorne. De ahí también su preferencia por “Wakefield”, donde la moralidad no resulta tan evidente, destacando en su lugar el componente irracional del comportamiento del personaje, que se ausenta de manera aparentemente incomprensible y queda atrapado en el absurdo de su propio experimento existencial. Esta ausencia de causalidad lógica en la historia (la que Borges denomina “causalidad mágica” en su ensayo “El arte narrativo y la magia”), “[e]sos contactos de lo imaginario y lo real” que tanto agradaban a Hawthorne (OC 2: 52), son también los que atraen a Borges y lo hacen interesarse por la obra del norteamericano.

En Hawthorne, la alegoría es, ante todo, una abstracción imaginativa, un tipo de simbolismo literario empleado cuando el centro neurálgico de una historia se nos muestra tal vez inexpresable a través del lenguaje común (Wright 338).¹⁵ Como puntualiza Daniel Hoffman: “The imaginations of Hawthorne and Melville were both committed to allegorical premises and skeptical of allegorical truths [...] They used it in the service of search and skepticism, and, at times, of comedic affirmation of human values” (citado en Becker 170). De este modo, y a pesar de la dimensión moral, nos encontramos ante un uso estético y literario de la alegoría, un modo de contar una historia como ocurre con el empleo por Borges del formato detectivesco. El propio Hawthorne admitió una vez a su editor: “I am not quite sure that I entirely comprehend my own meaning in some of these blasted allegories” (*Short Stories* vi). Es más, en numerosas ocasiones las historias de Hawthorne no se limitan a una única conclusión, sino que dan pie a numerosas posibilidades y perspectivas. Por ejemplo, en el cuento “Rappaccini’s Daughter” cada lector puede encontrar un culpable distinto a la muerte de Beatrice –su padre, Giovanni, Baglioni, o ella misma–, y diferentes causas posibles. Aunque la presencia y la importancia del formato alegórico son innegables en Hawthorne, también es cierto que éste lo transforma a través de su perspectiva múltiple o “perspectival shift” (Wright 339), y también de su sutil tono irónico que a menudo apunta a realidades muy distintas a las que en apariencia se nos ofrecen.¹⁶

15 Según John Wright, las alegorías de Hawthorne no son sino una “pantalla” estratégica que utiliza para encubrir su verdadera obra, “a screen on which the reader is invited to project his own moral or aesthetic character.” (338-39)

16 En la historia “The Snow-Image”, por ejemplo, en la que un ser de nieve cobra vida y es acogido con la más absoluta normalidad por una familia, encontramos la oposición

La mismísima *Divina Comedia* es también un texto abierto que da lugar a múltiples lecturas, un “libro inagotable” como *Las 1001 Noches* (Ardavin 83). Para Hawthorne este uso de la perspectiva múltiple nos remite incluso a uno de sus temas preferidos, la naturaleza ilusoria de la realidad y las variadas superficies que la representan (Rohrberger 22). Mediante la inclusión de puntos de vista y posibilidades diferentes, Hawthorne flexibiliza la tradicional univocidad de la alegoría y otorga a sus textos una dimensión abierta y plural. Ambos, Borges y Hawthorne, coinciden en su uso del marco alegórico o del científico-especulativo para cuestionar la realidad y para introducir sus exploraciones filosóficas o éticas del universo. En un momento muy curioso de su ensayo, Borges se muestra frustrado por el final alegórico de una parábola de Hawthorne, “Earth’s Holocaust,” en la que una multitud decide quemar en una inmensa pira todos los descubrimientos, ideas y objetos existentes sobre la faz de la tierra (con la consiguiente disparidad de opiniones acerca de cada elemento propuesto), a excepción del corazón de los hombres, de cuya purificación última depende, en realidad, la verdadera corrección de los males humanos. Este cuento podría haber sido, en palabras de Borges, “magistral”, y está en cambio constreñido por la “doctrina cristiana y específicamente calvinista de la depravación ingénita de los hombres” (OC 2: 57). En él detecta Borges una de sus teorías idealistas predilectas: la idea de que el mundo es producto de un sueño y que, por tanto, no importa que se destruya, puesto que “la mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido” (OC 2: 55).¹⁷ Aunque para Borges sea decepcionante que Hawthorne no descubriera el potencial filosófico contenido en sus parábolas, el argentino intuye que la realidad en los cuentos de su antecesor apunta siempre a universos externos e internos mucho más complejos e imaginativos que aquellos apuntados en la moraleja final. Como Borges admite nuevamente en el ya famoso ensayo sobre Hawthorne, “los propósitos y las teorías literarias no son otra cosa que estímulos y [...] la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos” (OC 2: 59). Esta misma frase

del padre, que representa el pragmatismo, o el sentido común y supone así una nota discordante en la *lógica* de la historia.

17 En su ensayo, Borges vincula además esta teoría a la concepción que Schopenhauer desarrolló de la historia en la que, como en un caleidoscopio, van reproduciéndose las numerosas combinaciones de elementos de forma cíclica (OC 2: 55).

podríamos aplicársela también a Borges, ya que a pesar de su crítica generalizada a la alegoría, es indudable que a menudo hace también uso de ella, o que algunos de sus cuentos al menos se prestan a ella.¹⁸ Tampoco podemos negar que numerosos símbolos pueblan sus relatos, y que algunos de ellos pueden considerarse incluso morales, como la caverna/sótano en la que se encierra Pedro Salvadores, y que puede considerarse, por ejemplo, emblemática del encierro y aislamiento social a que se somete el escritor para escribir su obra. En el prólogo a *Ficciones*, Borges admite que “La lotería de Babilonia” “no es del todo inocente de simbolismo” (OC 1: 429), y en su ensayo “De las alegorías a las novelas” explica que en toda alegoría hay algo novelístico. “Los individuos [...] aspiran a genéricos” (OC 2: 124), mientras que en toda narrativa “hay un elemento alegórico”, como Dupin es la razón, o Asterión es la soledad. Precisamente en este cuento, “La casa de Asterión”, podemos encontrar numerosas interpretaciones no sólo filosóficas sino también alegóricas. El cuento está basado, según Borges, en un cuadro pintado por Watts en 1886, y en él se inspira para retratar al Minoaturo como una figura solitaria y pensativa, que reflexiona sobre su vida y espera pacientemente a su salvador.¹⁹

18 Este concepto de simulacro, o de creación a través de un sueño es el que descubrimos, de hecho, en otro cuento de Borges, “Las ruinas circulares” que, como el de Hawthorne, también se presta a múltiples lecturas. Basado en el clásico tema del glem, un creador crea a su doble mediante un sueño. Una vez este se marcha a cumplir su misión, el mago-creador descubre que él también está siendo, a su vez, soñado por otro, y así sucesivamente en una clásica composición en *mise-en-abîme*. Este cuento se presta a una interpretación alegórico-moral que exploraría la ética del acto creacional y la humildad que tal acto conlleva, puesto que el mismo ser creador puede ser, a su vez, una criatura soñada. Por otra parte, podemos entender el cuento de manera filosófica-ontológica como extensión de la noción de simulacro al ser humano y su existencia ilusoria en el plano de lo real.

19 En el cuadro de George F. Watts *The Minotaur*, pintor cuyas alegorías defendía Chesterton, el Minotauro observa el horizonte marítimo desde las murallas del Laberinto, con la mirada triste y perdida, y un pajarito muerto en su mano, el detalle siniestro que tanto gustaba a Poe, y también a Borges. La referencia a la tela de Watts como inspiración para “La casa de Asterión” la confiesa el propio Borges, en su epílogo a la colección de cuentos *El Aleph* (OC 1: 629). La página web de la Colección Tate, que aloja en la actualidad el cuadro (datado en 1885, un año antes al anotado por Borges), aporta una interpretación alegórica completamente opuesta a la sugerida por Borges (la soledad), ya que el Minotauro de Watts parece haber sido inspirado por un artículo del periodista W. T. Stead (“The Maiden Tribute of Modern Babylon”, *Pall Mall Gazette*, julio de 1885) sobre el incremento de la prostitución infantil, y apunta dramáticamente a la lujuria

Asterión puede ser interpretado alegóricamente de muy distintas maneras: como epítome de la soledad humana y de la esperanza, o incluso como reflexión sobre la identidad transcultural (latino)americana.²⁰ Como explica John Wright, “conscience and the imagery of ethical consciousness play the same role in Hawthorne’s fiction that learned reflection and philosophic speculation do in Borges’ writing” (336). A pesar de que, como hemos visto, los cuentos de Borges están orientados principalmente a la especulación filosófica, la posibilidad de una interpretación alegórica o ética me parece factible en muchos de ellos. Igualmente vemos cómo posibles debates filosóficos o existenciales se desprenden también de numerosos cuentos de Hawthorne, como el ejemplo mencionado por Borges en “Hell’s Holocaust” o el mismo “Wakefield”.

Ni Hawthorne, ni Borges –al menos no el Borges de *Ficciones* o *El Aleph*– practican una aproximación mimética a la realidad, por medio de su arte. Sin embargo, ambos creen en la posibilidad de una transformación moral, ética o existencial.²¹ Un tema común que heredan, como hemos visto, de la *Divina Comedia*, es el origen onírico de nuestra realidad. A esta idea hace ya alusión Borges, al comienzo de su ensayo sobre Hawthorne, cuando destaca sus anotaciones en las que asemeja los sueños a la representación teatral. Para Borges, la figura de Hawthorne, al que llama “el soñador”, es el paradigma de creador de una ficción literaria que funciona cual “sueño

masculina como simbolismo inspirador del cuadro. Ver referencias e imagen de la obra en la página web de la colección de la Tate citada en la bibliografía.

20 Al referirme a “americana” me refiero específicamente a las ya famosas teorías postuladas por Octavio Paz en relación a la identidad latinoamericana, aunque el concepto de identidad híbrida o transcultural es compartida también, con otros matices, por sus vecinos del norte. En *El laberinto de la soledad*, Paz describe el carácter **mestizo del mexicano**, que aúna las características de dos culturas, al ser descendientes de Hernán Cortés y de La Malinche, y por tanto “hijos de la chingada” (bastardos). Esta teoría se ha extendido a menudo a toda Latinoamérica. Asterión también es hijo “bastardo”, fusión de dos seres, la reina Pasífae –esposa del rey de Creta, Minos– y de un toro –animal sagrado cretense–, y sufre la marginación social.

21 Esto se manifiesta **en su empleo constante de distintos símbolos catalizadores**. Para Borges estos símbolos principales serían el espejo reflector del doble o el prisma que, a diferencia del espejo transforma la realidad –la luz– que pasa por él, y que a menudo utilizó en sus textos ultraístas. Para Hawthorne es el agua, protagonista o símbolo principal de muchos de sus cuentos, debido a su carácter voluble, catalizador y transformador de lo que toca. Ambos trabajan, pues, con metáforas y símbolos esenciales como vida/sueño o agua/vida/muerte.

dirigido y deliberado”, como espacio liminar entre la realidad y el sueño (OC 2: 48). Para Borges, el mundo de Hawthorne es un “mundo de sueños” del que intenta evadirse por medio de las trivialidades que escribía en sus diarios. Estos *Notebooks* constituían su modo de “demostrarse a sí mismo que él era real, para liberarse de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo” y menciona la frase de Hawthorne: “Sólo somos sombras” (OC 2: 61). Curiosamente, Borges extrae esta frase de una carta enviada por el norteamericano a su esposa, carta en la que describe el lugar donde componía sus historias y del que emana su noción pesadillesca de irrealidad, la sensación de ser protagonista de un sueño como los descritos en sus anotaciones:²² “Indeed we are but shadows—we are not endowed with real life, and all that seems most real about us is but the thinnest substance of a dream—till the heart is touched. That touch creates us—then we begin to be—thereby we are beings of reality, and inheritors of eternity” (*Portable* 613).

Como en el ensayo de Borges “La postulación de la realidad” o en el cuento “Las ruinas circulares”, la creación metaliteraria de ficciones dentro de ficciones se nos presenta como una estrategia para combatir la sensación de irrealidad; es por ello que en los cuentos, los espacios del sueño y la creación aparecen a menudo fusionados y entrelazados a través del toque mágico de un hacedor. De hecho, en su prólogo a *Mosses from an Old Manse*, Hawthorne describe su casa como un “magic circle” que exhala encantamientos para la tranquilidad del espíritu. Después añade, “what better could be done for anybody, who came within our magic circle than to throw the spell of a tranquil spirit over him? and when it had wrought its full effect, then we dismissed him, with but misty reminiscences, as if he had been dreaming of us” (*Tales* 612-13, énfasis mío). Por otra parte,

22 Muchos de sus apuntes para futuras historias hacen referencia a esta idea de vivir en un sueño, o de ser una representación; por ejemplo, los siguientes, también mencionados por Borges: “To write a dream, which shall resemble the real course of a dream, with all its inconsistency, its eccentricities and aimlessness” (*Portable* 565). “Two persons to be expecting some occurrence, and watching for the two principal actors in it, and to find [...] that they themselves are the actors” (*Portable* 553). Borges también siente esa necesidad de sentirse real, y la desarrolla a través de diversas estrategias, como la creación de una realidad más compleja presente en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o las interpolaciones del narrador/autor, que constantemente se asoman a sus textos a modo de metacomentarios, o incluso como notas falsas a pie de página, creadas por él para dar mayor sensación de realidad.

Melville también hace referencia a esta noción del sueño como algo medicinal o mágico, que refleja toda una tradición literaria desde Homero a Shakespeare. En su artículo “Hawthorne and his Mosses”, Melville declara con respecto a la lectura de este texto que “the soft ravishment of the man spun me round about in a *web of dreams*, and when the book was close, when the spell was over, this wizard ‘dismissed me with but misty reminiscences, *as if I had been dreaming of him*” (403, énfasis mío). Esta mención de un autor siendo soñado por otro, igual que un creador también sueña y es soñado, es la que encontramos en “Las ruinas circulares”. ¿Son Melville y Hawthorne los protagonistas de este cuento soñándose mutuamente? En cualquier caso, podría tratarse también de una alegoría sobre la creación y es importante destacar que al soñarse también están creándose, igual que Borges crea a su precursor, Hawthorne, al soñarlo de una manera distinta.²³

CONCLUSIÓN: AUTORÍA E INMORTALIDAD

En el cuento “Dr. Heidegger’s Experiment,” el mismo de cuyo posible plagio se defiende Hawthorne en su larga e ingeniosa nota a pie de página, un sabio y venerable científico decide ofrecer a cuatro viejos amigos una copa del elixir de la eterna juventud. El experimento resulta un completo fracaso puesto que, en lugar de rejuvenecer dignamente por unas horas, el comportamiento de los cuatro invitados acaba siendo tan grotesco que avergüenzan a su anfitrión, quien se niega a proporcionarles ni una gota más del líquido mágico. Los ancianos, enfervorizados, marchan a la búsqueda imposible de la mítica fuente, que fuera objeto de deseo del aventurero español Ponce de León, tres siglos atrás, dejando solo a su horrorizado amigo y juez.

El cuento nos resulta sorprendente porque no reconocemos a primera vista el tradicional formato alegórico. En su lugar, nos enfrentamos a una fábula sarcástica, habitada por personajes dinámicos cuya ridiculez resul-

23 De hecho, al final de su ensayo sobre Hawthorne, Borges se declara transcriptor futuro del sueño que éste soñaba al morir: “Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos imaginar la historia que soñaba –la última de una serie infinita– y de qué manera la coronó o la borró la muerte. Algún día acaso la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente y harto digresiva lección [...] Muerto Hawthorne, los demás escritores heredaron su tarea de soñar” (OC 2: 62-63).

ta tan grotesca como la vida misma, y cuyo final nos llega teñido de ironía velada. El estilo es también mucho más condensado que en otros cuentos (la historia está compuesta por nueve escasas páginas) y mucho más directo. Sirva de ejemplo la primera frase del cuento: “That very singular man, old Dr. Heidegger, once invited four venerable friends to meet him in his study” (*Short Stories* 99). La anécdota es presentada sin adiciones inútiles, si exceptuamos la ominosa descripción de la biblioteca del científico y de su libro de magia. La moraleja es sencilla: los defectos del carácter no son necesariamente subsanados por la experiencia. El efecto, sin embargo, se acerca más a la parodia que a la moralidad. Este cuento, que me parece casi de humor negro, combina de hecho ambos géneros, alegoría y parodia. Los personajes no son estereotipos sino personajes vívidos cuyas vidas y personalidades imaginamos tras unos breves trazos. El estilo y tono con que se nos cuenta esta historia demuestra, como explica Emir Rodríguez Monegal en relación a algunos cuentos de Borges, que “la distancia entre la parodia y la alegoría no es insalvable. Ambas se refieren a un texto que sirve de reflejo a otro; en ambas, la mejor comprensión del texto visible depende del reconocimiento del texto oculto” (*Ficcionario* 461). La distancia que existe entre los cuentos de uno y otro autor tampoco es insalvable; de hecho, sus idearios, como hemos visto, se aproximan en numerosas ocasiones. Si “Dr. Heidegger’s Experiment” puede ser considerado una parodia de los caracteres humanos, el cuento de Borges por excelencia que trata este mismo tema, “El inmortal,” fácilmente se aproxima a la alegoría y al simbolismo literario.

“El inmortal,” a diferencia del expuesto por Hawthorne, habita varios siglos y se presenta cual espíritu abarcador del conocimiento humano, un conocimiento que es proyectado *ad infinitum* entre “infatigables espejos” (OC 1: 542) y que constituye, a la par, la historia de la humanidad y de la literatura.²⁴ Marco Flaminio Rufo, el tribuno militar romano que se topa con la

24 Para su composición, Borges se nutrió de numerosos textos, entre ellos el *Orlando* de Virginia Woolf, una novela que había reseñado años atrás en la revista *El Hogar* (*Textos cautivos* 72), el tercer volumen de los *Gulliver’s Travels*, de Swift –un libro que continúa con la tradición alegórica pues encontramos una raza de inmortales– y el *Lord Jim*, de Joseph Conrad. A diferencia de éstos, Borges resume más de veinte siglos de historia en apenas once páginas. De hecho, en el propio cuento se resume de nuevo su teoría poética de la condensación: “he revisado, al cabo de los años estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas, y que todo lo contamina de falsedad” (OC 1: 542).

Ciudad de los Inmortales, bien podría haber sido el doctor Heidegger, de haberse atrevido éste a beber del elixir maldito.

Borges describe la inmortalidad como un “mundo sin memoria, sin tiempo” (OC 1: 539), con un lenguaje simbólico muy distinto al que conocemos, parecido, más bien, al lenguaje fantástico propuesto en su cuento “Tlön, Uqbar, Urbis Tertius,” donde no existen los sustantivos. A la inmortalidad se accede, como en el texto de Hawthorne, a través del agua que funciona como elemento transformador, en este caso un río de líquido ne-gruzco. Y si bien los amigos del Dr. Heidegger retoman comportamientos adolescentes, los inmortales de Borges se han convertido en trogloditas perdidos en el laberinto de sus propias mentes. La versión de Borges de la inmortalidad no carece de preceptos morales, pero a diferencia de los ridículos personajillos de Hawthorne, que han de consolidar su virtud en apenas unos minutos, los inmortales han aprendido, a través de los siglos, que el bien y el mal forman parte de un sistema de compensaciones que, a la larga, equilibran el comportamiento humano:

Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a un hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. (OC 1: 540)

Ambos autores elaboran, pues, experimentos sobre la inmortalidad, uno científico y moral, el otro más bien existencial, pero también ético. En ambos destaca la idea de que la inmortalidad tendría unos efectos devastadores para la humanidad, y sin embargo se materializa en el legado literario de la misma. En el cuento “A Virtuoso’s Collection” de nuevo encontramos la tentación del *Elixir Vitae* sobre los mortales, en este caso conservado en una urna sepulcral. En él, expone Hawthorne su creencia de que la inmortalidad sería realmente nociva en la tierra, pero que ese algo ilustre y celestial que poseen los mortales, ese “touch” que nos despierta del sueño y nos convierte en “herederos de la eternidad” (*Portable* 613, mi traducción), sobrevive en otros espacios:²⁵

²⁵ La lluvia también funcionará, más tarde, como catalizador, que despertará a los trogloditas/inmortales de su sueño abstracto y, a través de este contacto “primitivo”, los hará reaccionar, y llorar, sentirse humanos por un instante.

No, I desire not an earthly immortality [...] were man to live longer on the earth, the spiritual would die out of him. The spark of ethereal fire would be chilled by the material, the sensual. There is a celestial something within us that requires, after a certain time, the atmosphere of Heaven to preserve it from decay and ruin. (*Tales* 708)

Borges describe esta impresión de modo distinto pero estableciendo conclusiones afines: la inmortalidad es indeseable porque supondría la abstracción infinita, la pérdida de la individualidad y la conversión de las personas en ideas, o en personajes “tipo”. Para su raza de inmortales, las ciudades entraron en decadencia siglos atrás y fueron dejadas en ruinas. El único modo de acceder a ellas es mediante el descenso a una caverna con nueve puertas que nos recuerda al infierno dantesco. Los inmortales, inmersos en sus propios pensamientos y abstracciones han perdido todo sentido de comunidad; en un punto del relato, incluso, se dispersan por el mundo, individuales pero solos, a la búsqueda de la fuente que de nuevo los vuelva humanos, que los salve de esta tortura eterna. La inmortalidad implica la muerte del “espíritu” y, como los filósofos de su cuento anuncian: “dilatarse la vida de los hombres [sería] dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes” (OC 1: 534). Al mismo tiempo, en el universo de Borges “[n]adie es alguien, [y] un sólo hombre inmortal es todos los hombres” (OC 1: 541). De hecho, en una de las notas ficticias del relato de Borges se apunta la sospecha de que uno de estos inmortales haya sido el mismísimo Giambattista Vico, quien defendió que Homero era “un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles” (OC 1: 543). En el cuento, el troglodita Argos (que ayuda al protagonista y que más tarde se nos revelará como Homero, otro inmortal) se convierte así en otredad o doble del narrador, que recoge a su vez la sabiduría de todos los hombres y las palabras de todos los escritores que lo anteceden y preceden. Un hombre es, pues, todos los hombres, y la inmortalidad, en el fondo, es una trayectoria continua, un permanente abstraerse en el pensamiento que implica, simultáneamente, una pérdida de contacto con el resto de la humanidad (como ocurre en numerosas alegorías de Hawthorne, como “Ethan Brand” o “The Man of Adamant”) y también una inmersión de lleno en la propia humanidad, con todas sus vidas y memorias pasadas diacrónica y sincrónicamente entrelazadas.

De este modo, nos encontramos de nuevo en este relato con la teoría de la intertextualidad de Borges y con el panteístico legado de los precursores. En la

postdata ficticia del cuento, el narrador se burla de los comentaristas que intentan acusarlo de plagio, para lo que escriben una diatriba de 100 páginas;²⁶ es decir, la acusación contiene noventa páginas más que el manuscrito original, encontrado en un libro del anticuario Joseph Cartaphilus de Esmirna, en otro bucle metaliterario característico de Borges.

Curiosamente, es también al comienzo de “Dr. Heidegger’s Experiment” donde Hawthorne se defiende de la acusación de plagio considerándolo un honor. En Borges, este honor se convierte en una *necesidad*, que apoya su teoría de reescritura infinita y auto-referencial de todos los textos. En su generosa e inclusiva teoría literaria, Borges enfatiza que las interpolaciones de otros no son sino el legado lingüístico y memorial de estos hombres sobreviviendo un nuevo texto. Mediante la fusión de todas estas palabras en un solo relato Borges está creando ese cuento utópico que es todos los cuentos, ese hombre que es todos los hombres, llámese Homero, Flaminio Rufo, Cartaphilus, Hawthorne o Borges.

Hemos visto cómo los idearios de Borges y de Hawthorne, corren a menudo por senderos paralelos. Como apunta Daniel Balderston, describiendo las numerosas similitudes existentes también entre Borges y otro de sus precursores, Robert Louis Stevenson, las relaciones establecidas entre sus textos no se basan tanto en la influencia mutua como “en puntos de vista literarios bastante parecidos” (*El precursor* 177). Cuando Borges descubre esta alma gemela del siglo anterior, que tantos temas y experiencias comparte con él, inmediatamente se siente retratado en su obra, y así es como el ensayo “Nathaniel Hawthorne” también podría haberse titulado “Jorge Luis Borges.” Por otro lado, es difícil imaginar, tras la lectura de ese ensayo, un Hawthorne que no haya sido, a su vez, transformado por el imaginario de Borges.

Anna Brígido Corachán
Universitat de València

26 A Cartaphilus, supuesto autor del relato, se le acusa de abusar de interpolaciones de Plinio, de Quincey, Descartes, Pierre Canut y Bernard Shaw. Los imputadores del delito consideran estos préstamos “intrusiones” o “hurtos” que convierten claramente el documento en “apócrifo”, pero el narrador se defiende de esta acusación calmadamente. Tras una vida de experiencias eternas, al final “ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras” (OC 1: 543). El ser humano no es, en el fondo, más que un residuo de su lenguaje, y estas “palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros” (OC 1: 544) son la “limosna” que le dejamos a los siglos venideros.

OBRAS CITADAS

- Ardavin, Carlos. "Hacia una definición borgeana de la literatura: Dante y *La Divina Comedia*." *Chasqui* 25.2 (1996): 81-88.
- Arrojo, Rosemary. "Translation, Transference, and the Attraction to Otherness—Borges, Menard, Whitman." *Diacritics* 34.3-4 (2004): 31-53.
- Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- Becker, John. *Hawthorne's Historical Allegory*. New York: Kennikat, 1971.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. London: Oxford UP, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Ficcionario*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Nueve Ensayos Dantescos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- . *Obras Completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Textos Cautivos*. Madrid: Alianza, 1995.
- Colección Tate. <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=99999961&workid=16002&searchid=8841>>. Consultado el 15 de febrero de 2009.
- Corvalán, Octavio. "Hawthorne and Borges: Two Twice-Told Tales". *Latin American Literary Review* 13 (1978): 45-51.
- Hawthorne, Nathaniel. *Passages from the American note-books of Nathaniel Hawthorne*. Boston: Osgood, 1875.
- . *The Portable Hawthorne*. ed. M. Cowley. New York: Viking Press, 1948.
- . *Short Stories*. New York: Dodd Mead & co, 1962.
- . *Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1982.
- James, Henry. *Hawthorne*. Ithaca: Cornell UP, 1956.
- Melville, Herman. *The Portable Melville*. New York: Viking, 1970.
- Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Durham and London: Duke UP, 1994.
- Poe, Edgar Allan. *Collected Works*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1978.

Rohrberger, Mary. *Hawthorne and the Modern Short Story; a Study in Genre*.
The Hague: Mouton, 1966.

Weinstein, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American
Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York: Oxford UP, 1993.

Wright, John. "Borges and Hawthorne." *TriQuarterly* 25 (1972): 334-55.