

# Carla Cordua Borges y los servicios de la palabra

 [web.archive.org/web/20170401062643/http://www.borges.pitt.edu/bsol/cordua.php](http://web.archive.org/web/20170401062643/http://www.borges.pitt.edu/bsol/cordua.php)

## I Borges y la palabra

"desde su enfermedad, desde su nada sigue erigiendo a Dios con la palabra".

La vida de Jorge Luis Borges, se podría decir exagerando un poco, fue un constante ejercicio lingüístico. Una vida, principalmente, de lector, de escritor y de conversador. De sí mismo él afirma que ha hecho "una vida menos consagrada a vivir que a leer."<sup>[1]</sup> Por eso, tanto la persona como su obra se caracterizan por haberle exigido al lenguaje una gran variedad de funciones: en efecto, Borges convierte al castellano en bueno para la poesía, la narración, el ensayo, la conferencia, la entrevista, la crítica y la teoría literaria, la especulación parafilosófica. Además, instaló en nuestra lengua obras de otros idiomas en versiones tan sueltas y legibles que casi pueden pasar por originales. Ejemplos de estos y otros usos específicos del castellano nos ofrece Borges, todos llevados a cabo con maestría. Poseyó la habilidad de conducir, en cada caso, una de las posibilidades del idioma hasta el extremo de su funcionalidad específica. Como se trata de un escritor reflexivo y algo inclinado a teorizar, tanto en serio como irónicamente, conviene atender a lo que Borges dice sobre el lenguaje además de caracterizar cuanto hizo con él. En ciertos períodos le atribuye a la lengua un gran poder organizador de la realidad. Adoptando una metafísica muy inglesa, sostiene que: "El mundo apariencial es un gran tropel de percepciones barajadas". "El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo".<sup>[2]</sup> En otras oportunidades se queja de las limitaciones que el lenguaje le impone al escritor y destaca los recursos de que éste dispone para suplir aquellas deficiencias. Pero asume el castellano, lamentando ciertos rasgos suyos; en cuanto amigo del decir fluido sin sobresaltos ni estridencias, señala, por ejemplo, las ocasionales asperezas de nuestra lengua:

    | Mi destino es la lengua castellana,  
    | el bronce de Francisco de Quevedo.

Su experiencia de los diversos usos posibles de la lengua fue muy rica y es obvio que la puso, algunas veces, en palabras. Como autor, estudió las maneras de decir a la luz de los varios recursos del castellano. Como practicante de la ironía y del humor lingüístico, cultivó su capacidad de enviar mensajes más o menos crípticos a ciertos lectores mediante

discursos que aparentan no ser sino la expresión más directa de las cosas. Además de buscar en su propia lengua qué y cómo decir, Borges fue, desde la infancia, auténticamente bilingüe: "los dos idiomas que me son íntimos", dice del español y el inglés. Cuenta que leyó por primera vez el Quijote en una buena traducción al inglés. Durante toda su vida leyó numerosísimos libros en inglés, como se puede apreciar examinando sus frecuentes reseñas de publicaciones en ese idioma. Esta intimidad con el inglés, que le viene de su infancia y dura toda su vida, explica que Borges le impusiera, en su propia obra, un freno puritano al impulso español hacia el decir florido y recargado. Se convirtió más tarde, mediante el estudio, en un políglota, invirtiendo mucho tiempo en el aprendizaje de idiomas nuevos. De ello resultó, entre otras cosas, un traductor sobresaliente. Recordemos también que el escritor dedicó buena parte de su vida a la lectura, que representa, junto con escribir en muchos registros, a un otro tipo de trato continuo con el lenguaje. Todo Borges gira alrededor de la palabra, de los idiomas y de sus varias funciones posibles.

¿Qué nos dice Borges sobre el lenguaje del que dependen el escritor, el lector, el políglota, el traductor y el bibliotecario, es decir, las esferas habituales de su propia vida? Nos ofrece no una teoría formulada como tal sino, más bien, intuiciones, observaciones y aplicaciones ocasionales de lo que le enseñan sobre el lenguaje sus propias actividades. Mejor escribir sin teoría, opina Borges a propósito de Gibbon, el historiador inglés. "Las propias deficiencias, o, si se quiere, las abstenciones de Gibbon, son favorables a la obra. Si ésta hubiera sido escrita en función de tal o cual teoría, la aprobación o desaprobación del lector dependerían del juicio que la tesis pudiera merecerle" (OC IV, 70). No es el caso de Borges en relación con el lenguaje. Aunque a veces lo trata como mero sistema de signos arbitrarios, en otras ocasiones ignora tal definición insuficiente, diciendo: "Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos" (OC II, 457). Siempre lo tiene presente: pero si el lenguaje es un problema es porque resulta ser a la vez un enigma y lo más cercano y obvio de todo. En una declaración de Borges sobre sus lecturas repetidas y los libros constantemente frecuentados, consultados y anotados a lo largo de muchos años, formula una lista de los mismos que comienza con un diccionario filosófico de un escritor cuya fama dependía de una obra sobre el lenguaje. Dice Borges de sí mismo: "Revisando la biblioteca, veo con admiración que las obras que más he releído y abrumado de notas son (en primer lugar) el *Diccionario de la filosofía* de Mauthner."<sup>[3]</sup> Obras sobre el lenguaje y diccionarios son, pues, para Borges, el pan de cada día.

La experiencia del autor se vierte en una variada serie de comentarios sobre la diversidad de las posibilidades lingüísticas, de sus cultivadores y de los aspectos de la vida humana que dependen más directamente de la palabra. Comentando una obra de Mencken sobre el inglés de los Estados Unidos, dice Borges: "En las primeras ediciones de [*The American Language*],

Mencken arguyó que el inglés de América sería con el tiempo otro idioma. Ahora sostiene que el inglés de Inglaterra puede sobrevivir como un dialecto oscuro y europeo del norteamericano. La tesis (o *boutade*) me recuerda ciertas polémicas entre don Eduardo Schiaffino y el periodista de Madrid, Gómez de Baquero. éste había emitido, en el diario *El Sol*, la acostumbrada queja española sobre los muchos riesgos que corre el castellano en esta república. Schiaffino le hizo saber que en Buenos Aires nos preocupaban sobre todo los riesgos que corre el español en España, donde lo están amenazando el vasco, el bable, el caló, el mirandés, el aragonés, el gallego, el catalán, el valenciano y el mallorquín; para no hablar de la deformación andaluza" (OC IV, 268-269).

A menudo, Borges hace recuerdos de los audaces planes literarios de su generación, la que consiguió, según un comentario posterior (OC IV, 261), arrasar "con la Bastilla de los prejuicios literarios, imponiendo a la consideración de achacosos simbolistas nuevas ideas estéticas". Recuerda Borges que: "En el primer impulso abolimos ¡oh definitiva palabra! los signos de puntuación; abolición del todo inservible, porque uno de los nuestros los sustituyó con las pausas, que a despecho de constituir (en la venturosa teoría) un valor nuevo, ya incorporado para siempre en las letras, no pasaron (en la práctica lamentable) de grandes espacios en blanco, que remedaban toscamente a los signos. He pensado, después, que hubiera sido más encantador el ensayo de nuevos signos: signos de indecisión, de conmiseración, de ternura, signos de valor psicológico o musical" (OC IV, 262). En el poema "Invocación a Joyce" (OC II, 382-383), Borges dibuja la dirección de su trayectoria desde el vanguardismo barroco<sup>[4]</sup> de su juventud hasta su práctica posterior de un lenguaje que se quiere sencillo y terso tanto en el vocabulario como en la sintaxis. Aspiró a ser "el primer Adán / que dio nombre a las cosas" para volverse, luego, al cultivo de las metáforas "eternas" y "verdaderas", que no se pueden inventar porque han existido siempre, según el escritor.

## II La conversación

---

"Lo esencial es el diálogo, es la clara amistad que trasluce el diálogo".

El recuerdo de sus tiempos juveniles entre los años 1921 y 1928, en los que el escritor compartió los juegos literarios y las largas conversaciones de varios grupos de amigos bonaerenses, nos muestran al Borges que adquirió en Madrid el hábito y el gusto de la tertulia. "La tranquila aventura de la conversación" la llama, y explica que: "Hacia 1921 regresamos de Europa, después de una estada de muchos años. Las librerías de Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio; olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio [Fernández]. Mi última emoción, en Europa, fue el diálogo con el gran escritor judeo-español Rafael Cansinos-Assens, en quien estaban todas las lenguas y todas las literaturas, como si él mismo

fuera Europa y todos los ayeres de Europa. En Macedonio hall é otra cosa. Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo; Macedonio, la joven eternidad" (OC IV, 54).

Macedonio Fernández, tal como Borges, tenía la pasión de la amistad, y su principal actividad era pensar y comunicar oralmente sus ideas a los amigos que lo visitaban y con quienes se reunía regularmente a conversar. Borges dirá de sí mismo, en el espíritu de Macedonio: "quiero ser recordado menos como poeta que como amigo" (OC II, 392). Borges recuerda con gran emoción los años en que trató a Macedonio y su grupo. Dice entre otras cosas: "En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de un modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y hasta de frases trucas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad" (OC IV, 53). Macedonio Fernández fue, según Borges, "el hombre más extraordinario que he conocido" (OC IV, 56). Este juicio no se funda sobre la obra escrita de Fernández sino sobre lo que les ofrecía diariamente a sus amigos en el trato directo, en la conversación entre dialogantes, en suma.

"Es muy sabido que no hay generación literaria que no elija dos o tres precursores: varones venerados y anacrónicos que por motivos singulares se salvan de la demolición general. La nuestra eligió a dos. Uno fue el indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió a otros imitadores que yo; otro, el inmaduro Güiraldes del *Cencerro de cristal*" (OC IV, 263). Pero hablando de sí mismo, aparte de su generación, Borges confiesa haber querido ser Macedonio Fernández cuando, en 1923, publicó *Fervor de Buenos Aires*.<sup>[5]</sup> Borges se quiso, pues, imitador y doble del más impresionante de todos los conversadores que conoció.

Borges destaca, entre otras cosas, que "la actividad mental de Macedonio era incesante y rápida, aunque su exposición fuera lenta; ni las refutaciones ni las confirmaciones ajenas le interesaban. Seguía imperturbablemente su idea". "Vivía (más que cualquier otra persona que he conocido) para pensar. Diariamente se abandonaba a las vicisitudes y sorpresas del pensamiento, como el nadador de un gran río, y esa manera de pensar que se llama escribir no le costaba el menor esfuerzo. Su pensamiento era tan vívido como la redacción de su pensamiento". "Macedonio no le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y armarios. Mucho se perdió así, acaso irrevocablemente. Recuerdo haberle reprochado esa distracción; me dijo que suponer que podemos perder

algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder y redescubrir siempre las mismas cosas". "A Macedonio la literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada. [] Escribir y publicar eran cosas subalternas para él. Más allá del encanto de su diálogo y de la reservada presencia de su amistad, Macedonio nos proponía el ejemplo de un modo intelectual de vivir []. Macedonio era un puro contemplativo []" (OC IV, 55, 57, 59).

La conversación, en este círculo, incluía la actividad de la invención literaria colectiva por los tertulios y algunos planes de acción más o menos descabellados. Entre ellos, recuerda Borges, surgió el proyecto de escribir "una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos. (Si no me engaño, Julio César Dabove conserva a ún el manuscrito de los dos primeros capítulos; creo que hubi éramos podido concluirlo, pero Macedonio fue demorándola, porque le agradaba hablar de las cosas, no ejecutarlas)" (OC IV, 58).

John Murchison estudió la influencia de Macedonio sobre Borges durante los treinta años que duró la amistad entre ellos. Concluye que tal influencia fue "decisiva",<sup>[6]</sup> al punto de que el ensayista puede decir que "Macedonio encontró en Borges un discípulo ávido en verdad. Durante aquellos primeros, deslumbrantes años de su amistad, Borges podía pensar que el simple hecho de ver a Macedonio [] y oír como transformaba la realidad de prosaica en asombrosa, compensaba con creces toda una Europa" (Marco, 192). Murchison agrega: "La influencia de Macedonio empañó la actitud total de Borges por completo, no sólo su literatura, y esto se debió al raro don de Macedonio de ser a la vez amigo y maestro" (Marco, 195). La amistad de Macedonio le hizo válido y amable Buenos Aires; su compañía distrajo a Borges de haber dejado atrás a Europa. Este amigo tan extraordinario americanizó al escritor, le hizo deseable ser argentino. *Fervor de Buenos Aires, El idioma de los argentinos*, el ensayo sobre la poesía gauchesca, entre otras obras de inequívoco interés nacional, fueron escritas en el nuevo espíritu de aquí. *Fervor de Buenos Aires* de 1923 comienza con estos dos versos: "Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña" (OC I, 17). Dice Borges: "Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias" (Marco 11).

¿En qué otros rasgos de la personalidad y la obra de Borges se puede leer aquella influencia del amigo criollo? "Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura."<sup>[7]</sup> Pienso que el hábito mental de contrastar entre lo escrito y lo que se expresa oralmente, conversando, y también en la mayor valía que el escritor asigna a la oralidad, son aspectos de una influencia decisiva de Fernández sobre Borges. "Antes de ser escritas, las

bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita." (Sur 307). La permanente exaltación de la amistad por Borges como también las ironías que dirigirá en todas sus obras contra el culto pedantesco de lo escrito, son partes del homenaje que de por vida rinde Borges a Macedonio Fernández. éste profesaba un incorregible menosprecio de los varios aspectos de la vanidad literaria. Le parecía grotesco ocuparse de cosas como las sonoridades verbales y aun de la eufonía. "»No soy lector de *soniditos*«, declaró alguna vez, y las ansiedades prosódicas de Lugones o de Darío le parecían completamente vanas. Opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en una justificación estética del universo [] Macedonio buscaba la música en la música, no en el lenguaje" (OC IV, 57).<sup>[8]</sup> Las sátiras y chistes de Borges a costa de la erudición y de ciertas teorías filosóficas, los ataques contra la pedantería de los que insisten en enseñar, se desarrollan y maduran en el clima de sus conversaciones con Macedonio. Más difusamente, diría, el efecto de la autoridad intelectual de Macedonio sobre Borges, toma la forma del escepticismo del escritor frente a la capacidad de la palabra para ayudar a comprender y a explicar el mundo en lo que tiene de misterioso y enigmático.

Borges le rindió homenaje a las posibilidades extremas de intimidad y comunión que posee el diálogo cuando se lo practica con un amigo dilecto y comprensivo. En *El hacedor* de 1960 hay un "Diálogo sobre el diálogo" que dice: "A.- Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que pueda sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba [] Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo. / Z (burlón).- Pero sospecho que al final no se resolvieron. / A (ya en plena mística).- Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos" (OC II, 162).

En los escritos de Borges encontramos numerosas referencias a lo que el escritor llama "los maestros orales", precedidos, para él, por Jesucristo, y entre los que cuentan también Pitágoras, Buda y otros. Afirma: "Y nada he dicho del más alto de todos los maestros orales, que hablaba por parábolas y que, una vez, como si no supiera que la gente quería lapidar a una mujer, escribió unas palabras en la tierra, que no ha leído nadie" (OC IV, 64). En otro lugar dice de la oralidad de Jesús: "Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. [] No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento fue la metáfora" (OC IV, 452). En contraste con el escritor moderno, muchos antiguos, dice Borges, vieron en la palabra escrita un mero sucedáneo de la oral, no un objeto sagrado. "Pitágoras desdeñó la escritura; Platón inventó el diálogo

filosófico para obviar los inconvenientes del libro, que no contesta las preguntas que se le hacen, Clemente de Alejandría opinó que escribir en un libro todas las cosas era como poner una espada en manos de un niño []" (OC IV, 64).

Hoy se venera la escritura porque conserva el pensamiento, lo estabiliza; antes se temía que lo escrito cayera en manos indignas, ignorantes. Y en vista de tales peligros la escritura era considerada menos valiosa que la palabra oral. Ambas perspectivas son defendibles, pero una vez instalado entre nosotros el aprecio general por lo escrito y garantizado el acceso de muchos a los libros, parece preciso establecer la distinción entre la literatura y la conversación, entre leer a otros y hablar con ellos. Ejemplos de conversadores fluidos y fascinantes no faltan en las obras de Borges . De sí mismo dice: "He sido un vacilante conversador y un buen auditor. No olvidar é los diálogos de mi padre, de Macedonio Fernández, de Alfonso Reyes y de Rafael Cansinos-Assens" (OC III, 121). En otra ocasión menciona también al escritor argentino Alberto Gerchunoff, de quien dice Borges que manejó con igual felicidad el lenguaje oral y el escrito y que en sus libros hay la fluidez del buen conversador y en su conversación hubo una generosa e infalible precisión literaria: "Fue un indiscutible escritor, pero el estilo de su fama trasciende la de un hombre de letras. Sin propon érselo y quizá sin saberlo, encarnó un tipo más antiguo: el de aquellos maestros que veían en la palabra escrita un mero sucedáneo de la oral, no un objeto sagrado" (OC IV, 64). A la conversación de Borges y sus amigos se solían agregar ciertos juegos verbales ligados al interés literario. Sabemos del caso en que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo se entregan a la invención de personajes y argumentos que van resultando de puras contribuciones conversadas y cuya existencia no sobrevive a la ocasión. Bioy cuenta en un escrito autobiográfico: "Una tarde de 1939, en las barrancas de San Isidro, Borges, Silvina y yo planeamos un cuento (otro de los que nunca escribiríamos). Ocurría en Francia. El protagonista era un joven" etc.<sup>191</sup>

A medida que avanzaba la ceguera de Borges, la conversación, practicada por afición gratuita cuando joven, se fue convirtiendo en el único contacto que el escritor mantiene con los demás. Al diálogo nunca interrumpido con los amigos se vinieron a agregar las conversaciones destinadas a convertirse en libros de entrevistas prolongadas. Consisten de muchos encuentros en los que Borges contesta las preguntas de sus interlocutores y rememora su vida y su carrera. ¿Son éstas a ún verdaderas conversaciones o, más bien, libros dialogados cuyo propósito principal es ofrecer a la persona del célebre autor a un público masivo? A veces lo entrevistan sus amigos, pero ellos, por necesidad de las circunstancias, tienden a comportarse como si fueran un cruce de periodistas con expertos en literatura. En estos libros, que son muchos y diversos, todavía hay momentos de auténtica conversación, pero ellos también contienen

elementos que pertenecen, más bien, a las actividades de la difusión, de la publicidad, de la administración de la fama, que difieren del diálogo entre íntimos.

Aparte de esto, es interesante comprobar que cuando el uso memorable del lenguaje es, precisamente, la conversación, resulta indispensable hacer presente a los interlocutores en cuerpo y mente para que el lector pueda de veras hacerse cargo de lo que está ocurriendo entre los que conversan. Pues en el diálogo, mientras la palabra va y viene entre los que hablan y opera sus efectos, ella es acompañada de gestos, tonos, actitudes y movimientos; y también de la irrepetible presencia física de los dialogantes. La pertenencia de cada una de las personas presentes en el círculo de la conversación es parte del significado de lo dicho. Son muchas las cosas que se convierten en elementos del lenguaje cuando éste circula en un grupo íntimo que conversa. Por eso, el intercambio conversado que se comunica a terceros que no se encontraban allí cuando se produjo precisa de mil descripciones que no se refieren directamente a las palabras enunciadas, sino a los participantes, al contexto y a la oportunidad entera en que la conversación se produjo. Así es como se deberá narrar no sólo a los interlocutores, sino que habrá que dramatizar, también, la localización, poner precisiones horarias, definir la situación toda que se incorpora al sentido de lo que se dijo. En una conversación absorbente y digna de recordarse el grupo que participa se aísla del mundo para crear un todo autosuficiente hecho de lo que allí se dice, de lenguaje, en el sentido más rico y complejo de este término. Por esto, la memoria de una conversación no se deja comunicar económicamente. La notable economía del habla poética y narrativa de Borges contrasta con la latitud de sus recuerdos de amigo y tertuliente.

### III Lenguaje literario: poesía, narración, ensayo

---

"Mejor que sea falso, es decir, que sea literario".

"Todas las cosas del mundo me llevan a una cita o a un libro", dice Borges, confesando su ilimitado compromiso con la literatura (OC III, 433). "He encontrado placer en muchas cosas: nadar, escribir, contemplar un amanecer o un atardecer, estar enamorado. Pero el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de entretejer y transformar esas palabras en poesía".<sup>[10]</sup> "Los materiales de la poesía son las palabras, y esas palabras son, dice [R.L. Stevenson] el verdadero dialecto de la vida. Usamos las palabras para los propósitos triviales de todos los días []. Las palabras no son en un principio abstractas, sino, antes bien, concretas (y creo que concreto significa exactamente lo mismo que poético en este caso)" (APo ética 98-99). "Hoy, cuando hablamos de un poeta, sólo pensamos en alguien que profiere notas líricas y pajariles []. Mientras que los antiguos, cuando hablaban de un poeta un hacedor, no lo consideraban únicamente como el emisor de esas elevadas notas líricas,



sino también como narrador de historias. Historias en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad: no sólo lo lírico, lo meditativo, la melancolía, sino también las voces del coraje y la esperanza". (APo ética 61-62).

El libro de Arturo Echavarría ya citado divide las consideraciones de Borges sobre el lenguaje en dos partes; una dedicada a la poesía, la otra a la prosa. Es un reparto perfectamente adecuado para los fines de la investigación de *Lengua y literatura de Borges*. Pero también es posible separar entre la prosa de las narraciones y la de los comentarios críticos que encontramos en ensayos, conferencias y prólogos. Pues, aunque en Borges la frontera entre narración y crítica literaria es imprecisa y, en ocasiones, buscadamente borrosa, los contextos de las referencias al lenguaje son diferentes en la ensayística por cuanto, al faltarles el marco fantástico, poseen otro sentido, esto es, funcionan, en lo principal, como informativos. Para el caso específico que nos interesa aquí, las declaraciones de Borges a propósito de la variedad de los sistemas simbólicos sirve de guía para el estudio de los servicios que tal diversidad presta en la obra. Anotamos, por ejemplo, que la crítica literaria y cultural se refiere siempre a obras en determinado idioma fáctico mientras que los cuentos del autor representan no sólo casos de lenguajes posibles, sino que son construcciones de la imaginación que se valen de la sugerencia y de la condensación al servicio de la irrealidad y el orden onírico de lo narrado. Teniendo en cuenta esta distinción en materia de lenguaje literario, entre lo real y lo posible, lo fantástico o mágico, separaremos lo que Borges dice sobre el lenguaje y hace con él literariamente, en tres secciones: A) la poesía, B) las narraciones, C) los ensayos y la crítica literaria.

## A) La poesía

---

"Más raro es ser el hombre que entrelaza palabras en un cuarto de una casa."

En contraste frontal con la conversación, que necesita ser situada y múltiplemente descrita desde diversos ángulos hasta que exhibe su sentido para quien no participó en ella, la poesía es una manera de servirse de la palabra que alcanza en la obra singular una entereza cabal y autosuficiente que excluye toda necesidad de apoyatura externa al poema mismo. La obra se sostiene sola y lucirá espléndidamente aparte de sus circunstancias. Esta suficiencia inutiliza de antemano los comentarios de su significado y hasta la crítica de su factura, metro, rima y vocabulario. Vale o no, se justifica por sí o carece de justificación. Aquí no hay medias tintas ni negociaciones, todo se decide inmanentemente. Además, en el caso de Borges, cuya poesía está dicha en palabras máximamente concentradas y simples a la vez, breves y elegidas con rigor, la no controlada abundancia, improvisación y natural informalidad del diálogo entre amigos, como suele decir el autor, se sitúa en el polo opuesto de la poesía, que es el lugar

propio del control, la economía y la estricta selectividad. "Al azar del diálogo" se habla de otro orden de cosas, con otras palabras, que adaptándose fielmente a la necesidad interna del poema en gestación. "Las cosas son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas. Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros".<sup>[11]</sup>

La lengua de la poesía está obligada, en primer término, con la belleza, que no es una cifra destinada a ser descifrada sino cosa que se siente inmediatamente y que no tiene porqué pasar más allá de la sensibilidad, según Borges. En este respecto, la poesía representa lo estético propiamente tal, en la acepción etimológica de la palabra. "Hay personas que sienten escasamente la poesía []. Yo creo sentir la poesía []: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad []" (SN 108). "La belleza está acechándonos. Si tuviéramos sensibilidad, la sentiríamos así en la poesía de todos los idiomas. Yo debí estudiar más literaturas orientales; sólo me asomé a ellas a través de traducciones. Pero he sentido el golpe, el impacto de la belleza" (SN 117). "Yo siento inmediatamente la presencia de la poesía" (SN 119). "Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos" (SN 120). De ahí que la suprema alabanza borgeana de la poesía consista en destacar la independencia del poema tanto de la realidad como de su autor y, aún, "de la moción que [lo] engendró". Dice de los sonetos de Quevedo, que admira, que son "objetos verbales puros e independientes como una espada o como un anillo de plata" (OC II, 44).

Dicha su obligación primordial con la belleza, la lengua de la poesía está ligada para Borges, con lo mágico, el misterio, el enigma y el mito. El poeta le habla principalmente a la imaginación y lo hace desde los sueños y la emoción. Las cosas de que se ocupa la poesía serán vistas, gracias a ella, como "indescifrables y cotidianas" (OC II, 198). Producto del uso poético de la palabra sería decir, por ejemplo, "ver en la muerte el sueño" (OC II, 221). O llamar a la luna, "el espejo del tiempo" (APoética 52-53). Pero tal metamorfosis de lo real prosaico no lo reemplaza ni lo suprime.

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono  
que el tigre vocativo de mi verso  
es un tigre de símbolos y sombras,

[]

Bien lo sé, pero algo  
me impone esta aventura indefinida,  
insensata y antigua, y persevero  
en buscar por el tiempo de la tarde  
el otro tigre, el que no está en el verso.

(OC II, 202-203)

La poesía misma es magia cuando celebra los enigmas de la realidad y los pone en evidencia sin resolverlos:

el misterio de la rosa  
que prodiga color y que no lo ve.

El misterio insondable de las cosas de la vida humana será conservado como tal en la poesía, perdurará en la obra que lo canta. Pues, "tal es la poesía / que es inmortal y pobre" (OC II, 221). Además, en cuanto prodigio mágico, el poema hará sentir los límites de lo comunicable, de lo explicable, de lo cognoscible. Los tiempos actuales, poco propicios a los mitos, los necesitan, sin embargo, para ayudar a los hombres a soportar pasablemente la realidad. Toda época los necesita. "Hoy somos noche y nada" (OC III, 130). Todavía Sócrates, recuerda Borges, examinaba el problema de la inmortalidad "alternando los mitos y las razones" (OC III, 123). La literatura, que, en ciertas direcciones, contrasta frontalmente con lo real, ofrece una alternativa a la realidad mediante su capacidad de sugerencia, de ambigüedad, su raíz en lo fantástico, su carácter lúdico, humorístico, en suma, porque nos hace intimar con lo posible y lo imposible. "¡Oh mente que atesoras lo increíble!" (OC III, 114). "Busca mi sombra los gastados mitos" (OC III, 108). "La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar." "Ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta realidad" (OC III, 77). Esta lealtad a la imaginación exige precisión, una "precisión mágica" capaz de evitar lo abstracto y de "despertar la imaginación" (APo ética, 53-54).

Parte de la magia de la poesía reside en su capacidad de reconciliar contrarios, en reunir en uno a lo que tiende a excluirse: como, por ejemplo, al destacar la eternidad de ciertos instantes, al introducir lo mítico, lo místico, en ésta, la época más árida y prosaica, o, también, al levantar y pulir a las palabras caídas hasta que brillen:

Har é que las comunes palabras  
naipes marcados del tah úr, moneda de la plebe  
rindan la magia que fue suya  
cuando Thor era el numen y el estr épitó,  
el trueno y la plegaria.

(OC III, 82)

Pero no ha de lograrse la magia po ética mediante hip érboles; tanto la exageración como los superlativos son errores estilísticos para Borges. "A todos es notorio que los poetas proceden por hip érboles; para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia de la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro [la *Comedia*] no hay palabra injustificada" (OC III, 341). De manera que la precisión y el rigor con que se usan las palabras en el poema, lejos de ser partes del artificio retórico, representan la probidad de la expresión, el respeto del poeta hacia su material. "Uno de los modos del poeta es emplear palabras usuales y convertirlas de alguna manera en inusuales: extraer magia de ellas" (APo ética 110).

La relación de la poesía con el lenguaje, materia de decisiones cruciales para el poeta, preocupó siempre a Borges. La cuestión de la procedencia de la palabra po ética, de su alcance irreal, del carácter de la metáfora y del lenguaje figurado, del vocabulario po ético, de la rima, del origen de los sustantivos, entre otras, son cosas sobre las que el escritor vuelve a menudo. Como le interesa menos el realismo de la poesía<sup>[12]</sup> que su hermosura, le duele que ella sea tributaria de la lengua ordinaria, demasiado íntima de la vida prosaica y ajena a lo po ético. Dice: "Sólo la poesía, arte manifiestamente verbal [] es limosnera del idioma de todos. Trabaja con herramientas extrañas. Los preceptistas hablan de un lenguaje po ético, pero si queremos tenerlo nos entregan un par de vanidades como *corcel* y *c éfiro* y *purp úrea*, y *do* en vez de *donde*. ¿Qu é persuasión de poesía hay en soniditos como éstos? ¿Qu é tienen de po ético? El hecho de ser insufribles en prosa respondería Samuel Taylor Coleridge [] Distinta cosa, sin embargo, sería un vocabulario deliberadamente po ético, registrador de representaciones no llevaderas por el habla común. El mundo apariencial es complicadísimo y el idioma sólo ha afectado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él."<sup>[13]</sup>

Resulta curioso que Borges, el perspicaz, no haya visto desde un comienzo que cualquier idioma inventado, con el fin que sea, ocurriría dentro del lenguaje cotidiano, sería creado forzosamente a partir de éste e incurriría, por eso, en abierta dependencia del mismo. El lenguaje común no es una creación deliberada sino el resultado de la larga convivencia de pueblos que han habitado determinada región del planeta. De modo que, desde el

punto de vista del individuo, el lenguaje le acaece como parte de un destino del que no dispone a su arbitrio. Los cambios que el hablante se decida a introducir en la lengua heredada los tendrá que encajar adecuadamente en ella si quiere que tengan alguna clase de sobrevida. Aunque Borges parece haber abandonado más tarde la idea de un lenguaje inventado con fines exclusivamente poéticos, nunca deja la convicción de que la poesía feliz está expresada mediante un vocabulario preparado para ella.

"Cualquier léxico es perfectible", sostiene. Esta es una convicción que se puede poner en práctica; pero difiere grandemente de la noción utópica de inventar un lenguaje que sea independiente de la lengua ordinaria.

Además de la perspectiva que considera el lenguaje del poema, Borges nos ofrece la del significado que tiene para alguien poseer el don del verso, esta peculiar relación, en cada caso bastante exclusiva, con la palabra. "El favor de los astros [ ] le había dado / [ ] el don del verso / que transforma las penas verdaderas / en una música, un rumor y un símbolo."<sup>[14]</sup> El poeta se distancia favorablemente de su propia experiencia cuando se sirve de la palabra que honra a la hermosura. Esta separación de sí se acentúa cuando se trata de recordar, con suave ironía, los propios esfuerzos del poeta todavía inmaduro.

Cuando en Ginebra o Zúrich, la fortuna  
quiso que yo también fuera poeta,  
me impuse, como todos, la secreta  
obligación de definir la luna.  
Con una suerte de estudiosa pena  
agotaba modestas variaciones,  
bajo el vivo temor de que Lugones  
ya hubiera usado el ámbar o la arena.  
De lejano marfil, de humo, de fría  
nieve fueron las lunas que alumbraron  
versos que ciertamente no lograron  
el arduo honor de la tipografía.

(OC II, 197)

La experiencia mudada en símbolo gana y pierde con la transformación. Felizmente modera el sufrimiento y el peso de lo vivido, pero el juicio que estima este resultado descubre lo que ha costado aquella ventaja vital.

[ ] el maleficio  
de cuantos ejercemos el oficio  
de cambiar en palabras nuestra vida.  
Siempre se pierde lo esencial. Es una  
ley de toda palabra sobre el numen.  
No la sabrá eludir este resumen  
de mi largo comercio con la luna.

(OC II, 196)

Discutiendo ideas de Croce, el escritor argentino sostiene que si la literatura es expresión, como asevera el italiano, se sigue de ello una consecuencia que Borges considera indefendible, a saber, que, como la literatura está hecha de palabras, el lenguaje sería también un fenómeno estético. "Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un fenómeno estético. Casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente. Decimos que el español es un idioma sonoro, que el inglés es un idioma de sonidos variados, que el latín tiene una dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después: aplicamos a los idiomas categorías estéticas" (SN, 102). Parece probable que el rechazo de la condición estética del lenguaje por Borges se deba a una razón muy válida, esto es, a la evidencia de que éste no es nunca en conjunto el objeto de una experiencia sensible. Experimentamos aspectos sensibles del lenguaje pero no a él mismo como un todo dado. Borges dice cosas como que el español es sonoro, que el sonido del francés no le agrada cree que le falta sonoridad, que el inglés tiene el defecto de haber perdido las vocales abiertas del inglés antiguo, etc. (SN, 116-117). Al lenguaje como tal, en cambio, le falta el tipo de presencia inmediata que puede ser sentida y que resulta, por eso, estética en el sentido propio de la palabra.

Refiriéndose a las ideas de Quevedo sobre el lenguaje, sostiene Borges que el poeta español siempre lo entendió como siendo "esencialmente, un instrumento lógico. Las trivialidades o eternidades de la poesía aguas equiparadas a cristales, manos equiparadas a nieve, ojos que lucen como estrellas y estrellas que miran como ojos le incomodaban por ser fáciles, pero mucho más por ser falsas. Olvidó, al censurarlas, que la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas" (OC II, 40). La metáfora es estrictamente intralingüística. Borges cita a menudo a Coleridge que dijo que "la fe poética es la suspensión momentánea de la incredulidad". La posición de Borges acerca del papel de la metáfora en la poesía cambia a lo largo de su historia como escritor. Cito en seguida sus propias palabras sobre este cambio.

"Yo empecé [ ] profesando el culto de la metáfora que nos había enseñado Leopoldo Lugones [ ] Yo recuerdo, con González Lanuza, [ ] con Guillermo Juan, con Norah Lange, no podíamos ver una puesta de sol sin repetir »Y

muere como un tigre, el sol eterno» []. Y todos profesábamos esa est ética, la est ética de la metáfora. Ahora, Lugones señala en el prólogo de *Lunario sentimental* que el idioma está hecho de metáforas, ya que toda palabra abstracta es una metáfora." El carácter metafórico de muchas palabras suele ponerse en evidencia por medio del estudio de sus etimologías. Después de citar opiniones de Emerson y Ortega y Gasset sobre la necesidad de conocer la etimología de las palabras, dice Borges: "Yo diría más bien que para entendernos conviene olvidar la etimología de las palabras []. Para entendernos, debemos olvidar el origen metafórico de las palabras" (Ferrari, 183-184). De la misma manera como mudó su primera preferencia por las palabras insólitas y las oraciones raras, su gusto posterior lo llevó a cultivar las metáforas más repetidas, incorporadas al idioma por el uso frecuente. Las que duran a pesar de su repetición son mejores que las recién inventadas, por ingeniosas que éstas sean, dice Borges a menudo. "Las metáforas comunes son las mejores, porque son las únicas verdaderas" (OC II, 425). Conversando con su doble le dice: "Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado" (OC III, 14). A propósito de las metáforas tanto como respecto del lenguaje poético en general, Borges se mueve desde lo barroco hacia lo más simple que sea elocuente y revelador todavía:

Quiero volver a las comunes cosas:  
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas<sup>[15]</sup>

Con alguna frecuencia se refiere Borges a cierta conexión de la poesía con la verdad<sup>[16]</sup>, como hace en la oración citada arriba acerca de las metáforas comunes. Refiriéndose a la invención poética distingue Borges entre lo artificial y lo fáctico o históricamente apócrifo, por un lado, y lo verdadero o esencialmente verdadero, por el otro.<sup>[17]</sup> "Hubiera podido escribirlo, evidentemente, pero el público habría notado que no decía la verdad. No la verdad de los hechos, sino la verdad de sus sueños" (APo ética 68). Estas alusiones resultan muy llamativas debido, por una parte, al contraste que ellas establecen entre la poesía y el relato ficticio en general. En éstos importa la evasión de lo real, las operaciones de la libre fantasía que se expresa mediante símbolos arbitrarios, inventados ex profeso para extrañar y desrealizar. Por otra parte, aquellas menciones de la verdad a propósito de la poesía llaman la atención porque Borges pasa, a menudo, por ser un escéptico o negador de la verdad.<sup>[18]</sup> Probablemente su convicción de que tanto la teología como la filosofía son formas de la literatura fantástica, tal como las narraciones intencionalmente ficticias, inducen a pensar que el autor no deja nada que pueda representar a la verdad. En sus interpretaciones del pensamiento ajeno y de las obras que enjuicia como crítico usa un lenguaje que discrimina cuidadosamente entre la verdad y el error. ¿Por qué cuenta favorablemente que la poesía y tambi

én los ingredientes metafóricos de que ella se vale, sean verdaderos ? Creo que en su poesía no se trata para Borges de establecer una obra que parezca, en alg ún respecto, un espejo del mundo, sino, más bien, la expresión de lo vivido y pensado por el poeta, composiciones que admiten ser juzgadas como verdaderas o falsas tanto por su autor como por cualquier auditor o lector. Aunque el universo es, en efecto, un enigma indescifrable para Borges, no ocurre lo mismo con la vida espiritual de los hombres y con los productos de la actividad humana, acerca de los cuales formuló juicios e interpretaciones durante toda su vida de escritor, sin nunca dudar de que aquella vida y estas obras eran plenamente accesibles para él en su carácter esencial y su sentido.<sup>[19]</sup>

Si la poesía es capaz de verdad en contraste con la prosa, la comunidad de temas entre ellas, como las hazañas militares de los antepasados del poeta, la vida de orilleros y de gauchos, los asuntos de la admiración borgeana por Shakespeare y Dante, no bastará para igualar al lenguaje de que poesía y prosa se valen. La lengua po ética tendrá siempre para Borges, por esta razón, un carácter primordial y una autoridad suprema, una prioridad que hace pensar en ciertas convicciones de G. B. Vico. Borges dice en el *Prólogo* de sus "Nueve ensayos dantescos": "La noción panteísta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas y el destino de estas criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y a su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. El problema era singularmente arduo en el caso de Dante, obligado por el carácter de su poema a adjudicar la gloria o la perdición, sin que pudieran advertir los lectores que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo" (OC III, 344). La deidad que genera exclusivamente mediante la palabra po ética no alcanza a ser Dios sólo debido a que produce un mundo literario en vez de uno real, una diferencia que siempre le mereció un gran respeto al escritor argentino. La literatura toda, incluyendo a la poesía capaz de verdad, es invención humana, como los sueños y las imágenes en los espejos, en el sentido filosóficamente ingenuo de aquello que se concibe como opuesto a la realidad, a pesar de parte de ella.

La poesía representa para Borges la posibilidad de que el sonido de las palabras sustituya, en ciertos casos, al significado de las mismas o, incluso, que haga las veces del sentido en versos que, en realidad, carecen de él. Ninguna otra forma de valerse del lenguaje, sino la po ética, operaría esta sustituibilidad de lo significativo por lo sonoro, que son elementos dispares que por lo general no pueden reemplazarse mutuamente. El significado de bosque difiere del fonema bosque; pues id éntico significado se concita mediante wood o, también, diciendo Wald, que sonoramente son diferentes de la voz castellana. Las palabras tienen música, o magia, esto es, dice Borges, tienen sentido y sonido (APo ética 75). Esta dualidad alienta



la opinión de que la poesía es intraducible, creencia que Borges disputa. Ocasionalmente hay, sostiene, la recreación de la belleza de un poema en otra lengua. Pues existen, aunque excepcionalmente, versos y estrofas que son bellos solo por su música, la que los sostiene como partes válidas y decisivas del poema, a pesar de que no comprendemos ni seríamos capaces de traducir su significado. "He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que *sentimos* la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en su significado." En el caso de un verso que puede ser interpretado en dos o más sentidos diversos, parece que nos encontramos frente a un dilema. "Lo que quisiera señalar es que no tenemos que optar por un significado, por ninguno de los dos significados. *Sentimos* los versos antes de elegir una u otra o ambas hipótesis". "Existe el placer de las palabras, y del ritmo de las palabras evidentemente, de la música de las palabras" (APo ética 104-106).

El traductor, en consecuencia, no está siempre puesto frente a la alternativa de elegir entre conservar en su versión el sentido del poema o, más bien, su ritmo y musicalidad. Hay casos en los que este peculiar uso de la palabra le abre la posibilidad de recomponer el poema, de recrearlo fielmente, aunque no practique la traducción literal del mismo. La fidelidad de la traducción tiene que ver con el respeto de la emoción que el poema produce. Borges ofrece varios ejemplos de versos en inglés y uno, que cito en seguida, en castellano. Explica primero: "Me gustaría citar unos cuantos versos. Si no los entienden, pueden ustedes consolarse pensando que yo tampoco los entiendo, y que no tienen sentido. Bellamente, de un modo absolutamente delicioso, carecen de sentido; no pretendían decir nada. [] Dicen así:

Peregrina paloma imaginaria  
que enardeces los últimos amores,  
alma de luz, de música, de flores,  
peregrina paloma imaginaria.

No significan nada, no han sido escritos para significar nada; y, sin embargo, se sostienen. Se sostienen como un objeto bello. Son al menos para mí inagotables.<sup>[20]</sup> Refiriéndose a la *Oda a un ruiseñor* de Keats, leída por su padre al niño que aún no entiende el inglés, recuerda que "Esos versos me llegaban gracias a su música. Yo había considerado el lenguaje como una manera de decir cosas, de quejarse, o de decir que uno estaba alegre, o triste. Pero cuando oí aquellos versos (y, en cierto sentido, llevo oyéndolos desde entonces) supe que el lenguaje también podía ser una música y una pasión. Y así me fue revelada la poesía" (APo ética 121). Refiriéndose al soneto de Quevedo dedicado al duque de Osuna, "horrendo en galeras y naves e infantería armada", cita Borges, para el mismo efecto, el dístico

Su Tumba son de Flandes las Campañas

y su Epitafio la sangrienta Luna.

Comenta que la espléndida eficacia del dístico "es anterior a toda interpretación y no depende de ella".<sup>[21]</sup>

Esta función puramente rítmica y musical de la palabra poética cobra una gran importancia porque nos permite entender mejor el alcance de lo que Borges dice, contra la convicción más corriente, sobre la interpretación de símbolos. "Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso".<sup>[22]</sup> Este concepto de símbolo como un modo del lenguaje que resiste diversas interpretaciones sin desgastarse nos conduce directamente a la idea de la narración deliberadamente ambigua que Borges propone y practica.

## B) Las narraciones

---

"Son mejores aquellas fantasías puras que no buscan justificación o moralidad y que parecen no tener otro fondo que un oscuro terror".

A pesar de que muchos asuntos de la obra de Borges cruzan de ida y vuelta la tenue frontera que, en su caso, separa a la poesía de la prosa, el escritor reconoce expresamente que la palabra desempeña tareas diversas en estos dos usos literarios. "Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo" (OC II, 354). El lenguaje de la poesía dice la emoción provocada por alguna de las formas de la belleza; el de la prosa narrativa informa acerca de situaciones, hechos, acciones y personas y, a veces, razona acerca de posibilidades, consecuencias y significados de lo narrado. De manera que, fijando la atención sobre esta diferencia, podremos observar una de las bifurcaciones bien determinadas del servicio de la palabra literaria. La información que trasmite la prosa de los cuentos de Borges se refiere, naturalmente, a las situaciones y sucesos fantásticos que el autor inventa, y no a dar noticia acerca de la realidad o la naturaleza de las cosas independiente de las cosas independiente de la imaginación. Borges descrea, como le gusta decir, de la realidad en general y también de la realidad de muchos de los entes que, porque acostumbramos a nombrarlos mediante sustantivos, inducen en nosotros la idea errónea de que se trata de existencias estables y sustantivas, independientes tanto del lenguaje que usamos como de la experiencia vivida de ellos. La metafísica negativa de la casi disolución de la naturaleza y hasta del mundo humano de que Borges hace gala no está en discusión aquí. Aunque ejerce una inequívoca influencia sobre aspectos de la obra no tiene, por su rigidez y simplismo, y por depender de conceptos faltos de todo análisis y escrutinio crítico, interés filosófico. La palabra de las narraciones de Borges sirve eficazmente sólo a la fantasía que se expresa en tales ficciones, no a teoría de clase alguna.

"He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad" (OC II, 399). Las ficciones de Borges son, en efecto, extraordinariamente complejas, pero no porque exhiban el universo que, por cierto, presuponen, sino porque el mismo escritor que prefiere valerse siempre de un lenguaje escueto, parco y recatado, es un urdidor de tramas llenas de vericuetos, apariencias engañosas y soluciones inesperadas. En este sentido existe un contraste frontal entre las fantasías laberínticas que Borges propone a sus lectores y el vocabulario más bien simple e inaparente de que se vale para narrarlas. El sentido de las narraciones da la impresión de exceder siempre a los contenidos mentados expresamente en ellas. No obstante, es posible descubrir estrechas relaciones entre ciertas figuras retóricas que Borges favorece y la estructura global de algunas de las ficciones. La crítica ha señalado al oxímoron como ejemplo característico de coincidencia entre determinadas oraciones de la narración y la forma de la composición.

Tres son, a mi juicio, los factores principales que complican la lectura de las narraciones de Borges para el desprevenido aficionado a los cuentos. Primero, el uso del discurso indirecto, que sirve, principalmente, a la ironía, la parodia, la caricatura y a otras intenciones mezcladas de un humor lleno de solapadas intenciones e inesperados artificios. Segundo, el uso de un discurso alusivo que apunta a ideas, teorías, doctrinas filosóficas y teológicas o al conocimiento previo de idiomas, obras, autores y lugares de diversas épocas y tradiciones, que, aunque a menudo determinan a la narración, quedan, sin embargo, relativamente inexplicados en el texto literario. "Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero de ajedrez [] la carrera de Aquiles y la tortuga" (OC II, 457). Tercero, la voluntad de conservarles un carácter ambiguo a los símbolos, al lenguaje y a la estructura de las historias. "La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo" (OC II, 76). El aleph o conocimiento total "del inconcebible universo" es, finalmente, contemplado por el narrador, quien a propósito de ello cae, desconcertantemente para el lector, en una descripción caótica de detalles que son cualquier cosa menos la visión del orden sintético que justifica, en la narración, la búsqueda sostenida del aleph. En esta y otras obras de Borges, los símbolos, la experiencia, la realidad misma, son ambiguos porque hacen posibles una variedad indefinida de interpretaciones, las que pueden tener diversas relaciones entre sí; no siempre han de ser contradictorias, también pueden complementarse o coincidir en parte pero no cabalmente, etc. "Es un símbolo múltiple, un símbolo capaz de

muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas" (OC II, 61).

Tales fuentes de dificultad tanto para el lector como para el ex égeta están ligadas al carácter culto o refinado de las letras de Borges y, también a su malicioso hábito de despistar a quien cree poder confiarse en sus primeras impresiones. Sin embargo, los llamados cuentos directos y también los que no lo son tanto, apelan a sentimientos y reacciones bastante generales y comunes. Todo el mundo siente un horror inexpresable ante lo desconocido y enigmático, desconcierto y sorpresa frente a lo extremadamente inusual; este horror se puede mezclar fácilmente de una nostalgia de lo exótico y de lo remoto inalcanzable. No he contado las veces que Borges se vale en sus escritos de la palabra infinito pero es seguro que son muchas. Tal registro de recursos inmediatos y casi infalibles es responsable del efecto emocional, sentimental, de las ficciones de Borges, efecto que resulta perfectamente capaz de aficionar a un vasto público lector. Intencionalmente las historias dejan mucho espacio a la facultad de imaginar del lector y a su disposición para dejarse provocar por acertijos, especialmente cuando quien lee no se impone tareas de interpretación exhaustiva ni se preocupa de lo que parece inventado ex profeso para frustrar el anhelo de soluciones inequívocas para los enigmas. El propósito de los cuentos es entretener, gustar y asombrar con lo inusual. En esta dirección las narraciones son capaces de reclutar la aprobación de un público muy extenso a pesar de su complejidad.

Borges ha indicado sin equívocos que él desea producir como cuentista. Dice: "Quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de *Las mil y una noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir.[] Mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros" (OC II, 399). Explicando, una vez más, que no tiene una estética, agrega, instructivamente que: "El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos [] como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas" (OC II, 353).

El cuento debe ser breve, su lenguaje evitará, en lo posible, todo énfasis verbal y procederá a decir las cosas más terribles, y hasta las imposibles, como si el autor las tuviera por perfectamente naturales. Narrará lo inverosímil pretendiendo que, en ese caso, resulta no serlo. La persuasión o fe del autor ayuda al lector a aceptar lo que sea; así conseguirá, mediante artimañas, "engañar ventajosamente al lector" (OC I, 368). Dejará ver con claridad la función del azar en las vidas humanas: "Nuestra suerte, adversa o piadosa, es obra del azar, que es inescrutable" (OC II, 389). Narrará como si la diferencia entre lo verdadero y lo falso careciera de importancia: "En los mercados populosos o al pie de la montaña de cumbre incierta, en la que bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas" (OC II, 159). El buen narrador conservará elementos inciertos, indefinidos, en lo que narra, pues tanto la inseguridad como la definición insuficiente de las cosas estimulan la imaginación. "Hay el fondo borroso, contra el cual se recorta la pesadilla" (OC II, 55). Saltará de la descripción de una circunstancia muy específica a la formulación de afirmaciones universales, pretendiendo que no hay una disolución del nexo entre tales extremos. De cierto hombre a todos ellos; del instante vivido a la eternidad; del experimento tímido a la decisión global del destino del que no quiso sino probar suerte donde parecía no haber riesgo alguno para él. Con este método se crean los grandes espacios vacíos en los que prosperan los símbolos que pueden significar muchas cosas diversas. Trabajar con figuras ambiguas que tengan todavía, o que parezcan tener, alguna conexión con el argumento y los personajes narrados, es la mejor manera de proceder del cuentista.

Las historias narradas por Borges están localizadas casi siempre en lugares remotos cuyos nombres son más sugerentes que estrictamente localizables en un mapa: Roscommon, Tsingtao, Merv, Tacuarembó, Dungarvan, Triste-le-Roy, Hradcany. De la historia "El hombre en el umbral" dice su autor: "La situ é en la India para que su inverosimilitud fuera tolerable" (OC I, 630). Se dirá, tal vez, que muchos cuentos están localizados en la Argentina. Es verdad, pero estos temas relativos a gauchos, a orilleros y a diestros en el manejo del cuchillo homicida, a militares de espada del pasado argentino, a barrios bonaerenses detenidos en el tiempo,<sup>[23]</sup> no son verdaderas excepciones al exotismo de los escenarios de los cuentos borgeanos, pues en ellos se trata de un país mítico y sus personajes, y no de la realidad actual. "El carácter urbano de Buenos Aires ha sido, en mi opinión, necesario para la formación del género gauchesco" (Textos rec 266). El autor supo siempre que los gauchos y cuchilleros eran, en la Argentina de su tiempo y para un bonaerense, temas románticos, tal como lo es el sur, tanto el del cuento que se titula así como la idea general de sur,<sup>[24]</sup> cuando ella simboliza un cierto tipo de origen o de destino. Espacio y tiempo en las ficciones son, hasta donde es posible, amplificadas hasta que dejan de ser aptos para la orientación

inequívoca, como la que requeriría una interpretación que aspira a poner los puntos sobre las íes. La desorientación espacial y temporal estimula la imaginación tanto como desespera al afán descifrador y puntualizador. Borges dice de cierta alegoría china: "Quizás el rasgo más evidente de la vertiginosa alegoría de Wu Cheng-en es la vastedad panorámica. Todo parece transcurrir en un minucioso mundo infinito, con inteligibles zonas de luz y alguna de sombra. Hay ríos, grutas, cordilleras, mares y ejércitos; hay peces y tambores y nubes; hay una montaña de espadas y un lago punitivo de sangre. El tiempo no es menos pródigo que el espacio" (Textos rec 201). "Un laberinto de símbolos [], un invisible laberinto de tiempo", se dice en *El jardín de senderos que se bifurcan* (OC I, 476).

En los prólogos de sus colecciones de historias Borges suele hacerles algunos reproches estilísticos a la manera en que están narradas. Generalmente estas reservas autocríticas vienen mezcladas con observaciones críticas muy reveladoras y acertadas. En 1935, prologando *Historia universal de la infamia* dice de los cuentos escritos en los dos años previos que: "Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas" (OC I, 289). Aunque tal vez renunció después al *abuso* de estos recursos, nunca los abandonó. Las enumeraciones caóticas, por ejemplo, parecen haber sido una de sus más constantes preferencias humorísticas. Dice al respecto: "El agrado el suficiente y mínimo agrado está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras" (OC I, 369). Por otro lado, las reducciones literarias que Borges practica, la concentración de lo complejo, de lo extenso, de lo disperso en un sólo término que expresa lo esencial, son el sello definitivo de su estilo. Castiga severamente a Gracián por sus perífrasis (OC I, 370). Todo circunloquio procedente de las puras ganas de hablar de más le resulta desagradable, un error estético.

De la autocrítica de 1935 antes citada, nos interesa detenernos en la siguiente declaración de Borges sobre sus cuentos: "No son, no tratan de ser, psicológicos" (OC I, 289). La razón para ello es compleja y merece atención. Por una parte, es obvio que, lector de Hume, Borges se toma en serio la negación de la identidad personal. Muchas de sus aseveraciones acerca de la introspección y de la irrealidad del yo proceden directamente del análisis de la identidad practicado por el filósofo escocés. Borges se vale de esta disolución de la subjetividad, cuya descripción se había convertido en uno de los asuntos favoritos de las letras entonces contemporáneas, para separar sus propias narraciones de la novela de los siglos XIX y XX. "La novela de nuestro tiempo sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales" (OC III, 342). El escritor borgeano sólo los dejará vislumbrar mediante una insinuación, un gesto o actitud de la persona, a lo sumo indirectamente, como hizo Dante en su comedia. "Homero no ignoraba que las cosas deben decirse de manera indirecta. Tampoco lo ignoraban sus griegos, cuyo lenguaje natural era el mito" (OC III, 176). El

espíritu, el alma, la mente, el sujeto, todos dependen, cree el autor argentino, de una conspiración entre la propia memoria personal, indigna de confianza, y ciertas invenciones fantásticas de la metafísica tradicional. Las declaraciones repetidas de Borges, yo soy otro, no soy nadie, soy nada, no son manifestaciones de modestia sino expresión de una convicción sostenida. Más aceptable le parecía definirse como un sueño, o aun como el sueño de otro, a su vez tan poco sustantivo como cualquiera. Mejor que yo mismo le parece decirse "soy la carne y la cara que no veo" (OC III, 196) o, el otro, el que ven los demás pero no yo. Siendo así, es claro que no corresponde hacer ni psicología ni introspección ni tampoco morosas descripciones anímicas.

Los personajes de los cuentos de Borges son, por lo mismo, muy esquemáticos; van, vienen y pasan, insertos en el breve cuerpo de las narraciones, como portadores de los varios destinos que les depara la suerte avara. Tal como los personajes de Kafka, carecen de pasado, emergen desde ninguna parte con el comienzo del texto y se acaban con él, habiendo absorbido sin resistencia lo que la escritura les asignó de manera expresa. Son de palabras, se resuelven enteramente en la narración que los ha conjurado para el lector, esto es, para la diversión del lector. A nadie se le ocurriría reflexionar sobre ellos para aprender algo acerca de sí mismo, para resolver una duda moral o religiosa, para consolarse de una pena real. Sólo inspiran al que se interesa en cuestiones literarias, en cómo se hacen las figuras de tinta e ingenio e imaginación. Así es como resulta posible, y admisible para el lector, que ciertos personajes de estas narraciones se revelen, a la postre, ser otros que los el lector creyó que eran durante casi toda la historia. En "Las ruinas circulares" el hombre que proyecta soñar un hombre e imponerlo a la realidad, engendra un hijo ficticio y termina por enterarse, él mismo, que, tal como el hijo, no es sino una apariencia, el sueño de otro.

Por otra parte, el cuento artístico contrasta, según el escritor, no sólo con la novela dominada por el interés psicológico sino también, muy particularmente, con su pretensión de realismo. Sus propios cuentos son descritos por Borges como fábulas de situaciones que exhiben su condición de creaciones verbales. "Por otra parte, la novela psicológica quiere ser también novela realista: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones y a ellos nos resignamos, sin saberlo, como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, del *Quijote* o de los viajes de Simbad, le impone un riguroso argumento" (OC IV, 25). La obra literaria no ha de ser un informe o crónica sino un objeto artificial que se define como un férreo sistema de simetrías, de contrastes y de coincidencias. Pero esta

preferencia por lo fantástico no equivale a una declaración en favor de lo gratuito y arbitrario, entendido en contraste con la pretendida verdad de lo que simula constar de hechos y sólo de ellos. Es, más bien, una defensa de la expresión mediante símbolos no obvios sino más bien raros e inhabituales, que satisfacen en alguna medida la expectativa de asombro y de cierta novedad del lector. Los cuentos de Borges exhiben la clara preferencia de su autor por el artificio y la irrealidad que él, por otra parte, declara ser condiciones del arte y que prefiere asumir sin disimulo.

¿Qué manera de hablar resulta apta para la tarea narrativa así concebida? Está claro que no puede tratarse de dar cuenta de "la incalculable y enigmática realidad" sino solo de una situación fingida, postulada por el escritor. La ficción en prosa comunica significados; en contraste con el verso, arma mundos hechos de símbolos, de cifras en último término indescifrables, pero que entretienen al lector que espera, además de disfrutar de las sorpresas del camino, una revelación final acerca de la situación narrada, o de sí mismo, o del autor. Ésta no ocurrirá sino en la forma de una sorpresa mayor que las anteriores por

cuanto ella incluye la decepción de las expectativas del lector de recibir una verdad acerca del mundo al final de la lectura. Borges se quiso clásico, no romántico, o expresivo.<sup>[25]</sup> Esto quiere decir para él que el escritor "clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos." Equivale a sostener que el clásico usa confiadamente la lengua sin hacerse preguntas críticas acerca de su alcance y sus limitaciones, sobre la relación de la palabra con las cosas mentadas por ellas. La escritura que resulta de esta no examinada confianza en el lenguaje es "mediata, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes" (OC I, 217-218).

El escritor notifica al lector cuáles son los hechos que más importan para lo que le contará en seguida. Esta es la manera narrativa más fácil y espontánea. Otra posibilidad de que dispone la escritura es imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. Una tercera vía para contar historias, más difícil y eficiente, sostiene Borges, ejerce la invención circunstancial, que desarrolla las consecuencias a largo plazo de pormenores lacónicos, dichos solo como al pasar. Ejemplos de tales "fantasmagorías circunstanciales", producidas por el tercer método clásico, encuentra Borges en Daniel Defoe, H.G. Wells y en cuentos de Kipling. En las narraciones de Borges podríamos encontrar



casos de los tres tipos pero aquí no estamos clasificando nada. Pues lo que nos importa es el lenguaje adecuado y efectivamente practicado por el escritor de los cuentos breves que estudiamos. Este modo de la palabra de sus propias narraciones fue caracterizado por Borges como mágico. La expresión designa al lenguaje alternativo que usa quien se quiere sustraer, por algún motivo, al habla de las narraciones que constan de sucesos ligados causalmente. Borges piensa que la novela, una forma literaria moderna, está organizada causalmente pues "finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real" (OC I, 230). Ya sabemos que Borges rechaza el realismo y el lenguaje literario como medio de representación de una realidad que el escritor supuestamente conoce y comprende. Aspira por ello a narrar recurriendo a "la primitiva claridad de la magia".

Inspirándose en *La rama dorada* de Frazer adopta Borges la noción racionalista de magia como la "explicación" precientífica de las relaciones entre las cosas, los sucesos, los hechos. Cree, incluso, que Frazer descubrió una ley general, la de la simpatía, que vincula a las cosas distantes ya porque se parecen entre sí magia imitativa, ya porque estuvieron cerca anteriormente magia contagiosa. "La magia es la coronación o la pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada figura de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles" (OC I, 230-231). Pero es obvio que, Borges confía, antes que en la capacidad revelatoria de las supuestas relaciones "mágicas", en las reverberaciones, ecos y capacidad sugestiva de las palabras que elige al contar. "Larga repercusión tienen las palabras []. El diálogo inicial de *La ley del hampa* versa sobre la delación, la primera escena es un tiroteo en una avenida; esos rasgos resultan premonitorios del asunto central" (OC I, 231).

Las frases iniciales de sus cuentos cumplen a menudo el papel asignado al inicio de *La ley del hampa*. Por ejemplo, *Un teólogo en la muerte* dice: "Los ángeles me comunicaron que cuando falleció Melanchton, le fue administrada en el otro mundo una casa ilusoriamente igual a la que había tenido en la tierra. (A casi todos los recién venidos a la eternidad les sucede lo mismo y por eso creen que no han muerto)" (OC I, 337). Enfáticamente mágica es la oración sobre "el país indocumentado" con que se inicia *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (OC I, 431): "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar". *El muerto* ensaya la desrealización de la historia mediante una confesión de ignorancia del autor, que promete, en el primer párrafo del cuento, ampliar y corregir el escrito cuando sepa más de la aventura que narrará en seguida: "Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los

desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible" (OC I, 545). Mencionar é también la manera cómo se introduce el caso de *Las ruinas circulares*. "El hombre taciturno venía del Sur []. El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder" (OC I, 451).

Otro método de introducir el secreto, el misterio, en un cuento es postular que hay muchas versiones del mismo entre las cuales es imposible establecer una jerarquía desde el punto de vista de su valor informativo. "Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor" (OC II, 401). Este es el primer párrafo de *La intrusa*. Por su parte, *Pedro Salvadores*, que narra "uno de los hechos más raros y más tristes de nuestra historia", termina asegurando lo que el lector ya sabe, esto es, que el hombre secreto que vivió nueve años en un sótano, resulta, al cabo de la narración, tan misterioso e incomprensible como antes de conocer su suerte. Borges termina diciendo: "Como todas las cosas, el destino de Pedro Salvadores nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de conocer" (OC II, 372-373).

Ya sabemos que los símbolos pueden estar a punto de hacernos una revelación y que ello no resuelve la cuestión de si ella va a ocurrir de veras alguna vez. Por lo demás, atendiendo a la literatura crítica que ha producido el esfuerzo por descifrar los símbolos de Borges encontramos, más que un éxito de los hermeneutas, una confirmación de la creencia del escritor de que la interpretación no agota los símbolos. La variopinta selva de las "explicaciones" de lo que los cuentos, en último término, quieren decir crece de día en día y ni el imaginativo Borges puede haberla esperado más impenetrable. Haber estimulado a tantos ingenios para que se pusieran a recorrer el camino de la interpretación, que no conduce, al parecer, a ningún puerto seguro, es, sin duda, cosa de magia con las palabras.

### C) Los ensayos y la crítica literaria

---

"Toda palabra presupone una experiencia compartida".

Las prosas no fantásticas de Borges, esto es, los ensayos, las reseñas de libros, la crítica literaria, las conferencias, los prólogos, las entrevistas y conversaciones grabadas que fueron impresas luego, nos devuelven al mundo real; atrás quedan los territorios mágicos en que las noches son unánimes y las cosas entran en improbables conjunciones para colaborar con coincidencias inverosímiles. En buena medida desaparecen acá los sueños, el asombro de los espejos y los homicidios previsibles y sin consecuencias. El universo de las imaginaciones podrá ser incomprensible, pero los autores que Borges conoce, los libros que lee y fielmente describe de manera instructiva para sus lectores, no lo son. El Borges ensayista habla de lo que sabe y conoce bien. Aunque también asombrosos, los vastos conocimientos literarios del escritor, sus idiomas, sus comparaciones de tradiciones diversas en la poesía y en las letras en general, pertenecen al mundo efectivo que habitamos y compartimos. A pesar de que dice "el mundo, desgraciadamente, es real" (Marco, 19; cf. 32), Borges se expresa acerca de las letras extranjeras y, ocasionalmente, también sobre las propias, de manera directa, pedagógica y sencilla. En el medio de la obra prosaica todo es claro, unívoco, y el propósito de la escritura es abiertamente comunicativo, nada artimañoso. Lo que resulta es un discurso cuidadosamente detallado, rico, con la espesura y el carácter inagotable de lo real. Esto no es compatible con la siguiente declaración de Borges sobre sus hábitos: "Cuando escribo intento ser leal a los sueños y no a las circunstancias. Evidentemente, en mis relatos (la gente me dice que debo hablar de ellos) hay circunstancias verdaderas, pero, por alguna razón, he creído que esas circunstancias deben siempre contarse con cierta dosis de mentira. No hay placer en contar una historia como sucedió realmente" (APo ética, 138-139).

En contraste con los ensayos, sentimos que las ficciones, señaladas por una extrema condensación de los argumentos, por la avara información sobre las situaciones, el carácter esquemático de los personajes, certifican la relativa pobreza de la facultad humana de imaginar. Siendo Borges una persona extraordinariamente dotada de fantasía, no puede, sin embargo, torcerle la manera de ser a la imaginación como tal. que, al independizarse de las cosas como son, se priva de la observación y de la experiencia, que son las verdaderas fuentes de la presencia efectiva tanto de los contenidos literarios como de la diversidad del mundo. En los ensayos, Borges argumenta convincentemente y expone su amplio y profundo saber literario; es fácil dejarse informar y persuadir por él. Siendo un escritor que rechaza adornar la prosa mediante recursos obvios y manidos, alguien que evita el énfasis injustificado y prefiere valerse de las palabras de todos los días en vez de las raras, o de los términos técnicos, su escritura es, sin embargo, notoriamente retórica, en el mejor sentido de la palabra. En los

escritos prosaicos a los que nos referimos ahora, está lejos de deponer todos los recursos desarrollados mediante los ejercicios de la fantasía y la versificación.

Resulta perfectamente comprensible, por otra parte, que, aunque moderados, los atroces, los mágicos y los disgustos, transformados en cosas que no han regocijado con exceso a ciertas personas, emerjan ahora, un poquito fuera de contexto, a propósito de cuestiones perfectamente prosaicas. En este terreno, endeudado, en el caso de Borges, con el estudio, con el saber y con la experiencia repetida y madura de los temas a menudo revisitados, aparecen los fueros de la diferencia entre la verdad y el error. Y su importancia. Una cosa son los gustos personales del autor, otra sus prácticas como escritor. Es obvio que, después de haber llegado a ser famoso, a Borges le gustaba su papel de hombre ultraprivado. Dice, por ejemplo: "Recuerdo que Helena Udaondo me dijo que vendría Chesterton, que ella iba a recibirlo en su casa y que iba a invitarme. Yo me sentí triste, porque pensé: »¡Qué lástima que Chesterton, a quien yo veo como un hombre mágico, esté aquí en Buenos Aires, conozca a personas que yo conozco y forme parte de esta vida nuestra! ¡Ojalá no venga!«. Y efectivamente, no vino y se mantuvo en su condición mágica de un hombre que vivía en un Londres mágico".<sup>[26]</sup> Es, tal vez, acertado que el hacedor, esto es el poeta, como lo mentaban los griegos, practique la indiferencia sobre lo que separa a lo real de lo irreal que Borges le atribuye: "En los mercados populosos o al pie de una montaña de cumbre incierta, en la que bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas" (OC II, 159). Pero esa indiferencia no puede ser recomendada a todos para toda circunstancia. Los asuntos de los ensayos, estrechamente ligados con el escrutinio crítico, con la ponderación de opiniones ajenas, requieren una cuidadosa discriminación entre lo que se deja, responsablemente, aseverar y lo que precisa ser negado.

Borges dice sus verdades, que son más que meras convicciones personales, sobre Lugones y Martínez Estrada, dos argentinos a los que respeta y critica, a la vez y, también sobre el arte en general: "Lugones, [] crítico más adicto a la intimidación que a la persuasión, ha simplificado hasta lo monstruoso nuestros debates literarios. Ha postulado una diferencia moral entre el recurso de marcar las pausas con rimas, y el de omitir ese artificio. Ha decretado luz a quienes ejercen la rima, sombra y perdición a los otros. Peor a ún: ha impuesto esa ilusoria simplificación a sus contendores, *quorum pars parva fui*. éstos, lejos de repudiar ese maniqueísmo auditivo, lo han adoptado con fervor, invirtiéndolo. Niegan el dogma de la justificación por la rima y aun por el asonante, para instaurar el de la justificación por el caos. De ahí la conveniencia de repetir, en nuestro Buenos Aires, que el hecho de rimar o de no rimar, no agota, acaso, la definición de un poeta" (OC IV, 72). "Como todo poeta inteligente, Ezequiel Martínez Estrada es un buen prosista verdad cuya recíproca es

falsa y que no atañe a los misteriosos poetas que pueden prescindir de la inteligencia" (Textos rec 53). "Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo" (Textos rec 343).

Lo que no encontramos en los escritos de Borges, en cambio, es una reflexión sobre el contraste tajante que él acostumbra a establecer entre realidad y fantasía, entre ficción e información, entre imaginación individual creativa y vida social compartida, entre lo cotidiano y lo mágico, entre el sueño y la vigilia, entre imaginación y verdad. Borges vive toda su vida y compone sus obras tolerando sin protesta la idea de que su persona, su existencia y su mente están repartidas entre los términos de tal oposición o contrariedad. Como todo el mundo, tiene que pasar cotidianamente de uno al otro lado de la división, y de vuelta. Incluso como autor va y viene entre ellas; en cuanto escritor de poemas y cuentos, concibe sus propias obras como disimulados artificios para entretener a sus lectores, representándoles diversas formas de irrealidad. En cuanto ensayista y conocedor de autores y libros, escribe, para informar e instruir, sobre lo que sabe y piensa. Dice, sin embargo, "Desde el punto de vista de la razón (de la mera razón que no debe entrometerse en las artes) el ferviente pasaje que he traducido es indefendible" (OC II, 60; cf. 76). Demasiadas cosas quedan fuera de esta razón racionalista que obliga a Borges a separar al arte e incluso a la inteligencia crítica, de ella.

En muchas lenguas varias personas en épocas diferentes, han cuestionado esta visión esquizofrénica de la vida y el pensamiento humano. Sus argumentos son claros e irrefutables. Dicen, por ejemplo, que los sueños y sus contenidos pertenecen a la vigilia como una variante peculiar de la misma; por eso podemos contarlos y comentarlos cuando estamos despiertos y reconocerlos como lo que son, esto es, sueños. También, que la imaginación no contraría a la inteligencia de la realidad, sino que, más bien, la sirve, anticipándose a ella en ciertas direcciones, lo que nos permite, digamos, prever el sentido de las cosas y ciertos caracteres generales de la experiencia. Pues no es lo mismo aceptar que hay una diferencia entre realidad y fantasía, que dejarse cegar por esa diferencia para las relaciones que tienen entre sí. No hay ninguna justificación para postular una contrariedad y exclusión mutua entre ellas. Ya que si hacemos esto último, resulta que el arte es, en verdad, invención gratuita, injustificable arbitrariedad, falsedad. Cosa errónea a todas luces. ¿No lo sabía Borges? ¿Cómo puede ser? ¿Es esta una concepción fatal, algo que se hereda con la lengua y que por esa razón funciona por sí sola y resulta difícil de considerar objetivamente?

De Borges en prosa hay que decir cosas tan excelentes que parece imposible atribuirle consecuencias absurdas a algunas de sus opiniones. Como crítico literario, no hay, en español, otro tan refinado, a la vez

generoso y exigente, inteligente y elegante, sincero e implacable. Solía burlarse desdeñosamente de los críticos, especialmente cuando era provocado por periodistas que sabían de antemano que recurriendo a esta tecla era fácil obtener un resultado populachero de alguien que no acostumbraba a transitar por esta vía.

En una entrevista con E. Calad y M. T. Rocha, interrogado sobre ciertas interpretaciones críticas de su obra, dice: "Escribo una historia; me parece más bien pobre; entonces viene la crítica general y la convierte en una historia muy rica. El crítico opera con connotaciones, explicaciones; dice que tal o cual escena es un símbolo de algo diferente [] Pero cuando yo escribo, lo hago realmente en términos del cuento, especialmente en relación con el argumento y los caracteres, pero no pienso de ellos como siendo, digamos, símbolos del universo o significando la evolución de la humanidad, o mis ideas sobre la utopía". Pero, característico de Borges, inmediatamente se corrige y reconoce el derecho de los críticos como lectores. "Después de todo, supongo que un libro es lo que resulta de la lectura. Cuando un libro está cerrado no es más que una cosa entre las cosas []. Pero cuando alguien lo está leyendo, entonces está ocurriendo algo, y ese suceso es ciertamente el libro y no los meros símbolos en la página, pues eso no es sino su impresión".<sup>[27]</sup>

Comentando a Cervantes expresa su convicción de que la crítica literaria sirve, de alguna manera, a la verdad, que aspira a dar con ella, que así es como alcanza su grado máximo. "Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez, quizá muchas veces: la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad" (OC II, 45; cf. 112). Además de la posibilidad de la verdad y la verosimilitud, le resulta aceptable la mezcla de la verdad con el error: "No me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad sustancial y de errores accidentales" (OC II, 121; cf. 159).

Comoquiera que Borges pensara al respecto, nunca se estableció en una convicción firme acerca de la verdad. Estudiando el procedimiento literario de libros que tratan de libros, como el *Quijote*, o de dramas en los que se representa teatralmente el asesinato del rey dentro de la obra, como ocurre en *Hamlet*, o, también, la narración de la noche DCII de *Las mil y una noches*, en la que el rey escucha, no un cuento que lo distraiga de sus propósitos, sino su propia historia, recuerda Borges una metáfora de Schopenhauer que sugiere un modo de encontrar la identidad de los contrarios, en este caso, la identidad de la vigilia y los sueños. Pero no sabemos si el maestro, al que Borges agradece haberle enseñado tantas cosas, logró persuadirlo con la siguiente metáfora: "Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad" (OC IV, 435).

---

<sup>[1]</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Barcelona, Emec é Editores, 1996, vol. II, p. 59. En adelante cito esta edición como OC seguido del volumen y de la página.

<sup>[2]</sup> Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, 45-46.

<sup>[3]</sup> La obra de Arturo Echavarría, *Lengua y Literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983, destaca la cercanía entre las ideas de Borges sobre el lenguaje y las teorías de Mauthner, en particular el libro de éste, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Esta obra crítica de A. Echavarría será citada en adelante como Echavarría seguido de la página.

<sup>[4]</sup> Borges mismo habla, por ejemplo en 1969, de su barroquismo juvenil: OC I, 13.

<sup>[5]</sup> Joaquín Marco, editor, *Asedio a Jorge Luis Borges*, Barcelona, Ultramar, 1982, 14. En adelante, Marco seguido de la página.

<sup>[6]</sup> J. C. Murchison, "La obra visible de Macedonio Fernández", en Marco 181-196.

<sup>[7]</sup> *Borges en Sur, 1931-1980*, Buenos Aires, Emec é, 1999, 306-307. En adelante citado como Sur seguido de la página.

<sup>[8]</sup> Borges comenta también en casos de otros escritores que, como Macedonio Fernández, se resisten a publicar, como Emily Dickinson y Juan Rulfo, *ibid.* 495.

<sup>[9]</sup> Citado por Ezequiel de Olaso, *Jugar en serio, Aventuras de Borges*, México, Paidós, 1999, 72-73.

<sup>[10]</sup> Jorge Luis Borges, *Arte Poética, Seis Conferencias*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, 122. En adelante, APoética seguido de la página.

<sup>[11]</sup> Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, 5.- La poesía, México, F.C.E., 1986, 106-107. Citado en adelante en el texto como SN, seguido de la página.

<sup>[12]</sup> Sin embargo, véase J. L. Borges, Osvaldo Ferrari, *Diálogos últimos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, 32. En adelante, Ferrari, seguido de la página.

<sup>[13]</sup> Jorge Luis Borges, "Palabrería para versos", en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, pp. 47-48; cit. en Echavarría 123.

<sup>[14]</sup> OC II, 194. El último verso citado se repite idéntico en *Arte poética*, al final de la cuarta estrofa: OC II, 221: "convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo".

<sup>[15]</sup> "Góngora", OC, III, 488.

<sup>[16]</sup> OC II, 57; OCIII, 341; APo ética, 68, 75, 115-117, 136-138, 172.

<sup>[17]</sup> APo ética, 75, 115-116, 117.

<sup>[18]</sup> Véase, por ejemplo, Jaime Alazraki, "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas" en J. Alazraki (comp.), *Jorge Luis Borges, El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, 183-200.

<sup>[19]</sup> Pienso, por esto, que en vez de clasificar a Borges como escéptico, es más acertado considerar que fue un nominalista, como propone Ezequiel de Olaso en la obra citada en la nota 31, p. 95.

<sup>[20]</sup> APo ética 106-107. Los versos citados son del poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre, quien los compuso en la última década del siglo XIX.

<sup>[21]</sup> OC I, 369, nota 1. Véase el contraste entre poesía y prosa que desarrolla Borges en "Una vindicación de la Cábala", OC I, 211. Un texto corriente, periodístico, informa. La extensión y acústica de sus párrafos es casual, indiferente. Lo contrario ocurre en los versos "cuya ordinaria ley es la sujeción del sentido a las necesidades (o supersticiones) eufónicas".

<sup>[22]</sup> J. L. Borges, *Textos recobrados, 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, 266. En adelante, Textos rec seguido de la página.

<sup>[23]</sup> OC I, 366: "*Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó en realidad".

<sup>[24]</sup> Véanse, por ejemplo, los siguientes pasajes que ejemplifican parte de la polisemia de sur en las narraciones: "La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencia eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región. Leímos, verbigracia, que las tierras bajas de Tsai Jaldún y el delta del Axa definen la frontera del sur y que en las islas de ese delta procrean los caballos salvajes." (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, OC I, 432). "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el barro sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña []." (*Las ruinas circulares*, OC I, 451) "Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental." (*Funes el memorioso*, OC I, 485)

<sup>[25]</sup> Véase "La postulación de la realidad", OC I, 217. Un hermoso ensayo de Jaime Alazraki propone entender que el Borges posterior se acercó más como poeta al arquetipo del romántico y condescendió a expresarse



personalmente en sus escritos. Es un planteamiento muy atractivo cuyos alcances no puedo discutir aquí. Cf. *Revista Iberoamericana*, Nos. 100-101, Julio-Diciembre de 1977, pp. 449-463.

<sup>[26]</sup> María Esther Vásquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1984, 309; cf. 310, 314.

<sup>[27]</sup> Citado en nota por María Luisa Bastos, "Literalidad y Trasposición: »Las Repercusiones Incalculables de lo Verbal«", en *Revista Iberoamericana*, Nos. 100-101, Julio-Diciembre de 1977, pp. 535-547. La traducción del inglés de la cita de Borges es mía.

© *Borges Studies Online* 19/01/03

© Carla Cordua

How to cite this article:

Carla Cordua "Borges y los servicios de la palabra" *Borges Studies Online*. Online. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 19/01/03 (<http://www.borges.pitt.edu/bsol/cordua.php>)