

España en Borges

JAIME ALAZRAKI
ANA MARÍA BARRENECHEA
NORA CATELLI
TEODOSIO FERNÁNDEZ
BLAS MATAMORO
CARLOS MENESES
SYLVIA MOLLOY
SAÚL YURKIEVICH

FERNANDO R. LAFUENTE (coordinador)

ediciones  el arquero

Borges entre la eternidad y la historia

Ana María Barrenechea
Universidad de Buenos Aires

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»

CUANDO empecé a planear este trabajo pensé que para entender a Borges dividido entre la eternidad y la historia, las abstracciones y el individuo en su contexto, no tenía otro medio que el de relatar el camino que he seguido durante años en mis lecturas y relecturas de sus textos.

Al publicar en 1957 *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, juzgué que su clave se cifraba en la construcción de un universo literario que tejía con los materiales del infinito en que se pierde el hombre, el caos que anhela el cosmos, el yo que se diluye en la nada, el tiempo transmutado en la eternidad, y la materia que se afantasma. Encontraba que esta configuración repetida en ficciones, poemas y ensayos, intentaba obliterar el espacio, el tiempo y el yo en una empresa que los borraba y a la vez los afirmaba.

Más tarde en 1975, publiqué en el Homenaje a Raimundo Lida de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, «Borges y la narración que se autoanaliza». Rastreaba entonces, en una de sus constantes discursivas, el cuestionamiento del lenguaje y de la literatura, con sus limitaciones para comunicarnos la «realidad» y apuntar a ese ambiguo referente del que se ignora todo, por lo cual sólo nos queda construir un objeto literario paralelo a ella. Este objeto configurará su propio referente imaginario, especie parecida a los concebidos por Whitehead o Meinong, que el autor introduce en el mundo, así como el orbe de Tlön enviaba a la tierra los suyos.

Poco tiempo más tarde (1976), en el Simposio de Orono (USA) presenté «Borges y los símbolos» (recogido en mis *Textos*

Hispanoamericanos). En este artículo volvía a las relaciones entre vida y lenguaje, texto y extratexto, centradas en la pareja concreto/abstracto o simbólico, pero evolucionando en mi percepción de lo borgesano hacia poner en primer plano las tensiones de los opuestos vistas en su proceso y la tematización de esas tensiones. Las metáforas narrativas que construye dicen con voz nueva fóbulas esenciales concretizadas, elegidas entre formas opuestas en constante tensión y configurando una disyunción que es una conjunción: A o no A igual a A y no A.

Mi último trabajo, presentado en el Primer Simposio Internacional sobre Borges reunido en Puerto Rico en febrero de 1986, se tituló «De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)». En él, focalizando el polo de lo local antes descuidado por mí, privilegié la capacidad del creador para producir con viejos materiales universales, algo nuevo «en un lenguaje *déjà-lab*». En esas circunstancias me hice una pregunta pero sin explicar qué la ligaba a lo anterior. Llamaba la atención sobre los pasajes que registraban el transcurrir temporal en una obra que se mostraba tan afincada en los arquetipos, en los problemas de la eternidad o del eterno retorno. ¿Qué significaba esa mirada que descubría el cambio, en un lugar, una fecha, un contexto y un agente específico, para un autor que prodigaba sus burlas y su desinterés por la historia? Me quedó entonces la incomodidad de haber detectado la aparente contradicción y no haberla profundizado.

Ahora me propongo repensarla siguiendo algunas líneas que no agotan el tema:

1. el cambio que arrastra el suceder temporal, forma de nuestra experiencia: el que ve por primera vez, escribe por primera vez, actúa por primera vez;
2. el resumen de la historia de una idea o imagen;
3. la aparente repetición renovada por otro contexto;
4. los hechos nuevos que modifican nuestra percepción del pasado;
5. la literatura como lectura;
6. los americanos como más sensibles al cambio histórico;
7. la memoria positiva y negativa;
8. la retórica de la contradicción.

1 En *La Torre* (San Juan de Puerto Rico), *Nueva Ética*, II, 8
1 (*Octubre - Diciembre 1989*), 17-22

1. Atención al cambio

Es interesante que Borges suela percibir con nitidez lo nuevo cuando todos lo juzgamos un autor que deshistoriza sus relatos usando arquetipos, metáforas esenciales, motivos como el de la circularidad en el eterno retorno. Tantos veces nos ha dicho que desconfiaba de la historia como desconfiaba de la reología, de la filología o de otros intentos de organizar el caótico universo. Basta recordar el ensayo «Sobre el *Vathek* de William Beckford» (OI, 159)¹ que inicia con una burla sobre la arbitrariedad de la historia que Oscar Wilde atribuyó a Carlyle, o el final de «De alguien a nadie», que rechaza la historia comparando el vivir con un sueño perpetuo, con cita de Schopenhauer (OI, 172).

Sin embargo, de pronto irrumpe en su obra lo no-repetitivo, la especificidad característica de cada minuto de la existencia en la experiencia de un individuo, en un espacio y un tiempo únicos.

A Borges le gusta fijar circunstancias y fechas que marcan momentos de cambio radical, por ejemplo en *Otras inquietudes* los ensayos «De las alegorías a las novelas» y «El pudor de la historia», y aún en textos que accentúan la perennidad de las formas simbólicas, como en «Del culto de los libros».

El primero de ellos, «De las alegorías a las novelas», está dedicado a historiar el cambio del gusto que hizo pasar de la escritura alegórica a la novela y también de los modos de intuir la realidad entre platónicos y aristotélicos, realistas y nominalistas, con preferencias de escritura que inclinaban a las abstracciones o a la recreación de lo concreto.

El segundo ensayo, «El pudor de la historia», llama la atención sobre la dificultad para discernir los nombres y acontecimientos que tuercen verdaderamente los caminos de la historia, no con batallas sino con hechos que repercuten en los destinos de la cultura.

¹ Las citas de Borges están tomadas de las siguientes ediciones: *Otras inquietudes*, Buenos Aires, Sur, 1952 (sigla: OI); *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956, núm. 5 de *Obras completas* (sigla: F2); *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953, núm. 1 de *Obras completas* (sigla: HE); y *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970, *Obras completas*, sin número (sigla: B); *Poemas* (1923-1953), Buenos Aires, Emecé, 1954, núm. 2 de *Obras completas* (sigla: P).

El tercer artículo, «Del culto de los libros», se centra por el contrario en una fórmula arquetípica que se repite a través de los tiempos, la del libro de la naturaleza como libro de Dios, por lo cual; como señalé antes, llama más la atención la notable referencia a las transformaciones producidas.

No importa que algunos momentos elegidos por Borges para marcar esa revolución en la historia de la cultura nos parezcan arbitrarios, mientras que otros se juzgarían más adecuados y algo hasta genial y lúcidaamente elegidos.

Entre los que pueden achacarse a la arbitrariedad borgesana se encuentra el que marca la fecha («un día de 1382») para pasar de las alegorías a las novelas, cuando Geoffrey Chaucer tradujo un verso de Boccaccio: «*E con gli occulti ferri i Tradimenti*» ("Y con hierros ocultos las Traiciones") y lo repitió de este modo: *The snyder with the keyf under the cloke* ("El que sonrie con el cuchillo bajo la capa"). El original está en el séptimo libro de la *Tarsida*; la versión inglesa, en el *Knights Tales* (OI, 183).

Sin duda el texto de Chaucer concretiza la abstracción de Boccaccio y muestra un estilo que era ya poco afecto a la alegoría, pero podría haber elegido otros ejemplos anteriores de ese estilo aun en el mismo Boccaccio, en el rico mundo concreto que bulle en el *Decamerón*, en el que también se inspiró Chaucer.

Como una explicación de elección tan especial vale la pena recordar que Julio Cortázar eligió la frase de Chaucer para título de un poema que le dedicó a Borges en *La vuelta al día en ochenta mundos* (México, Siglo XXI, 1967, pág. 41). El comentario que pone al pie recuerda «unas clases de literatura, allá por la calle Charcas, en las que él nos había mostrado cómo el verso de Geoffrey Chaucer era exactamente la metáfora criolla de "Venirse con el cuchillo bajo el poncho"». (Aquí me permitiré un excursus anecdótico. Cortázar terminaba la página con el deseo de que alguien le leyese a Borges su poema en Buenos Aires y él sonriera y lo guardara un segundo en su memoria «que conoce mejores ocupaciones». Lo cierto es que yo se lo leí un día en Harvard en casa de Raimundo Lida y él se sonrió y balbuceó con su voz tartamuda: «¡Qué bueno, qué bueno!» y me agradeció la lectura. Quizá el recuerdo del encuentro de tres muertos queridos, Borges, Cortázar y Lida, nos sirva para comprender los motivos de la arbitrariedad de Borges en la elección de esa fecha: 1382.)

Pasar entonces de las alegorías a las novelas era pasar de la Italia renacentista a la Inglaterra que empezaba a incorporar sus innovaciones literarias compitiendo con ella y también a la literatura argentina, a los autores de la generación de Borges que querían renovar su tradición literaria dando voz personal a metáforas universales.

El ensayo «El pudor de la historia» marca sin duda un punto de viraje de la cultura, específicamente el nacimiento del teatro dado con la aparición de Esquilo. Indudablemente es un hito importante en los procesos de transformación (aunque quizá la historia admitida como verdadera sea más bien la elaboración mitificada de una tradición). Dejando esto aparte, conviene recordar el modo en que Borges comenta el hecho:

(...) una frase casual que entreví al hojear una historia de la literatura griega (...) me interesó por ser *ligeramente enigmática* (...). («Trajo a un segundo actor»). *Me detuve, comprobé que el sujeto de esa misteriosa acción era Esquilo y que éste, según se lee en el cuarto capítulo de la *Poética* de Aristóteles, «elevó de uno a dos el número de actores» (...). Esto pudo ocurrir pero un día, quinientos años antes de la era cristiana, los atenienses vieron con maravilla y tal vez con escándalo (Victor Hugo ha conjeturado lo último) la no anunciada aparición de un segundo actor (...) ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo; acaso, apenas, un principio de asombro (OI, 197-198).*

Luego continúa Borges con la infinita caravana de personajes de Shakespeare, Calderón, Goethe, Ibsen, y los que vendrán en el futuro.

Lo que importa destacar en este caso es, más que el acierto en la elección de la fecha, el modo en el que Borges manipula al lector con su peculiar mezcla de lo maravilloso, lo fantástico y lo detectivesco, para ofrecerte el espectáculo del proceso que lo llevó (o dice que lo llevó) a su descubrimiento. 1.º; fue el azar en detectar una frase «ligeramente enigmática»; 2.º, su relectura para desentrañar el enigma, y su descubrimiento personal del sentido; 3.º, la conjetura de lo que debieron sentir los que vivieron el acontecimiento inédito, con el abanico de hipótesis que abre —como en tantos de los finales de sus relatos— maravilla,

escándalo, asombro; 4.º, el verdadero enigma que se propone y que no se resolverá —contra lo que debe ocurrir en todo relato detectivesco— porque es irrecuperable; 5.º, las consecuencias desatadas que oscilan entre la multiplicación infinita y lo histórico concreto: las nubes de personajes y los precisos caracteres de Hamlet, Fausto, Segismundo, Macbeth y Peer Gynt más los que los seguirán y aún no han nacido.

La más fascinante de las fechas que cambian la historia es, quizá, la escena que conjura en «Del culto de los libros» para fijar el paso de la oralidad a la escritura (*OL*, 136). Después de una síntesis de los que recelaron de la escritura en la antigüedad y en los comienzos de nuestra era, destaca el fragmento de las *Confesiones* de San Agustín en el que describe a su maestro San Ambrosio leyendo con la vista (137-138). Esa escenariada en un lugar (Milán) y un tiempo (año 384), recordada en otro lugar (Númida) y otro tiempo (año 387)² se cierra con la frase: «aún lo inquietaba (al redactor de las *Confesiones*) aquel singular espectáculo: un hombre en una habitación, con un libro, leyendo sin articular las palabras».

Después podrá hacer la historia no jerarquizada en lugares y fechas del símbolo del libro, que iguala el libro de la naturaleza al libro de Dios, pasando de lo místico a lo profano, de judíos y musulmanes hasta los modernos. Con ellos llega a la idea de una historia universal como «Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben» y allí se detiene en León Bloy. Así ha pasado de la nítida percepción del cambio histórico a este universo, libro mágico, incesante y absoluto y reversible.

Importa aclarar que no interesa si Borges es o no el «inventor» de estos momentos claves del proceso histórico —precisamente la alusión a Víctor Hugo en el caso de Esquillo sugiere una de las posibles voces con las que Borges dialoga—; lo que debe preocuparnos es la función que cumplen en su obra sobre la cual hablaré más adelante.

2. *Historia resumida de una idea o imagen*

Volviendo a su tratamiento de la historia llama la atención las veces que ofrece en sus ensayos la síntesis del desarrollo temportal de un tema que puede consistir en un problema, un concepto, un símbolo. El capítulo primero de *Ensayo Carriego* (1930) relata la historia del barrio de Palermo; *Historia de la eternidad* (1936), si no es un libro totalmente dedicado a sus problemas filosóficos y teológicos, recoge dos ensayos que reflejan sus intereses y perplejidades. Me limitaré ahora a los varios ensayos que reunió en *Otras inquietudes* (1952) escritos desde 1937 hasta esa fecha. No deseo agotarlos pero podrían citarse más de doce de esos resúmenes sobre un tema, que Borges llamaría con sonrietas «serciales»; pueden abarcar apenas unas dos o tres líneas intercaladas pero otras veces ocupan un largo artículo como «Nueva refutación del tiempo» (202-220)?

Más que su extensión o su brevedad, importa la naturaleza de esas síntesis que en general toman dos formas. Una es la simple cita de algunos ejemplos de diferentes lugares y épocas para destacar que desea configurar una pseudo historia no jerarquizada cronológica o causalmente. En realidad no constituyen una historia porque tampoco estudia el proceso de los cambios —a veces ni siquiera determina que haya cambios— y no fija los momentos de ruptura. Son enlaces de hechos que le atraen imaginativamente en selección azarosa —sin duda regida por el designio que en cada caso lo orienta—; se dirá que más que una historia está ofreciendo secretas conexiones suprahistóricas.

Ocurre así en «Magias parciales del *Quijote*» donde ejemplifica textos con inclusiones en abismo, mezclas de niveles de realidad y ficción, de autores en la obra con personajes de sus mismas obras; también ocurre en «Nota sobre Walt Whitman» donde trabaja el proyecto de redactar un libro absoluto, o en «La flor de Coleridge» donde recuerda a Valéry, Emerson y Shelley en se-

² Podrían citarse en *OL*: «La esfera de Pascal», «La flor de Coleridge», «El tiempo y J. W. Dunne», «La creación y P. H. Gosset», «Pascal», «El idioma analítico de John Wilkins», «Kafka y sus precursores», «Avatares de la tortuga», «Del culto de los libros», «El ruiseñor de Keats», «De alguien a nadie», «Formas de una leyenda», «De las alegorías a las novelas», «Nueva refutación del tiempo».

cuencia invertida, y después anuncia «el modesto propósito» de escribir «la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores», lo que revela la ironía de la propuesta. En ella desarrolla las variantes de cada uno de los pasajes elegidos, y aún alude en el comienzo y el final al panteísmo.

Se podría objetar que todos estos textos, más que mostrar un interés por el cambio histórico repiten una forma mental cara a Borges: recurrencias, modelos universales y persistentes, armonía entre lo múltiple y lo uno (Schopenhauer), o caos que anhela organizarse en cosmos.

En cambio, en otros ensayos como «La esfera de Pascal», «Pascal» y «Nueva refutación del tiempo» existe un verdadero resumen de un proceso histórico. En la «Esfera de Pascal» y «Pascal» se trata de una imagen, Esfera-Dios-Universo, aparentemente repetida a través de los siglos, de valor universal y arquetípico. Sin embargo, muestra el cambio de connotaciones y de referente externo con el transcurrir temporal. Borges recuerda el tan reconocido vuelco copernicano en la concepción del universo, la repercusión en Giordano Bruno para quien «la rotura de las bóvedas estelares fue una liberación» (OI, 15) y el paso del renacimiento al siglo XVII.

Esto se escribió con exultación (por Giordano Bruno), en 1584, todavía en la luz del Renacimiento; sesenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara. En el Renacimiento, la humanidad creyó haber alcanzado la edad viril, y así lo declaró por boca de Bruno, de Campanella y de Bacon. En el siglo XVII la acobardó una sensación de vejez.

El espacio infinito llegó a ser un horror para Pascal, y Borges lo detecta en el adjetivo *effrôyable* tachado en uno de los manuscritos, pasaje que traduce «Una esfera *espantosa* cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (OI, 16).

Recordemos que el artículo se había iniciado con la conocida frase sobre las metáforas universales: «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.» Borges lo cierra según el mismo procedimiento de Pascal pero invertido, pues en vez de borrar un adjetivo inserta un complemento especificativo, produciendo también la radical transformación del texto: «Quizá la historia universal es la historia de *la diversa entonación* de algunas metáforas», con lo cual en realidad reintroduce la verdadera historia y la posibilidad del cambio, aún en la aparente repetición. (El subrayado es mío.)

También «Nueva refutación del tiempo» ofrece —en este caso más extensamente— una revisión de los cambios en la concepción del tiempo y de la eternidad. También ahora, con más detalle, va marcando en cada autor citado las innovaciones que realiza, es decir el proceso de la argumentación filosófica en las sucesivas etapas. Y también concluye con una negación de la negación del tiempo que ya estaba inscrita en el título al poner el adjetivo *nueva*, según él mismo advierte con humor. El párrafo final, uno de los más citados de Borges, consiste, creo, en una refutación de la eternidad al resolverla en lo vivido carnalmente por el individuo irreplicable, el yo que tiene un nombre propio:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es *irreversible y de hierro*. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (El subrayado es mío.)

Roberto Paoli ha visto en este pasaje una adhesión al pensamiento de Schopenhauer que subsume al individuo en el género³. Mi argumento sobre la confirmación final del yo y su nombre propio únicos e intransferibles sustenta lo contrario.

³ Roberto Paoli, «Borges y Schopenhauer», *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, XI, 24 (2.º semestre de 1986), 173-208, espec. 202.

3. La aparente repetición renovada por otro contexto

Pero además, Borges sabe muy bien que aún una misma frase repetida cambia según el contexto, que nada que vuelve a decirse otra vez es igual a lo anterior (aunque el argumento de las mónadas de Leibniz le sirve para justificar la eternidad en otros párrafos del ensayo citado)⁴.

En efecto, en el artículo «Las inscripciones de carro», incluido en *Evaristo Carriego*, observa que la frase «Tus besos fueron míos», es una «afirmación derivada de un vals, ... (y) por estar escrita en un carro se adorna de insolencia. Hay ocasiones de repetir que son originales. ¡Qué invisible adverbio es *últimamente*, impreso en esta hoja; qué profecía o premonición de barullo cuando lo dice un guapo!» (pág. 116).

En otro momento ha dicho en forma memorable: «Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir» (Prólogo a *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé, 1976, pág. 9).

4. Los hechos nuevos que modifican nuestra percepción del pasado

También Borges ha desarrollado la concepción de que un objeto o un hecho agregado al universo modifica no sólo el futuro sino nuestra percepción del pasado, es decir que el propio suceder histórico cambia nuestra lectura de la historia. En «Kafka y sus precursores» confiesa haber tomado la idea de T. S. Eliot (*OI*, 128). Al rastrear cronológicamente las pistas en las que se reconoce «su voz o sus hábitos» (pág. 126) resulta interesante su observación de que los antecesores citados se parecen todos a Kafka pero no siempre tienen rasgos comunes entre sí, lo que prueba que sin la existencia del nuevo fenómeno Kafka no percibiríamos las relaciones que los unen. Dice de su obra que «afina y desvía sensiblemente nuestra lectura (...) modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro».

⁴ En nota a «El truco» cita todos los pasajes de su obra en que recurrió al principio de Leibniz (P, 167) y también al comienzo de «Nueva refutación del tiempo» (*OI*, 203).

5. La literatura como lectura

En este ensayo tan atrayente que fecha en 1951, Borges se adelantó a los críticos de la recepción (los cuales no empezaron a publicar hasta mediados de los 60) al plantear la historia de la literatura como lectura. No es ese el único lugar en que lo ha hecho pues abundan en él las referencias al escritor como lector o al lector como creador. Basta recordar un párrafo de «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» del mismo año 51 (*OI*, 193-194):

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior menos por el texto que por la manera de ser leído: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —esta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil.

6. Los americanos como más sensibles al cambio histórico

Desde muy temprano Borges ha pensado en la contraposición de los pueblos europeos con una larga tradición y los americanos, llamados pueblos jóvenes y sin historia, y la ha razonado a la inversa de lo generalmente admitido, adjudicando a este continente un sentido más vivo del cambio y del pasado histórico. En efecto, en un ensayo dedicado a presentar argumentos a favor de la eternidad, incluye la escena «Sentirse en muerte» que califica de «adivinatoria y patética». En ella dice: «Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo» (*OI*, 212).

En una extensa nota del primer capítulo de *Evaristo Carriego* Borges defiende su posición:

(1) Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que

donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. (...) Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cien veces más antiguas que las higueras, y si en Pampe y Triunvirato: insipido lugar de rejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de poteros caóticos hace cinco. El tiempo — emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona — es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él (C, 27-28).

También en un cuento, al comienzo de «El indigno», afirma:

La imagen que tenemos de la ciudad siempre es algo anacrónica. El café ha degenerado en bar; el zaguán que nos dejaba entrever los patios y la para es ahora un borroso corredor con un ascensor en el fondo (B, 25).

Aquí invierte totalmente la visión arquitectónica, casi platónica de Buenos Aires, que su poesía, varios de sus relatos y sus ensayos sobre Carriego acuñaron en leyenda, para destacar la transformación vertiginosa de la realidad en contraste con las traiciones de la memoria. El cambio es adecuado al desarrollo de una fábula que destruye la imagen exaltadora del compadrito. La desmitificación la practica un narrador — hijo de inmigrantes judíos — que cuenta sin remordimientos su propia traición: el héroe del arrabal y el arrabal son formas de un pasado (en parte real y en parte literario en intrincada interrelación) que se ha cancelado como la ciudad de entonces que los albergó.

El suburbio real influyó en Carriego, pero también el de Trejo y las milongas, y a su vez el suburbio literario de Carriego modificó la realidad (como más tarde la modificó el del tango y el del sainete) según observa el mismo Borges en «Nota sobre Carriego» (OI, 41). Sería interesante analizar la colección de relatos *El informe de Brodie* como una macro-estructura y ver el papel que juega internamente el tratamiento del tema de los orilleros y su valor legendario en el duelo a cuchillo, y además situarlo dentro del corpus total de Borges y el proceso de su construcción. Seis de los once cuentos incluidos en él se refieren a este ámbito, y el

mismo Borges los califica irónicamente de «realistas»; de ellos podría decirse por lo menos que intentan presentar el relato de un modo que quiere ofrecerse como «objetivo» y fiel a lo que un extraño alcanza a interpretar de ese mundo, y por dos veces le deja la voz narrativa al protagonista. Generalmente desmitifican al cuchillero, pero dos de ellos (que Borges confiesa que «admiten una misma clave fantástica» B, 9) conservan algo de la fascinación de las armas que la tradición épica individualiza y exalta («El encuentro» y «Juan Muruñán»)⁵.

7. *La memoria positiva y negativa*

Quedaría pensar, por último, la función de la memoria en la obra borgeana. Es tan compleja que merecería por sí sola un estudio. Baste recordar en esta circunstancia que la memoria cumple doble función, positiva y negativa.

Por una parte Borges traduce con ella la angustia de lo perdido irremediablemente, es la «memoria irre recuperable» que tiñe de patetismo muchos de sus textos, especialmente su poesía, pero que también invade sus relatos y ensayos. Mencionar⁶ como un ejemplo, los ocasos, las luces que iluminan la llanura al atardecer y que coinciden en casi la misma formulación con su recordada definición del hecho estético: «Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos o lo entendemos pero es intraducible como una música...» («El fin», F, 2).

Antes, en «La muralla y los libros» (OI, 12) había dicho:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras traídas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo o algo dijeron que no hubiéramos debi-

⁵ Para la imagen de Buenos Aires en la primera época véase Sylvia Molloy, «*Filánter textuales*: Borges, Benjamín y Baudelaire», en *Homenaje a Ana María Barramichia*, Lia Schwartz Lerner e Isaias Lerner (comps.), Madrid, Castalia, 1984, págs. 487-496, y Enrique Pezoni, «*Fernor de Buenos Aires*, autobiografía y autorretrato», *Filología*, XX, 2 (1985), 235-260, incluido en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, págs. 67-96, y «*Fernor de Buenos Aires*: vaciamiento y saturación», *Revista Sudamericana*, I, 4 (noviembre de 1986), 27-31.

do perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

También prodiga en sus relatos las señales del deterioro humano (recuérdese al jefe contrabandista de «El muerto», el Azevedo Bandeira descrito junto a un balcón que mira al puente, con «un remoto espejo que tiene la luna empañada» y al que «una vehemencia del sol último lo define», A, 32). También, especialmente en sus primeros libros de poemas, aparece el elegíaco comentarista de las muertes, porque borran los testigos de algo que así perdemos definitivamente (las «frecuencias irrecuperables» que están en «La noche que en el Sur lo velaron» de *Cuaderno San Martín*, 1929, son un ejemplo)⁶.

En otra línea de alusiones, la memoria positiva —si bien azarosa en lo que fija y lo que olvida— nos salva del caos, de la infinita pululación de recuerdos que nos oprimirían, del agobio atemorizante de la realidad. Es finalmente creadora de un cosmos por su trabajo selectivo y ordenador.

Entre la memoria benéfica que olvida y simplifica salvándonos de la amenazante realidad y la memoria negativa que pierde cosas «irrecuperables» y quizás valiosas, se produce nuevamente una tensión que Borges tematiza en sus vaivenes con aceptación clarividente de este rasgo de nuestra condición humana, manteniendo a la vez la polaridad y el testimonio lúcido de su incesante juego.

8. *La retórica de la contradicción*

Quienes hemos frecuentado la obra de Borges hemos aprendido su gusto por la paradoja, el oxímoron y ~~la~~ hipálage, por la unión de parejas de contrarios («álgebra y fuego», «el dadivoso azar y la memoria») y tantos otros, por los monstruos imagina-

⁶ Puede pensarse que en este texto influyeron las concepciones de Schopenhauer y especialmente las de Berkeley por su referencia a la Divinidad. Ellas conformaron sin duda el poema «Amanecer» (*Fervor de Buenos Aires*), pero en éste enfatiza la nota de emoción humana y localizada en el conventillo, su gente humilde y los «generosos» velorios compartidos en las orillas, borrando más la conexión filosófica.

rios que ha coleccionado, por la perplejidad, la indecidibilidad (los paréntesis y las correcciones, el «estilo dubitativo y conversado»).

Todo ello es una señal más de su preferencia por las contradicciones no resueltas que mantienen la tensión entre los opuestos: la existencia de las oposiciones y al mismo tiempo la unión de las relaciones en disyunción sumada a la conjunción. Como lo formulé en uno de mis trabajos anteriores: A o no A que es igual a A y no A.

La retórica, al tratar ~~el~~ *genus demonstrativum*, define a la paradoja como elogio en broma de objetos indignos (Lausberg, 241)⁷ y el contenido de la *narratio* la localiza al considerar lo increíble en casos verdaderos (323). Es opinión (δοξα) que se pone aparte falencias de la opinión tradicional desoyuntándola para ofrecer a nueva luz la verdad.

«El oxímoron es la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria» (807).

El concepto de hipálage, por su parte (685, 2), consiste en una de las formas de epíteros metonímicos, manifestada por el adjetivo o por el genitivo posesivo, en su relación con el sustantivo, concentrada en la relación poseedor-poseión. Se trata, pues, del desplazamiento de un modificador, que no aparece referido al sustantivo que le correspondería por las relaciones semánticas en el referente, sino unido a otro. (Cfr. el famoso verso de la *Eneida*, 6, 268, varias veces recordado por Borges «ibant obscuro sola sub nocte per umbras», por ejemplo, citado en el prólogo de *El barador*, 7.)

En las tres figuras retóricas se observa una tensión no resuelta que produce cierta extrañeza (según Lausberg indica para la hipálage, «gracias a su construcción extraña mueve la fantasía del público»), tensión semántica reforzada por desplazamientos y enlaces sintácticos no usuales:

⁷ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, versión esp. de J. Pérez Risco, Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols.

Conclusiones

El Borges polémico que denuncia la *contradictio in adjecto* en el discurso de los otros goza con recordar la tradición de los animales fabulosos y crea sintagmas —por coordinación, subordinación, intercalación— que son también monstruosos. Paralelamente inventa relatos en los que les toca vivir a sus héroes en mundos conflictivos entre sí, conflictivos con los personajes que vagan perdidos en ellos y que descubren las propias divisiones internas que los laceran.

Fechas cruciales en las que se produce un salto cualitativo en los caminos de la humanidad; repeticiones que lo son sólo en apariencia pues al variar los contextos o la entonación varía su naturaleza; memoria irrecuperable o memoria simplificadora que está aludiendo al fluir temporal y a los arquetipos a la vez; fábulas que simbolizan formas eternas y contrastan con personajes concretos, necesarios para apuntalar ante el lector la credibilidad del relato; lector que asegura la perpetua novedad de los textos que se piensan inmutables, porque cambia el horizonte de expectativa y se transforma el intérprete que abre sus páginas en otro lugar y en otro tiempo: acontecimientos y personajes que siguen viviendo cuando hemos olvidado los rostros de sus creadores; lenguaje cargado de tiempo pero que también le inventa sustantivos a la realidad para inmovilizarla.

En la tensión contradictoria que oscila entre la eternidad y la historia, entre los modelos abstractos y el concreto individuo carnal, y en la profundización reiterada de esa contradicción con su juego simultáneo de borrarla y denunciarla, pienso ahora —no sé si lo pensaré mañana— que he encontrado la voz de Borges.

Esa tensión contradictoria que constituye el soporte permanente de su discurso, está tejiendo incesantemente una red de relaciones fulgurantes y elusivas a la vez.

Índice

PRESENTACIÓN. María Kodama	9
JAIME ALAZRAKI. «Borges o la ambivalencia como sistema» ..	11
TEODOSIO FERNÁNDEZ. «Jorge Luis Borges frente a la literatura española»	23
SYLVIA MOLLOY. «Figuración de España en el museo textual de Borges»	39
NORA CATELLI. «Borges y la literatura española: la analogía imposible»	51
SAÚL YURKIEVICK. «Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el espejo recíproco»	73
CARLOS MENESES. «Una provechosa amistad, Borges y Mallorca»	95
BLAS MATAMORO. «Borges el traidor»	113
ANA MARÍA BARRENECHEA. «Borges entre la eternidad y la historia»	123