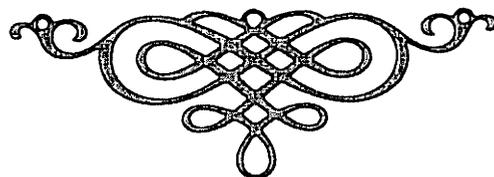


Cuadernos Hispanoamericanos

551

Mayo 1996



X

Rodolfo Borello

La prosa de Borges : *desarrollo y etapas*

Consuelo Triviño

De Montaigne a Arciniegas

Ingeborg Bachmann

Poemas

Luis Rebaza Soraluz

Arguedas y Salazar Bondy

María Ema Llorente

El «Informe sobre ciegos»: un
viaje simbólico hacia las sombras

La prosa de Borges: desarrollo y etapas

*Para Gerardo Andujar, poeta,
anarquista, conspirador, con
quien estudiábamos sintaxis
griega en una cafetería de San
José y Avenida de Mayo hace
muchos, muchos años.
Donde esté.*

*Y para Rafael López Pellegrini,
compañero de esas noches
de café, ilusiones y futuro.*

Una de las menos notadas y examinadas realidades de la obra de Borges es el dinamismo, la movilidad (especialmente en un período concreto de su vida creadora) de su estilo en prosa. No ocurrió esto con su poesía o con su visión del mundo, que ha permanecido semejante a sí misma desde sus comienzos. Sin exageración puede decirse que en *Fervor de Buenos Aires* (1923) están la mayoría de los temas de Borges y su modo de contemplar y comprender el mundo: su idealismo berkeleyano, su irracionalismo, su negación del tiempo y de la historia, su aunación de emoción individual y meditación metafísica universal, sus limitaciones y temores (ante la pasión amorosa, ante el sexo como goce y entrega, ante el mundo-otro de la mujer, siempre temido y adolescentemente deseado), su concepción de la literatura. Su manierismo temático, para calificar muchos de estos aspectos usando el término propuesto por Hauser¹.

La lectura de un excelente estudio sobre esa prosa² puede llevar a una apresurada conclusión: la de que esa prosa es o fue, algo único, un producto terminado y definitivo. Y no es así. La creencia de que la prosa de Borges es un hecho, *un factum*, constituye una petición de principios. Esa máquina admirable de expresión fue un *in fieri*, algo que estuvo en constante movimiento y transición, cambiante y siempre dinámico. Y, lo más asombroso, ese proyecto expresivo de lenta y sostenida movilidad estilística

¹ Arnold Hauser, *Manierismo y Literatura* (Madrid: Guadarrama, 1969).

² Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, (Madrid: Gredos, 1983), tercera edición aumentada.

no se detuvo en ningún momento de la vida creadora del autor argentino. Si comparamos a Borges con los contados escritores de lengua española que en el siglo XX lograron forjar una prosa personal y única (Azorín, Ortega, Alfonso Reyes) se verá que éstos modelaron un instrumento que permaneció sin cambios notables durante muchos años. Con Borges ocurrió exactamente lo contrario. Puede decirse que desde el primer texto escrito la prosa borgiana comenzó un constante proceso de transformaciones, ajustes y dinamismo que sólo se detuvo con la muerte del escritor.

Señalar las etapas de esa prosa, describirlas tanto desde el punto de vista de sus variaciones sintácticas como desde el de su vocabulario, destacar las intenciones estilísticas que motivaron estos cambios y sus fundamentos estéticos e ideológicos, son el objeto de estas páginas, demasiado breves para intento tan complejo y difícil. Tendremos en cuenta ciertas coordenadas básicas, porque un examen detenido de este riquísimo proceso abarcaría el espacio de un grueso volumen. Por tanto, un esquema; con todos los peligros de una síntesis hecha sin contar todavía con los estudios monográficos de ciertas fases. Pero alcanzará, creemos, para echar luz sobre un aspecto poco analizado de un escritor de genio que durante más de sesenta años —con una energía asombrosa y una voluntad constante— luchó denodadamente buscando su propia voz³.

Vista en una perspectiva cronológica, la prosa de Borges constituye un fascinante proceso de búsquedas y ensayos, de exploraciones sabias en las que casi todas las posibilidades expresivas fueron examinadas, intentadas y realizadas; en la teoría y en la práctica. En esos ensayos de estilos que abarcan nada menos que sesenta años, Borges ha ido buscando su propia voz (como él afirmó con lúcida conciencia de sí mismo). Y en esa búsqueda pueden señalarse etapas más o menos definidas. Esto no quiere decir que los materiales o las tendencias de un período hayan sido totalmente abandonadas en el siguiente. Borges ha ido experimentado y afinando ciertas direcciones; ha dejado unas atrás para siempre, pero otras han sido críticamente analizadas en profundidad, mantenidas y perfeccionadas a través de todos los fructíferos y vigilantes años de su vida de escritor. Ya se verá que en los últimos años de su vida de prosista, Borges logró hacer coincidir en una misma forma de expresividad escrita, las dos tendencias que durante décadas lucharon en su universo creador por imponer y crear una prosa que reuniera, en una síntesis superior, la riqueza creadora de la lengua literaria con los esguinces sabios y parsimoniosos del relato oral.

En ese proceso hubo dos coordenadas, dos preocupaciones fundamentales que han estado siempre presentes en el ánimo de nuestro escritor, y que determinaron distintos momentos y concepciones de su estilo. La más constante y actuante, ha sido la de la utilización, la de la inserción de lo

³ Véase nuestro artículo, «Habla coloquial y lengua literaria en las letras argentinas», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 1, Madrid (1972), 5-51. Reproducido en *Habla y literatura en la Argentina (Tucumán, Universidad de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, U. T., 1974)*, pp. 11-56.

oral en la lengua literaria. Esto es: crear una prosa de poderosa efectividad y expresividad literaria a partir del habla cotidiana. Convertir lo oral en uno de los ingredientes esenciales de la lengua y el estilo de la literatura⁴.

La otra es —a primera vista— la antinomia de ésta, su extremo polar: crear una lengua literaria apelando a los materiales cultos heredados de los grandes escritores de ciertos momentos de la historia del estilo prosístico español: la sintaxis y el léxico de Quevedo, los latinismos formales y sintácticos del segundo Siglo de Oro, los recursos estilísticos greco-latinos. Crear una prosa con los materiales y los útiles de toda la tradición literaria de Occidente. El estilo como continuidad de una cultura que va desde Homero hasta Joyce. La prosa como creación dentro de una milenaria tradición escrita. Y el otro extremo: la prosa como instrumento que intenta recrear el también antiquísimo arte del relator iletrado, del primitivo narrador de cuentos que entretenía a un auditorio concreto con su magia milenaria de narrador tradicional. Para expresarlo en dos extremos borgesianos: la voz de Quevedo en el *Buscón* y la de un anciano que en una plazuela de El Cairo o de Lima, narra una historia de las *Mil y una noches* o un cuento popular y milenario, apelando a todos los recursos necesarios para mantener hipnotizado y conquistado a su público, pendiente del desarrollo de la acción y encantado por los recursos coloquiales y estilísticos del que habla.

Estas dos coordenadas suponen, supusieron cada una, para el siempre alerta escritor de quien hablamos, toda una problemática específica, y cada una ha implicado la experiencia práctica correspondiente, con sus extremos absolutos llevados por el joven iconoclasta —y experimentador— hasta el último límite. Y en cada caso el autor hizo un detenido examen, reexamen, seguido de la correspondiente autocrítica realizada por el hacedor: Borges. Es claro que estas consideraciones generales apuntan a ordenar, a sintetizar a grandes trazos de modo inteligible un proceso que en la realidad concreta fue mucho más complejo. Trataremos de esbozar sintéticamente su desarrollo. No se olvide que estas etapas o momentos de la historia de la prosa de Borges correspondieron a períodos muy cambiantes de su vida creadora e implicaron modificaciones, a veces de gran importancia, en su estilo, vocabulario, ideales estéticos, modelos concretos y fines específicos en la mente del vigilante escritor.

1. La etapa criollista de los años 20

En esta década digna del asombro, Borges publicó, además de sus tres volúmenes de poesía, otros cuatro en prosa de géneros diversos: el primero

⁴ En el artículo citado en la nota anterior, estudiamos solamente una de esas coordenadas: la de la utilización de lo coloquial en la prosa literaria.

de prosa ensayística, *Inquisiciones* (1925), al que seguirán *El Tamaño de mi Esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930). Este es un momento decisivo en la evolución estética, humana, literaria del futuro gran creador. En apenas siete fructíferos e increíbles años, Borges da a luz, con una asombrosa facilidad, siete volúmenes que tocan el ensayo literario y de interpretación nacional, la crítica literaria aguda y precisa, la poesía, la preocupación metafísica.

Esta es una típica etapa inicial, de pruebas y de extremos. Borges, que acaba de regresar de Europa en 1921, se muestra deslumbrado e interesado —atraído debiéramos decir— por los dos extremos estilísticos y temáticos que eran su preocupación central de esos cambiantes y creadores años: por la imaginería de la que llamó «secta ultraísta» y por los temas del criollismo martinfierrista. Obsérvese algo que no ha sido señalado antes: la evidente contradicción que esto implicaba y que muy pronto iba a ser analizada críticamente por el siempre atento joven escritor. Pero es que las contradicciones —en todos los momentos y aspectos literarios y aun ideológicos del Borges de este período— fueron uno de los elementos más dinámicos de esta época de su desarrollo creador. Y es este aspecto de constante autoanálisis y examen de los ideales y preocupaciones estéticas de quienes lo acompañaban en esos años, el que merecería un estudio detenido imposible de hacer aquí⁵. La gran preocupación del joven Borges de comienzos de los veinte es introducir lo oral argentino y rioplatense en la lengua literaria. Dar a lo hablado, y a lo local hablado, categoría para ser usado y aun destacado en la lengua escrita. Borges lo intenta todo y lo experimenta todo, sin hacerse ningún problema en cuanto a normas, costumbres o tradiciones existentes. Así, una de sus diabluras experimentales, diríamos, es rechazar todas las normas existentes en cuanto a la división aceptada entre lengua hablada y lengua escrita. Los modismos locales invadirán zonas ni antes, ni después holladas por tales estigmas costumbristas; ingresarán en la prosa ensayística y también en la poesía. El deseo manifiesto era introducir lo oral argentino y rioplatense en la lengua literaria. En el volumen titulado *El tamaño de mi esperanza* aparecen distintas tendencias: prosa lastrada de términos, formas estilísticas y sintácticas que imitan ciertas creaciones unamunianas (creo), inserción de fórmulas coloquiales del habla argentina que se manifiestan no sólo en la sintaxis sino hasta en la reproducción agresiva de la pronunciación rioplatense, imágenes y temas ultraístas, vocabulario a veces quevedesco. Esta mezcla de tendencias e intereses, lo culto del segundo Siglo de Oro y las fórmulas sonoramente rioplatenses en el vocabulario y los giros hablados trasladados a lo escrito literario, se da simultáneamente, lo cual muestra una coexistencia de opuestos estilísticos muy típica de los comienzos:

⁵ Sobre este período se han publicado hace poco dos libros brillantes pero incompletos; ambos persiguen echar luz sobre el momento más crítico del desarrollo de Borges como escritor y, claro está, ambos estudian una década de enorme complejidad vital, estética, familiar, ideológica y social: Víctor Fariás, *La metafísica del arrabal*, (Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1992) y Rafael Olea Franco, *El otro Borges*. El primer Borges (Buenos Aires: FCE, 1993).

«Ni vos ni yo ni Jorge Federico Hegel sabemos definir la poesía. Nuestra insapientia, sin embargo, es sólo verbal y podemos animarnos a lo que famosamente declaró San Agustín acerca del tiempo... Creo en la entendibilidad final de todas las cosas y en la de la poesía, por consiguiente. No me basta con suponerla, con palparla; quiero inteligirla también.» (*El tamaño...* pág. 107).

«La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo, un cristalear y un despilfarro manirroto de sol amontonándose en las plazas, quebrando con ficticia lapidación los espejos y bajando por los aljibes insinuaciones largas de luz... La noche es el milagro trunco: la culminación de los macilentos faroles y el tiempo en que la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza.» (*Inquisiciones*, pág. 79).

Otro aspecto que debe ser tenido en cuenta es que el primer intento narrativo borgiano es de esta década, no de los años treinta. En el número 38 de la revista *Martin Fierro* (1927), apareció «Leyenda policial», reeditado con modificaciones al final de *El idioma de los argentinos*, aparecía con el título «Hombres pelearon». El 16 de septiembre de 1933 —con variantes— publicóse este texto en *Crítica*, ahora se llamaba «Hombre de las orillas». Dos años más tarde el cuento fue agregado al final de *Historia universal de la infamia* y allí recibirá su título definitivo e inmortal: «Hombre de la esquina rosada».

Probablemente el juicio más condenatorio de esta década sea el del mismo Borges, quien durante toda su vida calificó duramente sus variados intentos del período. Esos intentos no consistieron solamente en el uso o no de un vocabulario latinizado y conceptista que compartía —al parecer sin problemas— un espacio escrito inundado de formas coloquiales y casi regionales, que alternaba lo coloquial con lo escrito-literario; de formas sintácticas en las que se manifestaba visiblemente lo argentino y rioplatense, junto a otras cargadas de elementos sintácticos del latín clásico. Al lado de esta heterogeneidad de léxico y sintaxis también se daba una semejante disparidad de opuestos en el plano de las fuentes, los temas y los intereses: lo local y regional, marcadamente rioplatense, convivía con lo universal y lejano. Y en el campo de las ideas —al parecer sin conflicto visible alguno— la preocupación localista (y hasta regional: Almafuerte, los carros de mercado y sus inscripciones, los compadritos de «lengue» y cuchillo, el tango, Carriego y la mitología barrial diríamos, el duelo a cuchillo, etc.), se manifestaba junto al pensamiento universal, las dos áreas que a partir de este período interesarán a nuestro autor. Esto a pesar de que la mayoría de la crítica europea (y buena parte de la estadounidense), siga insistiendo en querer considerar a Borges como a un autor exclusivamente del Viejo Mundo y creyendo que su nacimiento —en un extremo olvidado del planeta— es nada más que una casualidad.

En este sentido léanse las consideraciones que dos de esos críticos «occidentales y europeos» han hecho con respecto a nuestro autor⁶.

⁶ Sobre este vasto y polémico tema, además de los ataques y críticas que contra Borges se han escrito en su propia patria —desde el conocido ensayo de A. Prieto, Borges y la nueva generación (Buenos Aires: Centro, 1954), pasando por la antología de Juan Fló, Contra Borges (Buenos Aires: Galerna, 1978)— deben contarse aquellos que, en una postura opuesta a la anterior, niegan que el escritor y su obra expresen o se interesen por su patria nativa. Entre los más fervorosos críticos que rechazan toda relación de su obra con su país, debemos recordar el encendido y pro europeo volumen de M. Berveiller, Le cosmopolitisme de J.L. Borges (París, 1973), pág. 49. J. Sturrock, Paper Tigers. The Ideal Fictions of J. L. Borges (Oxford: Clarendon Press, 1977), págs. 9, 12-13. Uno de los textos más característicos de esta forma manifiesta de imperialismo cultural puede leerse en un artículo que el crítico George Steiner publicó en 1980: «The Archives of Eden» Salmagundi, No. 50-51 (Fall 1980-Winter 1981), pág. 85 y, en la misma revista, pág. 251; el artículo ha sido reeditado en otras partes. En contra de esta visión que niega toda relación del escritor con su propio país, léase en el XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en la Unesco, en París, en junio de 1983, una comunicación titulada «¿Es Borges un autor hispano-

Este primer intento narrativo borgiano era un típico monólogo dramático, género que fue inaugurado en la Argentina por José S. Alvarez. Su intención básica es representativa de la admiración que por el «culto del coraje» sintieron los martinfierristas, y que en Borges pareció ser una atracción perfectamente explicable por lo primitivo y feroz de la fuerza agresiva de ciertos tipos delincuenciales (el escritor de barrios ciudadanos y de buena posición económica se sentía atraído por esa violencia que no existía ni tenía sentido en el tranquilo mundo burgués del cual Borges provenía). En el plano estilístico ese relato es el primero en el que a través de la recreación del habla del personaje, Borges escribe un texto narrativo en el que los esguinces y las fórmulas orales se erigen en material literario de asombrosa calidad expresiva. Obsérvese que Borges lo que perseguía era reproducir (si es lícito decir esto frente a un texto cuya complejidad y riqueza es mucho mayor de lo que el verbo «reproducir» puede expresar) a reproducir en el habla de un personaje su modo de narrar. Pero todavía no se ha atrevido a poner en la pluma del narrador esos esguinces orales. Eso vendrá en la década siguiente. Seis años tardará en convertir esa transcripción literal en instrumento literario⁷.

2. La ironía y sus congéneres: *Historia Universal de la Infamia (1935)*

En un panorama de la narrativa de Borges que publiqué en 1968, señalaba la necesidad de ordenar esos textos en dos apartados⁸. Uno, esencial,

americano?»; el texto se reproduce en Saúl Yurkievich (editor), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (Madrid: Alhambra, 1986), págs. 240-246. Poco después, Gene H. Bell Villada, en «Borges as Argentine Author, and Other Self-Evident (if Often Ignored) Truths», *Salmagundi*, 82-83 (Spring-Summer 1989), págs. 305-319, refiriéndose al artículo de Steiner lo acusaba de pretender «negarle a Borges toda raíz local, o ninguna preocupación o temática argentina, ninguna relación con el pasado y el presente

nacional. Con esto, (agregaba el estudioso citado) muchos críticos ignoran hechos elementales de gran importancia tales como que el joven Borges fue profundamente nacionalista en cuanto a la literatura, tampoco mencionan las razones por las cuales Borges rompió con los nacionalistas después de 1930, y, además, el gran material de tipo nacionalista que aparece hasta en su última época de producción literaria», pág. 306, ibidem. Daré a publicidad pronto un detenido examen de este problema que, en

cierto sentido, toca aspectos sostenidamente polémicos de la obra y la vida de Borges y que además echará luz —así espero— en uno de los peores mal entendidos en que hemos caído repetidamente tanto Borges mismo como sus lectores.

⁷ «It took me some six years, from 1927 to 1933, to go from that all too self-conscious sketch «Hombres pelearon» to mi first outright short story, «Hombre de la esquina rosada». A friend of mine, don Nicolás Paredes, a former political boss and professional gam-

bler of the Northside, had died, and I wanted to record something of his voice, his anecdotes, and his particular way of telling them. I slaved over every page, sounding out each sentence and striving to phrase it in his exact tones... I never regarded it as a starting point. It simply stands there as a kind of freak», escribe Borges en su «Autobiographical Essay».

⁸ «La narrativa fantástica: Borges, en Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina, vol. 3 (Buenos Aires, Centro Editor de

comprendía los grandes libros que le han dado fama internacional (desde *Ficciones* hasta *El Informe de Brodie*). En otra sección debían ir aquellos que Borges calificó de Ejercicios: el que encabeza este apartado, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946), *Un modelo para la muerte* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Unos practican el tema policial, con exageradas notas costumbristas; otros la sátira, el pastiche, el sarcasmo y hasta la crítica irónica de ciertas ridículas costumbres intelectuales. Todos —y en especial la desafortunada *Historia...*— están dirigidos al humor y la visión sarcástica o cómica de la realidad argentina.

El estilo persigue, sobre todo, dibujar una realidad a la que ese mismo estilo va creando y despojando a la vez de toda seriedad y, al quitársela, al forjarla con un instrumento estilístico que apela a la ácida estilización de lo irónico, la desverosimilitud, le quita todo rastro de credibilidad. Crea referencialmente un mundo y, a la vez, lo contempla irónicamente. Lo importante no es el mundo que las palabras mentan e inventan, sino la actitud que el narrador descubre frente a esa realidad a través de su estilo. La mayoría de sus recursos son típicos del barroco (que Borges conocía a través de sus escritores mayores, comenzando por Quevedo, antigua lectura y admiración tanto de Borges como de Bioy Casares). Señalemos algunos de esos recursos del siglo XVII: la unión de opuestos («atroz redentor», «impostor inverosímil», «clemencia falaz»), la enumeración heterogénea y contradictoria, la ironía, la exageración hiperbólica, el parodiar irónicamente el estilo de la narración histórica, el humor negro, los desniveles lingüísticos, la oposición entre los contenidos y los términos que apuntan a ese contenido, el uso teatral y estético del lenguaje, etc.⁹

En este estilo barroco, las palabras eran mucho más importantes que las cosas que mentaban; por eso la atención del lector se volvía sobre ellas que, como un poderoso agente corrosivo, desvaloraban humorísticamente la realidad que describían o mentaban. Por eso siempre ha llamado la atención la inserción (obsérvese al final del libro), del cuento «Hombre de la esquina rosada». Borges, que siempre ha sabido muy bien qué estaba haciendo, tenía conciencia de que el estilo y la concepción de la literatura del volumen de 1935 muy poco tenía que ver con el relato nacido en 1927...

Este libro jugueteo y conceptista, cuya aparente facilidad y hasta superficialidad esconde enorme sabiduría de estilo (especialmente de ciertas formas de la prosa griega y latina antiguas, materia sobre la que pronto publicaré un estudio que es apenas un adelanto de una mina lista a nuevas búsquedas), pertenece a la que hemos denominado concepción «literaria» de la prosa. No a la hablada u oral. Es un extremo en una dirección,

América Latina, 1968, págs. 1129-1152. Allí se indicaba: «...la obra de Borges se inscribe bajo dos tipos (no siempre claramente diferenciados) de ficciones: la primera puede ser calificada de realista y satírica... La otra zona de su obra en prosa es la que está perfectamente representada por tres volúmenes fundamentales... *Ficciones*, *El Aleph* y *El Hacedor...*», pág. 1129.

⁹ Sobre *Historia Universal* de la Infamia puede verse, además de mi trabajo citado en la nota anterior, el número especial que la *Review* 73, *Center for Inter-American Relations*, New York (Spring, 1973), dedicó a Borges, con buenos estudios de Norman T. Di Giovanni, A. Alonso, D. Gallagher, S. Jill Levine, R. Caillois y E. Rodríguez Monegal.

pero siendo un extremo es el instrumento —un poco desaforado e hiperbólico— que expresa una de las constantes más típicas de la obra de Borges: la ironía. Y la ironía (que roza lo humorístico, lo resignado, el chiste, el sarcasmo casi venenoso —ejemplo el «elogio» de Ortega— la «cachada» argentina, el juego de palabras, el absurdo, el conceptismo desenfrenado, etc.), es un componente fundamental de la visión del mundo de Borges y aparece en todos sus contextos, desde la lírica al ensayo, desde las dedicatorias a las notas cinematográficas.

3. La prosa literaria conceptista y famosa: *Ficciones y El Aleph.*

Los dos volúmenes que encabezan este apartado son el ejemplo típico de la prosa más famosa de Borges, aquella que lo ha hecho universalmente conocido. El extremo máximo, en concisión, en riqueza de recursos literarios heredados y renovados con genio, en utilización sabia de dichos recursos está en tres textos ejemplares como cenit de un estilo «culto»: «El Inmortal», «Los Teólogos», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Innecesario señalar que sus características más destacadas (vocabulario, variantes, adjetivación, figuras e imágenes) han sido muy bien analizadas por Jaime Alazraki en su admirable libro ya citado¹⁰.

Esta prosa es la de los libros desde *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), hasta varios de los cuentos que aparecen en *El informe de Brodie* (1970) y se notan sus influjos en *El Congreso* (1971). Todos textos que deben colocarse dentro de la que hemos llamado tradición culta y no coloquial.

4. La oralidad que convierte los cuentos en relatos (1970-1980)

El Informe de Brodie y El Libro de Arena (1975) traen un inteligente rescate y una renovación sabia de tendencias que ya estaban presentes en el Borges de hacia 1927. Por eso podríamos decir que la intención de estas dos últimas décadas (1970-1980) ha sido la de crear una perfecta y expresiva prosa narrativa, que sea capaz de utilizar y de recrear eficazmente los recursos orales. Es un narrar que usa los guiños y tics cómicos, irónicos, patéticos, tersos y confidentes de lo hablado. Un nivel nuevo se instala en esta prosa: el de lo dicho, un tono coloquial-amical que apela a una delicada ironía, a un vocabulario y a una sintaxis de sencillez cotidianas, en

¹⁰ Además del libro del catedrático de Columbia, véanse las observaciones sobre el estilo culto que hice ya en 1962: «Estructura de la prosa de Jorge Luis Borges», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford: The Dolphin Book Co., 1964), págs. 125-130.

la que una despojada sabiduría narrativa ha elevado lo simple (lo aparentemente simple) a jerarquía literaria¹¹. Es un acento épico y oral que con mesurada sonrisa comprensiva utiliza ciertas formas coloquiales rioplatenses algo arcaicas, pero tan comunes y extendidas que pertenecen, en definitiva, a todo el orbe hispánico. Ninguna o casi ninguna de las complicaciones sintácticas de otrora aparece en ella. Y cada tanto, un diminutivo, un giro conversacional cotidiano y simplísimo, deslizan una emotividad contenida en medio de esa superficie en la que reaparece el ingenio hipnótico de esos viejos «gastados por el tiempo», que eran capaces de encantar auditorios de hace centenares de años apelando a la milenaria magia del contar, cada día más olvidada en el mundo de imágenes en el que nos toca vivir... Donde la habilidad narrativa tradicional se aunaba a un dominio magistral de la materia narrativa y de su organización y estructura. He aquí dos ejemplos:

«Manuel Cardozo y Carmen Silveira tenían unos *campitos* linderos. Como el de otras pasiones, el origen del odio siempre es oscuro, pero se habla de una porfía por animales sin marcar o de una carrera a costilla, en la que Silveira, que era más fuerte, había echado a *pechazos de la cancha al parejero* de Cardozo. Meses después ocurriría, en el comercio del lugar, una larga *trucada mano a mano, de quince y quince...* Cuando guardó la *plata en el tirador*, agradeció a Cardozo la lección que le había dado. Fue entonces, creo, que estuvieron a punto de irse a las manos. La partida había sido muy reñida; los concurrentes los desapartaron. (*El informe de Brodie*, pág. 102).

«Ya no era un forastero y todos lo trataban con atención y casi lo mimaban. A ninguno le gustaba el café, pero había siempre una *tacita* para él, que colmaban de azúcar.

El temporal ocurrió un martes. El jueves a la noche *lo recordó* un golpecito suave en la puerta que, *por las dudas*, él siempre cerraba con llave. Se levantó y abrió; era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda (ibidem, págs. 134-35).

Pero además de usar estas formas especiales, los textos se sitúan casi siempre en una cadena oral, tradicional. Borges nos «entrega» esas historias (y así las llama: historias), como pertenecientes a una cadena inmemorial, en la cual han pasado de una boca a una conciencia, y de allí han vuelto a sernos relatadas. Así, su versión del relato se convierte en una posible dentro de la serie. Y entonces el relator es parte de la memoria colectiva, de la especie, no un autor determinado. De esta manera, como en todos sus cuentos, el nivel oral se adecúa exactamente al contenido del texto que comunica.

Ahora vemos que los intentos del período criollista no fueron abandonados, que en verdad Borges perseguía algo mucho más complejo y difícil. Y, a la vez, las formas más extremadamente «literarias» han sido rescatadas, duermen escondidas debajo de una superficie inocentemente tersa y

¹¹ En el mismo año 1972 en que apareció mi trabajo en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, en Madrid, donde se hablaba de «una nueva prosa borgiana», Carter Wheelock publicó en *Tri-Quarterly*, n. 25 (Evanston: Northwestern University, Fall 1972), 403-440, su artículo titulado «Borges' New Prose», que he leído mucho después de publicado y que trae una serie de sagaces observaciones sobre este complejo asunto.

aparentemente sencilla y simple. Por otra parte, tengo perfecta conciencia de que algunos textos de *El libro de arena*, por ejemplo «Undr», o «La secta de los Treinta», están escritos dentro de la tendencia anterior. Pero creo que esta esquemática ordenación de cuatro momentos en la prosa de Borges, permitirá comprender el fascinante aprendizaje y desarrollo voluntario de un escritor cuya conciencia literaria se mantuvo asombrosamente alerta y viva durante toda su larga trayectoria creadora. Y, a la vez, percibir cómo supo rescatar creadoramente etapas de su propia historia estilística que parecían olvidadas. Entender así el envés de, quienes probablemente, uno de los más grandes hacedores de literatura de todos los tiempos.

Rodolfo A. Borello