

Borges y la estética de los pormenores que profetizan

PATRICK COLLARD
Universidad de Gante, Bélgica

Tomando como punto de partida uno de los relatos emblemáticos de *Ficciones*, se propone en lo que sigue, un regreso a los orígenes de la estética narrativa de Borges, a través del examen de tres textos ensayísticos suyos, anteriores a la difusión de su fama como narrador.

“La muerte y la brújula” (1942), considerado aquí como ejemplo, comienza del modo siguiente (pág. 147):

De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot ninguno tan extraño –tan rigurosamente extraño diremos– como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir.

El primer crimen ocurrió en el Hôtel du Nord – ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto¹.

El desenlace revela la ironía, tanto de la segunda fase de esta apertura, como de la alusión a la temeraria perspicacia del personaje: sabemos que él es la última víctima. Resumamos en breve la historia, que como tantas otras de Borges pone en escena un problema metafísico disfrazado de enigma policial.

¹ Parece que tanto la quinta de Triste-le-Roy como los eucaliptos son recuerdos autobiográficos concretos. En “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, pág. 177) se lee: “cada vez que el aire me trae un olor a eucaliptos, pienso en Adrogué, en mi niñez”. Se trata del lugar donde la familia Borges solía veranear; según Estela Canto (1989:19), una de las novias que tuvo el escritor, la quinta de Triste-le-Roy, con sus ventanas de losanges, es en realidad el hotel Las Delicias, en Adrogué.

Contrariamente al comisario Treviranus, quien cree en un crimen debido a un error de persona y de lugar, el brillante detective Eric Lönnrot, a quien no le gustan las hipótesis en las que interviene demasiado el azar, está convencido de que la solución al misterio del asesinato del doctor talmudista Yarmolinsky, debe buscarse en las obras de la víctima. Al final del relato resulta que tenía razón Treviranus: descubriendo qué tipo de explicación atraería intelectualmente a Lönnrot, su enemigo Red Scharlach finge organizar dos asesinatos cuyas características corresponden a las especulaciones más o menos esotéricas del detective referentes al tetragramáton, esas cuatro letras del nombre de Dios en hebreo, inscritas generalmente en un triángulo. Lönnrot puede entonces caer, como cuarta víctima en la mortal trampa que él mismo había contribuido a elaborar.

Hace algunos años el director de cine Alex Cox realizó una película de televisión basada en "La muerte y la brújula" (*Death and the compass*); es una producción conjunta BBC/TVE. Pues bien, en esta película se puede leer durante unos segundos, inscritas en una pared, las palabras "Scharlach is God". Desde el punto de vista literal, estas palabras no figuran en el relato de J.L. Borges; constituyen sin embargo una interpretación muy válida de la relación Lönnrot-Red Scharlach. Pero aquí dejaremos de lado la dimensión metafísica, en provecho, primero, de algunas observaciones sobre la organización temática y el tejido verbal del relato, a partir del examen de sus dos primeros párrafos; este examen, luego se pondrá en relación con un grupo de tres breves ensayos en los que Borges formula unos principios de composición del relato y unas reflexiones esenciales sobre la naturaleza misma de la literatura. Son tres ensayos que pertenecen a la prehistoria de la prosa narrativa en Borges, puesto que figuran en *Discusión*, un libro publicado en 1932, es decir tres años antes del primer volumen de narraciones (*Historia universal de la infamia*, 1935) y doce años antes de *Ficciones* (1944) del que forma parte "La muerte y la brújula".

Acabamos de ver como el primer párrafo empieza suscitando la curiosidad mediante un procedimiento proléptico bien conocido: consiste en resumir de antemano toda la trama, pero sin revelar ni la identidad concreta de las víctimas ni lo que el narrador llama "la secreta morfología de la malvada serie"; después de lo cual, se esboza la personalidad de los dos contrincantes. El segundo párrafo describe las circunstancias visibles del primer crimen y el principio de la investigación.

De un modo u otro, en el centro de los laberintos de Jorge Luis Borges, siempre acecha la muerte. Aquí está anunciada de modo explícito en el título, asociada a la brújula, es decir a un instrumento que sirve para determinar

las direcciones de la superficie terrestre. En el caso de Lönnrot, servirá para dirigirlo hacia su propia muerte. Las primeras palabras del segundo párrafo pueden leerse como un eco del título: "...du Nord". Y naturalmente, el segundo crimen tendrá lugar en el oeste, el tercero (un simulacro) en el este y el último en el sur. Recordemos la expresión del principio, "la secreta *morfología*" (el subrayado es mío): la figura geométrica obtenida a partir de los cuatro puntos cardinales es un rombo (o cuadrado), un motivo repetido hasta la saciedad en el relato, junto con el guarismo cuatro. Un motivo sometido a diversas variaciones en "La muerte y la brújula": rombos amarillos y rojos en la pared de una tienda (pág. 151), losanges amarillos, rojos y verdes en el traje de dos arlequines (pág. 155), una dársena de agua rectangular (pág. 153), un mirador rectangular (pág. 157) y sus ventanas de losanges amarillos, rojos y verdes, la cárcel cuadrangular donde agoniza el hermano de Red Scharlach, un cielo subdividido en rombos "turbiamente amarillos, verdes y rojos" (pág. 162). Al final del relato, Scharlach explica cómo había fijado el lugar donde una "exacta muerte" le esperaba a Lönnrot. El adjetivo antepuesto cuya asociación más bien inhabitual con la palabra "muerte" hace referencia a la configuración geométrica de la serie de crímenes, aparece entonces como una reminiscencia del primer adverbio del texto: "tan rigurosamente extraño". Y Red Scharlach demostrará su rigor profesional hasta en la ejecución del último acto, como lo señala el adverbio de las últimas palabras del relato ("cuidadosamente"): "Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego".

Sería difícil no observar que el narrador comienza describiendo un decorado e introduciendo personajes que forman un conjunto bastante heteróclito y desconcertante desde el punto de vista de la motivación realista tradicional: un detective de apellido escandinavo; una referencia toponímica de consonancia francesa; un pistolero de nombre anglo-germánico; un "Hotel du Nord", un redactor de la *Yidische Zeitung*. Más tarde veremos al inspector Treviranus haciendo investigaciones en la "Liverpool House", taberna de la "rue de Toulon" cuyo dueño se llama Black Finnegan y es un ex-criminal irlandés. Y seguramente para dejar las cosas más claras, Borges toma la precaución de precisar en el prólogo de *Artificios* (la segunda parte de *Ficciones*) que el marco del relato es un Buenos Aires soñado... La función de toda esta puesta en escena puede considerarse doble. Se trata en primer lugar de un guiño al lector, como para decir "miren, me estoy empeñando en mostrar que mi realidad literaria es un universo totalmente distinto de lo que se suele llamar el mundo real". Por otra parte esta puesta en escena remite al tema metafísico del relato: la historia es de siempre, de todas partes y es universal, como bien lo muestra el ya citado prólogo en el que Borges explica que una vez

redactada su ficción, pensó que se deberían ampliar el tiempo y el espacio, que la venganza podría ser heredada, que los plazos podrían computarse en años o en siglos; que la primera letra del nombre podría articularse en Islandia, la segunda en México, la tercera en Indostán.

Lo que llama la atención en la presentación de los dos antagonistas o supuestos antagonistas, son los aspectos contradictorios en cada uno de ellos, pero también ciertos parecidos o correspondencias y algo así como un quiasma, que parecen neutralizar las oposiciones y hacer de Lönnrot y Red Scharlach personas complementarias o imágenes devueltas por un espejo. Red Scharlach vive en un barrio miserable pero lo llaman el Dandy; es un temible asesino pero jura sobre el honor (pág. 149); y el desarrollo de la intriga muestra que es un adversario intelectualmente digno de Lönnrot; o incluso superior. En cuanto al detective, éste se creía un "puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir". El nombre de Dupin es un homenaje de Borges a uno de sus maestros, Edgar Allen Poe y anuncia la pertenencia del relato a cierto género, al menos desde el punto de vista de la fábula. Pero sobre todo hay el nombre de ambos enemigos: se repiten como en un eco, remitiendo con insistencia, en diversos idiomas, a lo rojo y escarlata: *-rot, red, scharlach...* están unidos por el color de la sangre (que se explicita en "la periódica serie de hechos de sangre"). Dicho sea de paso: antes de la ceguera (e incluso después, según parece) Borges era un gran aficionado al cine, como por cierto lo muestran sus excelentes críticas cinematográficas; en "Red Scharlach", quizás se pueda distinguir guiño al lector cinéfilo, puesto que las dos partes del nombre recuerdan singularmente a la mítica pareja Rhett (Butler) y Scarlett (O'Hara) de *Lo que el viento se llevó* de Victor Fleming (1939)².

En este relato, los juegos de espejos y las simetrías, tan familiares para los lectores de Borges y estudiados por Jaime Alazraki (1978), empiezan desde el párrafo inicial y culminan en la parte final, con la descripción del espacio de pesadilla de la construcción repetitiva y laberíntica de la finca de Tristle-Roy. Donde Lönnrot tiene cita con el Creador de la gran trampa.

En el segundo párrafo, la descripción de los datos referentes al asesinato de Yarmolinsky se organiza enteramente alrededor de los guarismos tres, cuatro y finalmente su combinación, representada ulteriormente por un triángulo equilátero y la palabra griega *tetrágramaton*: Yarmolinsky, que lleva el peso de "tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión";

² Agradezco esta observación al Dr. José Luis de la Fuente.

llega un tres de diciembre; su habitación se sitúa frente a la del Tetrarca de Galilea; un periodista llama por teléfono el 4 a las 11h y tres minutos. Por etapas, se revelará que esta combinación contiene la clave del misterio. Haciendo creer al público que la serie de crímenes termina con el tercero, Red Scharlach se las arregla para que Lönnrot comprenda que habría cuatro.

Por los principios de organización y expresión de la materia narrativa, "La muerte y la brújula" responde fielmente a la definición del relato basado en la causalidad mágica y en una estética del detalle funcional. Borges propuso la definición mucho antes –al menos varios años– de la publicación de *Ficciones*, desarrollándola de manera más completa y explícita en "El arte narrativo y la magia", del principio de los años treinta, uno de esos textos al que se aplica perfectamente las palabras de Arturo Echevarría (1983:29):

(...) lo que Borges hace es tratar de orientarse en el 'laberinto' del proceso creador, y, por medio de ese intento, explorar la naturaleza y los confines de la literatura y el literato. La figura que surge de los escritos sobre autores, obras y recursos literarios no es tanto la de un Borges crítico (en el sentido estricto de la palabra) sino la de un teórico de la literatura.

El propio Borges nos invita a considerar tres de los textos de *Discusión* como conjunto coherente, escribiendo en el prólogo que "El arte narrativo y la magia", "Films" y "La postulación de la realidad" "...responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo" (pág. 9). Uno de los aspectos interesantes de este tríptico es que en él se unen dos clases de lenguajes narrativos –el literario y el cinematográfico– presentados por Borges como equivalentes y permutables entre sí en cuanto a jerarquía estética y desde el punto de vista del arte de contar. Algunas expresiones son típicas al respecto como "la infinita novela espectacular que compone Hollywood" ("El arte narrativo y la magia", pág. 77) y "las novelas cinematográficas" ("Postulación de la realidad", pág. 64); o cuando, después de exponer el concepto de causalidad mágica y lo que es un "cuidadoso relato", enseguida añade que el principio de organización narrativa que él reivindica "es omnipresente también en los buenos films" ("El arte...", pág. 79); el conjunto de las producciones norteamericanas constituyen "una, vasta y compleja literatura" ("Films", 69). Tampoco creo que sea indiferente el orden de sucesión de los tres textos: el más breve, "Films" se encuentra –como en función de nexos– entre "Postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia". Me permito pues discrepar de Emir Rodríguez Monegal quien, en su espléndida y fundamental biografía literaria (1983:293) de Borges parece resistirse a reconocer esta uni-

dad, diciendo que el autor usó de una pequeña estratagema al separar los dos ensayos sobre literatura por "une série de brèves notes sur le cinéma". En "Films" Borges cita explícitamente 16 películas, estrenadas en su mayoría entre 1927 y 1931; se muestra un fervoroso, aunque crítico, admirador de Chaplin, Buster Keaton, Von Sternberg (el director de la mítica película *Der Blaue Engel*, de 1930, con Marlene Dietrich), Langdon, Eisenstein y parte de la producción de King Vidor. Merece la pena destacar los elogios de *Underworld* ("La ley del hampa", 1931), de Von Sternberg; primero porque en la historia del cine tiene fama de ser la película que inicia el popular ciclo del cine de gánsters, y es bien conocida la afición literaria de Borges al tipo de mundo en que se ambientan estas películas; segundo porque los términos del elogio —"El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes" (pág. 68)— resumen los criterios cinematográficos del autor al mismo tiempo que anticipan algunas de sus reflexiones sobre la composición del relato en "El arte narrativo y la magia" y repiten, aplicándolas al cine, otras de "La postulación de la realidad". En este ensayo Borges aboga por una escritura de corte clásico —sus ejemplos son, entre otros, un fragmento de *The history of the decline and fall of the Roman empire* (1776-1788) de Edward Gibbon y otro del "Curioso impertinente" de Cervantes— que sea "generalizadora y abstracta" (pág. 60), frente a la escritura expresiva de otro arquetipo de escritor, el romántico: éste "en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar" (pág. 59). Borges toma la precaución de precisar que las palabras "clásico" y "romántico" en este caso son denominaciones que carecen de connotación histórica; lo cual no extraña en un escritor que rechazó de manera espectacular el concepto tradicional de historia de la literatura, un rechazo cuya expresión culmina en relatos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o "Pierre Menard autor del Quijote" y que se revela también en las notables frases iniciales de "El arte narrativo y la magia" (pág. 71):

El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. La causa histórica de esta continuada reserva es la prioridad de otros géneros; la causa fundamental, la casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama.

Dicho de otro modo: lo esencial de la literatura se sitúa fuera del campo de la disciplina científica que llamamos historia literaria, la cual sólo examina la superficie del fenómeno literario propiamente dicho. Y en el segundo párrafo, Borges, desafiante, insiste con fina ironía en esta separación: "Mi fin es literario, no histórico [...]". Pero si se puede calificar de notable la apertura de "El arte narrativo y la magia" no es sólo por su aspecto, digamos, sub-

versivo, sino también porque señala una de las pautas —la narratológica— más fecundas en los estudios literarios y que hacia 1930 pertenecía todavía al porvenir; porque eso es lo que Jorge Luis Borges subrayó: la necesidad de una narratología (aunque él por supuesto no emplea esta palabra). Tampoco es casual que uno de los más agudos descubridores europeos de Borges fuera también uno de los fundadores de los estudios narratológicos. Me refiero naturalmente a Gérard Genette.

En “El arte narrativo y la magia”, los puntos de partida son algunos fragmentos del largo poema narrativo de William Morris *The life and death of Jason* (1867) y *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1837) de E. A. Poe. Cito el final del ensayo (pág. 79):

Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única honradez posible está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.

Se trata de un alegato, basado como se ve en la noción de causalidad, en el que Borges manifiesta su exigencia de rigor, precisión y economía en la organización de la materia narrativa, al mismo tiempo que su rechazo de la novela psicológica. Éste, años después, encontrará otra de sus expresiones radicales en el famoso prólogo a la novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), en el que Borges reivindica, contra el juicio de Ortega y Gasset, el placer de lectura proporcionado por las novelas policíacas o las de aventuras, censurando con una formulación sarcástica muy suya —nótese en particular la asociación de “nadie” e “imposible— el “pleno desorden” ofrecido por las novelas de un Dostoievski o un Tolstói y sus herederos (pág. 10):

Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad...

Borges afirma en “El arte narrativo y la magia” que la causalidad constituye el problema central del arte novelesco. De la novela psicológica dice que pretende imitar el desorden y la arbitrariedad de la realidad, lo cual carece de interés puesto que Borges siempre estuvo bastante convencido de que el mundo es un lugar poco frecuentable, siniestro, caótico e indigno de ser continuado o repetido, como lo señala de modo original la doctrina del protagonista de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (*Historia universal de la infamia*): “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los

espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman" (pág. 90). Para Borges, cerca en esto a Schopenhauer, la obra de arte debe ser una respuesta algo consoladora ante el sufrimiento; debe ser, frente al mundo llamado "real", un mundo radicalmente distinto, autónomo, de orden y rigor, aunque desde el punto de vista temático evoque precisamente el gran laberinto existencial o los ilusorios e irrisorios refugios que los seres humanos nos edificamos y no son sino otros laberintos en los que también nos perdemos: las religiones con sus herejías e inquisiciones, las metafísicas y otros sistemas filosóficos. Llamar *Ficciones* un volumen que reúne...ficciones y cuya segunda parte se titula *Artificios* no es sino una manera de subrayar ese carácter autónomo –autosuficiente–, autorreflexivo y propiamente *artificioso* del texto. La frecuencia de variantes de la construcción en abismo es otra expresión de la misma reivindicación. Considérese por ejemplo el efecto de vértigo o de muñeca rusa, producido por la siguientes relaciones: la primera parte de *Ficciones* se titula *El jardín de senderos que se bifurcan*, cuyo relato emblemático es "El jardín de senderos que se bifurcan" en el que aparece un jardín laberíntico, que rodea una casa en la que se soluciona el enigma de la obra literalmente ambigua de un antepasado de uno de los protagonistas, creador de un jardín de senderos que se bifurcan, una novela de construcción laberíntica por sus juegos con el tiempo... Lo que Borges ofrece aquí es una espléndida afirmación de la indisoluble unidad de forma y fondo.

Pero, volvamos a "El arte narrativo y la magia". Para aclarar la relación establecida entre los dos conceptos que aparecen en el título de su ensayo, Borges basa sus reflexiones en el tercer capítulo del gran clásico de la historia comparada de las religiones: *The Golden Bough. A study in magic and religion* de James George Frazer. La primera edición, en dos volúmenes es de 1890; la monumental edición en 12 volúmenes se publicó de 1907 a 1914; en 1922 sale la famosísima edición abreviada que hará el éxito de Frazer entre un público más amplio y se traducirá a varios idiomas (en español se conoce como *La rama dorada*, 1993). En la segunda parte del ensayo de Borges, se expone, muy en breve, lo esencial de las consideraciones de Frazer acerca de la magia simpática. Ésta postula una relación necesaria entre las cosas a pesar de la distancia que las separe –y acerca de las dos subcategorías de magia que se derivan de dicha relación: la imitativa u homeopática (por ejemplo la danza de indios norteamericanos vestidos de pieles de bisontes para provocar la llegada de la manada) y la "contagiosa" (la edición mexicana que manejo dice "contaminante"), por ejemplo un ungüento curativo que se aplica no a la herida sino al cuchillo que la produce. Borges no se resiste a añadir un malicioso comentario personal: la herida así puede cicatrizar "sin el rigor de bárbaras

curaciones" (pág. 77). La gran lección de la obra de Frazer es que revela "la primitiva claridad de la magia" (Ibídem) y que "la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción" (pág. 78). A partir de lo cual Borges presenta, con ejemplos literarios y cinematográficos, sus ideas sobre la "larga repercusión" o "teleología de las palabras y los episodios" en los relatos cuidadosamente contruidos cuyo principio organizador es esa "peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad" (pág. 78) de la magia inspiradora de construcciones narrativas "donde profetizan los pormenores" (pág. 79):

Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su sola mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio en un cuidadoso relato es de proyección ulterior. (pág. 78)

La cita brinda otro muy borgeano ejemplo de definición mediante una secuencia de palabras un tanto sorprendente: que el "mundo real" se identifique con el desorden, no es nada extraño; pero calificar el desorden de "asiático", y esto además con anteposición del adjetivo, lo es mucho menos e invita al lector a que realice la operación en gran parte subjetiva de atribuir al adjetivo una serie de connotaciones de aplicación siempre hipotética al caso. "Asiático" podría relacionarse entonces con lo misterioso, exótico y radicalmente distinto; lo inmenso y desconocido; lo refinadamente complejo, enrevesado, variado y, por consiguiente incontrolable etc. Téngase en cuenta que muchos laberintos o situaciones laberínticas en Borges son asiáticos: en "El jardín de senderos que se bifurcan", "Las ruinas circulares", "La lotería en Babilonia", "La biblioteca de Babel", "El Inmortal", "Los teólogos", "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", "Los dos reyes y los dos laberintos", para citar tan sólo ejemplos procedentes de *Ficciones* y *El Aleph*.

Cuando se publica *Discusión*, Jorge Luis Borges es ya un poeta conocido; pero el gran narrador, que se anunciará en 1935 con *Historia universal de la infamia*, se hace todavía esperar: los relatos de *Ficciones* y *El Aleph* se publican entre 1936 y 1949. Pero los textos que aquí se han comentado muestran a un narrador que se prepara y define sus opciones, describiendo con nitidez lo que rechaza y lo que preconiza en cuanto a composición del relato.

En lo que antecede se ha comentado lo que dicen tres textos de *Discusión*, no o muy poco *cómo* lo dicen. Ni es éste el espacio destinado a un análisis estilístico. Sin embargo, no quisiera terminar sin poner de relieve algunas muestras de un ingrediente importante del tono de Borges, me refiero a la ironía y el sarcasmo, de los que se dan a continuación cuatro ejemplos. Dos de ellos proce-

den de "Films", los dos otros de "El arte narrativo y la magia". Considerando dos tipos, ideológicamente opuestos, de producción cinematográfica, la norteamericana (simbolizada por Hollywood) y la soviética (simbolizada por Eisenstein y su *Acorazado Potemkin*, de 1925), Borges reparte equitativamente sus burlas respecto de las convenciones, calificadas de "admirables" de ambos tipos (pág. 69) y que en un caso se aplican a individuos, y en otro a colectividades:

También descubrieron [los Rusos] que las convenciones del Middle West —méritos de la denuncia y del espionaje, felicidad final y matrimonial, intacta integridad de las prostitutas, concluyente *upper cut* administrado por un joven abstemio— podían ser canjeadas por otras no menos admirables. (Así, en uno de los más altos films del Soviet, un acorazado bombardea a quemarropa el abarrotado puerto de Odessa, sin otra mortandad que la de unos leones de mármol. Esa puntería inocua se debe a que es un virtuoso acorazado maximalista).

El paralelismo en la construcción salta a la vista: los ejemplos concretos de convenciones se presentan como frases intercaladas, colocadas entre signos equivalentes, los guiones y los paréntesis; ambos contenidos remiten a la unión de los conceptos de virtud y de violencia justa; y, sobre todo, en ambas intercalaciones, destaca lo inverosímil que de este modo aparece como la característica común entre el enfoque liberal-capitalista y el marxista. El heroico acorazado es tan "virtuoso" como el "joven abstemio"; el bombardeo deja al pueblo de Odesa tan intacto como la ejemplar "intacta integridad de las prostitutas"; la puntería de los cañones del *Potemkin*, "inocua" sólo desde el punto de vista de la verosimilitud balística, no es menos eficiente que el *upper cut*: éste tumba al malo de la película del Middle West, aquella destroza dos leones de piedra de un edificio que representa el poder y la opresión tsaristas. En el párrafo siguiente de "Films", Borges hace hincapié a su manera, a través de otra irónica paréntesis, en el sentimiento de superioridad o desprecio de ciertos norteamericanos respecto de lo latinoamericano: hablando de *Billy the Kid* de King Vidor, define la película como "púdica historiación de las veinte muertes (sin contar mejicanos) del más mentado peleador de Arizona [...]" (pág. 69). No es necesario, creo, comentar el humor negro de las palabras entre paréntesis....

"El arte narrativo y la magia" está provisto de dos notas al pie de página, que son dos extremos opuestos en cuanto a la extensión, como si el autor hubiera querido poner en escena dos funciones y formas clásicas de la nota al pie. La primera (pág. 72) es brevísima y sólo consta de la referencia a un verso de Dante. La segunda en cambio, espectacularmente larga, ocupa la mitad del conjunto de las páginas 74-75: es una erudita y sintética exposición de la tradición occidental mitológica, legendaria y literaria de las sirenas. Desfilan en la nota —que por

cierto, muchos años después, llegará a formar parte de *El libro de los Seres Imaginarios*— la Odisea, Apolonio de Rodas, Tirso de Molina, Quicherat, Grimal, Apolodoro, Lemprière, Platón y algún cronista no nombrado (¿apócrifo o auténtico?) del siglo XVI. Este como pequeño artículo de enciclopedia dentro del ensayo, desarrollo inesperado de la palabra “sirenas” usada en el comentario a *The life and death of Jason*, puede ser una lúdica alusión a la siempre posible bifurcación textual a partir del contenido de una palabra o el no menos lúdico planteamiento del problema del reparto entre lo esencial y lo complementario en la redacción de un texto ensayístico. Apoya esta idea el ya señalado hecho de que “El arte narrativo y la magia” contiene dos ejemplos radicalmente distintos del uso y función de la nota. Pues bien, la nota prolija termina abruptamente así: “Sirena: supuesto animal marino, leemos en un diccionario brutal” (pág. 75). El contraste entre la extensión de la nota y el contenido de su breve frase final, garantiza el efecto humorístico; pero, ¿no deberíamos recibir este efecto como una invitación a la reflexión sobre el sueño y el desengaño, sobre el choque, tan “brutal” como el citado diccionario, entre la banalidad de la realidad cotidiana y la riqueza de la imaginación?. Dicho sea de paso: las tres muestras de humorismo lo son también de lo que se podría denominar una poética de guiones, paréntesis y notas en la obra de Borges: merecería una investigación detenida, por tratarse de una estrategia comunicativa bastante característica cuyo estudio constituiría una aportación interesante a la definición del estilo borgeano.

Y llegamos al cuarto y último ejemplo. El prólogo (págs. 11-12 de la edición de *Ficciones* que manejo) de la colección *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), es sin duda uno de los más citados de Borges, por su explícito rechazo de la prolijidad narrativa y por la defensa de una de sus formas predilectas, la seudo-reseña — “[...] he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios”—, ilustrada de manera inolvidable en *El jardín...* por “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El acercamiento a Almotásim”. Casi diez años antes, en “El arte narrativo y la magia”, un ambiguo elogio del *Ulises* de Joyce (pág. 79) ya reflejaba las mismas preocupaciones:

Pero la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de prepagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce. Basta el examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, de la vertiginosa novela.

La obra literaria (¿y qué obra en este caso...!) que solamente se debe leer *en defecto* del metadiscurso crítico³ que la reemplaza ventajosamente, hacién-

³ Borges remite posiblemente a: Stuart GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, Londres, Faber & Faber, 1930.

dole ganar tiempo al lector: he aquí una idea perfectamente digna de quien iba a escribir en el prólogo de *El jardín...* (pág. 12): "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos".

Basten esos cuatro ejemplos para recordar que al placer de la lectura de los textos ensayísticos de Jorge Luis Borges contribuye poderosamente la presencia de una amable y escéptica sonrisa irónica, aquella misma que también difundieron numerosas fotografías del genial argentino universal, discreto protagonista de una de las más fabulosas aventuras literarias del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé / Madrid, Alianza, "Libro de Bolsillo", 1972.
- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé / Madrid, Alianza, "Libro de Bolsillo", 1976
- (con la colaboración de María GUERRERO), *El libro de los Seres Imaginarios*, Barcelona, Bruguera, "Narradores de Hoy", 1979.
- *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, Madrid, Alianza, "Libro de Bolsillo", 8.ª ed., 1980.
- *Discusión*, Buenos Aires Emecé / Madrid, Alianza, "Libro de Bolsillo", 3.ª reimp., 1986.
- *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé / Madrid, Alianza, "Libro de Bolsillo", 3.ª reimp. 1986.
- *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 7.ª reimp., 1987.
- CANTO, Estela, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, "Austral", 1989.
- ECHEVARRÍA, Arturo, *Lengua y Literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.
- J. G. FRAZER, *La rama dorada. Magia y religión*, trad. de E. y T. I.
- CAMPUZANO, México, Fondo de Cultura Económica, 14.ª reimp., 1993.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, trad. Alain DELAHAYE, París, Gallimard, 1983.

Serie:LITERATURA, n° 55

COORDINADOR:
JOSE LUIS DE LA FUENTE

AUTORES:
TEODOSIO FERNÁNDEZ PATRICK COLLARD
ROSA PELLICER FRANCISCA NOGUEROL
LUIS SÁINZ DE MEDRANO

BORGES Y SU HERENCIA LITERARIA

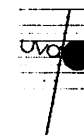
BORGES y su herencia literaria / Coordinador José Luis de la Fuente ;
Autores Teodosio Fernández... [et. al.] - Valladolid : Universidad de Vallado-
lid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, [2000]

202 p. ; 24 cm. - (Literatura; 55)

ISBN 84-8448-073-9

1. Borges, Jorge Luis - Crítica e interpretación I. Fuente, José Luis de la,
coord. II. Fernández, Teodosio, aut. III. Universidad de Valladolid,
Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. IV. Serie

821.134.2(82) Borges



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
E INTERCAMBIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID