

Manuel fuentes y Paco Tovar (Ed.)
La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)

Tarragona: Universitat Rovira i
 Virgili. Departament de Filologies
 Romàniques, 2000

- 32 "No el día en que el sajón dijo sus palabras, si histórica. Una fecha profética de algo que está en género humano. La oferta debe su virtud al cor trasciende" ("El pudor de la historia", O.C., II, 1)
- 33 ALG, 119. En el poema "Snorri Sturluson (1179-1) y deshonor que precedió a su muerte.
- 34 "La inocencia de Layamon", en *Sur*, 197, marzo de 1951, 18-21 (21).
- 35 ALG, 87.
- 36 *Ib.*, 55.
- 37 "La muralla y los libros", O.C., II, 12-13.
- 38 "El sueño de Coleridge", O.C., II, 23.
- 39 En *Sur*, 185, marzo de 1950, 7-9 (9).
- 40 La primera referencia remite a la *Voluspa* (composición inicial de la *Edda Mayor*, *Edda Poética* o *Saemundar Edda*), citada por Snorri Sturluson en *La alucinación de Gylfi*, primer libro de la *Edda Menor*, para refrendar su relato sobre las gigantas y los lobos de la selva de Járnvithr: "Hacia el Este mora la Anciana en el Bosque de Hierro y ahí da a luz a los hermanos de Fenrir. De todos ellos saldrá uno, que en forma de gigante alcanza a Luna. Está lleno de carne de los muertos y enrojece los asientos de los dioses con salpicaduras de sangre". (*Vid.*, Snorri Sturluson, *La alucinación de Gylfi*, prólogo y traducción de Jorge Luis Borges y María Kodama, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 35). La segunda referencia remite también a la *Voluspa*: "Este es el crepúsculo de los dioses (Ragnarökkr). Fenrir, lobo amordazado por una espada, rompe su milenaria prisión y devora a Odín. Zarpa la nave Naglfar, hecha de las uñas de los muertos. (En la *Snorra Edda* se lee: "no hay que permitir que alguien muera con las uñas sin cortar, pues quien lo permite apresura la construcción de la nave Naglfar, temida por los dioses y por los hombres".) ALG, 61.
- 41 "Otra compilación semejante lleva el nombre de *Morkinkinna* (Piel Enmohecida) e incluye biografías de [...] Magnus Berfoett, Magnus Pie Desnudo, que cayó en una celada que le tendieron cerca de Dublin". ALG, 111.
- 42 "La serpiente mundial (Midgardsorm) que, hundida en el mar, rodea, mordiendo la cola, la tierra, lucha con Thor, que al fin le da muerte". ALG, 61.
- 43 O.C., II, 517. En *La alucinación de Gylfi* se narran los funerales de Balder: "Los dioses toman el cadáver y lo llevan al mar. En la nave de Balder hacen una pira funeraria; la nave no se mueve hasta que la mueve una mujer titánica, que llega cabalgando en un lobo y con una víbora como brida. Odín deposita en la pira un anillo mágico; cada novena noche caen de ese anillo ocho anillos iguales. Zarpa la nave; nueve noches después un hermano de Balder llega al infierno...". ALG, 103-104. En "Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona" puede encontrarse la referencia a "la elegía de los doce guerreros/ que rodean el túmulo de su rey" (O.C., II, 217); en "Elegía" (*La rosa profunda*), al "alto lobo, cuyas riendas/ eran serpes, que dio al barco incendiado/ la blancura del dios hermoso y muerto" (O.C., III, 105).
- 44 O.C., II, 174.
- 45 O.C., II, 217.
- 46 O.C., II, 511.
- 47 O.C., II, 399.
- 48 O.C., III, 19.

Aspectos de la literatura fantástica en Borges

MARIO GOLOBOFF
 Universidad de Reims. Francia

La casi totalidad de la obra borgeana es esencialmente cultural, literaria y aun lingüística. Sin embargo, algunos de sus textos revelan más claramente que otros el esfuerzo que se cumple en el trabajo artístico para ir más allá de las palabras comunes y comunicables.

La decisión fue precoz y será constante, como también lo fue el descubrimiento de esa magia perdida que no puede recuperarse sino poéticamente:

Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño.¹

No sorprende entonces que algunos de sus cuentos más célebres ilustren la distancia que (se supone y se sostiene) separa nuestras palabras del verbo primitivo, y que ilustren también la búsqueda obsesiva de la (¿utópica?) comunidad destruida.

Pueden abordarse algunos de los relatos contenidos en el libro *El Aleph*. El propio cuento "El Aleph", por ejemplo, y creo que paradigmáticamente, nos presenta la diferencia que media entre una literatura que pretende copiar lo que los signos dicen, y otra que se esfuerza por ir más allá de la esfera de la circulación de los signos, hacia el campo donde el significante nace y toma cuerpo, se produce.

A través de la figura del poeta Carlos Argentino Daneri (¿un Dante argentino o "su moneda?"), el primo hermano de la amada Beatriz Viterbo (¿Beatrice? ¿Verbo?), se observa la inutilidad y hasta la ridiculez de una literatura que quiere "decir" lo que los signos meramente "dicen", simplemente "expresan". Su poesía, que pretende ser un reflejo del mundo, un deformado Aleph (recuérdese que el poema fundamental de Daneri se titula "La tierra" y se propone "versificar toda la redondez del planeta"), ejemplifica esa literatura hecha de la acumulación vacua de signos y de ideas.

Tal vacío se opondría, como conjunto, a un sedimento que quizás esté en otra parte, a una reserva que la literatura no toca pero percibe, no ve, pero entrevé. Para acercarse, habría que ejercer una práctica distinta a la de Daneri: un trabajo que ya no sería sólo "literatura", representación de algo que estaría tras él, sino fundamentalmente mostración, presentación de su propia hechura.

En el relato aludido, luego de un primer momento que podría llamarse el de la corrosión de los signos, se abre otro con el descubrimiento y la visión del Aleph: a partir de la descomposición del primer sistema, se inicia una nueva situación frente al objeto mágico. Ante éste, postulado como extralingüístico, se abre el abismo que lo separa de la palabra comunicable:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?²

El Aleph brinda todas las imágenes del universo, es el universo, “el inconcebible universo”; describirlo supone penetrar en el laboratorio donde el lenguaje se genera, y descubrir allí la producción del sentido, su misterioso trabajo. Esa tarea trasciende, claro está, las posibilidades y capacidades de un narrador unipersonal, aunque convoque su esfuerzo: “Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor”³.

La narración es, por ello, crepuscular, insegura. Un narrador protagonista, que para mayor verosimilitud se llama “Borges” y es escritor, abunda en la mención de datos y fechas y horas exactas, pero no acierta a expresarse con precisión justamente en su medio, el relato de la experiencia, donde lo acecha la desesperación ante la imposibilidad de comunicarla.

Parecido sistema de exactitudes y de dudas instauran otros cuentos. En “El Zahir”, por ejemplo, también nos encontramos con un relator en primera persona, narrador protagonista, igualmente escritor, igualmente llamado “Borges”, y descubrimos importantes coincidencias estructurales con el cuento “El Aleph” (aparte de otras que podríamos llamar “temáticas”: igual influencia según el “Epílogo” —un relato de Wells—, igual elemento amoroso, similar necrofilia, similar existencia de un objeto mágico, similar menosprecio verbal por los mediadores: Teodelina Villar en este caso; Daneri en aquél, etc.). Las coincidencias estructurales a que hago referencia serían la ausencia de obstáculos a vencer para la tenencia del objeto mágico, la apertura del camino hacia él por la muerte de una mujer querida y, quizás la más importante, la inexistencia de otros personajes que compartan la experiencia del protagonista privilegiado. Éste es el único que puede comprender la profundidad de la misma, y debe cumplir una función: “ver” y “contar”; es decir, “vivir” la experiencia y “transmitirla”.

También en “El Zahir” las precisiones (“Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio a la madrugada...”) [...] “El dieciséis de julio adquirí una libra esterlina...” [...] “En octubre, una amiga...” se mezclan con las vacilaciones ante sus propias capacidades de narrador desde el mismo comienzo del relato: “...no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges”.⁵

Todo el relato, tanto de la situación que da origen al contacto con el Zahir, como de lo que esencialmente constituye su vivencia, es por lo demás nebuloso, como afectado de incapacidad o de olvido. En el fondo, lo que tal vez suceda, es que quiera darse a entender que esa experiencia es incomunicable, está fuera de la circulación de los signos. En todo caso, tanto en “El Zahir” como en “El Aleph”, se verifica una doble situación en la que, por una parte, el yo en la función narradora percibe pero maneja y oculta datos de su certidumbre y, por otra, el yo en función de protagonista, de personaje del relato, vive la experiencia, diríamos “en bruto”.

En el mismo volumen de cuentos, *El Aleph*, hay otro, escrito en primera persona, en el que el narrador-protagonista nos dice de manera expresa que se niega a “comunicar” (con esta precisa palabra) lo que ha visto: es “La escritura del Dios”⁶. Aquí el secreto no solamente se postula como irrelevante por sus propiedades peculiares, “mágicas”, sino que resulta inhibido también por una decisión interna: el narrador (una función del relato, recordémoslo, cuya misión es la de contar) no nos cuenta por qué decide (y declara decidir) que no lo hará. Tzinacán, que ha descubierto finalmente, después de años de presidio y de búsqueda, la escritura secreta, resuelve guardarla para siempre consigo.

Una vez más, por encima de la anécdota diferente y del diferente planteo expresivo del relato, subyace una misma disposición del procedimiento: quien narra “ve” más allá de nuestro lenguaje, y le niega a éste la posibilidad de ser vehículo de esa visión. Primero, se trata de una imposibilidad (“Entonces ocurrió lo que no pudo olvidar ni comunicar”)⁷ Luego, se trata de una decisión: “Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen

casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal...[...]Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras...[...]Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres.[...]Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad”.⁸

Algo semejante sucede aún en “La busca de Averroes”, una investigación que no puede satisfacerse en el lenguaje, ya que ella consiste en encontrar el sentido de las voces *tragedia* y *comedia*, inexistentes para el Islam. El protagonista, como el narrador, se empeña en desmontar un laboratorio de la significación, esta vez sin ni siquiera poder contemplar su escenario: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes”.⁹

También en “La otra muerte”, cuento que es toda una duda sobre la narración misma, la posibilidad de contar, la validez de un relato, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (una biografía no de un ser que ha vivido sino de un personaje literario, biografía donde se juega con el hecho de que “en su oscura y valerosa aventura abundan los hiatos”) se muestran las dudas sobre nuestro lenguaje, y la necesidad de trascenderlo para establecer lazos más íntimos con la verdad.

Todo esto permite agrupar algunos elementos y conceptos sobre la especificidad borgeana en la construcción de lo fantástico:

a) Nos parece destacable la importancia funcional otorgada en todos estos cuentos al narrador-protagonista, con lo cual tiende a hacerse difícil en la lectura la separación entre quien “vive” la experiencia y quien la cuenta. Aunque exteriormente se presenten como el mismo sujeto, el relato, narrado en pasado, expone la vivencia de un él que la ha probado, por medio de un yo que la testimonia.

b) Así se explica entonces la coexistencia señalada entre una actitud extrema y una repetida imposibilidad de comunicar.

c) Observamos que, por lo general, esa imposibilidad de comunicar se refiere a un descubrimiento al que dio acceso el lenguaje o que una búsqueda de (o por) el lenguaje facilitó. (En algún caso, se trata asimismo de un descubrimiento al que dio acceso la literatura).

d) Tales experiencias no solamente trascienden la esfera de competencia común del lenguaje, sino que permiten la visión de centros que son, en sí mismos, laboratorios, fábricas de lenguaje (o de sistemas semióticos que pueden asimilársele). Todo ello, dejando de lado el hecho de que su origen y también su conformación suelen ser lingüísticos o literarios (piénsese en “El inmortal”, en “El Aleph” o en “La Rueda...”).

e) Esa fábrica es inefable. O sea que, además de estar fuera de nuestra racionalidad, se halla, y muy especialmente, fuera de nuestra capacidad de expresión:

Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivalen a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo¹⁰.

f) Una última comprobación, tal vez la más interesante para nuestro objeto, es la que el protagonista, en todos los casos, accede, conquista (aunque sea por poco tiempo, aunque sea a costa de su lucidez o de su vida) ese territorio secreto. Aparte de los ya citados relatos, esta afirmación puede verificarse en textos posteriores “Undr”, “El espejo y la máscara”, “La rosa de Paracelso”, “El milagro perdido”. En todos los casos, nosotros, lectores, gozamos en el relato de las sensaciones producidas en el narrador por la experiencia vivida, pero no vemos, como él, la experiencia misma.

El Aleph brinda todas las imágenes del universo, es el universo, “el inconcebible universo”; describirlo supone penetrar en el laboratorio donde el lenguaje se genera, y descubrir allí la producción del sentido, su misterioso trabajo. Esa tarea trasciende, claro está, las posibilidades y capacidades de un narrador unipersonal, aunque convoque su esfuerzo: “Arriba ahora al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor”³.

La narración es, por ello, crepuscular, insegura. Un narrador protagonista, que para mayor verosimilitud se llama “Borges” y es escritor, abunda en la mención de datos y fechas y horas exactas, pero no acierta a expresarse con precisión justamente en su medio, el relato de la experiencia, donde lo acecha la desesperación ante la imposibilidad de comunicarla.

Parecido sistema de exactitudes y de dudas instauran otros cuentos. En “El Zahir”, por ejemplo, también nos encontramos con un relator en primera persona, narrador protagonista, igualmente escritor, igualmente llamado “Borges”, y descubrimos importantes coincidencias estructurales con el cuento “El Aleph” (aparte de otras que podríamos llamar “temáticas”: igual influencia según el “Epílogo” —un relato de Wells⁴—, igual elemento amoroso, similar necrofilia, similar existencia de un objeto mágico, similar menoscabo verbal por los mediadores: Teodelina Villar en este caso; Daneri en aquél, etc.). Las coincidencias estructurales a que hago referencia serían la ausencia de obstáculos a vencer para la tenencia del objeto mágico, la apertura del camino hacia él por la muerte de una mujer querida y, quizás la más importante, la inexistencia de otros personajes que compartan la experiencia del protagonista privilegiado. Éste es el único que puede comprender la profundidad de la misma, y debe cumplir una función: “ver” y “contar”; es decir, “vivir” la experiencia y “transmitirla”.

También en “El Zahir” las precisiones (“Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio a la madrugada...”) [...] “El dieciséis de julio adquirí una libra esterlina...” [...] “En octubre, una amiga...” se mezclan con las vacilaciones ante sus propias capacidades de narrador desde el mismo comienzo del relato: “...no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges”⁵.

Todo el relato, tanto de la situación que da origen al contacto con el Zahir, como de lo que esencialmente constituye su vivencia, es por lo demás nebuloso, como afectado de incapacidad o de olvido. En el fondo, lo que tal vez suceda, es que quiera darse a entender que esa experiencia es incomunicable, está fuera de la circulación de los signos. En todo caso, tanto en “El Zahir” como en “El Aleph”, se verifica una doble situación en la que, por una parte, el yo en la función narradora percibe pero maneja y oculta datos de su certidumbre y, por otra, el yo en función de protagonista, de personaje del relato, vive la experiencia, diríamos “en bruto”.

En el mismo volumen de cuentos, *El Aleph*, hay otro, escrito en primera persona, en el que el narrador-protagonista nos dice de manera expresa que se niega a “comunicar” (con esta precisa palabra) lo que ha visto: es “La escritura del Dios”⁶. Aquí el secreto no solamente se postula como irrelevante por sus propiedades peculiares, “mágicas”, sino que resulta inhibido también por una decisión interna: el narrador (una función del relato, recordémoslo, cuya misión es la de contar) no nos cuenta por qué decide (y declara decidir) que no lo hará. Tzinacán, que ha descubierto finalmente, después de años de presidio y de búsqueda, la escritura secreta, resuelve guardarla para siempre consigo.

Una vez más, por encima de la anécdota diferente y del diferente planteo expresivo del relato, subyace una misma disposición del procedimiento: quien narra “ve” más allá de nuestro lenguaje, y le niega a éste la posibilidad de ser vehículo de esa visión. Primero, se trata de una imposibilidad (“Entonces ocurrió lo que no pudo olvidar ni comunicar”)⁷. Luego, se trata de una decisión: “Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen

casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal...[...].Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras...[...].Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres.[...]Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad”⁸.

Algo semejante sucede aún en “La busca de Averroes”, una investigación que no puede satisfacerse en el lenguaje, ya que ella consiste en encontrar el sentido de las voces *tragedia* y *comedia*, inexistentes para el Islam. El protagonista, como el narrador, se empeña en desmontar un laboratorio de la significación, esta vez sin ni siquiera poder contemplar su escenario: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes”⁹.

También en “La otra muerte”, cuento que es toda una duda sobre la narración misma, la posibilidad de contar, la validez de un relato, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (una biografía no de un ser que ha vivido sino de un personaje literario, biografía donde se juega con el hecho de que “en su oscura y valerosa aventura abundan los hiatos”) se muestran las dudas sobre nuestro lenguaje, y la necesidad de trascenderlo para establecer lazos más íntimos con la verdad.

Todo esto permite agrupar algunos elementos y conceptos sobre la especificidad borgeana en la construcción de lo fantástico:

a) Nos parece destacable la importancia funcional otorgada en todos estos cuentos al narrador-protagonista, con lo cual tiende a hacerse difícil en la lectura la separación entre quien “vive” la experiencia y quien la cuenta. Aunque exteriormente se presenten como el mismo sujeto, el relato, narrado en pasado, expone la vivencia de un él que la ha probado, por medio de un yo que la testimonia.

b) Así se explica entonces la coexistencia señalada entre una actitud extrema y una repetida imposibilidad de comunicar.

c) Observamos que, por lo general, esa imposibilidad de comunicar se refiere a un descubrimiento al que dio acceso el lenguaje o que una búsqueda de (o por) el lenguaje facilitó. (En algún caso, se trata asimismo de un descubrimiento al que dio acceso la literatura).

d) Tales experiencias no solamente trascienden la esfera de competencia común del lenguaje, sino que permiten la visión de centros que son, en sí mismos, laboratorios, fábricas de lenguaje (o de sistemas semióticos que pueden asimilarse). Todo ello, dejando de lado el hecho de que su origen y también su conformación suelen ser lingüísticos o literarios (piénsese en “El inmortal”, en “El Aleph” o en “La Rueda...”).

e) Esa fábrica es inefable. O sea que, además de estar fuera de nuestra racionalidad, se halla, y muy especialmente, fuera de nuestra capacidad de expresión:

Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivalen a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo¹⁰.

f) Una última comprobación, tal vez la más interesante para nuestro objeto, es la que el protagonista, en todos los casos, accede, conquista (aunque sea por poco tiempo, aunque sea a costa de su lucidez o de su vida) ese territorio secreto. Aparte de los ya citados relatos, esta afirmación puede verificarse en textos posteriores “Undr”, “El espejo y la máscara”, “La rosa de Paracelso”, “El milagro perdido”. En todos los casos, nosotros, lectores, gozamos en el relato de las sensaciones producidas en el narrador por la experiencia vivida, pero no vemos, como él, la experiencia misma.

Estamos, pues, en presencia de una estrategia narrativa que (entre otras cosas) fundaría la ficción en esa postergación, en esa siempre reconducida promesa, en esa expectativa sin resultado. Expectativas, reconducciones, postergaciones y, finalmente, frustraciones, basadas, claro está, en la recordada imposibilidad del lenguaje para transmitir "lo inefable".

El lenguaje, empero, nos permite leer narraciones fantásticas, es decir, productos de una fantasía lingüística donde se postulan verbalmente ante nosotros aparatos traslingüísticos cuyo desentrañamiento —imposible— es el nudo anecdótico del cuento. Claro, en este sentido, aunque estructuralmente algo distinto a los anteriores, es el mencionado relato "El espejo y la máscara" (que retoma la idea de "La parábola del palacio" de *El Hacedor*), donde nadie se anima a pronunciar en "voz alta" la línea de que consta el mágico poema que cuesta la vida al poeta.

El poder de tales ficciones radicaría en esa tan inquietante y promisoría (y siempre demorada y negada) presencia, y en la capacidad de conducir convincentemente al lector hasta el límite que su competencia y su experiencia lingüísticas permiten. En ese transcurso, el engaño, el artificio, queda a la vista.

Pero hay algo más profundo que se revela, y ello es que sólo en la producción y en la lectura de un texto concreto se dice (y se lee) lo indecible: "...para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito".¹¹

Hecha, naturalmente, de palabra comunicable, producida a través del lenguaje, la literatura borgeana nos llega entonces como algo más que lenguaje, palabra común. En su marcha hasta el umbral de lo inexpresable, su ficción explora la reserva significativa (que no está fuera de la palabra, ni detrás de ella, sino en el trabajo con ella).

En los elementos internos, constructivos, el narrador pone de manifiesto las deficiencias del código del que se sirve, y engendra hacia el mismo una desconfianza fundamental. Es normal entonces que se piense que hay que salir, escapar de él, para hallar la verdad. Pero esta ilusión es ingenua, y el entramado de los relatos la desbarata: "la productividad ocultada" no se revela en el reverso de la moneda, ni detrás de ella, sino en la actividad y en las transformaciones que su prometedora presencia impone: "El dinero es abstracto, repetí, el dinero es siempre futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. [...] una moneda simboliza nuestro libre albedrío".¹²

El optimismo expresado en la cita es, sin duda, irónico. Sobre todo cuando tan ligero "fetichismo de la moneda" sucede al criticado fetichismo de la moda y de la belleza de Teodelina Villar. Pero lo es mucho más el hecho de que, en una sociedad donde lo imaginario se restringe cada vez más al reducto económico, como metáfora de sus limitaciones y alcances, sea el símbolo de la economía mercantil el que abra el campo de lo imaginario, de la libertad.

Borges querría rechazar los avances del "Moloch industrial" sobre el universo espiritual. Pero no quiere hacerlo ocultando el peligro, sino nombrándolo. John Ruskin, William Morris, el admirado Carlyle, dieron sobradas pruebas de alarma ante el surgimiento de la máquina, y preconizaron la necesidad de recuperar el desinterés estético frente al capitalismo "sin alma", creciente e invasor. Pero contra el célebre entusiasmo de Adam Smith ("La industria suministra los materiales que el ahorro acumula"), Borges resiste con una apelación exorbitante y por eso mismo desvanecedora. La caótica multiplicación de los objetos de su realidad (llámense libros, imágenes de un espejo, memoria implacable) demuestra por presencia, por invocación, a qué conduce: a la reproducción abominable, al vaciadero de basuras de la cabeza de Funes.

Usufructuario y a la vez prisionero de su posesión, el protagonista de "El Zahir" (como el de "El milagro perdido", a quien el mendigo exige las piedras azules diciéndole que tiene muchas "monedas") sentirá que en la pieza de metal (o de piedra) se concentra toda la riqueza. Como en la palabra, también aquí está ella representada, ausentada, reemplazada. Y sin embargo, también como en el lenguaje, eso es lo único que se tiene, su caudal no está en otra parte sino en la misma, siempre repetida, siempre disminuida presencia, siempre empobrecida dádiva: "Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos".¹³

En "La rosa de Paracelso", al retirarse su impaciente alumno, Paracelso recupera la rosa mediante la combinación cabalística de palabras. La caverna mental de "La escritura del Dios", donde se separa con un mundo divisorio al lenguaje corriente del mágico representado por el jaguar es, no obstante, una cárcel.

En el tigre está escrito el oro que se persigue. La "moneda de hierro", la "pobre limosna", da acceso a ese oro, "es" (aún en su imperfección) ese oro. La literatura borgeana, una pulsión para revelarlo, quiere recuperar la magia original, la presencia perdida y empobrecida por la comunicación: "La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud".¹⁴

La moneda de Borges no es, pues, la corriente. Con una torpe paráfrasis de conocidos textos, diría que ella es más valor de uso que de cambio, objeto que satisface en su propio consumo la apetencia social, ya que el tesoro a representar es el que gastamos en la lectura.

En la figura que se llama oximoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas de un sol negro.¹⁵

Una tan académica definición de la figura de la "contradicción aparente" en el cuerpo de un relato, y justamente en el de "El Zahir", nos hace pensar quizás "la moneda", el Zahir, no contradiga más que aparentemente el oro del cuento. El oro, en efecto, ocupa algunas líneas de un "relato fantástico" esbozado en el interior de "El Zahir". Juzgado por el narrador como una "fruslería", ha sido escrito para distraerse de la obsesiva moneda.

Para el caso ¿es necesario, además, recordar que si Tzinacán está preso es porque ha sabido callar el lugar del tesoro?

Notas

- 1 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", *Prosa y poesía en Almafuerte*, en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, 11.
- 2 Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en *El Aleph, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, 624.
- 3 *Ib.*, 624.
- 4 Borges, Jorge Luis, "Epílogo", en *El Aleph*, 629.
- 5 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", en *El Aleph*, 589.
- 6 Borges, Jorge Luis, "La escritura del Dios", en *El Aleph*, 596-599.
- 7 *Ib.*, 598.
- 8 *Ib.*, 599.
- 9 Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", en *El Aleph*, 588.
- 10 Borges, Jorge Luis, "La escritura del Dios", *loc. cit.*, 598.
- 11 Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", *loc. cit.*, 588.
- 12 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", en *El Aleph*, *loc. cit.*, 591.
- 13 Borges, Jorge Luis, "El inmortal", en *El Aleph*, *loc. cit.*, 544.
- 14 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", en *La rosa profunda, Obras completas*, ed. cit., 10.
- 15 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", *loc. cit.* 590.

Estamos, pues, en presencia de una estrategia narrativa que (entre otras cosas) fundaría la ficción en esa postergación, en esa siempre reconducida promesa, en esa expectativa sin resultado. Expectativas, reconducciones, postergaciones y, finalmente, frustraciones, basadas, claro está, en la recordada imposibilidad del lenguaje para transmitir "lo inefable".

El lenguaje, empero, nos permite leer narraciones fantásticas, es decir, productos de una fantasía lingüística donde se postulan verbalmente ante nosotros aparatos traslingüísticos cuyo desentrañamiento —imposible— es el nudo anecdótico del cuento. Claro, en este sentido, aunque estructuralmente algo distinto a los anteriores, es el mencionado relato "El espejo y la máscara" (que retoma la idea de "La parábola del palacio" de *El Hacedor*), donde nadie se anima a pronunciar en "voz alta" la línea de que consta el mágico poema que cuesta la vida al poeta.

El poder de tales ficciones radicaría en esa tan inquietante y promisoría (y siempre demorada y negada) presencia, y en la capacidad de conducir convincentemente al lector hasta el límite que su competencia y su experiencia lingüísticas permiten. En ese transcurso, el engaño, el artificio, queda a la vista.

Pero hay algo más profundo que se revela, y ello es que sólo en la producción y en la lectura de un texto concreto se dice (y se lee) lo indecible: "...para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito".¹¹

Hecha, naturalmente, de palabra comunicable, producida a través del lenguaje, la literatura borgeana nos llega entonces como algo más que lenguaje, palabra común. En su marcha hasta el umbral de lo inexpresable, su ficción explora la reserva significante (que no está fuera de la palabra, ni detrás de ella, sino en el trabajo con ella).

En los elementos internos, constructivos, el narrador pone de manifiesto las deficiencias del código del que se sirve, y engendra hacia el mismo una desconfianza fundamental. Es normal entonces que se piense que hay que salir, escapar de él, para hallar la verdad. Pero esta ilusión es ingenua, y el entramado de los relatos la desbarata: "la productividad ocultada" no se revela en el reverso de la moneda, ni detrás de ella, sino en la actividad y en las transformaciones que su prometedora presencia impone: "El dinero es abstracto, repetí, el dinero es siempre futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos.[...] una moneda simboliza nuestro libre albedrío".¹²

El optimismo expresado en la cita es, sin duda, irónico. Sobre todo cuando tan ligero "fetichismo de la moneda" sucede al criticado fetichismo de la moda y de la belleza de Teodelina Villar. Pero lo es mucho más el hecho de que, en una sociedad donde lo imaginario se restringe cada vez más al reducto económico, como metáfora de sus limitaciones y alcances, sea el símbolo de la economía mercantil el que abra el campo de lo imaginario, de la libertad.

Borges querría rechazar los avances del "Moloch industrial" sobre el universo espiritual. Pero no quiere hacerlo ocultando el peligro, sino nombrándolo. John Ruskin, William Morris, el admirado Carlyle, dieron sobradas pruebas de alarma ante el surgimiento de la máquina, y preconizaron la necesidad de recuperar el desinterés estético frente al capitalismo "sin alma", creciente e invasor. Pero contra el célebre entusiasmo de Adam Smith ("La industria suministra los materiales que el ahorro acumula"), Borges resiste con una apelación exorbitante y por eso mismo desvanecedora. La caótica multiplicación de los objetos de su realidad (llámense libros, imágenes de un espejo, memoria implacable) demuestra por presencia, por invocación, a qué conduce: a la reproducción abominable, al vaciadero de basuras de la cabeza de Funes.

Usufructuario y a la vez prisionero de su posesión, el protagonista de "El Zahir" (como el de "El milagro perdido", a quien el mendigo exige las piedras azules diciéndole que tiene muchas "monedas") sentirá que en la pieza de metal (o de piedra) se concentra toda la riqueza. Como en la palabra, también aquí está ella representada, ausentada, reemplazada. Y sin embargo, también como en el lenguaje, eso es lo único que se tiene, su caudal no está en otra parte sino en la misma, siempre repetida, siempre disminuida presencia, siempre empobrecida dádiva: "Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos".¹³

En "La rosa de Paracelso", al retirarse su impaciente alumno, Paracelso recupera la rosa mediante la combinación cabalística de palabras. La caverna mental de "La escritura del Dios", donde se separa con un mundo divisorio al lenguaje corriente del mágico representado por el jaguar es, no obstante, una cárcel.

En el tigre está escrito el oro que se persigue. La "moneda de hierro", la "pobre limosna", da acceso a ese oro, "es" (aún en su imperfección) ese oro. La literatura borgeana, una pulsión para revelarlo, quiere recuperar la magia original, la presencia perdida y empobrecida por la comunicación: "La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud".¹⁴

La moneda de Borges no es, pues, la corriente. Con una torpe paráfrasis de conocidos textos, diría que ella es más valor de uso que de cambio, objeto que satisface en su propio consumo la apetencia social, ya que el tesoro a representar es el que gastamos en la lectura.

En la figura que se llama oximoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas de un sol negro.¹⁵

Una tan académica definición de la figura de la "contradicción aparente" en el cuerpo de un relato, y justamente en el de "El Zahir", nos hace pensar quizás "la moneda", el Zahir, no contradiga más que aparentemente el oro del cuento. El oro, en efecto, ocupa algunas líneas de un "relato fantástico" esbozado en el interior de "El Zahir". Juzgado por el narrador como una "fruslería", ha sido escrito para distraerse de la obsesiva moneda.

Para el caso ¿es necesario, además, recordar que si Tzinacán está preso es porque ha sabido callar el lugar del tesoro?

Notas

- 1 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", *Prosa y poesía en Almafuerte*, en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, 11.
- 2 Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en *El Aleph, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, 624.
- 3 *Ib.*, 624.
- 4 Borges, Jorge Luis, "Epílogo", en *El Aleph*, 629.
- 5 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", en *El Aleph*, 589.
- 6 Borges, Jorge Luis, "La escritura del Dios", en *El Aleph*, 596-599.
- 7 *Ib.*, 598.
- 8 *Ib.*, 599.
- 9 Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", en *El Aleph*, 588.
- 10 Borges, Jorge Luis, "La escritura del Dios", *loc. cit.*, 598.
- 11 Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", *loc. cit.*, 588.
- 12 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", en *El Aleph*, *loc. cit.*, 591.
- 13 Borges, Jorge Luis, "El inmortal", en *El Aleph*, *loc. cit.*, 544.
- 14 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", en *La rosa profunda, Obras completas*, ed. cit., 10.
- 15 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", *loc. cit.* 590.