

es todo en el texto, pero a la vez discrepa con ellos porque se limitan a una vivisección deshumanizada, exenta de sentido o fundamentación, ajena a las secretas claves antropológicas que —en su opinión— han permitido al signo adquirir su prestigio y autoridad. Por consiguiente, su excelencia artística resulta indiscutible; pero no es el mero producto de una artesanía verbal (por importante que ello parezca), sino que además responde a las necesidades elementales del hombre en su condición de habitante —muy probablemente, prisionero— de un mundo nominal. Desde su punto de vista, el escritor tiene que desarrollar un dominio pleno de las estrategias retóricas, pero no como una vía de exclusivo “embellecimiento” textual, sino como un instrumento que en forma operativa contribuya a explorar las relaciones del lenguaje con la experiencia humana, hasta el deslinde de sus posibilidades extremas.

### 3. Realidad y ficción

En suma, las relaciones que mantenemos con los signos constituyen el eje en torno del cual se organiza en su totalidad el pensamiento literario de Borges. Los hombres se hallan instalados simultáneamente en dos universos que de algún modo son análogos y coextensivos, pero que al mismo tiempo se oponen entre sí tal como la imagen de un espejo se opone al objeto reflejado. Estamos insertos

en uno de estos universos, del que formamos parte; el otro, en cambio, consiste en el sistema de símbolos que utilizamos para interpretar al anterior. Por su naturaleza intrínseca, el primero es *real*; el segundo, *ficticio*. El mundo real es un laberinto del que no es posible escapar; el ficticio es la imagen registrada en el espejo de nuestra reflexión sistematizadora. En tanto existimos somos una porción de esa realidad cuyas características, empero, resultan inexplicables para nosotros pues tan pronto como tratamos de enunciarlas —y aun de pensarlas— se convierten en ficción. Por consiguiente, la realidad en sí misma se nos presenta caótica, dura, rígida, inescrutable. De allí surge que nuestro destino “no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro” (*OI*, 256). En sus declaraciones, Borges llega casi a una interpretación materialista de la realidad, interpretación que se propone justificar el ejercicio de la filosofía como una forma de evadirse de lo que es inflexible y opresivo: “si uno es materialista y cree en las cosas duras y rígidas, entonces queda atado a la realidad o a lo que se denomina realidad” (*Burgin*, 138). En la medida en que esta observación hace equivalentes el mundo material y la realidad, Borges difícilmente pueda ser considerado por entero subjetivista e inclusive parece escapar a la posible acusación de solipsista.<sup>19</sup> Sin embargo, sus textos decla-

<sup>19</sup> Cabe destacar, empero, que en este punto Borges no mantiene una línea que pueda ser considerada inequívoca. Por ejemplo, en la brevísima pieza titula-

ran de manera constante que, en cuanto intentamos transmitir u ordenar nuestra experiencia de esa realidad, inevitablemente quedamos atrapados en el lenguaje, el cual nos impone una sustitución de los datos concretos que pretendemos comunicar o estructurar. Por lo tanto, nuestro esfuerzo de concebir o declarar, a causa de la índole misma de la acción, nos ubica en un ámbito sustitutivo, ficticio. De esto se desprende que ficción es todo aquello que enunciamos por medio del lenguaje, sea lo que fuere. Tal aserto es igualmente válido para la formulación científica, filosófica o poética, ya que el acto de decir entraña por sí una transposición cualitativa del objeto real y del circuito de relaciones en que se halla inserto. Además, ello no sólo es aplicable a las interpretaciones que extraemos de nuestro contacto con los hechos y cosas que nos circundan, sino que también resulta extensivo a las expresiones utilizadas para manifestar nuestra propia conciencia, pues el lenguaje es el conjunto de "gruñidos y chillidos" —según dice Chesterton— que imaginamos capaces de "significar todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo" (OI, 212). En definitiva, no queda al respecto ninguna alternativa: cuanto enunciamos —por extremada que sea nuestra búsqueda de exactitud verbal— es inevitablemente ficción. La palabra cuenta con una excepcional aptitud persuasiva porque es un recurso que parece prestarse con plasticidad "Tú" (OT, 69) cada hombre es "uno", es "único" y "siempre está solo".

idad y eficacia a nuestra instrumentación ordenadora; pero a la vez se muestra harto traicionera porque, sin que prestemos debida atención al hecho, nos traslada a un plano de presencias fantasmales.

La perfidia del lenguaje, que convierte en ficción cuanta realidad es asimilada en el área de su influjo, constituye una de las preocupaciones constantes de Borges; en especial, ello se observa en algunos cuentos en que este asunto suele presentar un aspecto bastante complejo e indirecto, al punto de que es posible sospechar un premeditado disimulo, el que no obstante ha sido concebido tal vez no con el propósito de velar intenciones sino, más bien, de recrear por medios poéticos la forma solapada en que opera la palabra cuando desenvuelve su intrincado juego de encubrimiento y transposiciones, esa acción tan suya de disgregar los hechos a través de una labor pública y desembozada pero que, en razón de nuestros hábitos negligentes, permanece casi ignorada y secreta. Un ejemplo inicial puede extraerse de la pieza titulada "Historia del guerrero y de la cautiva" (A, 49-54), que según apuntó el mismo autor "se propone interpretar dos hechos fidedignos" (A, 181); es decir, que tuvieron consistencia real, si nos atenemos a las fuentes utilizadas: por una parte, el episodio en que el lombardo Droctulft abandona a su gente y muere defendiendo Ravena, asediada por quienes habían sido sus compañeros de armas; por la otra, la anécdota de la cautiva inglesa que prefirió continuar su vida en las

tolderías indígenas, en lugar de regresar al mundo del que había sido arrebatada. Al superponer ambas historias, Borges destaca una polarización de actitudes: el guerrero se identifica con las formas de vida más elaboradas y urbanas, en tanto que la cautiva escoge las condiciones más primitivas y rústicas. Sin embargo, al mismo tiempo hay algo que confiere una profunda e inequívoca afinidad a las dos decisiones, pues sus protagonistas —separados por “mil trescientos años y el mar”— acataron un mismo “ímpetu secreto” que fue “más hondo que la razón” y que “no hubieran sabido justificar”, ímpetu que los llevó a consustanciarse con un orden al que no pertenecían por origen y formación pero en el que estaban llamados a integrarse. Cabe destacar una circunstancia bastante curiosa: el hecho de que este comentario sobre dos episodios *reales* haya sido recogido en un volumen de *ficciones*. Tal decisión pone en un primer plano, implícito pero muy significativo, las opiniones que el autor sustenta acerca de la palabra y su capacidad estructuradora: basta la yuxtaposición que conduce al mutuo esclarecimiento para que dos sucesos que pertenecían a la realidad se conviertan, sin tropiezos, en ingrediente de un ejercicio imaginativo. Aquí de nuevo se torna ostensible la extrema tenuidad del matiz que separa la crónica verídica de la fábula, cuando la intervención del medio narrativo disuelve la consistencia de ambos personajes y los transforma en exclusiva materia nominal, única esperanza de supervivencia que

los seres humanos pueden abrigar con alguna certeza. Para perdurar, el hombre y el mundo se tienen que volver ficticios, se deben someter a las normas que imperan en la literatura. Al respecto, en la “Parábola de Cervantes y de Quijote” (*H*, 38) Borges recuerda que el novelista español, al concebir su producción más memorable, quiso mostrar la oposición entre lo cotidiano y real, por un lado, y los vanos prodigios de las narraciones caballerescas, por el otro; para ello, imaginó a un lector enloquecido por la frecuentación de tales historias y lo ubicó en el muy concreto paisaje hispánico de la Mancha y de Montiel; pero no pudo evitar que “los años acabaran por limar la discordia” y que ese ámbito real en el que transcurre la acción terminara adquiriendo características “no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto” (y aquí el significado de *poético* se aproxima al de “fabuloso”, o tal vez inclusive al de “irreal”). En suma, que el lenguaje posee un espacio propio que es inviolable porque nada puede ingresar en él sin adecuarse a las leyes que allí imperan. En consecuencia, no es posible en modo alguno que la realidad logre penetrar o arraigar en el mundo de la ficción, a menos que la naturaleza de esa realidad sufra una transformación radical.

Por lo contrario, la ficción tiene una insidiosa aptitud mimética que le permite infiltrarse en la realidad, la que resulta muy permeable a pesar de su solidez concreta. Dos relatos de Borges parecen deliberadamente concebidos

con el propósito de ilustrar esta aseveración: uno es "Tema del traidor y del héroe" (F, 137-141); el otro, "Emma Zunz" (A, 61-68). La primera de estas composiciones bosqueja las intrigas revolucionarias que tienen lugar "en un país oprimido y tenaz". Fergus Kilpatrick, reconocido jefe de la conspiración, es desmascarado por uno de sus lugartenientes como traidor a la causa emancipadora; condenado a muerte por sus secuaces, se pretende evitar que trascienda la felonía del héroe popular, para lo cual se disimula la ejecución tras la *mise en scène* de un atentado público cuya trama es cuidadosamente elaborada sobre el modelo que proporcionan dos tragedias de Shakespeare. De tal modo, las calles de Dublín se convirtieron en un inmenso tablado en el que se desarrolló una vasta representación, con el concurso de una muchedumbre de actores. Según admite el mismo Borges, el episodio se inspira en las paradójicas fantasías de Chesterton; pero la originalidad del asunto consiste en introducir el aparato histriónico como parte integral de la realidad, confundido con ella hasta el punto de que es inverosímil declarar lo acontecido, es irrelevante denunciar la simulación. Por contraste, "Emma Zunz" presenta una narración de apariencia mucho más simple pues entrelaza un grupo de situaciones aisladas que vive un mismo personaje y que nada tienen de insólitas o descomunales, lo cual en una primera lectura puede llevarnos a suponer que nos hallamos ante una pieza de ficción naturalista. Lo singular es la

forma en que la protagonista cumple su plan vengativo urdiendo un *relato* que prescinde de la inconexión entre los hechos y que enhebra la realidad fragmentada en una continuidad fingida, cuya persuasión *verbal* elimina toda fisura y fragua una coherencia causal ausente en la serie de acontecimientos congregados. Por esta vía el *lenguaje* sistematiza un conjunto de partículas dispersas y postula una sucesión eslabonada, una historia que "era increíble, en efecto", pero que sin embargo "se impuso a todos" porque respondía de algún modo a nuestra idea de verosimilitud. Convertida en un juego de signos relacionados, la azarosa y fracturada realidad acaba por fundirse y vertebrarse en lo que es apenas un espejismo. Cabe sospechar que esta arbitraria concatenación de los datos utilizados se propone sugerirnos algo así como un modelo de los procedimientos en que se sustenta la elaboración del pensamiento científico. Para lograr su objeto, Borges ensaya la operación contraria a la que cumplió David Hume con análogo propósito: en tanto el filósofo desmonta y analiza los mecanismos que intervienen para infundir solidez aparente a nuestra exégesis conjetural de los procesos naturales, el cuentista procura trazar la síntesis que conduce a tales interpretaciones; pero en ambas direcciones se pone al descubierto un mismo problema, un idéntico cuestionamiento de las aptitudes humanas para desentrañar cómo funciona el mundo en que vivimos. Los instrumentos especulativos de que disponemos limitan nuestra posibilidad de al-



canzar con certeza un pleno dominio de la realidad.<sup>20</sup>

De cualquier manera, la situación del hombre no admite ninguna alternativa: pese a las restricciones que nos impone, el lenguaje aparece como nuestra única vía satisfactoria de expresión. Por consiguiente, no se debe desestimar totalmente la opinión de Leibniz —que compartió el zarandeado profesor Pangloss— acerca de las presumibles ventajas que entraña el ámbito de nuestra existencia: aunque nos precipite sin cesar en la ambigüedad y el equívoco, la abstracción proporcionada por los conceptos tal vez resulte más soportable para nuestro entendimiento que la caótica e ilimitada concreción de los hechos individuales. Según declaró Borges, este es el hilo conductor que debe entresacarse de "Funes el memorioso": "un buen hombre, un hombre muy ignorante, tiene una memoria perfecta, tan perfecta que las generalizaciones le están prohibidas; muere muy joven, agobiado por esta memoria que podría soportar un dios, no un hombre" (*Char-*

<sup>20</sup> Por supuesto, la idea de que el mundo no puede ser capturado por nuestros medios conceptuales y enunciativos es típica del nominalismo. Pese a ello, también es característica de otra corriente de pensamiento. En la medida en que la experiencia de lo divino fue concebida como realidad, los místicos percibieron asimismo esta falencia del lenguaje, a la que trataron de sobreponerse en sus escritos con ayuda de la metáfora; piénsese, al respecto, en el ejemplo memorable que ofrece la poesía de San Juan de la Cruz. El cuestionamiento del lenguaje como recurso para indagar la índole "numinosa" de la divinidad ya aparece explicitado, por lo demás, en las postrimerías del siglo V de nuestra era, en la *Teología mística* del Pseudo Dionisio.

*bonnier*, 77). El protagonista del cuento (*F*, 117-127) no olvida ningún detalle, y a causa de ello descubre que las palabras sólo consienten un margen de representación limitado e incierto. Funes advierte que la exactitud de nuestros enunciados requeriría un vocabulario infinito, pues en su recuerdo cada hoja de árbol se distingue de las demás y tiene que contar con un término que la designe; pero inclusive esta multiplicación de nombres propios resultaría insuficiente, porque cada hoja modifica su apariencia en instantes diferentes, por obra del sol, de la lluvia, del viento, del ciclo biológico. La prodigiosa retentiva permitió a Funes aprender sin esfuerzo multitud de lenguas; en cambio, lo inhabilitó para el pensamiento, ya que esta actividad consiste en cierto grado de negligencia: "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" (*F*, 126). Al llegar a esta comprobación, Borges formula su circumscripita rehabilitación de las ideas platónicas, no por el carácter sustancial que les atribuye el realismo filosófico sino porque glorifican un medio que, dentro de su precariedad, se presta para enunciar nuestros juicios, para organizar nuestra existencia, para permitirnos el trato con nuestros semejantes. El hombre es, en esencia, un animal lingüístico que se halla recluido inexorablemente en un espacio nominal. Le sucede lo que al pájaro cautivo que ha llegado a familiarizarse en demasía con su jaula y ha perdido por completo su disposición para vivir en libertad: es incapaz de sobrellevar intelectualmente un exceso de realidad. Esta es la

fatal circunstancia que habría de precipitar, sin remedio, el aniquilamiento de Ireneo Funes.

Las ilustraciones se podrían multiplicar a lo largo de la producción narrativa de Borges. Por ejemplo, una pieza como "El jardín de los senderos que se bifurcan" (F, 97-111) permite rastrear muy diversas observaciones acerca de la gravitación que el lenguaje tiene en nuestro pensamiento: la mera distracción de un copista de las *Mil y una noches* llega a sugerir la instauración de un tiempo circular; la omisión sistemática de un vocablo logra convertirse en clave para elucidar una extensa e intrincada composición; el peso de nuestros hábitos semánticos obstaculiza el reconocimiento de que en un determinado contexto las palabras *libro* y *laberinto* designan un mismo objeto. Pero la abundancia de pasajes que confirman esta preocupación por sí sola hace innecesaria la reiteración. El hecho que parece indiscutido consiste en que la materia verbal, por su diligencia en la transposición ficticia —es decir, abstractizante, sistematizadora—, opera como un vehículo muy traicionero para elaborar nuestro conocimiento de la realidad, si bien el hombre no cuenta con la más mínima perspectiva de reemplazarlo por alguna herramienta más efectiva y precisa. Se suscita, en consecuencia, un desgarramiento que no tiene salida, tal como lo puntualizó Leszek Kolakowski al cuestionar la validez cognoscitiva excluyente que los neopositivistas confieren al enunciado científico. Esta página proporciona óptimo corola-

rio a las comprobaciones que hace el personaje central de "Funes el memorioso":

Es evidente que el contacto del hombre con el mundo se realiza en forma no discursiva, es decir, que el contenido de lo que experimenta por medio de ese contacto no puede ser expresado adecuadamente con palabras. La mayor parte de nuestro contacto con el mundo tiene este carácter, ya que, por ejemplo, ni una sola de nuestras percepciones sensoriales puede ser expresada adecuadamente con palabras; eso se debe a que no hay dos percepciones sensoriales totalmente idénticas y a que el número de propiedades contenidas en una percepción es infinito. Aunque existiera, pues, un lenguaje muy rico y capaz de ampliarse indefinidamente, sería de todos modos prácticamente imposible describir adecuadamente una percepción cualquiera. Además, la traducción verbal de una percepción no es la traducción de la percepción en cuanto tal, sino simplemente la señalización de lo que en realidad sucedió.

Para pronunciarse en forma definitiva acerca de la situación, el mismo Kolakowski añade a continuación: "con palabras sólo se pueden representar palabras".<sup>21</sup> Por lo tanto, la naturaleza última de la realidad no admite ser transformada en objeto de un conocimiento que pueda configurarse o impartirse con el auxilio exclusivo del lenguaje.

<sup>21</sup> Leszek Kolakowski, *Tratado sobre la mortalidad de la razón*, págs. 262-263.

#### 4. Ambigüedad verbal y desamparo humano

De todas maneras, Borges pareciera juzgar que lo fundamental con respecto al lenguaje no es lo que nos esforzamos en decir acerca de la realidad sino algún tipo de certidumbre sobre nuestra inserción en el mundo que tratamos de obtener a través de tales enunciados. En este sentido, el párrafo final de "Emma Zunz" resulta más que elocuente:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. (A, 68)

El texto exhibe absoluta claridad: los hechos aislados sucedieron efectivamente; la concatenación que se les atribuyó fue, sin duda, simulada; pero lo que en forma concluyente infunde persuasión a la historia fingida por la protagonista consiste en lo que Emma Zunz sentía, en lo que procuraba alcanzar por medio de su invención. Cuanto hace el personaje para que tal invención se torne convincente es un hábil escamoteo, en el que se percibe el eco de aquel distingo que, en la última década del siglo pasado, Gottlob Frege señaló en los contenidos significativos del lenguaje, al discriminar en ellos dos niveles: uno específicamente conceptual (al que suele denominarse "sentido" o,

por antonomasia, "significado") y otro indicativo de la realidad mentada (al que se designa con los términos "referencia" y "denotación"). El mismo Frege puntualizó que hay frases que poseen sentido y, sin embargo, carecen de referencia; y anotó que, por una imperfección del lenguaje, es posible elaborar "filas de signos que producen la ilusión de que se refieren a algo, pero que, por lo menos hasta el momento, todavía carecen de referencia".<sup>22</sup> Cabe observar, al respecto, que Emma Zunz nos presenta un conjunto de *signos* cuya autenticidad resulta incuestionable (el "tono", el "pudor", el "odio", el "ultraje") y los integra sin tropezos en la fraguada historia que posee un *sentido* totalmente persuasivo, para lo cual la

<sup>22</sup> Gottlob Frege, *Estudios sobre semántica*; Barcelona, Ediciones Ariel, 1971; pág. 70. El trabajo en cuestión, titulado "Über Sinn und Bedeutung", apareció en 1892. Borges pudo conocerlo directamente o a través de la ulterior reivindicación de Bertrand Russell, quien dedicó en 1905 uno de sus estudios lógicos al problema de la "denotación" (acerca de la terminología empleada por Russell se han formulado objeciones). Las observaciones de Russell sobre el pensamiento de Frege han sido traducidas al español; al respecto, véanse el susodicho ensayo "Sobre la denotación", en su *Lógica y conocimiento (1901-1950)*, Madrid, Taurus, 1966, págs. 51-74, y también el apéndice A, titulado "Las doctrinas de Frege sobre lógica y matemática", en su obra *Los principios de la matemática*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, págs. 611-637. Para una noticia general, cf. Adam Schaff, *Introducción a la semántica*, págs. 231-233. Por lo demás, el distingo de Frege ha tenido amplia difusión en el área de estudios lingüísticos, si bien las ideas de Borges sobre el lenguaje parecen proceder del campo filosófico, de acuerdo con las referencias que manejó en sus textos. La posición de Frege también es analizada en Umberto Eco, *La estructura ausente*; Barcelona, Editorial Lumen, 1968; párrafos II, 1 y II, 2 (especialmente, pág. 78).

protagonista se limita a sustituir aquellas *referencias* que hubieran interferido en su propósito ("las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios"). Como era imposible verificar esta sustitución —con un testigo muerto (la víctima) y el otro definitivamente excluido (el marinero)—, la versión proporcionada "se impuso a todos" pues produjo la ilusión adecuada, en razón de que tenía "sentido" pese a la deliberada confusión de "referencias". Ello nos permite advertir que, más allá de ciertas correspondencias muy limitadas o muy imprecisas entre lo acontecido y su formulación verbal, la multiseccular preocupación por el margen estricto de verdad o falsedad que pueda contener un enunciado supone el flagrante desconocimiento de la ambigüedad que es inherente a cualquier signo, ya que toda operación semántica entraña inevitablemente un resultado que es escurridizo en mayor o menor grado. Pero además de bosquejar una crítica gnoseológica, este cuento desliza una curiosa reversión de la mecánica que gobierna la novela detectivesca, tan admirada por Borges. Boileau y Narcejac han sugerido que la función del investigador policial, tal como se la exhibe en las composiciones clásicas de este género, entraña en cierto modo la tarea de "remontarse del signo al significado",<sup>23</sup> con el objeto de resolver el misterio a partir de los indicios diseminados a lo largo de la exposición; y para el frecuente avarado de tales piezas, resulta previsible

<sup>23</sup> Boileau-Narcejac, *La novela policial*; Buenos Aires, Paidós, 1968; pág. 23.

que el esclarecimiento se ha de obtener, por más que el criminal imaginario tome la precaución de confundir escrupulosamente las pistas. A decir verdad, Emma Zunz no desdeña en absoluto esta labor de inferencia, pero sólo en la medida en que procura (y logra) desbaratarla con el concurso de signos que admiten interpretaciones falsas tanto o más persuasivas que las verdaderas. De alguna manera, pues, se trata de un "antirrelato detectivesco" cuyo interés no se halla centrado en la destreza indagatoria del habitual sabueso que todo lo resuelve —por lo demás, ausente en esta narración—, sino en el ingenio con que es sustituida la causa del crimen por obra de un asesino que, al ejercitar sin obstáculos su destreza mental, consigue que una concatenación apócrifa llegue a mostrarse irrefutable.

Sea como fuere, debatir el margen de verdad o falsedad que pueda contener un enunciado reviste sólo importancia secundaria; lo decisivo es el móvil humano que interviene en su instauración. El enfoque de Borges permite suponer que la materia verbal siempre conserva un estímulo ajeno al conocimiento que se pretende formular, pues en ella persiste la gravitación de una urgencia precrítica que se impone al hombre como necesidad elemental de sobreponerse al desamparo y a la soledad, para lo cual buscamos —aun sin advertirlo— el auxilio de una enunciación provisoria llamada a interpretar la naturaleza última de la realidad; y esa urgencia precrítica conserva su impronta en toda expresión lingüística, por muy

“objetivos” y “científicos” que pretendan ser los enunciados ofrecidos. Ello es inherente a la condición de la palabra; suponer lo contrario —dentro de esta concepción del lenguaje— significaría consustanciar indebidamente el verbo y el mundo. La despiadada lucha que el hombre entabla en el afán de lograr verosimilitud y precisión para sus declaraciones de algún modo precede y determina toda posibilidad de satisfacer esa meta. La persecución del significado exacto entraña, en cierto sentido, un impulso que es anterior a la certeza de hallarlo. Lo que habitualmente dejamos de preguntarnos es en qué medida nuestras herramientas conceptuales pueden responder con eficacia plena a las exigencias que les imponemos. Ya hemos observado que la índole del lenguaje, por sí sola, hace muy difícil que nuestra aspiración se concrete; pero sobre este hecho pesa, además, la actitud misma —a la vez expectante y desilusionada— con que afrontamos nuestra búsqueda: aun en la circunstancia de que sospechemos de antemano que es imposible quebrar la resistencia opuesta a la acción que proyectamos, esto resulta insuficiente para desalentarnos en la que es, acaso, la más antigua y frustrada empresa. Por ello los habitantes de la Biblioteca de Babel no desisten de recorrer los anaqueles en procura de una vindicación personal (F, 90). Por ello, asimismo, seguiremos librando sin término la desesperanzada contienda que nos empuja a estructurar interpretaciones precarias de la realidad, en reemplazo de aquel dominio cierto que

ningún ser humano se halla en condiciones de adquirir: “la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos aunque nos conste que éstos son provisorios” (OI, 143). De ello resulta que, si bien la teología, la metafísica y la filosofía en general no comunican un conocimiento más valedero que el transmitido por la literatura fantástica, su proyección en nuestras vidas de ninguna manera puede ser desdeñada. Como armas destinadas a tomar por asalto la realidad se muestran bastantes toscas, pero como andamiajes para nuestra trémula sustentación intelectual resultan inapreciables. “La filosofía disuelve la realidad”, decía Borges; pero agregaba que, como no hallamos otro camino en nuestra apremiante demanda de certidumbre, su acción resulta “beneficiosa” (Burgin, 138) o por lo menos —podríamos atemperar— se manifiesta apaciguadora.

La actitud que asume Borges con respecto al lenguaje nos permite entrever la denuncia de un círculo vicioso, que a su juicio es insalvable para la condición humana: la materia verbal sólo puede engendrar ficciones, pero estamos desprovistos de cualquier otro medio que nos facilite la organización de nuestra experiencia. Todos nuestros enunciados no pasan de ensayos fallidos; son, al mismo tiempo, indispensables e insatisfactorios; por más exactos que se los juzgue, la diferencia que los separa de la pura fantasía apenas si es de grado, jamás llegará a ser de naturaleza. No debemos consi-

derar fortuito el hecho de que esta posición sea análoga a la que suelen suscribir los místicos: nuestro contacto directo con la realidad descarta toda posibilidad de expresar adecuadamente tal relación; siempre recaemos en la metáfora. Nuestras alternativas se reducen, de manera exclusiva, a la traducción inapropiada —por rescatable que se la considere desde los enfoques científico, filosófico y poético— o al silencio.

En síntesis, la producción de Borges nos lleva a vislumbrar una suerte de filosofía del lenguaje que acaso pueda cuestionarse —en cuanto parece negar toda alternativa que permita salvar, por lo menos de manera práctica, este presunto antagonismo irreductible entre universo y palabra—, pero que dentro de sus propios alcances se muestra sin lugar a dudas rigurosa y coherente: a su juicio, el conocimiento es una actividad fundamentalmente especulativa, una labor limitada a *imaginar* el ámbito en que nos hallamos insertos pero no a *interpretarlo*; por añadidura, pensar el mundo consiste en verbalizarlo o, vertido en otros términos, conocer la realidad significa convertirla en una sistematización conceptual que deforma y simplifica la naturaleza de los hechos concretos que registra nuestra percepción. No obstante, en vista de que —dentro de las fronteras del esquema utilizado por Borges— es imposible escapar a este procedimiento, sólo queda expedita la vía de perseverar en él (a condición de que, por supuesto, se reconozca su extremada e irremediable precariedad).

## 5. Conclusiones

Al completarse, la exploración realizada desemboca en ciertas comprobaciones acerca de la producción de Borges, en general, y acerca del pensamiento lingüístico de este escritor, en particular. Los principales resultados obtenidos pueden formularse en los siguientes términos:

a) En los escritos de Borges es posible señalar una manifiesta preocupación metalingüística, orientada a desentrañar los alcances del conocimiento, a interrogarse sobre la validez de la especulación filosófica y a indagar el papel relevante de la literatura como plenitud de la gravitación que la palabra ejerce en nuestra existencia.

b) Cuando Borges expresa su renuencia con respecto al pensamiento sistemático, esta actitud se circunscribe exclusivamente a los intentos de elaborar en forma deliberada interpretaciones de la realidad, las que a su juicio recaen de manera inevitable en concepciones metafísicas cuyo valor cognoscitivo no excede el de la literatura fantástica. En cambio, parece omitir o desconocer el hecho de que su propia obra —como toda labor humana que posee continuidad y se concentra en ciertos aspectos de especial relevancia— tiende naturalmente a proponernos un sistema.

c) El sistema que trazan los escritos de Borges se inscribe en una tradición especulativa del pensamiento europeo cuya línea prin-

principal pasa por el nominalismo, el empirismo, el positivismo y el pragmatismo, para llegar en nuestro siglo a la filosofía del análisis lógico. Por su mismo recelo con respecto a la herramienta lingüística del conocimiento, esta corriente ha estado vinculada con frecuencia a una ideología liberal, perceptible en algunas de sus figuras más prominentes y notoria asimismo en Borges: puesto que no hay un acceso cierto y unívoco a la verdad, toda concepción ajena —tal como postulaba John Stuart Mill— debe ser examinada con la misma atención que cada uno presta a sus propias ideas; la única doctrina que cabe rechazar sin contemplaciones es aquella que dogmáticamente rehúsa compartir este principio de tolerancia.<sup>24</sup> Consecuencia directa de tal óptica es la aprobación que Borges expresa por Herbert Spencer, quien enunció una “profética” alternativa: respeto del individuo o tiranía (OI, 168).

d) Borges destaca con excepcional perspicacia los problemas cognoscitivos que el formalismo lógico de esta corriente no ha podido resolver, a causa de un residuo idealista que llevó a separar de manera infranqueable el lenguaje de la realidad. Al respecto, cabe señalar que los textos de este autor exploran la situación hasta sus perspectivas últimas, lo cual conduce a una visión casi apocalíptica en la que el hombre se ve imposibilitado de afianzar su inserción plena en la realidad y queda atrapa-

<sup>24</sup> Cf. L. T. Hobhouse, *Liberalism*; Londres, Williams and Norgate, 1927; pág. 116.

do en un ámbito puramente nominal. De tal forma, se pone de contragolpe al descubierto, con implacable claridad, el desasosiego que a menudo suele introducirse subrepticamente en el pensamiento de esta orientación gnoseológica, por más que sus representantes filosóficos —tal vez con la sola excepción de Hume— hayan tratado de rehuir o disimular sus consecuencias.



III

EL ESPACIO LITERARIO

*La literatura es un juego de convenciones tácitas; infringirlas parcial o absolutamente es una de las muchas felicidades (de los muchos deberes) de ese juego de límites ignorados. Ejemplo: cada libro es un orbe ideal, pero suele agradarnos que su autor, en el ámbito de unas líneas, lo confunda con la realidad, con el universo.*

.....  
*Todo libro es la traducción de un arquetipo oscuro; todo escritor es un lector, un compilador, un intérprete.*

Nota preliminar a *Sartor Resartus*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*; Buenos Aires, Emecé, 1945; pág. 9. El texto completo de esta "Nota preliminar" abarca las págs. 9-15; posteriormente, Borges sólo recogió un breve fragmento de este comentario (*P*, 32-33).

### 1. *Función de la crítica*

Aparentemente, Borges sospecha que en todo enunciado opera una dialéctica entre la imposibilidad de transcribir la realidad en forma literal y la aptitud de indicarla o circundarla con el auxilio de metáforas. El lenguaje recae de manera inevitable en la ficción, porque jamás podrá transmitirnos un conocimiento apropiado del mundo. Pero la ficción no es inocente o vana, porque tal vez proporcione algún tipo de referencia acerca de aquello que deseamos saber, una aproximación connotativa de eso mismo que escapa al frustrado intento de quien pretende ejercer la denotación. En última instancia, la búsqueda de exactitud y correspondencia precisas a que aspiran el filósofo y el hombre de ciencia tiene mucho de esfuerzo ingenuo y estéril, por cuanto la sabiduría radica, acaso, en la formulación tropológica. El lenguaje no puede tomar por asalto el ámbito de sus presuntos referentes, pero quizá logre explorarlo de soslayo y sea capaz de conseguir sorprendivos atisbos en momentos en que las palabras simulan referirse a otra cosa. Proporcionar una reproducción verbal fiel y sin ambigüedades es tedioso e irrelevante, tal como lo fue la absurda empresa de aquellos cartógra-

fos que trazaron un mapa que coincidía puntualmente con el territorio que se proponían relevar (*H*, 103). Calcar la vida, como era intención de la novela realista en el siglo pasado, es optar por una convención artificial y redundante; pero acaso algo de la realidad se adhiera al texto en forma incierta, indirecta, aun sin advertirlo. En su habitual frecuentación de sir Thomas Browne, Borges podría citar —a semejanza de Edgar Poe— aquel conocido pasaje de *Urn Burial*: “Si bien resultan cuestiones desconcertantes, el canto que entonaron las sirenas y el nombre que Aquiles adoptó al ocultarse entre las mujeres no se hallan fuera del alcance de toda conjetura”.

Sea como fuere, cabe afirmar que en los escritos del autor de *Ficciones* se registra en contextos muy diversos una misma opinión, en la que se cifra un juicio acerca de los vínculos que toda composición literaria mantiene con la realidad: en el curso de la tarea poética no es posible reproducir el mundo, sino más bien añadirle algo que está destinado a exhibir ciertas cualidades afines a las que poseen las restantes cosas instaladas en el universo. De manera explícita, esta apreciación irrumpe en un pasaje acerca de la rosa que Giambattista Marino quiso perpetuar en su verso; el autor descubrió que “los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo” (*H*, 31-32). De nada sirve cotejar un “objeto verbal” con aquello que

supuestamente representa; ello entraña la falacia de establecer un paralelismo entre hechos diferentes, de ensayar una analogía “con otras realidades” (*P*, 30). Por lo tanto, también estos objetos que son las composiciones artísticas sugieren una dialéctica: se configuran dentro del sistema cerrado en que tiene lugar la actividad imaginativa pero, en la medida en que no se lo proponen deliberadamente, comparan por omisión o inclusión algunos rasgos de las circunstancias en que fueron concebidos y, por ende, arrastran consigo una ideología implícita. Sólo un escritor de nuestro siglo, como Pierre Menard, se halla tan preocupado en reflexionar sobre los mecanismos de su labor como para intentar la aventura de reescribir exactamente una novela de comienzos del siglo XVII; sólo “a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta” se les puede ocurrir la elaboración de una novela histórica acerca de la época de Felipe II de España en la que se introduzca el pintoresquismo de “españoladas” tales como gitanos, conquistadores, místicos, autos de fe, amén de Felipe II; en cambio, el *Quijote* no requirió ninguno de estos artificios para prestar riguroso testimonio de ese mismo período (*F*, 53). Al fin y al cabo, “componer el *Quijote* a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejismos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*” (*F*, 52-53).

Según observó Edward Gibbon, "en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos", lo cual —añade Borges— "bastaría [...] para probar que es árabe", en razón de que estos animales resultaban para Mahoma triviales y cotidianos hasta el punto de pasar inadvertidos, por contraste con lo que hubiera sucedido a cualquier falsario, quien habría prodigado camellos hasta desbordar la narración con verdaderas caravanas (*D II*, 156). El asunto queda plenamente sintetizado en la página de *Borges on Writing* en la que se expone la naturaleza del "compromiso" que asume todo escritor:

Al escribir un cuento, aun si se refiere al hombre de la luna, será un cuento argentino porque soy argentino, y responderá a la civilización occidental porque a ella pertenezco. Pienso que no es necesario tener conciencia de esto. Tomemos *Salammbô*, la novela de Flaubert, por ejemplo. El autor la llamó "novela cartaginesa", pero cualquiera puede advertir que es obra de un realista francés del siglo XIX. No creo que un cartaginés hubiera sacado nada en limpio de ella; por lo que sé, tal lector se mostraría dispuesto a considerarla una broma pesada. No creo indispensable esforzarse en ser leal a la comarca de uno o a las opiniones propias, porque siempre se es leal a ellas. Se posee una determinada voz, un determinado rostro, una determinada forma de escribir, y no hay manera de evitarlos aunque se quiera. En conse-

cuencia, ¿para qué tratar de exhibirse moderno o contemporáneo, si no hay perspectiva alguna de ser otra cosa? (*Di Giovanni*, 51)

En esta óptica se inscriben los juicios de Borges sobre la poesía gauchesca. Quienes escogieron este género no practicaban una forma de expresión popular sino la imitación de cierto lenguaje que no les era propio y que se convertía en una suerte de abstracción o remedo del habla real conexas, en la cual eran introducidas descripciones pintorescas que hubieran resultado redundantes para el gusto del auténtico habitante de la pampa. Por consiguiente, los giros campestres de esa producción son tanto más "verdaderos" literariamente cuanto mayor es la conciencia paródica del hombre de ciudad que los emplea. De lo que se desprendería una autenticidad en el uso mayor en el *Fausto* de Estanislao del Campo que en el *Martín Fierro*, por la precisa razón de que es inverosímil suponer a un gaucho instalado en un teatro asistiendo a una representación operística. Ello no significa desconocer empero que, de las dos, la última es "la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos" (*D II*, 152-153). El mismo juicio se halla reiterado en muchos pasajes: el color local que abunda en el poema de Hernández es un indicio de la "persona culta" que adopta "un tono rústico" (*P*, 91), pero en definitiva el *Martín Fierro*, a semejanza del *Quijote* o los dramas de Shakespeare, excedió los modestos propósi-

tos del autor hasta adquirir dimensiones de imprevista dignidad (*P*, 90, 93 y 98).<sup>2</sup>

Por lo demás, la censura que Borges formuló a las opiniones vertidas por Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones sobre el poema de Hernández revela con notoria exactitud los criterios que propicia para el examen de un texto literario. Sus reconvenciones no apuntan al *Martín Fierro*, que en todo caso es lo que es, sino a los comentaristas que trataron de entretejer una mitología alrededor de la composición. Borges cuestiona el escamoteo de que se vale la crítica que trata de apropiarse de una obra por razones extraliterarias. Declarar, como Lugones, que la narración del gaucho es equiparable a las acciones de Aquiles o a las navegaciones de Ulises, a la obstinación de Rolando o a las hazañas de Sigfrido es un disparate que sólo se explica por la connotación emotiva de coraje y virilidad que suele impregnar el vocablo *épica*. Con rigor descriptivo, un poema épico puede incluir episodios relatados por el héroe, pero su esencia exige un narrador impersonal y omnisciente que otorgue intensidad objetiva a la gesta, lo que no se cumple en el ejemplo mencionado por cuanto

<sup>2</sup> Algunos críticos censuran este juicio porque interpretan que se puede inferir una actitud de menosprecio: Borges opinaría que Hernández compuso un poema representativo por pura casualidad, no por sus aptitudes artísticas. Tal inferencia es absurda, aunque no sea más que por la proximidad de los nombres de Cervantes y Shakespeare; lo que Borges sugiere es otra cosa: un autor notable escribe una obra maestra no porque se lo proponga deliberadamente, sino porque ello es propio del rigor poético con que cumple su tarea.

nos proporciona "la relación del destino de Martín Fierro, en su propia boca" (*D I*, 57). Si de algún modo el poema épico nos informa sobre los sentimientos o la psicología del protagonista, ello es a través de sus actos; cuando tales sentimientos irrumpen en expresión directa, según Croce advirtió asimismo en la *Divina Comedia*, el ingrediente lírico tiende a prevalecer. No es un problema de dignidad o menosprecio del poema; es una mera cuestión de organización de los materiales.<sup>3</sup>

Por añadidura, el nominalismo lo hace reticente ante el empleo de una conceptualización demasiado abstracta; escribe: "los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo" (*P*, 51). De igual modo, la veta nominalista lo lleva a asumir una posición crítica acorde con los modelos de Aristóteles: prefiere la descripción y desecha la preceptiva; piensa que cada texto tiene que ser indagado en particular y que ello conduce a la formulación de categorías que deben ser rigurosas pero que no pueden ser rígidas. Por sobre todas las cosas, juzga que la literatura es un ámbito que se estructura de acuerdo con leyes propias y que no es posible abordarla con pautas extrínsecas; lo fundamental consiste en determinar qué se quiso hacer, de qué modo se llevó a cabo el proyecto y en qué medida la obra ha satis-

<sup>3</sup> Para un análisis de las opiniones críticas que se han vertido sobre el poema de Hernández, puede consultarse, además, *MF*, 66-76.

fecho sus objetivos dentro de las exigencias impuestas por el sistema lingüístico en el que fue instaurada. Con un explicable margen de divergencias en sus respuestas individuales, tales criterios parecen haber suscitado notoria fascinación en varios representantes conspicuos de la "nueva crítica" francesa, entre quienes cabe mencionar a Blanchot, Macherey y Genette.<sup>4</sup> En especial, los ha seducido la noción combinatoria de Borges, que admite ser articulada perfectamente en la doctrina lingüística de Saussure: las infinitas posibilidades que se van concretando en la literatura se nutren de un limitado número de metáforas, las que constantemente se entrecruzan para proponernos ensamblamientos imprevistos. En el devenir poético, los autores son apenas rúbricas que sirven para señalar diversos sectores de un campo único, no para dividirlo. En este punto, refrenda la opinión de Valéry, que transcribe escrupulosamente: "La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar

<sup>4</sup> Gérard Genette. *Figuras*; Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970; págs. 139-149. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*; Caracas, Monte Avila, 1969; págs. 109-112. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*; París, François Maspero, 1966; págs. 277-285. Para una traducción española de este último trabajo, véase *Nuevos Aires*, número 4, abril a junio de 1971, págs. 45-52. Un examen general del asunto puede consultarse en Emir Rodríguez Monegal, "Borges y Nouvelle Critique", en *Revista Iberoamericana*, número 80, julio a setiembre de 1972, págs. 367-390.

un solo escritor" (OI, 19). Atribuir la *Imitación de Cristo* a Joyce o Céline —o atribuir el *Quijote* a un imaginario novelista del siglo xx— no entraña modificar lo escrito pero, en cambio, supone una nueva forma de enfrentarlo: "una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída; si me fuese otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría como será la literatura del año dos mil" (OI, 218). En la medida en que es imposible que el lector actual se desembarace del mundo al que pertenece, su trato con una obra literaria del pasado siempre se halla sujeto a una rectificación de la óptica con que ésta fue leída por sus propios contemporáneos. Una ilustración la proporcionan las traducciones más conocidas de las *Mil y una noches*; al igual que la mayoría abrumadora de quienes hablan lenguas europeas, Borges no está en condiciones de examinar el original de estos relatos; pero le ha bastado comparar las variantes de unas pocas versiones occidentales para obtener un cuadro muy abigarrado y, por momentos, bastante cómico: en los materiales que Galland, Lane, Burton, Mardrus y Littmann declaraban reproducir puntualmente, cada uno de ellos se mostró fiel a las audacias o a las interdicciones de su propia época (HE, 99-133).<sup>5</sup> Recí-

<sup>5</sup> Una variante del mismo argumento puede consultarse en "Las versiones homéricas" (D I, 139-150). En *Borges on Writing*, la parte tercera está íntegramente dedicada a los problemas de traducción (*Di Giovanni*, 103-160).

procamente, un puñado de fragmentos que tuvo origen en idiomas y siglos distintos no puede evitar los cambios de sentido que engendra la gravitación de un significativo escritor reciente como podría ser, digamos, Franz Kafka (OI, 148). Según puntualiza Gérard Genette en sus entusiastas reflexiones sobre esta idea, para el lector de nuestros días, "en el tiempo reversible de la lectura, Cervantes y Kafka son ambos nuestros contemporáneos y la influencia de Kafka sobre Cervantes no es menor que la influencia de Cervantes sobre Kafka".<sup>6</sup>

En suma, este fugaz reconocimiento de sus juicios parece confirmar la difundida opinión que ubica a Borges entre quienes formulan una teoría de la literatura pero que lo excluye, en cambio, del ejercicio específico de la crítica.<sup>7</sup> Si bien casi toda su producción es un conjunto de textos acerca de textos y revela un apreciable margen de cultura libresca, se ha subrayado que con muy escasa frecuencia sus comentarios apuntan a la evaluación de obras concretas. Sus indicaciones se encaminan más bien a deslindar lo que Todorov denomina una *poética*: una serie de coordenadas en las que puede ser insertado y comprendido el hecho

<sup>6</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 148.

<sup>7</sup> El asunto ha sido expuesto por Thomas R. Hart, Jr., en su artículo "The Literary Criticism of Jorge Luis Borges", en *Modern Language Notes*, LXXVIII, 1963, págs. 489-503. También resulta útil el trabajo de Darío Puccini, "Borges como crítico literario y el problema de la novela", en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*; Toronto, Universidad, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1970; págs. 145-154.

literario, sin incurrir en la peligrosa costumbre de ofrecer estimaciones prefabricadas que muchas veces sustituyen la relación efectiva del presunto lector con la composición evaluada.<sup>8</sup> Una nota al pie del artículo sobre el *Biathanatos*, de John Donne, ejemplifica cabalmente el recelo que siente por la crítica estimativa, por cuanto se limita a transcribir algunos versos de este poeta como única prueba llamada a demostrar su verdadera grandeza artística (OI, 129); ninguna afirmación dogmática, por autorizada que sea, puede reemplazar el contacto directo con la obra. Cabe sospechar que los elogios o vituperios de un texto, al margen de que estén o no debidamente fundamentados, retacean de manera inevitable nuestra libertad de acceso; y con extrema frecuencia carecen inclusive de solidez suficiente, al punto de tornarse deleznable. Algunos procedimientos que habitualmente cultiva la crítica más efímera se hallan caricaturizados en ese conjunto tan gracioso de reseñas plenas de hipérboles, rebosantes de lugares comunes, vanamente eruditas, escasamente gramaticales y muy dispuestas a encomiar a los amigos del fingido comentarista, que Borges y Bioy Casares fraguaron con artero y generoso humorismo en las *Crónicas de Bustos Domecq*. Precisamente porque cada pieza literaria es un objeto puesto en el mundo, no es lícito escamotearla por medio de una valoración; sólo se justifica comprenderla, como

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*; Madrid, Editorial Planeta, 1971; págs. 10-11.



punto de partida para que cada cual elabore una actitud original ante ella; pero esa comprensión únicamente se logra cuando dominamos el marco de referencia en el que pueden situarse los aspectos constantes de la poesía en general o las cualidades particulares del material examinado. Más allá de estas precisiones, los escritos de Borges —no sólo los ensayos sino también su verso y su ficción— no pretenden realizar otra cosa que una tenaz *cross-examination* de textos procedentes de épocas y lenguas muy variadas, labor que tiene por objeto explorar la reiteración y posible articulación de ciertas metáforas o de ciertas ideas, cuya trama ha ido configurando un tapiz de intrincado dibujo en el que se nos propone una interpretación de la literatura misma y, por extensión, del universo entero (ese libro mucho más enmarañado que escribió Dios, según nos advierte Borges de acuerdo con un concepto de vieja y fecunda estirpe).<sup>9</sup> Esta búsqueda que jamás se agota —esta suerte de catálogo de las metáforas que acaso constituya el andamiaje sobre el cual se edificó el mundo— es la justificación que sirve para explicar de manera inequívoca las preferencias de Borges por determinados autores y obras,

<sup>9</sup> Para la metáfora del universo considerado como libro, véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I; México, Fondo de Cultura Económica, 1955; págs. 448-457. Sobre el uso que hace Borges de esta metáfora, puede consultarse la breve observación de George Steiner, *Extraterritorial*; Barcelona, Barral Editores, 1973; pág. 44.

pese a que no faltan exégetas que —por inadvertencia de tal motivo— las consideran arbitrarias o, por lo menos, desconcertantes.<sup>10</sup>

En su elaboración de una teoría de la literatura, Borges puso en circulación un conjunto de nociones que ha sido emparentado con las doctrinas poéticas de T. S. Eliot, de Paul Valéry y de Benedetto Croce, así como se le ha reconocido “puntos de contacto” con Northrop Frye.<sup>11</sup> Pero quizá convenga reiterar asimismo su estrecha y magistral relación con la “nueva crítica” francesa, ciertamente en ca-

<sup>10</sup> Por ejemplo, Darío Puccini, en el artículo ya mencionado, observa que “nos extraña mucho el hecho de que tenga en estimación ilimitada escritores como Chesterton, Wilde o Wells, así como nos parecen un poco raras las palabras de alabanza que otorga a Shaw”. Casi de inmediato, empero, rectifica tal opinión y admite que “Borges halla sólo en algunos, no en otros libros, los estímulos y sollicitaciones que le sirven para sus ficciones y sus divagaciones estéticas, morales y filosóficas”. De todos modos, conviene subrayar que Borges simpatiza con aquellos autores que contribuyeron a su interpretación de la realidad y de la literatura, en tanto que muestra indiferencia en su obra por muchos escritores juzgados “representativos”; en esto no difiere de T. S. Eliot, en su reivindicación de la “poesía metafísica” inglesa del siglo XVII y su rechazo de Milton. Cabe agregar que de los ensayos que escribieron Eliot y Borges se desprende, por igual, el hecho de que un autor prominente siempre reescribe desde su enfoque la tradición poética precedente —crea sus propios precursores— y, en consecuencia, modifica en función de su óptica personal la historia literaria.

<sup>11</sup> Al respecto, consúltense los artículos ya citados de Thomas R. Hart, Jr. y de Darío Puccini (en este último, especialmente la nota 2). La afinidad con Northrop Frye radica, por supuesto, en que este crítico, al igual que Borges, maneja las metáforas como arquetipos imaginativos que configuran el vocabulario fundamental de la literatura.

lidad de involuntario precursor, tal como fue el caso de aquellos que sin premeditación anunciaron la llegada de Kafka. Al respecto, es lícito sostener que, reformulada en la terminología de Saussure, su concepción artística acaso pueda reducirse a dos principios fundamentales claramente discernibles que, si bien utiliza en un sentido muy peculiar, de manera epidérmica lo conectan con algunos de los más representativos fundadores de la investigación poética actual. Ellos son: 1) toda composición individual es un hecho del *habla* en el que se actualizan ciertas potencialidades de una *lengua*, que es la literatura como sistema especializado de signos; y 2) cada lector enfrenta el caudal íntegro de la actividad literaria pasada y presente como una revelación que, para él, se da en un plano absolutamente sincrónico y que, por tal motivo, admite un juego de articulaciones en mayor grado que un árbol genealógico o un devenir histórico. Curiosamente, Borges jamás menciona al lingüista ginebrino y sólo podría suponerse un conocimiento indirecto de sus ideas, a través de otros autores. Sin embargo, esta no es la única explicación posible; cabe otra en la que Saussure, concentrado en el estudio de los problemas semiológicos que entraña el análisis de sistemas de signos arbitrarios, admite ser vinculado al tronco nominalista al que Borges declara explícito acatamiento; ello, por lo demás, no es en absoluto improbable si se piensa en la concomitancia de sus famosos cur-

sos universitarios con los epígonos positivistas y con el apogeo del pragmatismo.<sup>12</sup>

## 2. Metáfora y ficción

De todas maneras, el vínculo que a juicio de Borges se establece entre la actualización del hecho poético y las potencialidades del sistema literario difiere bastante del que tradicionalmente han propuesto los discípulos de Saussure que instauraron la estilística: no consiste en la mera singularidad expresiva que una obra determinada extrae de las oportunidades ofrecidas por su respectivo idioma, sino que radica en la forma original en que un texto nos propone ciertos recursos tomados de una lengua poética universal que, de conformidad con sus leyes combinatorias propias, permite articular el conjunto de metáforas, de arquetipos imaginativos cuya reiteración y coincidencia se han verificado a través de una continuidad multiseccular. Ello significa que si es lícito postular algún parentesco, éste debe orientarse más bien hacia los procedimientos de Ernst Robert Curtius en *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* que hacia los métodos de Charles Bally en *Le langage et la vie*. Varios artículos ejemplifican de modo óptimo esta técnica de indagación; uno es el ya citado sobre los precursores de Kafka; otros,

<sup>12</sup> Amado Alonso considera innegable el positivismo de Saussure; al respecto, véase la nota preliminar a Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*; Buenos Aires, Editorial Losada, 1945; pág. 27.

los que se refieren a la esfera de Pascal, a la flor de Coleridge, al ruiseñor de Keats; todos se hallan incluidos en *Otras inquisiciones*. Por lo demás, tal enfoque se inscribe en el cuadro general de la doctrina que sustenta Borges acerca de la materia verbal: puesto que la realidad es un laberinto caótico que no admite ordenamiento o simplificación, cualquier esfuerzo lingüístico encaminado a imponer en la totalidad del universo o en una parte de él un sentido que esté al alcance del hombre presume una tarea conceptualizadora que se muestra útil (por cuanto resulta operativa), pero que irremediablemente posee un valor topológico (porque es arbitraria). El intento de que el texto sea un reflejo veraz del mundo conlleva una falacia insuperable que ha viciado de intenciones sociológicas y psicológicas un extenso período en el desenvolvimiento de la novela moderna, durante el cual se pretendió que un género poético ofreciera un calco fiel de las condiciones en que transcurría la vida coetánea para ensayar, a partir de él, un abordaje crítico de la existencia humana. Semejante "realismo esclarecedor" es, a juicio de Borges, una verdadera exhibición de *contradictio in adjecto*. Para ser fiel, una representación del mundo debe revelarse infinitamente enmarañada pues sólo Dios, quizás, esté capacitado para resolver sus contradicciones (tal como suponía Nicolás de Cusa); por cierto, Borges piensa que la novela realista tiene una buena dosis de caos, puesto que una de sus características consiste en que "propende a ser

informe" (P, 22). Pero al mismo tiempo, para que el lector la admita debe poseer un margen mínimo de coherencia, de orden, de conceptualización, lo cual la induce a proponernos deformaciones o simplificaciones que a veces lindan con lo inverosímil, según se comprueba —a juicio de Borges— en la narrativa psicológica de los novelistas rusos del siglo XIX y en sus discípulos: "suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad" (P, 22).

Cabe argüir que tales observaciones, sin declararlo, están cuestionando la famosa hipótesis de Stendhal, enunciada en el capítulo XIX de *Le rouge et le noir*, que ha constituido la piedra miliar del realismo narrativo anterior o posterior a este libro: "una novela es un espejo que se desplaza por un amplio camino". En todo caso se trata de un espejo organizado con palabras y, por consiguiente, sin lugar a dudas infiel. El relato de esta especie "prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil" (P, 22). Tan rotundo cuestionamiento explica, en la producción de Borges, la ausencia casi completa de apreciaciones sobre las grandes figuras europeas que cultivan la novela en los siglos XVIII y XIX, sea en Inglaterra, en Francia o en Rusia: ni Jane Austen, ni Balzac, ni Tolstoi pueden disfrutar de su admiración. Acaso la única excepción podamos hallarla en sus páginas sobre *Bouvard et Pécuchet*, aunque

sintomáticamente esta obra póstuma de Flaubert se aparta de manera muy significativa de los habituales propósitos realistas (*D II*, 137-143). Pero si las omisiones son sugerentes, también debemos reconocer que lo son las preferencias explícitas. A menudo nos habla del *Quijote*, al que inclusive dedica consideraciones específicas (*OI*, 65-69); es posible hallar asimismo frecuentes menciones de *Moby Dick*, *Huckleberry Finn* y *Kim*; con respecto a este grupo de relatos en los que se desarrolla un mismo esquema de estirpe cervantina, algunas reflexiones esclarecedoras las ofrece un trabajo sobre *The Purple Land*, obra que también pertenece a dicho campo (*OI*, 193-198). Se trata de narraciones construidas por medio de una sucesión de episodios más o menos independientes cuya unidad, según parece, radica fundamentalmente en el protagonista o conjunto de protagonistas que sobrellevan una serie de peripecias imbuidas de cierta autonomía. Este tipo de armazón novelesca puede sugerir una idea de desorden, de incoherencia o de variedad en mucho mayor grado que las historias consideradas típicamente realistas (*OI*, 193), pero Borges afirma que en el encadenamiento de las peripecias tiene que existir una lógica interna, un "intrínseco rigor" (*P*, 22); para sustentar la cohesión de las piezas que pertenecen a este género se requiere de manera indispensable una secreta fuerza articuladora que el lector tiene que ir descubriendo gradualmente (*OI*, 193). Esta organización estricta conduce de una aventura a la siguiente

te como si se fueran desarrollando los sucesivos pasos en la demostración de un teorema que acaba por resolverse en una situación definitiva, la que una vez alcanzada se presenta como fatal, como resultado de una necesidad que nada hubiera podido quebrar. Por lo demás, las composiciones mencionadas nos proponen un argumento itinerante que entraña una suerte de *quête*, de búsqueda continua —aunque en apariencia fragmentada— en que el hombre se muestra como peregrino que persigue un incierto horizonte de realización en este mundo o en algún otro. Es razonable, pues, sospechar la presencia de una metáfora, de un arquetipo subyacente en la mera acumulación superficial de incidentes; el valor de esta metáfora no se puede precisar con exactitud, ya que se sustenta en un caudal significativo que admite muy variadas lecturas. En tal sentido, se nos advierte que "la obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo" (*OI*, 126-127).

De las observaciones que acabamos de formular se desprende un limitado número de rasgos característicos en los relatos que Borges enfrenta con mayor simpatía: rigor enunciativo; unidad formal; aptitud conceptualizadora que se traduce en una medida perceptible de intención metafórica. A partir de este modelo, es lícito extender el reconocimiento a las restantes obras de ficción citadas por el mis-

mo comentarista, en las que advertimos la presencia total o parcial de las cualidades indicadas. Por ejemplo, se nos advierte que en la "faz novelesca" de los poemas narrativos suele manifestarse una concepción similar, hecho que permite incluir en el cuadro los textos homéricos, la *Divina Comedia*, los *Canterbury Tales*, el *Martín Fierro*, composiciones de Milton y de William Morris, además de ciertas piezas del medioevo temprano que tienen origen escandinavo o anglosajón; hasta cierto punto, análogas consideraciones aconsejan incorporar determinadas alegorías religiosas orientales, como el *Coloquio de los pájaros*, del persa Farin un-din Attar. En un breve elogio del "primer Wells", aquel que escribió *The Invisible Man* y *The Island of Dr. Moreau*, se enfatiza la dimensión metafórica de estas invenciones, cuyo atractivo no sólo consiste en la circunstancia de que "es ingenioso lo que refieren" sino también en que proporcionan cifradas referencias a "procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos" (OI, 126); por otra parte, no debemos olvidar que las fantasías científicas configuran un área imaginativa en la que un escritor capacitado —como Wells o como Olaf Stapledon— puede manejar "con honesto rigor las complejas y sombrías vicisitudes de un sueño coherente" (P, 152). A Borges lo fascinan las *Mil y una noches* por la exactitud con que se articulan las peripecias de algunas anécdotas, en las que encontró reflejadas sus íntimas preferencias por el juego combinatorio que se

da en cada uno de los relatos.<sup>13</sup> En la medida en que un historiador suele registrar acontecimientos tan remotos que se han vuelto fabulosos, corresponde agregar el nombre de Edward Gibbon por cuanto, al igual que los otros textos narrativos, la exploración del pasado es una ficción en virtud de que exhibe ciertas peculiaridades literarias, ya que "los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos" y la exposición resultante acaba por ser leída con una óptica que va cambiando con el transcurso del tiempo (P, 73-74). En elogio de narradores que juzga contemporáneos, escribe que "ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le voyageur sur la terre*" (P, 23). Con referencia al cuento moderno, ha declarado que su entusiasmo por Stevenson, Kipling, Henry James, Joseph Conrad, Poe y Hawthorne, entre muchos más, se origina en la economía de recursos y en la trabazón interna que impone una forma poética tan ceñida (AE, 237-238). Su admiración por James Joyce no necesita mayores explicaciones si se toma en cuenta la coherencia estructural y la significación multívoca de *Ulysses* y de *Finnegans Wake*; lo mismo cabe observar, tal vez, con respecto a Lewis Carroll. Acerca de su asidua frecuentación de la novela detectivesca,

<sup>13</sup> Cf. Adolfo Bioy Casares, *La otra aventura*; Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968; pág. 150. El artículo sobre Borges, titulado "Libros y amistad", incluido en el volumen mencionado, resulta de gran utilidad en la materia.

en el curso de sus entrevistas con Richard Burgin propuso una interpretación muy ilustrativa:

Creo que estos libros han desempeñado un papel significativo, en virtud de que han recordado a los autores la importancia de la intriga. Cuando uno lee narraciones policiales y luego otras novelas, se comprueba con sorpresa —es injusto, pero sucede— que las últimas presentan un aspecto informe. En una anécdota detectivesca todo se halla cuidadosamente relacionado. (*Burgin*, 50)

Por último, en este mismo motivo se funda el sostenido interés que Borges ha demostrado por la metafísica, la más armoniosa y decantada variedad que ofrece la narrativa de ficción, cuyos argumentos son asombrosos y estrictos en grado tan elevado como jamás alcanzarán “ni Wells, ni Kafka, ni los egipcios de las *Mil y una noches*”.<sup>14</sup>

En un intento de sintetizar las ideas constantes que asoman a lo largo de los juicios de Borges sobre la literatura de ficción, el crítico Darío Puccini trató de formular ciertas pautas básicas, entresacadas principalmente de los ensayos “La postulación de la realidad” (*D I*, 89-99), “El arte narrativo y la magia” (*D I*, 109-124) y “De las alegorías a las novelas” (*OI*,

<sup>14</sup> Borges ha reiterado el juicio en muchas ocasiones. Reproducimos el texto de la inconfundible nota editorial anónima que encabeza la traducción de la “Fantasía metafísica”, de Arthur Schopenhauer, aparecida en *Anales de Buenos Aires*, número 11, diciembre de 1946, pág. 54.

211-215). Este procedimiento condujo a la enunciación de una teoría del género que consta de tres puntos: 1) una “ley de causalidad”, que gobierna la rigurosa articulación de las peripecias; 2) una “intención alegórica”, que apunta hacia la instauración de significados arquetípicos; y 3) una “postulación de la realidad”, que abarca los artificios utilizados para mentar los hechos imaginarios.<sup>15</sup> En suma, se trata de las exigencias mínimas que permiten trasladar sucesos individuales e intrincados al plano de las generalizaciones ordenadoras que son propias del lenguaje. Por lo tanto, la doctrina de la novela, para Borges, no es más que un aspecto particular en la sostenida elaboración de sus preocupaciones nominalistas: un conjunto de recursos poéticos destinados a organizar los acontecimientos expuestos de conformidad con las exigencias insuperables que interpone la materia verbal, dispuesta a admitir únicamente una realidad que ha dejado de serlo, que se ha simplificado y conceptualizado. Según estas pautas, el realismo literario más que una utopía es un absurdo; la transcripción plena del mundo en un texto está más allá de las posibilidades que nos brinda cualquier medio enunciativo; las palabras sólo pueden retener en sí una pura fantasmagoría. No obstante, el mensaje que resulta de esa transfiguración, si logra soslayar los equívocos de la supuesta verosimilitud, puede cargarse de un valor metafórico que de manera

<sup>15</sup> Darío Puccini, *loc. cit.*, págs. 149-152.

subrepticia y ambigua nos habla sobre los aspectos esenciales de la condición humana.

Estas comprobaciones tienen una consecuencia que acaso parezca imprevista: la posibilidad de ensayar una nueva lectura de "El Aleph", uno de los más difundidos cuentos de Borges (A, 155-174). Según tal interpretación, el centro de interés del relato puede buscarse en una velada denuncia de las falacias que sustentan el realismo literario. Se trata de un texto cuyo valor no sólo consiste en el hecho de que "es ingenioso lo que refiere" —según la fórmula que Borges acuñó en elogio de Wells— y de que exhibe un desarrollo pleno de humorismo y causticidad sino de que, por añadidura, permite entrever una historia urdida con intención felizmente equívoca. La exposición en primera persona recuerda la sutileza con que Henry James manejaba este artificio: sospechamos que el narrador —que se llama "Borges"— tergiversa o escamotea levemente los sucesos, sea por desconocimiento, por inadvertencia o por malicia. En las páginas iniciales hay, asimismo, una típica estrategia de James en el manejo del tiempo y de los rituales; a semejanza de lo que sucede en "The Altar of the Dead", la reiteración de una misma ceremonia que sin embargo sufre ligeras modificaciones —la recordación del nacimiento de la difunta Beatriz Viterbo— crea en muy breve espacio esa impresión de fugacidad en que los años y la vida parecen huir antes de que la reflexión permita evaluar el sentido de la existencia. Con respecto a la trama, ofre-

ce una curiosa articulación de pintura cotidiana y de hallazgo descomunal. Más de la primera mitad del relato (A, 155-165) puede considerarse una sutil demostración de costumbrismo, hasta que el anuncio de la existencia del Aleph traslada los acontecimientos a un ámbito de pura alucinación (A, 165-174). Antes que nada, merece considerarse la técnica literaria de ese comienzo "realista". Ciertas indicaciones de aspecto casual —especialmente los detalles de la salita en la casa de la calle Garay— sugieren de entrada vagos indicios de pequeña burguesía con rancio aposentamiento suburbano; pero en definitiva, la verosimilitud de la exposición no está tanto en el gesto, el comportamiento o el *milieu*, cuanto en el lenguaje oral de Carlos Argentino Daneri. Su fonética y su vocabulario, lo que dice y cómo lo dice, son inconfundibles para el oído atento del habitante de Buenos Aires. El sesgo realista, pues, estaría sugerido por las expresiones que el narrador pone en boca de este personaje. Pero no conviene precipitarse, ya que es indispensable reconocer que en la vida real nadie habla en términos tan afectados como Carlos Argentino Daneri. Borges deliberadamente hace lo que atribuyó a los poetas gauchescos: para asumir un modo de expresión ajena proporciona una exageración del habla utilizada, una parodia. Por consiguiente, el "efecto de realidad", en literatura, es una *deformación* que tiene por objeto *parecer verdadera*, es un empleo de formas arquetípicas que en la experiencia concreta jamás podrán



hallarse incontaminadas en tal medida. Pero queda por examinar el aspecto fantástico de la historia: el descubrimiento del Aleph, ese lugar del espacio en el que todos los puntos convergen para formar un microcosmos, una exacta réplica en miniatura del universo.<sup>16</sup> Un lugar tan prodigioso permite al observador contemplar simultáneamente la realidad íntegra en todas sus facetas. Ello induce al narrador a declarar su incapacidad de referirnos el espectáculo que tuvo ante los ojos, por la naturaleza intrínsecamente inefable que posee la plenitud, la cual llevó a los místicos al empleo de la metáfora (A, 168-169). En cambio, al mediocre, ingenuo y vanidoso Carlos Argentino Daneri, esa misma contemplación le sugiere la empresa monótona y falaz de traducir en palabras cuanto ha visto, para lo cual —según propia confesión— se embarcó en la tarea de redactar un poema descriptivo cuyo “dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras; no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad” (A, 163-164). El centro de la argumentación de Borges es nuevamente la crítica de los intentos literarios realistas, en-

<sup>16</sup> La descripción del Aleph que proporciona el narrador presenta una indudable analogía con cierto pasaje de la *Historia verdadera*, obra de Luciano de Samosata que Borges menciona en el prólogo a las *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury (P, 25). Se trata del espejo que un viajero fantástico halla en la luna: “Vi además otra maravilla en el palacio real: un gran espejo suspendido encima de un pozo no muy profundo. Si se desciende al pozo, es posible oír cuanto se dice en la tierra; y si se levantan los ojos hacia el espejo, se ve en él todas las ciudades y todos los pueblos, como si se estuviese en ellos”.

carada desde el enfoque de su nominalismo que niega la adecuación entre el mundo y los recursos verbales. El protagonista de “El Aleph” no es el narrador, no es Carlos Argentino Daneri, no es ni siquiera la memoria de esta otra Beatriz, muerta como la de Dante; el protagonista es el lenguaje. Los restantes elementos constitutivos de esta pieza tienen por único objeto, tal vez, seducir al lector para instarlo a que prosiga su reconocimiento hasta el desenlace.

### 3. *Hacia la realidad*

Esto nos introduce en el centro mismo de la concepción que ha servido como base para que Borges desarrolle su narrativa de ficción. Mientras que en muchos ensayos prevalece el relevamiento de las teorías que fueron elaboradas en el pasado para explicar los mecanismos verbales que intentan capturar, transcribir y comunicar la estructura del universo, en los cuentos podemos destacar, sin caer en fáciles simplificaciones, una reiterada observación de la forma en que opera el lenguaje en su esfuerzo por registrar el funcionamiento secreto de la realidad o por penetrarlo en su textura más íntima. Ello se observa, por igual, en “Tema del traidor y del héroe”, en “Emma Zunz” y en “El Aleph”. Tal comprobación se puede ampliar con ejemplos adicionales que permitirán reconocer en esta exploración grados o aspectos diversos.

En ningún sitio Borges se ha referido tan detenidamente a sus propias narraciones como en la sección del "Autobiographical Essay" en que rememora las experiencias de lo que llama su "madurez", palabra que resulta harto reveladora si se la toma como indicio de lo que la práctica del cuento significó en su desenvolvimiento poético (AE, 237-244). Al respecto, cabe consignar que, según él mismo declara, *Ficciones* y *El Aleph*, sus dos primeras colecciones de cuentos, "constituyen, sospecho, mis dos obras mayores". El perfeccionamiento de una técnica expositiva no le resultó fácil, y sólo al cabo de varios años llegó a una formulación satisfactoria, al completar "Hombre de la esquina rosada", su primer relato. Éste fue, empero, un intento aislado, salvo que se lo relacione con *Historia universal de la infamia*, volumen en que se congrega una serie de textos concebidos hasta cierto punto según el modelo de las "vidas imaginarias" que había escrito Marcel Schwob. Pero transcurriría algún tiempo antes de que Borges comenzara una labor sostenida en la prosa de imaginación. Probablemente, la mayor dificultad que se le presentó haya consistido en la necesidad de encontrar el vehículo adecuado para un tipo muy especial de invención, en el cual la anécdota funciona como mero artificio superficial (aunque brillante y cautivador) para una búsqueda intelectual que se desarrolla en un plano de significación profundo. Al cabo, logró instaurar distintas variedades de discurso ficticio que respondían a su proyecto. Es posi-

ble mencionar algunas de ellas, sin que esto suponga un propósito de enumeración exhaustiva. En primera instancia, hallamos lo que Borges denomina "semiensayos", en los que la narración está concebida como si fuera el comentario o la reseña de libros presuntamente existentes, según puede observarse en "El acercamiento a Almotásim", "Pierre Menard, autor del Quijote", "Examen de la obra de Herbert Quain". Otra solución, cercana a la anterior, consiste en introducir la referencia y examen de una obra literaria fantasmal dentro de un episodio novelesco que tiene gravitación casi fortuita, como el hallazgo del volumen de una enciclopedia, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", o el mensaje cifrado que cuesta la vida al sinólogo Stephen Albert, en "El jardín de los senderos que se bifurcan". Una tercera posibilidad radica en una estrategia que es más afín a la de Richard Garnett, en *The Twilight of the Gods*, que a la de Marcel Schwob: a partir de algunos datos que tienen aspecto erudito, de un personaje o hecho al que se atribuye relevancia histórica, se arma una fábula plena de sentido, como "Los teólogos" y "La busca de Averroes". Un recurso muy frecuente es el monólogo o el testimonio directo (oral o escrito) del protagonista, que hallamos en "Hombre de la esquina rosada", "La forma de la espada", "La casa de Asterión", "Deutsches Requiem" o "La escritura del Dios". Por añadidura, hay cuentos de apariencia más tradicional, a veces con matices costumbristas y aun naturalistas en la elaboración del suce-

so referido o en la caracterización de personajes (por muy insólita o fantástica que sea la anécdota), como se advierte en "Emma Zunz" y en "El Aleph". Pero por debajo de estas variedades múltiples suele manifestarse una idea especialmente obsesiva, entre varias que recorren la producción de Borges: la tensión que se establece entre lenguaje y realidad. Este conflicto presenta tres opciones fundamentales: 1) el lenguaje logra imponer sus exigencias conceptualizadoras en desmedro de la realidad; 2) el lenguaje y la realidad luchan entre sí para afirmar sus manifestaciones antagónicas; y 3) el lenguaje se somete al poder anonadador que tiene la realidad.

La primera de las opciones, el triunfo del lenguaje como matriz configuradora del universo humano, la hallamos, por lo menos, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y en "Emma Zunz". En esta última pieza, la protagonista logra falsificar la realidad apelando a una concatenación *verbal* de sucesos que no tuvo lugar tal como ella pretende. En el otro relato (F, 13-34), en cambio, se intenta una reelaboración imaginativa de las ideas que expuso el obispo Berkeley: se nos asegura que la realidad existe en tanto hay un sujeto pensante, que *esse est percipi*. Por ejemplo, unas monedas perdidas cesan de tener realidad desde el momento en que se extravían hasta que alguien logra encontrarlas. En ese extraño y enrarecido orbe, sólo pueden utilizarse lenguas analíticas —como la que postuló John Wilkins—, cuyos ordenamientos presuntamente rigurosos

se conjetura que agotan las posibilidades no de la expresión sino de la existencia; en tales circunstancias, sería un crimen de lesa ortodoxia suscribir el juicio de Hamlet cuando afirma que "en el cielo y en la tierra hay más cosas que en el sueño de tu filosofía". En Tlön, la especulación intelectual sólo se desarrolla como ejercicio lógico, de modo que toda tesis metafísica debe incorporar "el riguroso pro y el contra" de la doctrina examinada (F, 27); en cuanto a la literatura, "los libros de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones posibles" (F, 27), sugerencia que Alain Robbe-Grillet trató de poner en práctica en *Dans le labyrinthe* y *La maison de rendez-vous*, así como en sus guiones y películas cinematográficas.<sup>17</sup>

El enfrentamiento de realismo ingenuo y nominalismo crítico, en "El Aleph", es una forma de enunciar la segunda opción, en la que lenguaje y realidad se esfuerzan en imponer sus respectivas modalidades. El mismo conflicto se trasluce en "El congreso" (LA, 33-63), en el que don Alejandro Glencoe concibe la instalación de una asamblea mundial que sea representativa de la humanidad en todos sus aspectos. Por supuesto, semejante proyecto entraña "un problema de índole filosófica", pues la representatividad está condicionada

<sup>17</sup> El procedimiento de la narrativa de ficción que se practica en Tlön es análogo a los experimentos novelescos de Herbert Quain en *April March* (F, 79-80); ofrece asimismo una posible clave de *L'année dernière à Marienbad*, el guión de Alain Robbe-Grillet que filmó Alain Resnais.

por el hecho de "fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores" (LA, 44). Finalmente, el proyecto es desechado por la sencilla razón de que don Alejandro advierte que en el espacio y en el tiempo la realidad está constituida por hechos y actores individuales, no por arquetipos. Su congreso únicamente sería representativo si pudieran participar en él todos los hombres que han llegado a existir; es decir, sólo podría constituirlo satisfactoriamente el universo mismo. Por lo demás, hacia el término de este cuento leemos que los organizadores de la asamblea, después de que su patrocinador desistió, se reunieron para comprometerse a guardar silencio: "cuando juramos no decir nada a nadie ya era la mañana del sábado" (LA, 63). Esta mención del día, con su reminiscencia bíblica, nos advierte que el tratamiento naturalista de la historia, que transcurre en lugares típicos de Buenos Aires y en una propiedad rural del Uruguay, está al servicio de una alegoría: Dios, que en la presente circunstancia es hijo de un inmigrante rioplatense oriundo de Aberdeen, ha cumplido su tarea en el plazo de seis días y al completarla descubre que su creación está constituida de casos individuales concretos, no de conceptos generales abstractos. Al producirse el desenlace de la lucha, la realidad ha vencido al lenguaje.

La tercera opción se vincula, en definitiva, al "silencio privilegiado" que asumen los místicos cuando declaran que no es posible

decir nada en términos literales acerca de esa realidad incondicionada que denominan Divinidad. Como ilustraciones muy dispares pueden tomarse "La Biblioteca de Babel" y "La escritura del Dios". La primera de estas narraciones retoma la metáfora del universo concebido como libro, al que en el caso presente suplanta un infinito número de volúmenes desordenados, cada uno de los cuales quizá manifieste una intrincada cualidad del mundo. En medio de ese caos, "el hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos" (F, 87); pero "el universo, con su elegante dotación de anaquel, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios" (F, 87). Se nos dice que muchos han intentado descifrar el significado misterioso de esta construcción ilimitada, pero, ¿qué sucedería si alguien consiguiese alcanzar esa meta? En "La escritura del Dios" hallamos una respuesta (A, 117-123). Sepultado en una tenebrosa prisión por voluntad de los conquistadores españoles, un mago ~~azteca~~ medita en la sentencia mágica que una divinidad escribió en un sitio desconocido con caracteres que no fueron revelados. De pronto, el cautivo intuye que el mensaje acaso esté grabado "en la piel viva de los jaguares" que, en el curso de sus innúmeras y sucesivas generaciones, lo han de perpetuar hasta la consumación de los siglos. Al cabo de incesantes fatigas y de agotadores ejercicios, el prisionero obtiene la revelación

del lenguaje que empleó Aquél o Aquello, pues "no sé si estas palabras difieren" (A, 122). Pero simultáneamente con su descubrimiento, advierte que no tiene sentido transmitir su hallazgo. Ni siquiera le es necesario salir de la cárcel, porque ya está liberado: ha comprobado que la criatura, enfrentada con esa misteriosa presencia, queda anonadada por la fascinación de tal encuentro. Por lo tanto, se deja sumir en el olvido, como si la oscuridad y el silencio fueran las claves últimas de una sabiduría que trasciende toda forma de conocimiento.

Para Borges, la realidad es *eso* que cree percibir el místico en su éxtasis y que algunos de sus personajes —como Jaromir Hladík, en "El milagro secreto"— desentrañan inexplicablemente al filo de una situación límite, cuando se aprestan a morir. Tal revelación no puede ser enunciada; nada es lícito decir acerca de ella con exactitud; en todo caso, sólo admite el asedio indirecto de la metáfora, irremediamente vaga e imperfecta. Y aun así, "de esas metáforas ninguna me sirve para esa larga noche de júbilo, que nos dejó, cansados y felices, en los linderos de la aurora" (LA, 62). Pese a todo, en estas palabras se sospecha algún eco del lenguaje tropológico que utilizaba San Juan de la Cruz. Por lo demás, a juicio del autor de *Ficciones*, este es el único realismo posible, el punto hacia el que convergen todos los hilos que forman la trama de sus artificios verbales, de su universo imagi-

nario. Su frecuentación de la mística europea y oriental, su interés en la cábala, su erudición filosófica y sus vastas lecturas de toda especie se resuelven, acaso, en un propósito único: hallar la metáfora que, valga la paradoja, sirva exactamente para sugerir la compleja, múltiple e insustituible perfección de lo concreto e individual. Aunque tal vez, si fuera posible hallarla, nos sucedería lo mismo que al mago de "La escritura del Dios" o que al poeta y al rey de "El espejo y la máscara": tamaño deslumbramiento nos empujaría acaso al silencio, a la muerte o al abandono de las vanidades mundanas. Si algo cabe agregar, es aquello que dice el narrador de "El Aleph": "arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor" (A, 168).

Por último, sólo un par de acotaciones a sendos equívocos en que suele incurrir la crítica. Dos comentaristas de mérito relevante nos permitirán ilustrarlos. George Steiner, habitualmente tan sagaz y lúcido, se hace intérprete de un ajetreado argumento según el cual en la producción de Borges falta calor y vitalidad humanos, está ausente la creación de hombres y mujeres "tangibles".<sup>18</sup> Semejante objeción no tuvo presente si lo que se pide es admisible en los propósitos del artista juzgado y, adicionalmente, si la búsqueda de la realidad y las dificultades para acceder a ella con

<sup>18</sup> George Steiner *op. cit.*, págs. 46-47.

nuestras limitadas herramientas lingüísticas no constituyen problemas imbuidos de valor humano hasta la desesperación. El otro reparo lo formula J. M. Cohen, cuando sugiere una posible contradicción entre las preocupaciones "místicas" de algunos cuentos y el hecho de que Borges rehuya personalmente una definición de su credo religioso.<sup>19</sup> Sin duda, esta observación es el producto de una notoria inadvertencia: si el lenguaje siempre es ineficaz para explicar la relación del hombre con lo divino —según se desprende de los relatos mencionados—, exigirle a Borges precisiones en materia de fe significaría pedirle que reniegue de sus ideas acerca de la divinidad.

#### 4. Conclusiones

En la primera epístola a los corintios, XIII, 12, San Pablo escribió que en esta vida los hombres sólo pueden obtener una imagen de las cosas divinas "por espejo, en oscuridad". En los *Hechos de los Apóstoles*, XVII, 34, se dice acerca del mismo San Pablo que su primer converso ateniense fue cierto Dionisio Areopagita. En el curso del siglo v, un autor desconocido adoptó este nombre para redactar una serie de tratados; en uno de ellos se propuso enunciar los atributos divinos; en otro, la *Teología mística*, declaró que esos atributos

sólo podían tener valor tropológico, porque el lenguaje humano está incapacitado por su finitud para hablar de las cualidades de Dios. Hasta el Renacimiento, el influjo del llamado Pseudo Dionisio puede ser trazado en teólogos, filósofos y poetas: en Erígena, en Tomás de Aquino, en Dante, en Eckhart, en Nicolás de Cusa.

Sin embargo, sólo con el afianzamiento pleno del nominalismo las ideas de este ignoto tratadista pudieron ser llevadas hasta sus consecuencias últimas. Hasta entonces, rara vez se había intentado describir la experiencia mística; a lo más, se especulaba sobre las condiciones en que ella era posible. Pero cuando los nominalistas hicieron evidente el desajuste entre lenguaje y realidad, se tornó asimismo manifiesto el hecho de que las palabras jamás pueden ofrecer transcripciones literales; únicamente les cabe la referencia y el asedio metafóricos. Esta confluencia de mística y nominalismo y su estrecha interacción permitieron que un poeta como San Juan de la Cruz se embarcara en la riesgosa aventura de evocar en sus textos el encuentro del hombre con la divinidad, auxiliado por un sostenido procedimiento metafórico.

Tal herencia se ha prolongado ininterrumpida —aunque a veces marginada— hasta nuestros días, en que se observa una renovación poética del lenguaje místico. Sin necesidad de experiencias extraordinarias, el artista parece haber comprendido en muchos casos que la

<sup>19</sup> J. M. Cohen, *Jorge Luis Borges*; Edimburgo, Oliver and Boyd, 1973; pág. 78.

instrumentación de la materia verbal que perfeccionaron los místicos es apropiada para hablar acerca de una realidad absoluta y concreta con la que el hombre cree haber mantenido constante relación. La obra de Borges no es el único ejemplo en el empleo actualizado de tales métodos enunciativos, pero indudablemente es uno de los más perspicaces y sistemáticos de la literatura contemporánea.

## EPÍLOGO

### EL "SILENCIO PRIVILEGIADO"

*Detrás del nombre hay lo que no se nombra.*

"Una brújula" (OP, 153)



### 1. *Descubrimiento del silencio*

En el curso de las páginas precedentes hemos podido trazar la serie de cuestionamientos que llevó a Borges a sustentar con plena convicción la hipótesis de que las palabras cumplen una tarea fundamental en el ámbito humano, si bien fracasan en todo intento de transcribir fielmente la naturaleza y estructura del universo. Esta posición crítica, básicamente, está inspirada en tres vertientes principales: nominalismo filosófico, topología mística y disgregación del realismo literario vigente en el siglo XIX. Sin subestimar la gravitación de la materia verbal en nuestra existencia, estas fuerzas concurren a afirmar que el lenguaje tiene límites de enunciación y que puede convertirse en una limitación del hombre mismo, si no advertimos o nos negamos a asumir tales fronteras enunciativas. De ello se desprende que cuanto decimos entraña la ausencia efectiva de aquello mismo que tratamos de declarar, así como recíprocamente el mundo nos incorpora en su trama con exclusión de las palabras. El lenguaje sólo puede aspirar a sustituir la realidad concreta, en la medida en que nos precipita de manera irremediable en ficciones abstractas.

Esta comprobación ha conducido a un sostenido elogio o requerimiento del silencio, a una actitud crítica con respecto al lenguaje en general o a ciertos usos que se manifiesta a lo largo del pensamiento moderno y que tiene una enorme y casi paradójica vigencia en nuestros días, cuando hasta la literatura —actividad verbal por excelencia— ha emprendido un radical cuestionamiento de su propia sustancia. El desarrollo de tal proceso —extenso, sostenido y complejo— puede remontarse claramente hasta el siglo XIV, aunque es posible reconocer indicios y antecedentes, en la cultura europea, desde fecha muy anterior. De algún modo, el relevamiento de este itinerario nos permitirá ensayar un marco de referencias en el que puede ser ubicada la obra de Borges, como fiel y conspicuo testimonio de ciertas preocupaciones que han ido adquiriendo especial relevancia en las últimas centurias.

Cada vez con mayor convicción, los historiadores actuales ponen el acento en hechos e ideas que, en forma inequívoca, parecen señalar en el curso del siglo XIV una serie de fenómenos sociales, políticos, culturales y religiosos destinados a liquidar definitivamente el ordenamiento medieval. Se mencionan, al respecto, transformaciones económicas, tendencias individualistas, una creciente autonomía del arte como fin en sí mismo. También se puntualiza la impronta que dejaron en la desintegración la persistente hambruna, la crisis financiera, la peste y sus hondas consecuencias demográficas, la instalación del papado en

Aviñón, el estallido de la Guerra de Cien Años y el agudo malestar que precipitó rebeliones urbanas y campesinas. Sin embargo, aunque se las suele registrar, hay dos circunstancias principalísimas cuya participación en este cuadro general de la época no se destaca de manera conveniente y cuyo íntimo parentesco habitualmente queda inadvertido: el florecimiento de la mística y el avance del nominalismo.

Por cierto, tanto el nominalismo cuanto la mística contaban con una prolongada tradición que abarca buena parte del período medieval. El primero había estado presente en todos los vericuetos relacionados con el problema de los universales, cuyo remoto punto de partida era el *Isagoge* de Porfirio, un texto griego del siglo III traducido al latín por Boecio, que habría de engendrar largos conflictos a partir del siglo XI, por obra de Berengario de Tours y de Roscelino. La segunda se había nutrido en el *Corpus Dionysiacum*, acaso redactado en las postrimerías del siglo V, que a partir de su introducción en la Europa occidental había ejercido gran influencia en Eri-gena y en la escuela de Saint Victor. No obstante, estas dos líneas de pensamiento sólo alcanzarían manifiesto predominio en el curso del siglo XIV. Por una parte, el franciscano Guillermo de Occam logró consolidar una doctrina que corroía la autoridad, hasta entonces casi incuestionable, del realismo escolástico. Por la otra, el surgimiento de varios centros de irradiación fomentó la difusión de una vasta marea de misticismo que culminaría en la

España del siglo XVI: en Alemania, la presencia de Eckhart, Taulero y Suso, juntamente con la composición de la *Theologia Germanica* y, mucho más tarde, con la poesía de Angelus Silesius; en Flandes, la obra de Ruysbroeck; en Inglaterra, la producción de Richard Rolle, de Lady Julian of Norwich, de Walter Hilton y, en especial, del anónimo traductor del Pseudo Dionisio quien, además, redactó *The Cloud of Unknowing*.

Con respecto a la acción concertada que desarrollaron ambas fuerzas en las transformaciones intelectuales, corresponde destacar que cada una por su lado minó los fundamentos del sistema que se había construido laboriosamente hasta culminar en Tomás de Aquino. El nominalismo de Occam disgregaba la unidad del pensamiento cuya cohesión y supremacía radicaban en la teología y, por consiguiente, fomentó la autonomía de la especulación filosófica y favoreció el afianzamiento de una actividad científica en ciernes. El misticismo, al insistir en forma teórica o práctica en una relación directa del hombre con lo divino, perturbaba la función mediadora de la Iglesia y promovía una suerte de individualismo religioso. De tal modo, las dos corrientes se insertaban en el conjunto de factores que estaban operando como elementos de cambio.

Si bien la mística y el nominalismo medievales tenían —según quedó señalado— orígenes independientes, su parentesco e inclusive sus diferencias pueden comprobarse en relación con un mismo texto, en el cual se plan-

teaba una dificultad de índole lingüística cuyas proyecciones habrían de resultar decisivas en la configuración del pensamiento moderno. Se trata de la *Teología mística*, del Pseudo Dionisio, en la que se declaraban las insuficiencias de la materia verbal para enunciar los atributos de Dios. El centro de esta breve y medulosa argumentación se halla en un párrafo de su capítulo III, destinado a esclarecer la naturaleza de las "teologías negativas":

Cuando nos disponemos a ingresar en la Nube que está más allá de lo inteligible, ya no se requiere ni siquiera con-  
cesión sino más bien una cesación ab-  
soluta de la palabra y del pensamiento. Nuestro discurso aumenta de volumen a medida que desciende de lo superior a lo inferior y se aleja de las alturas. En cambio, cuando ascendemos de lo inferior a lo trascendente y a medida que nos vamos acercando al punto culminante, el caudal de nuestras palabras se reduce, hasta llegar al último término del ascenso en el que nos quedamos enteramente mudos y plenamente unidos a lo Inefable.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para la presente interpretación, seguimos en líneas generales la lectura de Maurice de Gandillac en su versión de las *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*; París, Aubier, 1943; pág. 182. Para el texto griego completo de la *Teología mística*, con traducción española y comentario crítico, véase *Cuadernos de filosofía*, número 9, enero-junio de 1968; págs. 91-125. Por lo demás, ya Gregorio Niseno y otros teólogos tempranos habían advertido la falacia de "nombrar lo divino"; al respecto, véase Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*; París, Aubier, 1944; especialmente pág. 31.

Sin duda, en este punto confluyen mística y nominalismo, en su crítica del lenguaje como medio insatisfactorio para transmitir una medida razonable de conocimiento. Para la primera, tal como lo expresa el *Corpus Dionysiacum*, los "nombres divinos" sólo son aptos para mentar indirectamente los atributos de Dios cuya naturaleza es, en última instancia, absolutamente inefable. Para el segundo, las palabras no constituyen más que *flatus vocis*—"emisiones vocales"—cuya aptitud para designar la realidad es totalmente arbitraria. Por consiguiente, en ambos casos se manifiesta una reserva fundamental con respecto a la materia verbal.

En cambio, la diferencia entre mística y nominalismo no sólo radica en el objeto de conocimiento—Dios, para una; la estructura del cosmos, para el otro—sino también en la importancia que posee el lenguaje para el desenvolvimiento de sus respectivas áreas. La ineficacia de las palabras no menoscaba en absoluto al místico en su proyección hacia la divinidad; simplemente lo limita en la capacidad de transmitir su experiencia; en consecuencia, no declara que su meta sea inalcanzable o arbitraria, sino meramente que es *inefable* o, en todo caso, que sólo admite ser expresada por medio de tropos. Por contraste, el nominalista se siente hondamente perturbado, por su propio descubrimiento, en la tarea de ordenar los datos que su experiencia ha recogido en el mundo, pues tal ordenamiento es lingüístico y, como inevitable derivación de ello, resulta

arbitrario. De aquí se siguen dos actitudes opuestas en relación con el silencio: el místico lo *asume* como el más perfecto testimonio de sabiduría, en tanto que el nominalista—a través de su estrecha vinculación con el desarrollo del pensamiento filosófico y científico—va a librar en los tiempos modernos una desesperada batalla en el intento de *superarlo*.

## 2. Reivindicaciones del silencio

Sea como fuere, desde el Renacimiento existe cierta especie de articulación entre mística y filosofía, con respecto a la dificultad que entraña el lenguaje. No en vano las dos consideraciones se entrelazan en el punto de partida que nos ofrece la obra de Nicolás de Cusa. Este pensador fue un heredero inmediato y directo de los místicos alemanes que vivieron en el siglo XIV y, al mismo tiempo, en el curso de sus reflexiones habría de contribuir en forma significativa a la indagación del problema gnoseológico con una óptica que se aproxima al nominalismo.<sup>2</sup> Desde los comien-

<sup>2</sup> Nicolás de Cusa escribe: "Los géneros y las especies, en la medida en que son el objeto de denominaciones verbales, son seres de la razón que ésta ha elaborado a partir de las relaciones de semejanza y diferencia extraídas de la realidad". En una nota, Maurice de Gandillac afirma que este pasaje, pese a su aspecto, no debe ser interpretado como una declaración nominalista; sin embargo, el mismo comentarista agrega de inmediato que tampoco dicho texto admite ser considerado como manifestación de realismo, en virtud de que no expresa la adecuación del lenguaje a la realidad sino únicamente un intento "de

zos, sus especulaciones se nutren en las enseñanzas del *Corpus Dionysiacum*, cuyo impacto en *De docta ignorantia* se manifiesta de modo harto revelador; buena parte del texto está destinada a comentar y ratificar la doctrina enunciada en la *Teología mística*. La idea principal parece consistir en que los "nombres divinos" poseen un valor puramente tropológico, cuya justificación debe centrarse en el hecho de que proveen al hombre de un vocabulario para referirse a Dios en términos humanos. Pero la finitud de nuestra condición nos impide emplear un lenguaje literal que se refiera a la infinitud divina. Allí radica fundamentalmente el misterio del dogma trinitario: facilita a nuestras limitadas facultades un acceso necesariamente imperfecto para concebir cierta relación que en sí misma trasciende cualquiera de las interpretaciones propuestas. De manera análoga, "el gran Dionisio afirmaba que Dios no era ni verdad, ni inteligencia, ni nada que pueda expresarse con palabras",<sup>3</sup> puesto que en nuestro lenguaje todo atributo está en cierto modo condicionado por su contrario —la luz por la tiniebla, y así sucesivamente—, en tanto que las cualidades divinas son absolutas y no admiten ningún juego de oposiciones; aceptar ese juego supondría con-

reconstruir en forma conjetural una realidad en sí misma inabarcable" (*insaisissable*) para la razón humana. Al respecto véase *Oeuvres choisies de Nicolas de Cues*, traduction et préface de Maurice de Gandillac; París, Aubier, 1942; págs. 256-257.

<sup>3</sup> *De docta ignorantia*, I, 26. Seguimos la traducción de Nicolás de Cusa, *De la docta ignorancia*; Buenos Aires, Lautaro, 1948.

validar una polaridad maniquea en que lo demoníaco se mostraría en condiciones de rivalizar con lo divino. Además, desde una perspectiva específicamente filosófica, "nada puede ser lo contrario de la infinitud que no es factible nombrar; la infinitud no es un todo al que sea dable oponerle su parte; tampoco es lícito desgajarle una parte; la infinitud no es ni grande, ni pequeña, ni nada de cuanto tiene nombre debajo del cielo o encima de la tierra".<sup>4</sup> En sentido estricto, es imposible hablar de Dios en términos afirmativos; sólo "al negar y abolir progresivamente toda la determinabilidad propia del *saber* y de su objeto finito, llegamos con ello al ser y a la determinación del contenido de lo absoluto".<sup>5</sup>

No obstante, a medida que el pensamiento de Nicolás de Cusa se desarrolla hacia su completa y original maduración, los términos de su enunciado progresivamente se invierten: puesto que el conocimiento del Creador está vedado al hombre, es indispensable cumplir el recorrido especulativo hacia Dios a partir de las criaturas que prestan testimonio sensible de Su presencia en el mundo; el estudio cien-

<sup>4</sup> *De visione Dei*, XIII. Véase *Oeuvres choisies de Nicolas de Cues*, pág. 403.

<sup>5</sup> Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia moderna*, I; México, Fondo de Cultura Económica, 1953; pág. 65. En este trabajo y también en *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (Buenos Aires, Emecé, 1951), Cassirer otorga al Cusano un papel de capital importancia en la formación del pensamiento moderno. Análoga relevancia le atribuye Bernhard Groethuysen, *Antropología filosófica*; Buenos Aires, Editorial Losada, segunda edición, 1975; págs. 231-245.

tífico de la realidad empírica se convierte en un camino de acercamiento a lo divino; observar la naturaleza y descubrir sus leyes es la única vía de que podemos disponer, según ya se desprende del tratado *De coniecturis*. Por lo tanto, es indispensable elaborar un método que nos lleve del dato aislado al principio racional que sirva para explicar el ordenamiento del cosmos y que nos aproxime a la intelección de Dios por obra de una gradual reconciliación de los hechos finitos en la unidad que les dio origen. De este modo, el Cusano prefigura la dialéctica hegeliana, al proyectar un itinerario que nos ha de conducir de la complejidad que exhibe el mundo percibido por los sentidos a la unidad sustancial que posee la concepción divina. Sin embargo, Nicolás de Cusa advierte con notable lucidez que en este proceso cognoscitivo la "realidad" del mundo se transforma en "percepción" sensoria y, finalmente, nuestro entendimiento se maneja con "signos". Hay, pues, una inevitable mediatización entre los hechos examinados y el lenguaje que utilizamos para comprenderlos. En definitiva, sólo podemos pensar con ayuda de abstracciones que irremediablemente nos distancian de lo concreto. El saber humano, en consecuencia, no puede desembarazarse de cierto matiz condicional, de cierta cualidad hipotética; y simultáneamente, por más que el hombre avance en su empresa intelectual, siempre ha de subsistir el conflicto originado en que ve la creación no como acto creador (*natura naturans*) sino como cosa creada (*na-*

*tura naturata*); de esto se desprende que no logrará captar con plenitud la unidad de propósito, en razón de que tendrá que iniciar su búsqueda en la variedad de manifestaciones que se proponen a su observación. Pero al mismo tiempo, a medida que en el curso de los años el filósofo fue progresando en el desenvolvimiento de su sistema, mayor importancia cobró en su doctrina el papel de las matemáticas como lenguaje que logra superar las imperfecciones del discurso, con lo cual se estaba anticipando a Descartes, Spinoza o Leibniz y barruntaba el intento de escapar a las ambigüedades del habla cotidiana que habría de explorar la lógica simbólica. Estas apreciaciones rápidas están muy lejos de ofrecer una síntesis satisfactoria de la senda que se puede trazar a lo largo de la producción del Cusano, pero acaso resulten suficientes para sugerir el parentesco que ha existido en los tiempos modernos entre mística y pensamiento científico desde sus orígenes, a la vez que señalan algunos de los problemas lingüísticos capitales que ambas corrientes deberían afrontar en los siglos venideros.

Con respecto a la mística, es sintomática la importancia que adquiere como expresión literaria. Aunque no cesa la producción de tratados doctrinales, el aspecto que se revela más vital es el poético. Tal fenómeno alcanza su punto culminante, fuera de toda duda, en la obra de San Juan de la Cruz. La causa de este proceso es fácilmente comprensible. En la medida en que la influencia del *Corpus Dionysia-*

*cum* hace notoria la ineficacia de la demostración, la tendencia especulativa —predominante en la Edad Media— queda relegada a un plano subsidiario, como mera justificación teológica del lenguaje poético; en cambio, éste irrumpe con extraordinaria fuerza en virtud de su capacidad connotativa, de su índole tropológica: la poesía permite el uso de las palabras *para hablar de otra cosa*, para sugerir por medio de enunciados verbales aquello que resulta imposible de denotar; es, a su modo, la única forma de que dispone el hombre para no quedar atrapado en el silencio. Por lo demás, no debe suponerse en modo alguno que la relación mística con la divinidad necesite ser declarada, ya que su mayor perfección —según observa Ruysbroeck— consiste en sumergirse en “ese oscuro silencio en que se pierden todos los amantes”.<sup>6</sup> De manera bastante similar, el mismo San Juan de la Cruz, en su comentario del *Cántico espiritual*, cita acerca de las revelaciones místicas lo que San Pablo dice en la segunda epístola a los corintios, XII, 4: “Oí palabras secretas que al hombre no es lícito hablar”.<sup>7</sup> Pero la apoteosis del silencio se da

<sup>6</sup> Seguimos la traducción inglesa de Eric Colledge, en Jan van Ruysbroeck, *The Spiritual Espousals*; Londres, Faber, 1952: pág. 190. También Taulero subraya el valor místico del silencio; al respecto, véase la antología comentada de Giovanni Maria Bertin, *I mistici medievali*; Milán, Garzanti, 1944; págs. 110-111. Ya en el siglo XI hallamos en San Pedro Damiano un elogio del *silentium loquendi magister*.

<sup>7</sup> *Vida y obras de San Juan de la Cruz*; Madrid, Editorial Católica, 1946; pág. 970. Con respecto a las alusiones que hace San Juan de la Cruz al *Corpus*

en Angelus Silesius, quien en su *Cherubinischer Wandersmann* no cesa de repetir que es necesario callar para que pueda escucharse la voz de Dios.<sup>8</sup> Con parecida disposición, Hooker escribe: “Nuestra más adecuada elocuencia acerca de Ti es el silencio”.<sup>9</sup> Por lo demás, todo lenguaje místico corre un grave riesgo de cristalizarse o desgastarse en la utilización religiosa institucionalizada. A ello se refiere, tal vez, Simone Weil cuando habla de una indispensable purificación que nos libre del peso intelectual que se ha acumulado en nuestra relación con lo divino y tal es el significado que corresponde atribuir a su paradójica afirmación de que el ateísmo es “un equivalente” de esa purificación; a menudo, en nuestro tiempo los pensadores independientes en quienes opera la fe hacen referencia al “ateísmo” y a la “muerte de Dios” como expresiones dirigidas a enjuiciar una imagen divina excesivamente condicionada por el lenguaje, que se ha dilapidado en constreñir lo inefable en un es-

*Dionysiacum*, véase la vida escrita por Crisólogo de Jesús para esta edición, pág. 354, nota 37.

<sup>8</sup> Las referencias al silencio en el *Cherubinischer Wandersmann* son múltiples; dos de ellas resultan especialmente ilustrativas en el presente caso. Una dice: “Se habla al callarse. Hombre, si quieres experimentar el ser de la eternidad, es necesario en consecuencia privarte de toda palabra” (II, 68). La otra declara: “Cuando piensas en Dios, lo oyes en ti mismo. Si tú no hablas y permaneces quieto, Él seguirá hablando incesantemente” (V, 330). Al respecto, véase Angelus Silesius, *Pèlerin chérubinique: Cherubinischer Wandersmann*, traducción, prefacio y comentario de Henri Plard; París, Aubier, 1946; págs. 120 y 296.

<sup>9</sup> Citado por William Ralph Inge, *Christian Mysticism*; Londres, Methuen, 1948; pág. 111.



pacio verbal.<sup>10</sup> El "silencio" y la "noche" como formas negativas del conocimiento que se desprende de la relación con Dios son, asimismo, subrayadas por Rudolf Otto en *Das Heilige*,<sup>11</sup> obra que sin duda ejerció influjo en las preocupaciones cinematográficas de Ingmar Bergman, tan apasionado por el hecho de que "el silencio de Dios" consiste en que el género humano se muestra incapaz de callar para oírlo.<sup>12</sup> Pero si se pretende manifestar el conocimiento místico, ello sólo es posible a condición de abandonar la discursividad y el empleo literal de las palabras; es decir, se debe apelar a la poesía.

Según quedó señalado, se podría argüir que el problema del nominalismo, en la filoso-

<sup>10</sup> Cf. Simone Weil, *La gravedad y la gracia*; Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953; pág. 192. Acerca de la "muerte de Dios" en el pensamiento de Nietzsche, Heidegger propone un análisis muy sugestivo en su ensayo incluido en *Holzwege*; por lo demás, A. de Waelhens, en *La filosofía de Martin Heidegger* (Madrid, C.S.I.C., 1952), pág. 362, anota que el autor de *Sein und Zeit* "ha comprendido perfectamente" que "una filosofía colocada por entero bajo la dependencia de la negación de Dios [como es el caso de Nietzsche] es una filosofía que continúa a su manera suspensa del problema de Dios".

<sup>11</sup> Para la traducción española, cf. Rudolf Otto, *Lo santo*; Madrid, Revista de Occidente, 1925; págs. 94-95.

<sup>12</sup> Sobre este aspecto de la obra de Bergman, referido al vínculo que se establece entre el hombre y lo divino, puede consultarse Arthur Gibson, *El silencio de Dios*; Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1973. También es posible ver dos notas nuestras: "El trasfondo religioso de Ingmar Bergman", en *Sur*, número 324, mayo-junio de 1970, págs. 102-105; y "Elocuencia de la noche y del silencio", en la sección literaria de *La Gaceta* de San Miguel de Tucumán, domingo 4 de abril de 1976.

fía moderna, sigue una dirección paralela al debate sobre misticismo, pero en sentido opuesto: ligado al pensamiento científico, no pudo menos que reconocer las limitaciones del lenguaje pero se vio obligado, en una búsqueda angustiada, a descubrir alguna manera de superar esta dificultad que cuestiona la aptitud de todo enunciado para introducirse plenamente en el conocimiento de la realidad. En la medida en que la ciencia ha demostrado su capacidad operativa a partir de la consolidación misma del nominalismo, se ha tornado urgente fundamentar teóricamente su eficacia, sin que sea posible —como es inherente a este tipo de pensamiento— apelar a razonamientos que excedan los límites del nivel empírico o que desconozcan la arbitrariedad del sistema lingüístico. Ello ha determinado que la herencia del nominalismo tenga una activa y compleja historia que culmina en las intrincadas elucubraciones de la epistemología contemporánea, tal como se manifiesta en Bertrand Russell, en Carnap, en Reichenbach o en Ayer, entre muchos otros. Esta prolongada contienda, librada especialmente en el área del formalismo lógico, se ha desenvuelto a lo largo de una serie de etapas que han tenido considerable gravitación en la evolución general de la filosofía moderna, y en el curso de estas sucesivas acciones se han producido marchas y contramarchas destinadas a tomar por asalto la elusiva realidad, en lo posible sin incurrir en especulación metafísica. Esas etapas, que Leszek Kolakowski en su estudio sobre la doc-



trina positivista presenta como una continuidad, abarcan desde el pensamiento de Occam hasta la actual filosofía del análisis lógico, incluidos los capítulos intermedios del empirismo inglés, del positivismo del siglo XIX y del pragmatismo norteamericano.<sup>13</sup> Además, esta orientación ha tratado, en los últimos tiempos, de ampliar el campo de sus investigaciones a través de ciertas especialidades, como la lógica simbólica y la semántica. Sin embargo, el debate lingüístico dentro de este proceso se ha concentrado principalmente en el período más reciente por obra del empirismo lógico, a partir de los aportes realizados a fines de la centuria pasada y a comienzos de la nuestra por Gottlob Frege, Bertrand Russell y G. E. Moore. El principal centro de irradiación, en tal debate, lo constituyó el Círculo de Viena, que ha tenido continuadores en los Estados Unidos y en otros países; pero quizá la figura más interesante y compleja —a la vez que la más sugestiva para el enfoque presente— fue Ludwig Wittgenstein, pensador independiente y original cuyo único trabajo publicado en vida, el *Tractatus logico-philosophicus*, apareció en 1921. Según esta obra, sólo es posible pensar aquello que se enuncia por medio del lenguaje y un empleo adecuado de éste permite la exploración lógica de la forma en que se estructura la realidad fáctica. Más allá de tal conocimiento, poco hay que tenga razonable sentido,

<sup>13</sup> Leszek Kolakowski, *Positivist Philosophy from Hume to the Vienna Circle*; Londres, Penguin Books, 1972; *passim*.

de modo que este famoso ensayo concluye con una terminante afirmación: "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse".<sup>14</sup> Por añadidura, dicho aforismo aparece ya anticipado en el prólogo del *Tractatus*: "Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad; y de lo que no se puede hablar, mejor es guardar silencio". Este criterio fue recogido con entusiasmo por los integrantes del Círculo de Viena y sus discípulos, quienes señalaron un amplísimo campo de especulaciones que no admite exigencias lingüísticas tan rigurosas y que, por ende, debería llamarse a silencio: la metafísica, la religión, la poesía, la filosofía de la historia, la ética, la política. No obstante, llevado hasta sus consecuencias últimas, el alcance de esta doctrina es devastador, tal como ha puntualizado Kolakowski en su ensayo sobre ideología del racionalismo: puesto que buena parte de nuestro trato con el mundo escapa al ámbito restringido que el empirismo lógico reconoce al uso verbal significativo, en la práctica tendríamos que resignarnos a un silencio casi absoluto.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Para el texto alemán con traducción española, véase Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*; Madrid, Revista de Occidente, 1957; pág. 191.

<sup>15</sup> Leszek Kolakowski, *Tratado sobre la mortalidad de la razón*; Caracas, Monte Avila, 1972; págs. 262-263. Por lo demás, las intrincadas búsquedas lingüísticas que realizó esta corriente filosófica están ligadas, en última instancia, a qué se entiende por "significado"; la cuestión ha sido expuesta por Gilbert Ryle en su ensayo "The Theory of Meaning", reproducido en la antología que compiló Max Black, *The Importance of Language*; Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962; págs 147-169. También Fredric Jameson, en *The Prison-House of Language* (Princeton Univer-

Por otra parte, aunque tenga un valor apenas anecdótico, resulta curioso comprobar que Wittgenstein, después de publicar su trabajo, exhibió una notoria parquedad por espacio de treinta años, hasta el fin de su existencia; siguió elaborando sus investigaciones lingüísticas y sus escritos tardíos revelan una óptica más flexible, pero rehuyó la difusión de tales estudios, sólo aparecidos después de su muerte. Al respecto, Fredric Jameson, en *The Prison-House of Language*, compara esta actitud con la de Saussure, cuya revolución lingüística se debió a la paciente reconstrucción póstuma de sus cursos; con la de Valéry, que marginó la poesía por largo tiempo para consagrarse a las matemáticas; con la de Kafka, que recomendó a su albacea literario destruir sus manuscritos; con la de Hofmannsthal, que abandonó la lírica a la edad de veinticinco años. En opinión de Jameson, todas estas relevantes ilustraciones de silencio dan testimonio de que en la época actual se ha producido "una especie de fractura geológica en el lenguaje mismo" y de que nos hallamos en un período de transición "hacia nuevos esquemas de pensamiento" cuyo impacto no sólo está llamado a afectar la terminología heredada sino inclusive la gramática y sintaxis tradicionales.<sup>16</sup>

sity Press, 1972), pág. 29, puntualiza que el problema surge como consecuencia de que estos pensadores concibieron las palabras como *símbolos*, a diferencia de lo que habría de proponer Saussure cuando encaró el lenguaje como *sistema de signos*.

<sup>16</sup> Fredric Jameson, *op. cit.*, pág. 12.

### 3. *El silencio en la palabra*

Resulta una verdad de Perogrullo afirmar que el lenguaje es inherente a la tarea del escritor. Pero en los últimos tiempos, sin dejar de escribir, el hombre de letras ha insistido con frecuencia en que es necesario desechar las palabras, asumir el silencio. No se trata, pues, de abandonar o eliminar la producción poética, según los ejemplos que propone Walter Muschg: Shakespeare que decide retirarse de la composición dramática; Kleist que destruye el manuscrito de *Robert Guiscard*; Gógol que intenta quemar la segunda parte de *Almas muertas*.<sup>17</sup> Nos referimos a quienes postulan en los textos mismos la inutilidad de su obra y reconocen, tal vez con mucho mayor dramatismo, la muerte de lo que empero no cesan de seguir haciendo. Es, más bien, aquello que Claude Mauriac denomina la "aliteratura contemporánea" y que Roland Barthes ha caracterizado como "ese sabotaje turbulento de la literatura, ese arte que tiene la estructura misma del suicidio y cuyo estilo es la manera de existir de un silencio".<sup>18</sup> Para adoptar el enfoque mencionado se requiere una conciencia de qué es la materia verbal, lo cual significa saber en qué medida el lenguaje entraña la negación de cuanto enuncia como realidad. Se-

<sup>17</sup> Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*; México, Fondo de Cultura Económica, 1965; pág. 603.

<sup>18</sup> Para la traducción española que seguimos, véase Claude Mauriac, *La aliteratura contemporánea*; Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972; pág. 13.

mejante apreciación difícilmente hubiera sido admitida por los autores realistas del siglo XIX, que daban por supuesta la transparencia de las palabras en su evocación material, social o psicológica del mundo.<sup>19</sup> Para darse cuenta de ello era indispensable reconocer la opacidad de la materia utilizada por el poeta, el ámbito estricto en que se desenvuelve la composición, la transposición que sufre lo representado —si acaso es representado— cuando se convierte en pura enunciación. Explicítamente, esto sólo fue registrado en la plenitud de su alcance cuando Mallarmé declaró que su misión consistía en *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Únicamente en ese momento se torna manifiesta la actividad del escritor, en tanto su labor radica, antes que en cualquier otra cosa, en un esfuerzo desarrollado a partir del empleo de los vocablos y de los recursos que le proporciona el sistema en que éstos se estructuran. Tal como ha señalado R. P. Blackmur, para la literatura moderna “el significado es aquello que el silencio logra cuando se introduce en las palabras”;<sup>20</sup> o según el juicio de Erich Heller, las difíciles condiciones en que Hölderlin, Baudelaire y Rimbaud llevaron a cabo su labor les permitió advertir que en poesía “la ausencia de la

<sup>19</sup> En el extremo opuesto, Kolakowski, en *Tratado sobre la mortalidad de la razón*, pág. 77, escribe: “no se puede comparar el lenguaje con un cristal transparente a través del cual pudiéramos observar el reino ‘objetivo’ de la realidad”.

<sup>20</sup> R. P. Blackmur, “The Language of Silence”, en *The Sewanee Review*, LXIII, 3 (1955), pág. 403.

palabra por sí misma parece estallar en discurso sin quebrar el silencio”.<sup>21</sup>

El punto de partida de este reconocimiento puede ubicarse en *Une saison en enfer*, cuando Rimbaud anota: *O pureté, pureté! C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté! — Je ne sais plus parler!* De algún modo, el mensaje se transmite a Hofmannsthal, quien lo reelabora especulativamente en *Ein Brief*, cuando Lord Chandos explica en la ficticia misiva a Francis Bacon las razones de su impotencia artística, originada en el hecho de que ninguna lengua conocida le puede facilitar un instrumento adecuado para registrar esa cualidad inefable que sólo es posible hallar en la realidad misma:

Quiero decir que la lengua en la cual me sería dado, quizás, no sólo escribir sino también pensar, no es latín, ni inglés, ni italiano, ni español, sino una lengua de la que no conozco ni una palabra, una lengua en la que me hablan las cosas silenciosas y en la que algún día tal vez deba, desde el fondo de la tumba, justificarme ante un juez desconocido.<sup>22</sup>

La ineptitud expresiva del lenguaje se ha convertido en una preocupación constante del es-

<sup>21</sup> Citado por R. P. Blackmur, *loc. cit.*, pág. 392.

<sup>22</sup> Para la traducción española completa, véase Hugo von Hofmannsthal, “Carta de Lord Chandos”, en *Sur*, número 163, mayo de 1948, págs. 30-40. Para comentarios de este texto, véanse Walter Muschg, *op. cit.*, págs. 604-605, y Hermann Broch, *Poesía e investigación*; Barcelona, Barral, 1974; págs. 199-205.

critor actual y nuestra elección de unos pocos ejemplos ha sido guiada exclusivamente por el grado conveniente de explicitación que ofrecen determinados pasajes. Karl Wofskelhl dice, con absoluta desnudez: *Das Wort, das Wort ist tot*.<sup>23</sup> Juan Ramón Jiménez puntualiza: "El poeta, en puridad, no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, lo condena al silencio".<sup>24</sup> Kafka sugiere que el silencio de las sirenas era un arma mucho más letal que su canto y arguye que la utilizaron en el episodio de Ulises.<sup>25</sup> T. S. Eliot nos recuerda en *Burnt Norton*, V, versos 1-2 que la palabra proferida no puede escapar a la temporalidad (*Words move, music moves only in time*); por contraste, en *Ash Wednesday*, V, versos 1-9 enfatiza el valor místico que tiene el silencio como vehículo para expresar el Verbo inefable.<sup>26</sup> Aldous Huxley dedica un capítulo al silencio

<sup>23</sup> Citado en George Steiner, *Language and Silence*; Londres, Penguin Books, 1969; pág. 73.

<sup>24</sup> Citado en José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*; Madrid, Siglo XXI, 1971; pág. 70.

<sup>25</sup> Véase "El callar de las sirenas", en Franz Kafka, *La muralla china*; Buenos Aires, Emecé, 1953; págs. 81-82.

<sup>26</sup> Sobre el silencio en T. S. Eliot, véase R. P. Blackmur, *loc. cit.*, págs. 392-393. El silencio ya aparece mencionado en *The Waste Land*, I, verso 41: *the heart of light, the silence*. Los términos son muy significativos si se toma en cuenta la importancia que Eliot otorgaba, por contraste, a la novela de Joseph Conrad, *The Heart of Darkness*, considerada como denuncia de la confusión y el desorden del mundo actual; al respecto cabe consignar que de ella extrajo el primitivo epígrafe para *The Waste Land*, desechado por consejo de Ezra Pound, y el epígrafe para *The Hollow Men*. Al menos, no parece casual la oposición entre "el corazón de la luz: el silencio" y "el corazón de las tinieblas".

en *The Perennial Philosophy*.<sup>27</sup> Por fin, Christian Morgenstern comunica su pensamiento sobre la poesía en esa insólita composición —por llamarla de algún modo— que se titula "Fisches Nachtgesang", en la cual las sílabas (o acaso las palabras) han sido sustituidas por meras indicaciones diacríticas de longitud o brevedad: nada, al parecer, se puede enunciar; sólo es admisible la referencia que corresponde interpretar como propia de un ritmo.<sup>28</sup> Cabe preguntarse, por añadidura, si las rupturas en la sintaxis de la oración y en la ilación del pensamiento o ciertos recursos afines incorporados en la técnica del "monólogo interior", tan frecuentes en la literatura del siglo xx, no son asimismo alusiones a la ineficacia de nuestro lenguaje en su intento de penetrar niveles profundos de la experiencia.

Por lo demás, la cuestión ha trascendido las artes específicamente verbales y reaparece en el teatro y en el cinematógrafo.<sup>29</sup> Buena parte del diálogo en las piezas dramáticas de

<sup>27</sup> Aldous Huxley, *The Perennial Philosophy*; Londres, Chatto and Windus, 1946; págs. 247-250.

<sup>28</sup> Remitimos a la edición del texto alemán con traducción inglesa de los *Galgenlieder*, en Christian Morgenstern, *The Gallows Songs*; Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1964; pág. 30.

<sup>29</sup> El aspecto dramático ha sido ampliamente comentado en Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*; Londres, Eyre and Spottiswoode, 1962; *passim*. Este libro dedica especiales consideraciones al lenguaje de Beckett (págs. 61-64) y de Ionesco (págs. 108-109 y 143-146), además de una apreciación general del asunto (págs. 295-299). El problema del silencio en el cine es examinado en el breve capítulo sobre "la devaluación del lenguaje", en Amos Vogel, *Film as a Subversive Art*; Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1974; págs. 106-107.

Ionesco tiene por objeto "no decir nada".<sup>30</sup> Pero quizás el autor que más interés ha demostrado en esta verbalización del silencio es Samuel Beckett, tanto en sus novelas cuanto en sus obras para la escena, al punto de que llegó a *escribir* una pieza muda, *Acte sans paroles*, como antes ya lo había hecho de manera acaso todavía más agresiva Roger Vitrac, en *Poison*. Con respecto al cine, José Ferrater Mora, en un par de epígrafes a libros suyos,<sup>31</sup> ha sugerido certeramente la atracción que Jean-Luc Godard siente por el lenguaje y que se torna harto significativa en el cuadro XI de *Vivre sa vie*, cuando la protagonista observa:

Pero ¿por qué hay que hablar siempre? Opino que muy a menudo habría que callarse, vivir en silencio. Cuanto más se habla, menos quieren decir las palabras.<sup>32</sup>

También Ingmar Bergman ha considerado el problema. Resulta memorable la comunicación que se establece, al margen de la significación verbal, entre el chiquillo que recorre el laberinto de pasillos y el empleado del hotel,

<sup>30</sup> Sobre el silencio en Ionesco y Adamov, con transcripción de textos ilustrativos, véase George Steiner, *op. cit.*, págs. 73-74. También merece tomarse en cuenta el comentario sobre *La cantatrice chauve* y "la tragedia del lenguaje", en Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*; París, Gallimard, 1962; págs. 155-160.

<sup>31</sup> José Ferrater Mora, *Indagaciones sobre el lenguaje*; Madrid, Alianza Editorial, 1970; pág. 7; *Las palabras y los hombres*; Barcelona, Península, 1972; pág. 7.

<sup>32</sup> Jean-Luc Godard, *Cinco guiones*; Madrid, Alianza Editorial, 1973; pág. 171.

en *El silencio*. Además, *Persona* daría motivo para amplias reflexiones sobre el mutismo que se adueña de la actriz, como respuesta al mundo en que le ha tocado vivir. En otro sentido, no debemos olvidar a Harpo Marx, cuyo silencio a lo largo de toda su trayectoria filmica operó como contraparte de la verbosidad casi maniaca que dominaba a cuantos lo circundaban.<sup>33</sup> Pero muy pocos han tenido una lucidez comparable a la de Antonin Artaud, cuando en *Le théâtre et son double* escribe sobre el efecto perturbador que, a su juicio, tiene la expresión verbal en las representaciones:

Es necesario admitir que la palabra se ha osificado, que los vocablos, todos los vocablos, se han helado y envarado en su propia significación, en una terminología esquemática y restringida. [...] La palabra sólo sirve para detener el pensamiento; lo cerca, pero lo acaba; no es en suma más que una conclusión.<sup>34</sup>

Todas las referencias precedentes destacan el silencio como alternativa del lenguaje literario. Hay, no obstante, una posición aún más radical que postula toda expresión poética como una forma de silencio; en el mejor de los casos como aquel silencio propio de la metáfora cuyos enunciados sólo adquieren sentido

<sup>33</sup> Cf. Susan Sontag, *Styles of Radical Will*; Londres, Secker and Warburg, 1969; pág. 11.

<sup>34</sup> Seguimos la versión española de Antonin Artaud, *El teatro y su doble*; Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971; pág. 120.

en función de lo que no es posible explicitar. Tal actitud es examinada por Maurice Nadeau en el conjunto de novelistas que a partir de la última guerra mundial han cuestionado el ejercicio mismo de la narrativa: Georges Bataille, Maurice Blanchot y Lois-René des Forêts.<sup>35</sup> De estos tres autores el que requiere mayor atención es Blanchot, en virtud de que ha sido quien encaró con mayor rigor teórico el examen de la cuestión, especialmente en sus páginas sobre "la literatura y el derecho a la muerte", incluidas en *La part du feu*.<sup>36</sup> Por debajo de su argumentación se percibe la subsistencia de la concepción nominalista según la cual las palabras sólo nos proporcionan *flatus vocis*, sin que haya un vínculo natural o necesario con la realidad. En su opinión, "Hölderlin, Mallarmé y, en general, cuantos escribieron poesía cuyo tema era la esencia de la poesía advirtieron que el hecho de nombrar es un fenómeno maravilloso pero inquietante". Para ser algo se requiere tener realidad, pero por su misma naturaleza la escritura priva de realidad a lo mentado, de modo que esto inevitablemente se convierte en nada. De ello se desprende que el lenguaje siempre es *hablar sobre nada*, es intentar una declaración del mundo a través de una mediación en el que éste se manifiesta como una ausencia. Cuanto escuchamos en el texto literario es aquello que se presenta como un

<sup>35</sup> Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*; París, Gallimard, 1965 (Collection Idées); págs. 135-141 y 219-222.

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*; París, Gallimard, 1949; págs. 303-345.

silencio de la existencia, como la pura ficción conjurada por la materia verbal.

El enfoque de Blanchot nos introduce de manera directa en la principal preocupación que ha dominado a lo largo de la obra de Borges, cuya producción ha sido motivo de tantas indagaciones. La trayectoria íntegra de Borges parece centrarse en su explícita adhesión al nominalismo, que formuló con rotundo convencimiento al afirmar que hoy día "nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa" (*OI*, 214). La proximidad de los dos autores se advierte notoriamente cuando cotejamos un texto como "Borges y yo" (*H*, 50-51) con estas observaciones de Blanchot:

Pronuncio mi nombre y es como si pronunciara mi sentencia de muerte; me separo de mí mismo y dejo de ser mi presencia o mi realidad, para convertirme en la presencia objetiva e impersonal de mi nombre, que está más allá de mí y cuya petrificada inmovilidad hace las veces de una lápida que descansa sobre el vacío.<sup>37</sup>

La idea central de Borges, elaborada principalmente en sus ensayos, consiste en que el conocimiento discursivo es imposible: para ordenar los datos de nuestra percepción e integrarlos en una imagen del mundo, debemos acudir al lenguaje; pero la organización que nos propone este instrumento deriva de su propia estructura y de su capacidad conceptuali-

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, págs. 326-327.

por  
for  
negrese  
CB.

zadora; por consiguiente, sólo obtenemos una configuración abstracta y arbitraria que se halla irreductiblemente mediatizada de la realidad, tal como se demuestra en las páginas sobre el idioma analítico de John Wilkins (*OI*, 139-144). Como consecuencia de este hecho, jamás el hombre podrá hablar de la realidad porque su medio expresivo se apropia de cuanto ingresa en su ámbito y lo convierte en ficción. La poesía, la filosofía e inclusive la ciencia tienen esto en común: son manifestaciones diversas de un único campo significativo que se denomina literatura y cuya sustancia siempre es fabulosa. Los géneros próximos a la metafísica son el cuento y la novela; la historia no es más que una construcción verbal; abolir el pasado exige apenas quemar los anales que lo registran. Sólo el presente fáctico, en su condición inexpresable, puede ser considerado plenamente real. Por cierto, hay una alternativa que muy frecuentemente surge en los cuentos de Borges: el conocimiento se da como una visión, irracional e imprevistamente; pero el resultado de tal revelación súbita es incommunicable y, por lo general, se da cuando el receptor está a punto de morir, incapacitado de transmitir a sus congéneres el prodigioso descubrimiento. Además, ¿vale la pena declarar lo que se ha llegado a saber? En "La escritura del Dios" se nos propone una respuesta negativa:

Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios

del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, si él ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad. (*A*, 123)

Por lo tanto, en Borges vuelven a reunirse los dos silencios que han recorrido, en la totalidad de su trayectoria, la marcha del pensamiento moderno. De un lado está el silencio *nominal*, la ineptitud del lenguaje para introducirse en la realidad; del otro, hallamos el silencio *místico*, el carácter inefable que se desprende del trato con Aquello (o Aquel) que sustantivamente "es lo que es". Quien habla no dice nada; a quien ha desentrañado la verdadera sabiduría sólo le está permitido callar. La totalidad de las reflexiones humanas parece resumirse en las palabras iniciales del mensaje taoísta: "Quien habla, no sabe; quien sabe, no habla".

#### 4. Actualidad y permanencia del silencio

Sintetizado en estos términos, el pensamiento de Borges se inscribe en una de las mayores preocupaciones intelectuales de nuestro tiempo, largamente abonada y prefigurada a través de varios siglos. En la centuria actual, el tema ha sido presentado de innúmeras for-



mas y ha sido debatido con abundancia y minuciosidad, si bien cabe afirmar que no se ha llegado a una solución definitiva. La controversia permanece abierta y es razonable sospechar que todavía dará motivo a muchas instancias nuevas. Para señalar la amplitud y variedad de los aportes ya realizados basta con enumerar unas pocas muestras de la reiterada y obsesiva consideración del silencio: George Steiner es autor de dos trabajos fundamentales titulados "The Retreat from the Word" y "Silence and the Poet", que se incluyen en su libro *Language and Silence*; Susan Sontag ha escrito un panorama de "The Aesthetics of Silence", que recogió en *Styles of Radical Will*; Max Picard expuso sus meditaciones en *Die Welt des Schweigens*; Ramón Xirau reunió una serie de artículos suyos en *Palabra y silencio*; José Ángel Valente se ha referido a la cuestión en sus observaciones sobre "la hermenéutica y la cortedad del decir", incorporadas en *Las palabras de la tribu*; Roland Barthes encara "la escritura y el silencio" en un capítulo de *Le degré zéro de l'écriture*; Hans Mayer inicia *Zur deutschen Literatur der Zeit* con una extensa consideración del "hablar y enmudecer de los poetas"; R. P. Blackmur es autor de una sólida indagación sobre "The Language of Silence"; Maurice Merleau-Ponty, en su ensayo sobre "Le langage indirect et les voix du silence", anota que "todo lenguaje es indirecto o alusivo, es —si se quiere— silencio"; F. L. Lucas, en tono rapsódico, elaboró un enfoque "Of Silence", que puede consultarse en

sus *Studies French and English*. A su vez, cada uno de estos aportes suele proporcionar no pocas indicaciones bibliográficas adicionales.

Es lícito preguntarse qué factores han inducido este cúmulo de apreciaciones sobre los límites de la palabra y la vigencia del silencio. George Steiner y Susan Sontag parecen convencidos de que el impulso se originó en las circunstancias históricas que ha debido enfrentar el poeta y el pensador en el mundo de nuestros días. El primero de estos investigadores considera que varias fuerzas han concurrido a engendrar la situación. Una de ellas es el abuso sufrido por el lenguaje, en el que hemos pasado de victimarios a víctimas: una civilización de palabras termina por desvalorizar los medios de expresión y comunicación y se convierte en una cultura "desconcertada" (*distracted*). Además, han gravitado condiciones políticas adversas; en razón de las cuales el poeta ha preferido "mutilar su propia lengua, más bien que dignificar con sus dones o con sus indiferencias la falta de humanidad".<sup>38</sup> Para Susan Sontag, el artista se halla en explícita rebeldía contra "la vida disecada y parcelada de la mentalidad común" y, en virtud de ello, ha tenido necesidad de "reclamar una revisión del lenguaje".<sup>39</sup> Erich Kahler, en cambio, piensa que asistimos a los efectos de una generalizada confusión que ha derivado hacia "modas extravagantes" y hacia una desintegración

<sup>38</sup> George Steiner, *op. cit.*, págs. 75-76.

<sup>39</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 22.



formal de la expresión.<sup>40</sup> En conjunto, estas observaciones parecen sugerir que la raíz de la actualidad que tiene el debate debiera buscarse en el agotamiento sufrido por un modo de pensamiento particular, por un determinado lenguaje. Pero la solución no es tan simple, pues no deja de percibirse en las diversas proposiciones una fundamental e irreductible polaridad. ¿Cuál es la crisis a la que asistimos? ¿Está en cuestión *el* lenguaje, en sus aspectos esenciales y permanentes, o *este* lenguaje, propio del ciclo histórico específico que denominamos "moderno"? Ambas hipótesis cuentan con sus respectivos defensores.

Por una parte, la conciencia de los límites que tiene la palabra se ha agudizado por obra de la revolución lingüística que desarrolló métodos intrínsecos para el estudio de la materia verbal. Este proceso ha enfatizado el carácter arbitrario y abstractizante de nuestros recursos expresivos y comunicativos. La clave de tal fenómeno debe explorarse en torno de una observación capital de la doctrina que elaboró Saussure: "lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica".<sup>41</sup> De ello parece interpretarse que la realidad mentada por las palabras es ajena al sistema y, por consiguiente, el valor referencial se halla condicionado. Esta frontera es insalvable como tal, de manera que

<sup>40</sup> Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*; México, Siglo XXI, 1969; pág. 91.

<sup>41</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*; Buenos Aires, Editorial Losada, 1945; pág. 128.

el margen de silencio es inherente a la naturaleza misma del lenguaje y así lo fue siempre.

Por la otra parte, se ha tratado de hallar algún tipo de salida que resuelva la oposición entre lenguaje y realidad. En tal sentido, la dialéctica materialista ha cuestionado el residuo idealista que subsiste, a su juicio, en la tradición nominalista e intentó algunas soluciones que pueden seguirse a lo largo de un itinerario que llega hasta *Materialismo y empiriocriticismo*; pero esta acción ha quedado muy debilitada, sea porque desde un punto de vista filosófico fue atrapada en un callejón sin salida, sea por el dogmatismo que restringió las posibilidades especulativas del área socialista a una mera exégesis de textos juzgados canónicos; a causa de ello, en el período más reciente sólo se registraron contribuciones a veces nada desdeñables pero, sin duda, fragmentarias, aisladas y a menudo sometidas a una grave presión del poder político, como las de Adam Schaff, Karel Kosík y, durante su permanencia en Polonia, de Leszek Kolakowski.<sup>42</sup> Al margen de esta orientación, pueden

<sup>42</sup> Conviene señalar que, según los pensadores más independientes que han actuado en esta corriente, Marx se encaminaba —al menos en sus escritos juveniles— hacia una teoría en la cual la praxis tenía que operar como vía dialéctica para la superación del conflicto entre realismo y nominalismo; al menos, en tal sentido apunta el ensayo "Carlos Marx y la definición clásica de la verdad", en Leszek Kolakowski, *Tratado sobre la mortalidad de la razón*, págs. 63-98. Sin embargo, estos trabajos iniciales permanecieron inéditos hasta 1932. Mientras tanto, dicha salida quedó cerrada cuando Lenin, en *Materialismo y empiriocriticismo*, actualizó la vieja contienda y denunció al nominalismo en nombre de la restauración metafísica

mencionarse la originalidad y empuje que exhibe Gaston Bachelard en *La philosophie du non* y el significativo estudio de Umberto Eco, *La struttura assente*. Por último, sin renunciar al matiz nominalista que deriva de concebir la filosofía como "crítica del lenguaje", el nuevo empirismo que en el curso de nuestro siglo ha florecido especialmente en los países anglosajones también ha tratado de perfeccionar mé-

del realismo, ahora sustentado en un fundamento materialista (por oposición al de origen idealista, que procedía de Platón). Tal es, presuntamente, lo que se puede entresacar de la afirmación que hace Lenin cuando sostiene que la propiedad específica de la materia consiste en ser una realidad objetiva independiente del sujeto que la conoce (y, por ende, real inclusive al margen de la praxis humana o de toda dialéctica cognoscitiva, premisas que eran insoslayables si se pretendía mantener la coherencia del sistema); al respecto, cf. Gustav A. Wetter, *Dialectical Materialism* (Londres, Routledge, 1958), pág. 118. Ello estimuló un riguroso dogmatismo del que resultó víctima el pensamiento filosófico del área socialista. El callejón sin salida en que se introdujo Lenin ha sido reconocido por algunos filósofos marxistas de la Europa occidental; tal es el caso del italiano Guido David Neri, en *Praxis y conocimiento* (Caracas, Tiempo Nuevo, 1970), quien subraya los contrastes (*sic*) en que incurre Lenin (pág. 143) y el estéril escolasticismo (*sic*) que ello trajo aparejado (pág. 225). Asimismo, no deben omitirse los esfuerzos un tanto desesperados de Adam Schaff para justificar a Lenin, en *Lenguaje y conocimiento* (México, Grijalbo, 1967), pág. 225. De paso, vale la pena recordar las observaciones que Simone Weil formula desde otro punto de vista intelectual, en un comentario sobre *Materialismo y empiriocriticismo* que publicó en 1933 y que fue recogido en el volumen titulado *Oppression et liberté* (París, Gallimard, 1955), págs. 45-53. Esta autora señala que Engels y Lenin sacrificaron las cualidades seminales de la dialéctica al eliminar la acción del espíritu o sujeto consciente, de lo que resulta un determinismo naturalista en el que la intervención de lo específicamente humano desaparece. Esto significa una negación de la libertad que, a juicio de Simone Weil, contradice las intenciones de Marx.

todos que conduzcan a la máxima reducción posible del hiato, que separa los enunciados de la realidad, en particular a través de un sostenido asedio de lo que estos pensadores denominan "significado"; sus consideraciones suelen ser bastante intrincadas y sus resultados se hallan sujetos a discusión y revisión constantes, pero al margen de tales dificultades probablemente se trate del aporte más sostenido y minucioso para fundamentar con el mayor rigor un compromiso entre las verificaciones operativas y las aspiraciones de verdad que juegan en el desenvolvimiento de toda indagación científica.<sup>43</sup>

En suma, es evidente que el debate se halla muy lejos de haber quedado cerrado y parece indudable que el problema de los límites y alcances del lenguaje —juntamente con la significación e importancia del silencio— proseguirá suscitando en el futuro respuestas de la especie más variada. Pero, como quiera que sea, la obra de Borges ha sido una contribución singular y apasionada a esta búsqueda incesante que ha cumplido el hombre moderno en su persecución de una clave que permita comprender y evaluar la naturaleza de nuestra relación intelectual con la realidad.

*aportado final muy débil  
en relación con el resto del  
libro*

<sup>43</sup> Sobre esta corriente, véase la antología de A. J. Ayer, *El positivismo lógico*; México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

**ÍNDICE**

<i>Abreviaturas</i> .....	11
<i>Nota preliminar</i> .....	17
I. <i>El "pensamiento sistemático"</i>	
1. Negación de la cosmología .....	29
2. Heresiarcas y teólogos .....	36
3. Elogio del nominalismo .....	49
4. El sentimiento trágico de la vida	63
5. Conclusiones .....	71
II. <i>El universo de los signos</i>	
1. Dificultades del conocimiento ...	79
2. Gravitación de la palabra .....	94
3. Realidad y ficción .....	102
4. Ambigüedad verbal y desamparo humano .....	114
5. Conclusiones .....	121
III. <i>El espacio literario</i>	
1. Función de la crítica .....	127
2. Metáfora y ficción .....	141
3. Hacia la realidad .....	153
4. Conclusiones .....	162
Epílogo. <i>El "silencio privilegiado"</i>	
1. Descubrimiento del silencio .....	167
2. Reivindicaciones del silencio ....	173
3. El silencio en la palabra .....	185
4. Actualidad y permanencia del si- lencio .....	195