

Polifonía y contrapunto en la narrativa de Jorge Luis Borges

Elisa Rey
Universidad de Buenos Aires

Borges introduce en sus relatos de un modo deliberado un cúmulo de referencias y de citas. Su narrativa constituye una verdadera encrucijada de hipótesis y de teorías. La lectura de su obra -aunque Genette imagine la crítica de Borges realizada por los compiladores universitarios semejante a la más desesperada de las empresas- (1) sólo aparentemente descansa en la erudición.

La visión de su literatura como un espacio homogéneo y reversible, la percepción polifónica de su obra, está apoyada esencialmente en un recurso contrapuntístico. En la combinación simultánea de voces o partes, cada una independiente, pero que conducen todas a una textura coherente y uniforme.

Punto y contrapunto es el recurso que articula y da forma a toda su literatura narrativa. Esta técnica se relaciona con el género, el diseño y el sentido. También con la lengua. En lo que se refiere al género, sus ficciones son historia, sus narraciones incluyen acciones dramáticas o se confunden con el ensayo. Las líneas temáticas se contraponen o se combinan yuxtaponiéndose. Su estilo, como el mismo Borges señala en el Barroco, "deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades"(2). El rigor y la perfección formal de sus relatos se apoya en la búsqueda de lo inesperado; su aspiración es sorprender al lector.

El interlineado se manifiesta de múltiples formas. Las referencias, exposición y alusiones a distintas doctrinas filosóficas y teológicas aparecen en muchas si no en la mayoría de sus narraciones. Esas teorías postulan distintas interpretaciones del hombre y del mundo y determinan, a su vez, la naturaleza del relato.

En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borges aventura que el universo quizás esté ordenado "pero de acuerdo con leyes divinas -traduzco: con leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir"(3). El universo es un problema insoluble, un enigma, y el universo del relato se presenta igualmente enigmático. Cada una de sus historias se ramifica indefinidamente; cada cita, sea ésta cierta o apócrifa, provoca un sinnúmero de interrogantes. Sus juicios compendian una información que siempre remite a otra cosa.

Ante la situación misma de la lectura de una obra de Borges el problema que se nos plantea -casi de antemano- es el del género. ¿Ficción o *Historia Universal de la Infamia*? Borges introduce un tiempo histórico en el tiempo de muchas de sus narraciones. El relato, cada uno de sus relatos, deliberadamente nos enfrenta a priori con el problema del género.

En *Hombre de la esquina rosada* la acción dramática, por momentos, se superpone a lo meramente narrativo hasta articular un tiempo y un espacio nítidamente teatrales. En *Tema del traidor y del héroe* el narrador

se refiere a una historia que resulta una acción dramática escrita por uno de los personajes. Shakespeare está asimismo incorporado al relato Kilpatrick, su protagonista, es asesinado en un teatro y él mismo es actor de su propia muerte.

Tema del traidor y del héroe incluido en *Ficciones* yuxtapone una serie de técnicas que caracterizan a otros tantos géneros literarios: un comienzo que recuerda el de los diarios personales, algunas fórmulas propias de relato oral, recursos estilísticos de la lírica, así por ejemplo el uso de la anáfora, de la enumeración, de los paralelismos, etc.

Las técnicas del relato policial -un enigma a resolver, una víctima, un victimario y algunas pistas- son notorias en *El jardín de senderos que se bifurcan* y en *La muerte y la brújula*, entre otros. En *Tema del traidor y del héroe* leemos "el enigma rebasa lo puramente policial"(4). Las formas del ensayo -"fortuna y juego le son esenciales", al decir de Adorno (5)- caracterizan algunas de sus más famosas narraciones: *Pierre Menard, autor del Quijote*, *Examen de la obra de Herbert Quain*, *Tres versiones de Judas* y muchas más. Lo fantástico, "esa vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales"(6), aparece en *E inmortal*, *El sur* (al menos, es una de sus interpretaciones posibles), *La escritura del Dios*.

El diseño en Borges, al igual que el género, se apoya en un contrapunto de referencias y citas que estructuran el relato. Algunas de ellas de difícil o imposible comprobación; otras, decididamente apócrifas y dispersas casi siempre en páginas plagadas de precisiones verificables. La simple lectura nos plantea la dificultad de decidir dónde Borges se atiene a la verdad y dónde la falsea. El buen lector de ficciones debe prestarle fe para no quebrar el encanto del relato. Los críticos universitarios distinguirán el alcance del interlineado.

El contrapunto del diseño puede complicarse casi infinitamente. *Tema del traidor y del héroe* comienza con una cita del poema de W.B. Yeats *The Tower*. Un lector ingenuo difícilmente pueda advertir que "All men are dancers and their tread/ Goes to the barbarous clangour of a gong"(7), ("Todos los hombres son bailarines cuyos pasos/ conducen al bárbaro clamor de un gong"), además del acierto estético de la metáfora en relación con la historia, esa cita contiene de modo implícito una serie de datos que reclaman su muy improbable información.

El poeta irlandés William Butler Yeats (1865-1939) es autor de un ensayo sobre Parnell (8), el líder irlandés acusado de mantener relaciones con una mujer casada. Algo de esas páginas de Yeats sobre Parnell parece subyacer en la narración de Borges.

Borges nos cuenta la historia de un héroe-traidor que sucede en Dublín. En esa historia también confrontan Irlanda e Inglaterra y, sobre todo, existe en ella la revelación de una verdad. La decisión de ocultarla o mostrarla alterará la historia. Ryan decide ocultarla y su silencio permite la glorificación del traidor Kilpatrick. Yeats cuenta cómo Harrison, la principal fuente de información de los periódicos irlandeses, en su libro, devuelve a Parnell su estatura de hombre.

Todas estas referencias a una historia real que ofrece algunas similitudes con la trama del relato no pueden deducirse de la simple lectura de nombre de Yeats, autor de los versos que sirven de epígrafe. Sin embargo, subrayan que no hay en la obra de Borges ningún recurso inocente, en ella nada es indeliberado. Todos los nombres y los autores que cita tienen relación con la historia.

Al contrapunto que abre el relato se le suma tal como lo enuncia el narrador en la primera línea la referencia a Chesterton. Este es autor de *La muestra de la espada rota* en el que se refiere la historia de St. Clare sometido a juicio en mitad del desierto y ejecutado para limpiar el honor de Inglaterra y el de la hija de un general. Sus verdugos se conjuran para callar por siempre aunque las estatuas del traidor "entusiasmen por siglos"(9). St. Clare, gracias al silencio de sus verdugos será considerado un santo y la verdad nunca será revelada aunque se trate de un canalla.

Existen otros ecos reconocibles. La estatua que se menciona en el relato de Chesterton también se repite en la historia de Kilpatrick, "su estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas"(10).

Otras voces surgen luego como la del "que inventó la armonía preestablecida" (el consejero áulico Leibniz (1646-1716)" (11). Para Leibniz Dios ha hecho desde el principio al alma y al cuerpo, a cada una de estas dos sustancias, de una naturaleza tal, que, siguiendo sólo sus propias leyes, que les han sido otorgadas junto con su ser, concuerdan una con la otra, como si hubieran recibido un mutuo influjo o como si Dios pusiera continuamente su mano.

También la de Robert Browning (1812-1889). "Su obra es enigmática" ha dicho Borges. En el poema *El anillo y el libro* los diez protagonistas, incluidos el asesino y la víctima cuentan la historia de un crimen y cada uno de ellos cree que su acción ha sido justa. Browning es mencionado junto a Victor Hugo (1802-1885) quizá porque fueron contemporáneos, quizá porque la poesía de Browning, por momentos parece asemejarse a la de Hugo, más probablemente porque ambos pudieron escribir sobre Parnell. En el relato de Borges aparecen unidos por el nombre de Fergus Kilpatrick.

Este interlineado se enriquece, asimismo, con los nombres de Jean Antoine marqués de Condorcet (filósofo, matemático y político francés 1743-1794) autor de *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos de espíritu humano*, una historia decimal, como la califica Borges, concebida como un progreso indefinido pero en la que excepcionalmente pueden existir regresos. Con el de Hegel (1770-1831) que aunque en su filosofía de la historia sostiene que los acontecimientos históricos son irreversibles y autónomos, señala que en la naturaleza las cosas se repiten. Con el de O. Spengler (1880-1936) autor de la teoría de las cuatro edades de la cultura que reconoció haber sido influido por Nietzsche y por Goethe y que concibe las culturas como organismos biológicos sometidos, por su propio desgaste interno, a consunción y decadencia. Con el de Giovanni Battista Vico (1668-1744) para quien la historia particular transcurre de acuerdo con una historia eterna ideal. En virtud de la Providencia esas historias particulares no pueden salirse de su cauce eterno que consiste en la

invariable repetición de tres edades. Por último Hesíodo, autor de *Los trabajos y los días*, quien anuncia un ciclo de cinco edades que llegado a su punto más bajo volvería a repetirse.

Esta técnica, como vemos, a través de nuestra rápida enunciación, incluye muchas voces. Sin embargo, en esa combinación simultánea se destacar con mayor nitidez algunas de ellas: las de Yeats, Chesterton y Shakespeare que reflejan las de Parnell, St. Clare y Julio César. Borges señala las de Macbeth, Julio César y los Festspiele suizos. Nosotros descubrimos las de Harrison, Ryan y el padre Brown. Descubrimos también que Kilpatrick reúne a Parnell, St. Clare y Julio César y que Borges alude a Shakespeare Chesterton y Yeats.

Pero este perspectivismo casi infinito del diseño se conjuga con "ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte"(12) prefiguradas por Shakespeare en la tragedia *Macbeth*. No existen mendigos en *Macbeth* pero sí tres brujas que profieren "Fair is foul and foul is fair"(13) (El justo es vil y la vileza es justa). La vileza une a Kilpatrick y a Macbeth; las palabras se tornan proféticas. Quizá hayan sido éstas las palabras del mendigo.

Kilpatrick, al igual que Julio Cesar, recibió un mensaje que le advertía el riesgo de concurrir al lugar donde encontraría la muerte. De la misma manera, el derrumbamiento de la torre en homenaje a César, soñado por Calpurnia, y el incendio de la torre de Kilgarvan son presagios de homicidio.

Estamos ante un contrapunto invertible donde la voz superior y la inferior cambian de lugar sin quebrar la polifonía del diseño. Ese diseño debe, sin embargo, apuntar a un sentido que pone de manifiesto un tejido uniforme y apretado de conjeturas, citas y referencias.

Lo que se nos dice es que la realidad es una conjetura. Nuestras lecturas ensayan vanamente versiones. Así, por ejemplo, en *El jardín de senderos que se bifurcan* traidor y héroe, perseguidor y perseguido se alternan infinitamente. Yu Tsun y Stephen Albert son de modo indistinto, uno y otro, traidor y héroe, perseguidor y perseguido. En la obra de Borges no sólo se declara la incognoscibilidad del mundo, también se niega la unidad del yo. Por otra parte, el heroísmo y su contrapartida, la traición, gravitar de un modo insistente en la narrativa de Borges. En *La forma de la espada* el traidor Moon nos dice de sí mismo "me abochornaba ese hombre con miedo, como si fuera yo el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon" (14).

En *Tema del traidor y del héroe* el sentido señala un narrador que cuenta como otro narrador, Ryan, se ha "dedicado a la redacción de una biografía"(15), la de Fergus Kilpatrick, asesinado en un teatro. A Ryan lo inquietan circunstancias de carácter cíclico y ciertos paralelismos que le

recuerdan a Shakespeare. Piensa en un dibujo de líneas que se repiten. Sabe que James Alexander Nolan, amigo de Kilpatrick, es traductor al gaélico de los dramas de Shakespeare y autor de un ensayo sobre los Festspiele. Sabe que Fergus Kilpatrick antes de morir firma la sentencia de muerte de un traidor cuyo nombre se ha borrado. Ryan investiga y "descifra el enigma"(16).

Kilpatrick fue ultimado en un teatro pero toda la ciudad era el teatro. Nolan había descubierto que el traidor de los revolucionarios era su mismo jefe: Fergus Kilpatrick. Los conjurados condenan al presidente que firma su propia sentencia. Nolan, para que no se viese comprometida la rebelión, oculta la felonía de Kilpatrick. Nolan propone que Kilpatrick muera a manos de un asesino desconocido. Plagia a William Shakespeare, repite escenas de Julio César y Macbeth. Esa muerte alude también a la de Lincoln. Ryan silencia el descubrimiento y publica un libro dedicado a la gloria del héroe.

El contrapunto se establece en dos registros: por un lado un narrador que descubre a otro, Ryan, que, a su vez, descubre y oculta a otro: Nolan. Ryan silenciará asimismo su propio descubrimiento. Y en el segundo registro, encontramos una tragedia que plagia a Julio César, a Macbeth y a los Festspiele y que recuerda la de Lincoln.

Las tres versiones de Judas propone la redención del traidor de los traidores mediante distintas interpretaciones que justifican de un modo u otro la conducta de Judas y lo transforman en una suerte de mártir.

Borges en *Los teólogos* nos cuenta la historia de Aureliano de Aquilea y de Juan de Panonia. Ambos combaten las herejías de su tiempo y son rivales entre sí. Los éxitos de Juan de Panonia han suscitado los celos y el rencor de Aureliano. Cuando se produce la herejía de los anulares, que sostenía el carácter cíclico del tiempo, la eterna repetición de los hechos y las cosas, Juan de Panonia y Aureliano de Aquilea emprenden simultáneamente su refutación. El éxito del trabajo realizado por Juan de Panonia agrava los celos de Aureliano. Muchos años después surge una nueva herejía, la de los histriones. Mientras Aureliano prepara su dictamen para combatirla reproduce los términos de la herejía en palabras que resultan ser las de Juan de Panonia al refutar la de los anulares. Aureliano señala oblicuamente en su escrito esta circunstancia. Lo que pierde a Juan de Panonia es la cita de sus palabras aplicadas a otro contexto donde resultan heréticas. Esto lleva a Juan de Panonia a la hoguera. Aureliano, tiempo después, sufre una muerte similar en el incendio de un bosque. Al llegar al cielo, Aureliano comprende que para Dios él y Juan, el hereje y el ortodoxo, son una misma persona.

El contrapunto en este relato se complica. Un mismo discurso, una misma voz, tiene significados totalmente opuestos. En un primer caso, representa el paradigma de la ortodoxia, en el otro caso, merece el anatema y la hoguera. La otra línea se establece con el contrapunto entre los dos teólogos, ese contrapunto de rivalidad se desarrolla a partir de una misma ortodoxia, que, a su vez, está en relación también contrapuntística con las herejías.

Es difícil llevar el relativismo más lejos. La ortodoxia parece depender aquí del tiempo y de las circunstancias. La afirmación ortodoxa de Juan de Panonia contra los anulares se convierte, años después, al producirse la herejía de los histriones, en anatema.

La enemistad entre Juan y Aureliano, su lucha sorda, no es sino un contrapunto que se resuelve para la mente de Dios en un solo ser. Una de las tantas herejías que circulaban sostenía que todos los hombres son dos; ambos, Juan y Aureliano, la habían combatido.

Las citas y nombres falsos y verdaderos forman parte de ese esquema contrapuntístico que domina muchos de los relatos de Borges. Todo apunta a señalar la imposibilidad de la certeza. Todo parece señalar la nada.

Algunos críticos han afirmado con insistencia el carácter lúdico de la narrativa de Borges. Esa observación es cierta pero sólo a condición de que se advierta que ese sentido de puro juego, refleja con rigor, una lectura del mundo actual con la que coinciden los más grandes escritores de nuestro siglo. La literatura actual muestra que la unidad del yo en el nivel histórico y en el nivel personal aparece cada vez más precaria y huidiza, que la temporalidad lineal se quiebra también, que lo que se percibe es el tiempo de la caducidad, que las mismas palabras parecen estar situadas ante el abismo de la crisis. Nietzsche en *El Caso Wagner* señala: "La vida ya no reside en la totalidad de un todo orgánico y completo." (17) Nietzsche ha sido el profeta de esa mala nueva.

La literatura de Borges, al mismo tiempo, ha reflejado estéticamente rasgos muy profundos de la realidad argentina. Este aspecto de su obra ha sido soslayado por buena parte de la crítica. Señala Rey Beckford que "La obra narrativa de Borges ilumina un mundo fungible onírico. Un mundo donde el pensamiento sólo se manifiesta como arbitrario ordenador y no conduce a la verdad, donde la esencia de la razón se revela como ferocidad destructora que se destruye . . . Este sentimiento de espanto ante la creación es el reconocimiento de la desdichada aventura de una razón abandonada a su pura negatividad" (18).

¿Cuál es el sentido entonces de la intertextualidad en Borges? Las citas de autores, las breves referencias a teorías distintas y hasta opuestas versan sobre interpretaciones o postulaciones de la realidad. Esta multiplicidad pone de manifiesto que el mundo admite infinitas interpretaciones y ninguna. La intertextualidad parece remitir siempre a la impotencia del conocimiento y a la nada que el mundo puede llegar a ser para quien advierta esa impotencia

Es por consiguiente a través de la superabundancia de referencias que el contrapunto del sentido se convierte en polifonía, una polifonía que nos devuelve a una zona de perplejidad, a la percepción nítida del misterio.

El carácter provisional, contrapuntístico, de las versiones, interpretaciones y teorías que se disputan el mundo en la obra de Borges contamina la textura de estas narraciones y convierten al relato en conjetura de conjeturas, en espejo de la soledad del hombre de nuestra

NOTAS

1. Gerard Genette, De figuras. Retórica y estructuralismo (Córdoba: Editorial Nagelkop, 1970).
2. Jorge Luis Borges, "Prólogo a la edición de 1964", Historia Universal de la Infamia, Obras Completas (Buenos Aires: Emecé, 1974).
3. Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Ficciones, Op. cit.
4. Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", Ficciones, Op. cit.
5. Theodor W Adorno, Notas de Literatura (Barcelona: Ediciones Ariel, 1962).
6. Tzvetan Todorov, Introducción a la Literatura Fantástica (Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982).
7. Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", Op. cit.
8. William Butler Yeats, Essays (Londres: Mac Millan, 1961).
9. Gilbert K Chesterton, "La muestra de la espada rota", Obras Completas (Plaza y Janés Editores, 1967/1970).
10. Jorge Luis Borges, Tema del traidor y del héroe, Op. cit.
11. idem.
12. idem.
13. William Shakespeare, (1985) "Macbeth", The complete works (New York: Gramercy Books, 1985).
14. Jorge Luis Borges, "La forma de la espada", Ficciones. Op. cit.
15. Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", Op. cit.
16. idem.
17. Friedrich Nietzsche, "El caso Wagner", Ecce Homo (Madrid: Alianza, 1980).
18. Ricardo Rey Beckford, "Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia". La Prensa (Buenos Aires: 26 de agosto de 1979).