

## BORGES, LA MAGIA DEL TEXTO.

PALIMPSESTO Y OXIMORON.

JULIO WOSCOBOINIK\*

En la Universidad de Maine, EE.UU., en un importante symposium sobre Borges que contó con su presencia, en 1976, Donald Yates, profesor de literatura latinoamericana planteó una inquietud que hacemos nuestra: "¿Cómo ha logrado Borges escribir tantas páginas que significan tantas cosas para tanta gente? No sé -agregaba- si los fanáticos de James Joyce se reúnen o hacen esto, o si lo hacen los fanáticos de John O'Hara. Y no sé qué otro escritor saca a la gente de la tumba de noche para dar vueltas alrededor de su cuerpo y alimentarse de él. Creo que la pregunta básica es ésta: ¿Cómo ha logrado Borges escribir tantas páginas que significan tantas cosas para tanta gente? Porque es por eso que estamos todos aquí. No puedo entenderlo". (Cortinez y col, 1988).

La fascinación de su lectura atrapó y atrapa a muy diversos estudiosos de las más variadas disciplinas. Casi nunca falta alguna cita suya en publicaciones literarias nacionales e internacionales.

Para este Congreso hemos deseado traer algunas reflexiones sobre una lectura psicoanalítica de su estilo literario.

"Toda vida es una gran cadena cuya naturaleza se conoce siempre que hayamos mostrado un solo eslabón de ella", sentenciaba Sherlock Holmes. Y es precisamente ese afán detectivesco, sagaz y desprejuiciado, el que presidió nuestra investigación. Algunos aspectos de su estilo literario serán el "eslabón" escogido por nosotros.

---

\* Asociación Psicoanalítica Argentina.

Perceyra Lucena 2535, 14<sup>o</sup> "A"

1425 Buenos Aires (Argentina).

"El alma está prisionera del cuerpo como el agua en el barro", decía Fabien Especel, ese "ladrón del viento" personaje de Julien Green (1950). Así también, entendemos, como agua en el barro, cada autor está en su obra. El estilo supone integralmente el ser. El estilo es el hombre. Esta ya clásica definición de Buffon, permite introducirnos en el tema.

En 1928 el joven Borges definía al estilo como "plena eficiencia y plena invisibilidad" (Borges, 1928). Es decir, como el trabajo silencioso de nuestros órganos, como el corazón que no sentimos, así, el estilo, calladamente, cumple su función. Y es esto lo que Borges logrará, por su total y absoluta dedicación a la búsqueda literaria, y esencialmente por su personalidad y talento. Este singular escritor hace del tema, su estilo y del estilo, su tema; como del sueño, cuentos o cuentos de los sueños.

Nietzsche (Nietzsche, citado por Todorov, 1982) consideraba a las figuras retóricas como la esencia del lenguaje. Novalis (Novalis, citado por Cohen, 1982), en el siglo XVIII, las llamó *Selbstprache*. Asociado al *Selbstgüeful* que Freud estudia en "Introducción del narcisismo" podemos pensarlo como "lenguaje de sí" o "lenguaje de uno mismo".

Con "plena eficiencia", tropos y figuras retóricas tejen la obra de Borges y le dan esa textura especial a su estilo.

Texto, del latín "tejido", velo detrás del cual se encuentra, más o menos oculto, el sentido y donde el autor se "deshace" como la araña que con sus segregaciones va armando la tela.

Los eruditos árabes hablan del texto como del "cuerpo cierto". Anzieu desde el psicoanálisis, Barthes desde la semiótica, insisten en ver al texto como anagrama del cuerpo. ¿Pero de qué cuerpo? Se habla del cuerpo erógeno ¿(¿es que puede hablarse de otro?). Nuestra pregunta pasa por el texto-cuerpo en las distintas patologías. En una personalidad esquizoide, disociada, y con graves defensas obsesivas ¿podría pensarse en un cuerpo que no tiene las mismas ideas que el yo?

Dos "tigres" anidan en Borges. ¿Cómo se expresa cada uno? ¿Cómo y cuándo habla el de la sangre caliente, de dientes afilados, instintivo y salvaje? ¿Cómo y cuándo "el tigre disecado y endeble [...] o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro". ("Dreamtigers", Borges, 1974a).

Sabemos por Freud que el arte logra conciliar opuestos: amor-odio, vida-muerte, voracidad-privación; así como bueno-malo; creyente-hereje; divino-demoníaco.

En este sentido es muy importante subrayar que las figuras retóricas permiten en el mismo movimiento la norma y el desvío. La noción de desvío como transgresión de la lógica.

A través de las figuras retóricas Borges logra transgredir lo normativo que en su vida real le fue tan difícil por no decir imposible superar. Finalmente, hallamos en su estilo el lugar de transferencia de sus graves conflictos.

Entre los recursos narrativos que Borges transita, algunos han despertado especial interés.

Entre estos hacen a la originalidad de su estilo: 1) el relato en primera persona de muchas de sus ficciones (que como dice el mismo Borges de Dante: "hace lo conocamos profundamente"; 2) el palimpsesto: relato como relectura o resumen de otro relato, que puede ser real o apócrifo, o mezcla de ambos; 3) el oxímoron; 4) una clara preferencia por la anáfora, repetición de palabras y de determinados adjetivos: los adjetivos-tics, metonímicos, la hipálague, la adjetivación bivalente y adjetivos derivados por anexión de prefijos negativos, y, 5) una manifiesta adicción por las enumeraciones que le procuran, según escribe, la fruición de lo infinito, de lo eterno (Borges, 1974b) y que suelen ser bastante caóticas, extensas, y no menos sorprendentes.

En este trabajo quisiera detenerme tan sólo en dos aspectos: el *palimpsesto* vinculado -para nosotros- a las vicisitudes de la identificación y a la patología del Ideal; y el *oxímoron* ligado a los fenómenos de ambivalencia y ambigüedad.

El relato como relectura, reescritura, o resumen de otro relato, real o apócrifo, es lo que Genette llamó palimpsesto o hipertextualidad. Al igual que el "block maravilloso" que encantó a Freud, permite un texto se superponga a otro, el que no se oculta del todo y el que se deja ver por transparencia. Incluye al bricolage como proceso, donde se transforma lo viejo para crear lo nuevo; así como lo lúdico a través de lo caricaturesco y lo paródico.

Borges funda y consolida este género hipertextual: "Quienes minuciosamente copian a un escritor -escribe-, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto, es apartarse de la razón y de la ortodoxia" ("La flor de Coleridge", 1974d). Por una férrea exigencia y severa crítica superyoica -que incluso inhibió por tiempo su posibilidad de hablar en público- Borges quedó atrapado, obligado a tener que apoyarse siempre en otros autores, o historias ajenas. Corregía incansablemente línea por línea, coma por coma. A los pocos meses de la muerte de su padre, sufre un accidente que Anzieu interpreta como un hito en su producción. Un corte en la frente que se complicó le hace temer haber quedado impotente, también, de su cabeza. El primer cuento que escribe entonces es "Pierre Menard, autor del Quijote". Allí explica que "Pierre Menard, no quería componer otro Quijote lo cual no es fácil -sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes" (Borges, 1974e).

Este increíble anhelo lo hemos interpretado como un verdadero delirio identificatorio, producto de una identificación proyectiva masiva. Vuelve a replantearse muy claramente en "La memoria de Shakespeare" (Borges, 1974l), cuento que fuera escrito en razón de un sueño. Shakespeare fue sin duda un significante para Borges. Poseer su memoria era ya ser él. Esta memoria lo invade, lo inunda y lo confunde. Ligado a sus anhelos de "identificación heroica" Borges ve anegado suyo.

Identificación, palimpsesto, "block maravilloso", memoria. La memoria de Borges era prodigiosa, y así su erudición. Pero lo maravilloso linda con lo siniestro: momentos hubo que se sintió por esto un impostor, un plagiaro, o tan sólo un eco. No creemos casual que Pierre Menard lleve el nombre de Paul Esménard personaje de "Si yo fuera usted..." de Julien Green estudiado por Melanie Klein, para ilustrar la identificación proyectiva.

Hay otras coincidencias: Fabien Especel que ávidamente desea ser otro, y que tentado por el diablo lo va logrando, es caracterizado por Julien Green, como "rapaz espiritual, ávido y curioso" "ladrón del viento". "Un día abrió un libro de estampas que le despertó el deseo de saberlo todo... se sentía entonces tan dichoso y a la vez tan desgraciado que el corazón le latía fuertemente, y él apretaba el libro contra su pecho como para hacerlo entrar en él, con todas sus montañas, todos sus lagos, y todos sus jardines...". En forma semejante, Borges comentando, antes de su publicación, el cuento "Funes, el memorioso" escribe sobre este personaje: "En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas, viñetas, letras de molde y hasta con una errata..." (*Sur*, febrero de 1941).

Los que hemos estudiado a Borges sabemos cuánto de este Fabien y de Paul Esménard están en Pierre Menard y en Borges.

Pierre Menard tenía el "hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran del estricto reverso de las preferidas por él".

Estas observaciones contradictorias, farsescas me hicieron reflexionar. Debo confesar que a pesar de mis largos años de estudio de la obra de Borges hay un aspecto que no se me hacía del todo evidente. Me refiero a ciertas características paródicas, caricaturescas de alguno de sus escritos.

Quando leemos *El Aleph* quedamos atrapados en ese encuentro final con el pequeño espejo, que en el décimo noveno escalón de la escalera

del sótano, logra desafiar al tiempo y al espacio mostrando en desfile simultáneo y dantesco, el pasado, el presente y el futuro, con todas las múltiples vivencias de su vida y del Universo. Esto mismo hace olvidar, que toda la mitad o más del relato es una expresión bromista, socarrona, irónica hacia ese personaje rival (pero, en parte él mismo) que es Carlos Argentino Daneri (Borges, 1974f).

En una palabra, el nihilismo melancólico y los despliegues místicos de Borges no siempre dejan entrever la burla, la mueca satírica, que dota sus cuentos de ciertas características de parodia.

Del mismo modo que la sátira nace de la tragedia, y el mimo de la comedia, la parodia ha nacido de la rapsodia. Se cuenta que cuando los rapsodas interrumpían recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. Al lado de los temas serios, estos parodistas introducían subrepticamente temas ridículos. La parodia es por tanto, la otra cara de la rapsodia. (Escalígero, citado por Genette, 1982).

Anverso y reverso: lo trágico y lo cómico. En Borges lo irónico y lo satírico (a veces muy cruel y autodescalificante) es -sin dudas- la otra cara de lo patético y de lo trágico. De aquí el descubrimiento, tardío tal vez para mí, de ciertos rasgos histriónicos. Borges se burla de estereotipos "snobs" del ambiente intelectual de su época. Su temperamento no le permitía integrarse, y sus fobias alcanzaron niveles superlativos.

Anverso y reverso, la relación de opuestos nos aproxima al *oxímoron*, el otro tema del que deseo ocuparme ahora.

Etimológicamente *oxímoron* viene del griego 'oxi', prefijo, significa agudo, ácido, y de 'moron': romo. Uno de los ejemplos es 'oximel': jarabe de vinagre y miel.

La utilización de esta figura retórica en Borges no es

manierista, ni ornamental. Es parte de su prosa expresiva, funcional.

Desde la retórica, Morierlo define "como una suerte de antítesis en la que se unen dos palabras contradictorias, una de las cuales parece excluir lógicamente a la otra" (Morier, citado por Cohen, 1982).

También se lo llama "paradojismo", artificio del lenguaje por el que ideas o palabras, de ordinario opuestas o contradictorias, aparecen aproximadas o combinadas entre sí.

Los términos opuestos que se reúnen en el oxímoron no se anulan; tampoco se excluyen. Se complementan para expresar una noción muy próxima a la naturaleza paradójica de la realidad.

De allí ese efecto desconcertante, vivo y sorprendente. Para Breton (citado por Cohen, 1982) "la imagen más fuerte es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad". Y con Reverdy (citado por Cohen, 1982) pensamos que lo propio de esa imagen es el haber surgido de un acercamiento espontáneo de dos realidades muy distantes.

En "El Zahir", Borges mismo lo define de esta forma: "en la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así, los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén, era una especie de oxímoron; su grosería y su pasividad me tentaron". (Borges, 1974g).

Ya el título de su libro *Historia Universal de la Infamia* plantea una cierta tensión e incongruencia. Casi todos los títulos de esos cuentos son de tipo oximorónico. Así, "El espantoso redentor", "El proveedor de iniquidades", "El asesino desinteresado", "El incivil maestro de ceremonias", "Culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell", "Criminales venturosos".

En un tono farsesco, irónico, emerge muy hábil y sutilmente, la transacción estilística de una ambivalencia.

A veces con esta figura alcanza efectos de pesadilla: "maligna

felicidad", "alegre ferocidad", "mentirosos precisos", "biblioteca ilegible", "imperiosa agonía", "enemigo íntimo", "guerra feliz".

En todas esas expresiones, resueltas con un dejo de caricaturesca mordacidad, Borges logra, a través de un juego de opuestos, reforzar su pensamiento peyorativo y hostil.

Sabemos que obsesionado por las imágenes especulares, simétricas e invertidas, Borges transparenta esta matriz en el desarrollo de muchos de sus cuentos. De la misma forma el oxímoron parece estar presente en la estructura misma de algunos de sus ensayos y ficciones. A través de éste, insensiblemente, la forma se transforma en tema. El oxímoron deja de ser sólo una figura retórica para dar cuenta de su descreimiento por el realismo figurativo y de su desconfianza hacia la lógica aristotélica.

Nosotros pensamos que más aún: forma y tema se han fundido a través del oxímoron en una unidad, bella y desgarrante a la vez, que nos permite acceder a una personalidad ella misma esencialmente oximorónica.

En muchos de sus ensayos puede apreciarse un recorrido característico que cumple los siguientes pasos: primero, la presentación del problema; segundo: resumen de las hipótesis más importantes que tratan de explicarlo; tercero: solución propuesta por Borges; cuarto: rechazo de los items segundo y tercero; y, quinto: conclusión, dubitativa, escéptica, nihilista.

Tal vez un ejemplo permita comprender esta secuencia oximorónica. En "Formas de una leyenda" (de *Otras inquisiciones*) Borges (1974h) se propone esclarecer "el defecto de la lógica" de una leyenda que no es otra que la de Buddha. En su proceso ensayístico analiza primero, la versión hindú; después la leyenda cristiana y de seguido, aportes de otras investigaciones, casi siempre exóticas, para llegar a su propia visión de los hechos. Pero luego, en un solo movimiento, jugando con la ambigüedad de lo real-irreal, de lo verdadero y lo falso, desarma todas esas explicaciones, al mismo tiempo que las redime en su conclusión



final.

Este ensayo finaliza: "La cronología del Indostán es incierta, mi erudición lo es mucho más... No me sorprenderá que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad sustancial y de errores accidentales". Así esos "errores accidentales" quedan convertidos en "verdad sustancial", o/y la "verdad sustancial" queda diluida por los "errores accidentales".

Pocos años antes y no en un ensayo, sino en el conocido cuento "Emma Zunz" -cuentos y ensayos son tejidos en el mismo canevá-, Borges expresa al final: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente era cierta" (Borges, 1974i).

Lo irreal termina siempre agrietando las historias... dejando ese margen de incertidumbre y ambigüedad que "es una riqueza" como lo escribe en Pierre Menard.

Las relaciones así constituidas, y que pueden ser leídas como oximorónicas, son un verdadero desafío a lo racional, o al orden tradicional. Se dan para descubrirnos que el hombre sublima su impotencia ante la realidad y crea así una nueva realidad donde se refugia.

En la fractura de la realidad, de su propia impotencia y sus propias limitaciones paranoides, Borges se desvive sublimando.

El oxímoron, es un intento por superar las estrecheces racionales del lenguaje, pero es también un mentís a la realidad reglada conceptualmente por medio de las palabras.

Conciliando los opuestos que sólo aparentemente se rechazan, Borges salva sus indecisiones, sus tremendas ambivalencias, su notoria ambigüedad para exhibirlas, magia estilística mediante, como verdaderas maravillas, y arbitrariedades fascinantes.

Entendemos la narrativa de Borges como un sueño, espacio de puesta en escena de los deseos. Transcurre en esa irrealidad donde el tiempo no existe, como tampoco la contradicción. En vigilia vive sus

sueños.

Desde la filosofía, ya en siglo XV, Nicolás de Cusa, referido por Borges, acuña una expresión típicamente oximorónica. Habla de la "docta-ignorancia". El oxímoron permite, no sólo aludir a la "ignorancia sapiente" de Sócrates ("Sólo conociendo nuestra ignorancia podrá el alma acceder al saber") sino reflexionar sobre "la coincidencia de los opuestos". La ignorancia y el saber humano son sobrepasados en la experiencia de infinito. "Topos" donde las paralelas se encuentran, el rombo se transmuta en círculo y los contrarios se resuelven. Para Cusa "la coincidencia oppositorum" es el encuentro con la Unidad Suprema, asiento de la verdad, en el infinito, en la divinidad. Nosotros agregaríamos, allí, para Nicolás de Cusa y para Borges, se resuelven todos los opuestos; o lo que es mejor todas las diferencias. Y subrayamos diferencias porque en nuestra indagación psicoanalítica (Woscoboinik, 1988) pudimos registrar la negación de la escena primaria y de las diferencias en la sexualidad, especialmente en el Secreto del cuento "La secta del Fénix" (Borges, 1974j) y en "Emma Zunz".

Borges nunca excluye los contrarios. Encadenado desde su nacimiento a la "discordia de sus dos linajes", allí se mueve entre las contradicciones del mito familiar, heredero de la memoria heráldica de la clase aristocrática y conservadora argentina, por una parte, y de la literatura universal, especialmente inglesa, por otra. También sus dos linajes se expresaban en dos lenguas: el español y el inglés.

Los opuestos y su coincidencia abrirán una brecha de expresión para su natural ambigüedad.

Freud en "La Gradiva" se pregunta por la preferencia de Jensen por el uso de "frases ambiguas" (Freud, 1906). "Esto no es casual: estas palabras implican un compromiso entre lo consciente y lo inconsciente".

En esta "paradoja condensada" que es el oxímoron, Borges transfiere aspectos propios de su esquizoidia (recordemos a Fairbairn: el núcleo de la personalidad esquizoide es paradójal, "que el mal sea mi

bien") (Fairbairn, 1962) así como de la ambigüedad que halla lugar en la confusión de todo proceso paradójico.

La disociación esquizoide empieza a funcionar para manejar la voracidad y ésta "puede expresarse verbalmente como una intuición de ser tantas personas como sea posible, de modo de estar en tantos lugares como se pueda, como para obtener todo lo posible, durante tanto tiempo como sea posible, de hecho, indefinidamente" (Bion, 1981).

No muy lejos escuchamos las palabras del poeta Paul Valéry "¿Por qué no pensamos todo a la vez?".

\*

En conclusión, hemos intentado profundizar alguno de los rasgos de esa "modesta y secreta complejidad", como el mismo Borges definiera su estilo. En la certeza y la convicción que es éste, un espacio privilegiado en la indagación psicoanalítica de un texto literario.

El arte vive en la misma calle que la vida, aunque en un sitio diferente; el Arte que alivia de la vida, pero no alivia de vivir... (Pessoa). Borges camina por dentro de sí mismo y busca ese alivio transformando todo su intrincado y arduo mundo interior, en un rico y bello palacio artesanal, donde manufactura con la palabra, su poesía y sus tortuosos relatos. Con ellos y a través de ellos, el vivió, gozó y se realizó como ser humano. Más aún, creemos que sólo así pudo sobrevivir.

\*

\* \*

## BIBLIOGRAFIA

- Anzieu, D. (1972). *El cuerpo y el código en los cuentos de Borges*.  
París: Gallimard.
- Alazraki, J. (1983). *La prosa narrativa de J.L. Borges*. Madrid: Gredos,  
p. 223.
- (1983a). *La prosa narrativa de J.L. Borges*. Madrid: Gredos,  
p. 332.
- Bion, W.R. (1981). *Lenguaje y esquizofrenia. Lenguaje y psicoanálisis*.  
Buenos Aires: Kapelusz, p. 186.
- Borges, J.L. (1928). *El idioma de los argentinos*. Ed. Gleizer.
- (1974a). *Dreamtigers. El hacedor. O.C.*, Buenos Aires:  
Emecé, p. 783.
- (1974b). *Historia de la eternidad. O.C.*, p. 365.
- (1974c). *Historia universal de la infamia. O.C.*, p. 291.
- (1974d). *La flor de Coleridge. Otras inquisiciones. O.C.*,  
p. 639.
- (1974e). *Pierre Menard autor del Quijote. Ficciones. O.C.*,  
p. 444.
- (1974f). *El Aleph. O.C.*, p. 533.
- (1974g). *El Zahir, de El Aleph. O.C.*, p. 589.
- (1974h). *Formas de una leyenda. Otras inquisiciones. O.C.*,  
. 740.
- (1974i). *Emma Zunz, de El Aleph. O.C.*, p. 564.
- (1974j). *La secta del Fénix, de Ficciones. O.C.*, p. 522.
- (1974k). *Los teólogos, de El Aleph. O.C.*, p. 566.

- (19741). La memoria de Shakespeare. *O.C.*, II, p. 393. El Clarín, 15-5-80.
- Breton, citado por Cohen J. (1982). *Investigaciones Retóricas II*, Barcelona: Buenos Aires, p. 35.
- Cohen, J. (1982). *Investigaciones Retóricas II*. Barcelona: Buenos Aires, p. 41.
- Cortinez, C. y col. (1988). *Con Borges*. Buenos Aires: Torres Agüero, p. 181.
- Escalígero, J.C., citado por Genette (1982). *Palimpsestos*. p. 24.
- Fairbairn, R. (1962). *Factores esquizoides de la personalidad*. Buenos Aires: Hormé, p. 40.
- Fontanier, citado por Cohen (1982). *Investigaciones Retóricas II*. p. 16.
- Foucault, M. (1984). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, p. 1.
- Freud, S. (1906). El delirio y los sueños en La Gradiva de W. Jensen. Buenos Aires: Amorrortu editores [A.E.], IX, p. 9.
- (1909). Análisis de un caso de neurosis obsesiva. A.E., X.
- (1925). Inhibición, síntoma y angustia. A.E., XX.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Green, J. (1950). *Si yo fuera usted...* Buenos Aires: Emecé, p. 144.
- (1950a). *Si yo fuera usted...* p. 23.
- Morier, citado por Cohen. (1982). *Investigaciones Retóricas II*, p. 16.
- Nietzsche, citado por Todorov. (1982). *Investigaciones Retóricas II*, p. 45.
- Novalis, citado por Todorov. (1982). *Investigaciones Retóricas II*, p. 50.
- Reverdy, citado por Cohen. (1982). *Investigaciones Retóricas II*, p. 35.
- Woscoboinik, J. (1988). *El Secreto de Borges*. Buenos Aires: Trieb, p. 135.