



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LÍMITES Y ALCANCES DEL LENGUAJE EN JORGE LUIS BORGES
(ANÁLISIS DEL POEMA “EL OTRO TIGRE” Y DEL CUENTO “EL
ESPEJO Y LA MÁSCARA”)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO

EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA SALVADOR CALVA CARRASCO



ASESOR: DR. RAFAEL OLEA FRANCO

MÉXICO, D. F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres, Antonio y Olivia,
con la promesa de una obra mayor.*

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Introducción	7
<i>I. Borges ante el lenguaje</i>	10
1. La década de 1920	10
1.1 Las primeras notas sobre el lenguaje	10
1.2 <i>Fervor de Buenos Aires</i>	14
1.3 <i>Inquisiciones</i>	23
1.4 <i>El tamaño de mi esperanza y El idioma de los argentinos</i>	28
2. La década de 1930	32
<i>II. Borges y el lenguaje</i>	38
1. <i>Ficciones y El Aleph</i>	39
1.1 <i>Ficciones</i>	39
1.2 <i>El Aleph</i>	44
2. <i>Otras inquisiciones</i>	52
3. Las décadas de 1960 y 70	60
3.1 La poesía como medio	61
3.2 La poesía como fin	67

<i>III.</i>	Análisis del poema “El otro tigre” y del cuento “El espejo y la máscara”	74
1.	“El otro tigre”	75
2.	“El espejo y la máscara”	81
3.	Límites y alcances del lenguaje	87
	Conclusiones	89
	Bibliografía	91

AGRADECIMIENTOS

Mi primer encuentro con Borges sucedió en los años de la primaria. Fue también mi primer encuentro con la literatura. Leí “Historia de los dos que soñaron”, de *Las Mil y Una Noches*, que Borges al parecer conoció gracias a la traducción de Weil. Desde entonces las horas felices y los agradecimientos a las letras son frecuentes.

Muchos años después, encontré a un precio módico el libro *El otro Borges. El primer Borges*, que inauguró mi deseo de leer con otros ojos al argentino. De igual manera lo fue el curso *En busca de Borges* de los martes, al que también le debo mi creciente interés por la literatura inglesa.

Agradezco de manera profunda a mis padres (Antonio y Olivia), hermanos (Adriana, Eugenia, Gabriela, Jesús y Daniela), cuñados (Wilbert y Pedro) y amigos por mantenerme a flote en la carrera.

De manera especial, agradezco a la Residencia Autónoma del Estudiante Guerrerense (RAEG) por darme cobijo desde hace ya seis años en la ciudad.

*Escribir un poema es ensayar una magia menor.
El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso.*

J. L. B., "Inscripción", *Los conjurados*

INTRODUCCIÓN

El tema del lenguaje prescinde de cualquier introducción. Cada una de estas palabras podría enmarcarlo. El lenguaje es una herencia del pasado, al igual que el enigma de su origen. Si consultamos textos antiguos con el objeto de especular sobre su nacimiento, nos damos cuenta de que dichos escritos remiten a la existencia de palabras secretas, sagradas: “alguno que oye no la ha escuchado”, dice uno de los textos del “Mandala X” de *El Rig Veda*.¹ En el Antiguo Testamento, la palabra de Dios existía en Dios mismo, antes del mundo. El *logos* griego “ha significado no solamente el vocablo, la frase, el discurso, sino también la razón y la inteligencia, la idea y el sentido profundo de un ser, el propio pensamiento divino”.²

Como lo señala Mircea Eliade, “todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como espacio vital es previamente transformado de caos en cosmos”.³ La transición de caos a cosmos en la vida del hombre seguramente tuvo al lenguaje como intermediario. Este primer lenguaje, que daba sentido a las cosas del universo, será motivo de reflexión en las líneas de Borges, al igual que lo será el lenguaje de la literatura, heredera o hasta fundadora de la “magia” de las palabras.⁴ Lo anterior, que puede o no ser verdad, sirve como introducción al pensamiento del argentino y la naturaleza de la lengua.

¹ Trad. Juan Miguel de Mora. México, UNAM, 1980, p. 294.

² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 6a. ed., trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1999, p. 795.

³ *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 20.

⁴ Escribe Paul Ricoeur: “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal, confusa, informe y, en el límite, muda”, en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995, p. 34.

Dentro de los intereses de Borges hay dos posibles opciones que explican el nacimiento de las palabras. Por una parte, Schopenhauer señala que el lenguaje es el primer producto de la razón humana.⁵ Borges mismo dice que el lenguaje de Quevedo, más que de signos, está hecho de pensamientos, es un “instrumento lógico”.⁶ Por otra parte, a nuestro autor le gusta creer en el principio mágico e irracional de las palabras. De ahí que acepte la postura de Chesterton, quien apunta que el lenguaje es un hecho artístico, no científico (*OCII*, 49). Ambas posturas, a simple vista opuestas, darán pie a una serie de comentarios y textos escritos de nuestro autor que buscarán conocer la naturaleza de las palabras (sus límites y sus alcances) y los procedimientos literarios que prometan una mejor comunicación de las ideas e intenciones del texto.

A la misma distancia de cada una de estas posturas pretende ubicarse la perspectiva de este trabajo, que tiene como meta describir de forma muy somera las ideas que adoptó, practicó y en las que Borges creyó fervientemente con respecto del lenguaje a lo largo de su vida. La crítica emprendió ya varios estudios importantes para entender la relación entre el argentino y la lengua. Las siguientes páginas desean contribuir, en la medida de lo posible, a dicho asunto.

Para su análisis, dividí el tema del lenguaje en Borges en dos secciones. La primera de ellas abarca desde la década de 1920 hasta finales de la década de 1930. En esta etapa, el ensayo es el medio y el fin de la reflexión sobre el lenguaje; esto es, Borges cavila a través del ensayo sobre la naturaleza de la lengua y sus limitaciones y también pone en práctica sus propuestas literarias. La segunda etapa se inicia con la publicación de sus dos libros de

⁵ En Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, ed. Pilar López de Santa María. Madrid, Trotta, 2004, p. 85.

⁶ *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II: 1952-1972*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007, p. 49. Citaré esta edición con la abreviatura *OCII*.

cuentos más famosos, *Ficciones* y *El Aleph*, y concluye en la década de 1970, ya que después de 1975, las referencias al lenguaje en su escritura son mínimas. Al final de su vida, el cuento y la poesía fueron los géneros predominantes.

Todos los caminos de la literatura nacen de la palabra y todos también nos conducen a ella. Al igual que el universo, es imposible abarcarla en su totalidad y menos aún evadirla. Esta suerte de omnipresencia promete su definición, aunque al mismo tiempo se esconde en el enorme pajar de las letras. Así me parece que lo demuestran los dos textos que analizaré en el último capítulo (el poema “El otro tigre” y el cuento “El espejo y la máscara”), que me servirán para ilustrar las ideas expuestas a lo largo de la tesis. Además de ser representativos de la etapa de madurez de nuestro autor, son medio y fin del lenguaje, pues el tema central en ambos textos es la búsqueda de la superación inexpressiva de las palabras y las palabras que los componen tienen tal objetivo.

El relato y el poema se complementan. En “El otro tigre”, el yo lírico sabe imposible su empresa; en cambio, en “El espejo y la máscara”, las limitaciones del lenguaje se superan dentro la ficción. No obstante, en el cuento no se revela el verso que encierra toda la historia y las maravillas de un pueblo; en el poema, por su parte, se declaran los procedimientos literarios que sugieren de una manera insistente la vitalidad de un tigre ficticio.

La contribución de un trabajo de esta naturaleza a la literatura y a la interpretación de un autor como Borges es mínima, a pesar de que represente un enorme significado para su hacedor. Quizá las variaciones poco importen o importen menos que el hecho de seguir buscando dichas variaciones, aunque al final sean subrayados de líneas muchas veces citadas. La crítica, a diferencia, por ejemplo, de la poesía, no debe nunca dejar de hablar.

I. BORGES ANTE EL LENGUAJE

I. La década de 1920

1.1 Las primeras notas sobre el lenguaje

Cuando se publica *Inquisiciones* en 1925, la naturaleza del lenguaje ya era parte de los temas borgeanos. Varios artículos de este primer libro de ensayos fueron previamente publicados en revistas,⁷ por lo que este tema se puede rastrear antes del año de 1925.

En el “Manifiesto del Ultra”, de 1921, Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y nuestro autor explican la estética Ultra y la necesidad, para llevarla a cabo, de “echar por la borda” todas las corrientes literarias pasadas. En el siguiente párrafo distingo con cursivas los usos léxicos que pertenecieron a la llamada etapa juvenil de Borges, que nos hablan de una concepción propia del lenguaje.⁸

Esta es la estética Ultra. Su *volición* es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo *auroralmente* el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar el pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta *arquitectar* cada uno de nosotros su creación subjetiva.⁹

⁷ Sobre todo *Proa* (“Torres Villarroel”, “Después de las imágenes”, “Interpretación de Silva Valdés” y “La nadería de la personalidad”), *Inicial* (“La traducción de un incidente”, “Ramón Gómez de la Serna. *La Sagrada Cripta de Pombo*”, “Herrera y Reissig” y “Acerca del expresionismo”) y *Nosotros* (“Acerca de Unamuno, poeta” y “La encrucijada de Berkeley”). Los textos citados se publicaron entre 1922 y 1924. Véase Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires, FCE, 1997.

⁸ Para este tema, consúltese los estudios de Ana María Barrenechea, “Borges y el lenguaje”, *NRFH*, 7 (1953), pp. 551-569 y Rafael Olea Franco, “La lengua de Borges: entre el criollismo y el casticismo”, en *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, FCE-El Colegio de México, 1993, pp. 181-205.

⁹ “Manifiesto del Ultra”, *Baleares*, Revista Quincenal Ilustrada, 15 de febrero de 1921, núm. 131, *apud* Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona, Emecé Editores, 1997, p. 86. De ahora en adelante, consignaré la abreviatura *TR*, para esta edición, y la página en el cuerpo

Meses después, Borges corrobora parte de lo anterior en su artículo “Anatomía de mi «Ultra»”:

Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos.

Yo busco en ellos la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. Yo —y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas— anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. [...]

Para esto —como para toda poesía— hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.

El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos — espirituales— el camino más breve (*TR*, 95).¹⁰

De lo anterior, tres puntos me parecen de suma importancia. El primero es el intento de llegar a la “sensación en sí”, a la “visión desnuda de las cosas”. Como se expresa en el “Manifiesto del Ultra”, el poema es una creación subjetiva que no desnuda la esencia del objeto para expresarlo, todo se concentra en la visión del poeta; tal vez convencido por la idea de Berkeley de que el ser de las cosas recae en la percepción del sujeto (*Esse rerum est percipi*). Recordemos que en enero de 1923 se publica en la revista *Nosotros* “La encrucijada de Berkeley”, ensayo que después será parte de *Inquisiciones*. A pesar de que la idea no tendrá mucha resonancia en escritos posteriores, la considero trascendente porque es la primera ocasión en que Borges marca el rumbo de su poesía. A esto se refiere Graciela Montaldo cuando habla de la existencia de un “programa poético” expuesto en los tres

del texto. En el pie de página estarán sólo los datos de las revistas en donde se publicaron originalmente los textos.

¹⁰ “Anatomía de mi «Ultra»”, *Ultra*, 20 de mayo de 1921, núm. 11.

primeros libros de ensayos de nuestro autor.¹¹ En *Fervor de Buenos Aires* cantará especialmente las calles de su ciudad, los atardeceres.¹²

El segundo punto que me interesa son los medios que usará para confeccionar su lírica: la metáfora y el ritmo. Es una lástima que Borges no haya escrito sobre el ritmo de la poesía en alguno de sus primeros ensayos. Cuando sostiene que busca un ritmo “ondulante, suelto”, sólo justifica su versolibrismo. Años después, y por motivo de su ceguera, nuestro autor acogerá casi por completo la métrica y se valdrá de algunas figuras retóricas, como la aliteración, además de los clásicos patrones acentuales, para marcar el ritmo de los versos. No obstante, más de un momento le ocupó el tema de la metáfora, a la que definió “como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos” (*TR*, 115).¹³ Piensa que la mayoría de las metáforas vienen de una forma primitiva que da origen a una cantidad limitada de variantes. Dicho postulado lo acompañará siempre hasta convertirse, para él, en una verdad.

He analizado ya bastantes metáforas para hacer posible, y hasta casi segura, la suposición de que en su gran mayoría cada una de ellas es referible a una fórmula general, de la cual pueden inferirse, a su vez, pluralizados ejemplos, tan bellos como el primitivo, y que no serán, en modo alguno, plagios. ¿Y las metáforas excepcionales, las que se hallan al margen de la intelectualización?... me diréis. Ésas constituyen el corazón, el verdadero corazón, el verdadero milagro de la milenaria gesta verbal, y son poquísimas (*ibid.*, 119).

Por último, el argentino está consciente de que sus poemas son sólo un intento por referir lo que desea. *Anhela* llegar a la emoción desnuda, meta que se impone como hacedor

¹¹ Citado por Rafael Olea Franco, “Primeras inquisiciones ensayísticas”, en *Los dones literarios de Borges*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006, p. 111.

¹² En una nota autobiográfica, que se incluye en la *Antología de la poesía argentina moderna* (enero de 1926), Borges escribe: “A fines del 21 regresé a la patria, hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes. (En *Fervor de Buenos Aires* intenté la expresión lírica de ello)” (*TR*, p. 234).

¹³ “La metáfora”, *Cosmópolis*, noviembre de 1921, núm. 35.

de versos; sabe los límites de sus poemas o, en todo caso, hay una duda con respecto de su ejercicio poético, si cumple o no dicho objetivo.

Para un individuo en particular, la función que el lenguaje es capaz de desempeñar como vehículo de transmisión de sus pensamientos y emociones es nula. Todo ya está sentido y, sobre todo, pensado. Así, en primera instancia, el escritor se enfrenta a un obstáculo de extraordinarias proporciones: la insuficiencia del lenguaje personal.¹⁴

El joven Borges está consciente de sus límites como escritor. Al principio parece un ejercicio de autoconocimiento, de entender su literatura y el lenguaje; es una búsqueda personal por encontrar el mejor medio para expresarse. Años después, como veremos en el siguiente capítulo, será uno más de sus temas. “No todo escritor confiesa sus limitaciones. Borges no sólo confiesa sin rubor algunas de las suyas, sino que lo hace con deliberado y especial desenfado. Así predispone a una más libre comunicación, a una secreta familiaridad”.¹⁵

A finales de 1921 aparece un texto llamado “Ultraísmo” en el que Borges sugiere la existencia de palabras prestigiosas y palabras sencillas, que más tarde nombrará y diferenciará como tales.¹⁶

Por cierto, muchos poetas jóvenes que aseméjense inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero éstos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los

¹⁴ Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006, p. 73.

¹⁵ Guillermo Sucre, *Borges, el poeta*, 2a. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, p. 16.

¹⁶ Tal vez el origen de esta “clasificación” de las palabras está en la crítica que emprende el movimiento Ultra en contra del modernismo de “azules crepúsculos”. Al respecto, escribe Rafael Olea Franco: “[El sencillismo y el ultraísmo] compartían, por ejemplo, su rechazo a la creencia modernista de que existía un lenguaje cuyas cualidades inherentes resultaban propias para la poesía”, *El otro Borges. El primer Borges*, p. 121.

guarismos verbales con generosa vaguedad... El miedo a la retórica —miedo justificado y legítimo— empuja los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear al ambiente (*TR*, 127).¹⁷

Es, entonces, en los textos de 1921 donde surge la duda de los usos literarios del lenguaje, así como las inquietudes sobre su naturaleza. Borges se impone un objetivo que “intenta” cumplir a través de la metáfora y el ritmo. De la primera dice que es una “identificación voluntaria entre dos o más conceptos”; del segundo sólo enlista lo necesario para justificar su versolibrismo. Toca ahora el tema de las palabras sencillas y prestigiosas; diferencia ambos bandos, pero señala que la poesía debe echar mano del bagaje lingüístico que posee un idioma. Las opciones y los caminos emprendidos por nuestro autor para encontrar las posibilidades expresivas de la lengua se ramifican. Borges irá buscando explicaciones que resuelvan sus dudas y mejoren la relación incipiente entre él y las palabras. Emir Rodríguez Monegal, siguiendo la clasificación de T. S. Eliot sobre los tipos de críticos, compara la labor de Borges a la de un crítico practicante que “estudia aquellos problemas que debe resolver como creador y desdeña (o falsea) los que estorban a su propia invención”.¹⁸

1.2 Fervor de Buenos Aires

En 1923 se publica *Fervor de Buenos Aires*. Gracias al trabajo de Antonio Cajero Vázquez se pueden citar los poemas en su versión original y las variantes que han ido configurando

¹⁷ “Ultraísmo”, *Nosotros*, diciembre de 1921, núm. 151.

¹⁸ “Borges como crítico literario”, en *La Palabra y el Hombre*, 31 (1964), p. 413.

este libro.¹⁹ Sin embargo, me fue imposible analizar todos los poemas de *Luna de enfrente* de 1925 y *Cuaderno San Martín* de 1929. Consulté el volumen *Textos recobrados 1919-1929* en el que, de los 27 poemas de *Luna de enfrente*, se incluyen 15: ocho que Borges dejó fuera en la edición de sus *Poemas (1922-1943)* y siete en su versión original (cf. *TR*, 220); y de los 11 poemas de *Cuaderno San Martín*, se incluyen ocho: siete en su primera versión y uno más que Borges descartó también para la edición de sus poemas de 1943 (cf. *Ibid.*, 380). Cabe decir de inmediato que de este reducido pero significativo *corpus* de los dos poemarios, las observaciones con respecto del lenguaje, para *Luna de enfrente*, son mínimas y nulas para *Cuaderno San Martín*, como se verá más adelante. Por ahora me detengo en *Fervor de Buenos Aires*.

El prólogo “A quien leyere”²⁰ puede leerse como una suerte de poética. En él, Borges expresa sus objetivos, acota los temas que merecen ser tratados, ataca las corrientes sencillista y modernista, además de que justifica las formas que predominan en el poemario.

Su postura frente al modernismo es firme. Critica los procedimientos gastados y, en general, el uso del lenguaje “de oro y joyas”.

Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endebles, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio (*FBA*, 267).

¹⁹ Antonio Cajero Vázquez, *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. Tesis Doctoral, El Colegio de México, 2006. De ahora en adelante abreviaré *FBA*, seguido de la página donde se puede localizar la cita en esta tesis. La edición *princeps* carecía de paginación.

²⁰ Para la reedición de sus poemas de 1943, Borges reescribiría este prólogo hasta reducirlo a un párrafo.

Borges opta por el verso libre, aunque reconozca que los endecasílabos abundan en *Fervor de Buenos Aires*.

En lo atañente, no ya a la escritura, sino a la hechura de mis versos, fue mi propósito darles una configuración semejante a la trazada por Heine en “Die Nordsee”. Existen, sin embargo, algunas diferencias formales. Helas aquí: la inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida (*ibid.*, 267).

Por último, en este prólogo confiesa que usa las palabras según su acepción etimológica, reconoce que su léxico es restringido y manifiesta abiertamente su admiración por Francisco de Quevedo, a quien venera porque en él recae la totalidad de las voces del castellano.²¹

Acerca del idioma poco habré de asentar. Siempre fue perseverancia en mi pluma —no sé si venturosa o infausta— usar de los vocablos según su primordial acepción, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana (*FBA*, 269).

Fervor de Buenos Aires consta, en su primera edición (Serantes, 1923), de 46 poemas y el prólogo “A quien leyere”. Antonio Cajero propone una primera clasificación temática de los poemas: metafísicos, amorosos, elegíacos, ciudadanos, paisajísticos, metapoéticos, misceláneos (*FBA*, 84). Sin embargo, la variedad de temas (de ahí que se califique a *Fervor* como un libro misceláneo) dificulta la clasificación de los textos y sugiere que la ciudad de Buenos Aires no es la única protagonista en los versos (cf. *Ibid.*,

²¹ Dice del poeta español: “Todas las voces del castellano son tuyas y él, en mirándolas, ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre”, en Borges, *Inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 46. Citaré esta edición con la abreviatura *I*.

164). Pero así como es misceláneo en la variedad de temas, también lo es en el estilo. Por ejemplo, Antonio Cajero distingue a la metáfora como el elemento primordial en la hechura de los poemas (71), sobre todo en los metafísicos; hay también un abuso de adjetivos con la intención de “ramificar el pensamiento mediante la ramificación de la sintaxis” (98), y advierte que hay poemas en los que el estilo “llano” prevalece, como en “Llaneza” o “Dictamen”. Quizá esta variación se deba a los distintos periodos en que fueron escritos.

Dos poemas merecen especial atención. El primero de ellos es “Forjadura”, que sobrevivió a las futuras ediciones. Trata de la creación poética. Es muy probable que Borges lo haya conservado porque parece premeditar la ceguera del autor:

Como un ciego de manos precursoras
que apartan muros y vislumbramos cielos,
lento de azoramiento voy palpando
por las noches hendidas
los versos venideros (*FBA*, 391).

Otro ejemplo único en este poemario misceláneo es el poema “La guitarra”, que *recuerda* al relato “El Aleph” debido al uso de la anáfora:

Vi muchas brazadas en el cielo
[...]
Vi una loma que arrinconan
quietas distancias
[...]
Vi el campo donde cabe
Dios [...] (*FBA*, 337).

En lo que corresponde al lenguaje, quiero detenerme brevemente en algunos fragmentos de cuatro poemas de *Fervor de Buenos Aires*. Antonio Cajero clasifica dos de ellos (“Vanilocuencia” y “Dictamen”) como metapoéticos.

“Vanilocuencia”, tal como el título lo indica, es un intento vano de expresar en palabras la inmanencia de la ciudad en el yo lírico: “La ciudad está en mí como un poema / que aún no he logrado detener en palabras” (307). El poeta, al final, se pregunta para qué escribir un poema sobre una ciudad, sobre las calles y las casas de la ciudad, si aparecerán por la mañana como recién creadas, si se acuñarán como una novedad al día siguiente y motivarán una vez más su deseo de detenerlas en palabras.²²

¿Para qué esta porfía
de clavar con dolor un claro verso
de pie como una lanza sobre el tiempo
si mi calle, mi casa,
desdeñosas de plácemes verbales,
me gritarán su novedad mañana? (*Loc. cit.*)

De los tres, “Vanilocuencia” es posiblemente el más extraño. Parece que existe una imposibilidad del poeta de descifrar la ciudad; pero no es del todo cierto, ya que más bien el matiz está en la cosa en sí, en las calles y las casas de la ciudad, no en el lenguaje. En los últimos versos citados, entrevemos un yo lírico que observa la ciudad, la considera inalcanzable y, al mismo tiempo, lejos de la palabra, nueva cada día. La percepción de la realidad es siempre más compleja que su fijación literaria.

“Dictamen”, por su parte, establece las bases para ese otro estilo de *Fervor de Buenos Aires*: la llaneza, la sencillez. Es una apología del libro “liso”, sin “artimaña y trampa dichosa”.

Si altivecen un libro
gloria verbal, grandeza en el estilo y exaltación de imágenes
no limaré mis entusiasmos
y será mi voz viva herramienta de su honra
mas no me embaucará mi devoción

²² Estos esfuerzos literarios por encontrar en las palabras un referente específico son también el eje central del poema “El otro tigre” (*El hacedor*), que analizaré en el último capítulo.

y silenciosamente
 sabré que aquello es artimaña y trampa dichosa.
 Pero si al terminar un libro liso
 que ni atemorizó ni fue feliz con jactancia
 siento que por su influjo
 se justifican los otros libros, mi vida
 y la propia existencia de las cosas,
 con gratitud lo ensalzo, y con amor lo atesoro
 como quien guarda un beso en la memoria (*FBA*, 333).

Salvo los poemas citados, en *Fervor de Buenos Aires* no existe una referencia más sobre el lenguaje; por tanto, es difícil pensar en el lenguaje como tema central en este poemario. En otro orden de ideas, es preciso mencionar que dos de los tres poemas metapoéticos son excluidos de las futuras ediciones: “Vanilocuencia” desaparece en la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1969; “Dictamen” en *Poemas (1922-1943)*. Más tarde regresaré a ellos para dilucidar los criterios de selección y variantes para las futuras ediciones de aquel libro.

El otro par de poemas que me ocupan fueron elegidos porque a través de sus variantes en las ediciones ulteriores se pueden extraer algunas hipótesis sobre el lapso en el que Borges se preocupó con mayor ahínco del lenguaje. En la introducción de este trabajo se adelantó que a partir de 1975, incluso un poco antes, las referencias al lenguaje disminuyen considerablemente.

Veamos las variaciones que sufrió la estrofa final del poema “Las calles” (*FBA*, 273) de la edición de Serantes de 1923 a la de 1969.²³ En dos de las líneas se percibe un anhelo por que las palabras representen las calles de Buenos Aires; no obstante, hay un matiz que bien podría marcar la diferencia entre el Borges juvenil que poetiza su ciudad y

²³ Véase Tommaso Scarano, “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”, *NRFH*, 41 (1993), pp. 505-537.

el Borges maduro que, sin perder el anhelo de encontrarla a través de las letras, se preocupa por el lenguaje. Transcribo los cuatro versos de la edición de Serantes de *Fervor de Buenos Aires* (1923):

Hacia los cuatro puntos cardinales
se han desplegado como banderas las calles;
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Cito ahora los cuatro versos de la edición de 1969:²⁴

Hacia el Oeste el Norte y el Sur
se han desplegado —y son también la patria— las calles,
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.

El cambio de “los cuatro puntos cardinales” a la mención de tres de ellos podría deberse a la cercanía de Buenos Aires con el mar, lo que, en todo caso, imposibilita la extensión de las calles hacia el Este. En el segundo verso, sustituye Borges “banderas” por “y son también la patria”. Me parece que en el fondo la idea es la misma. Las banderas son símbolo de la patria; sin embargo, el sentido varía un poco: tal vez se puede leer que las orillas, como el centro, son parte de la patria. Pero tenemos aquí el objetivo, el blanco de la flecha: las calles. Las calles de Buenos Aires son el eje central de los cuatro versos.

En las dos líneas finales parece común el anhelo del yo lírico de que en sus palabras descansan las calles de Buenos Aires. En la primera edición, las palabras son astas en donde las banderas (las calles) se erigirán. “Ojalá”, escribe después Borges, y no cambia esta palabra. En la segunda edición, ya eliminadas por completo las metáforas banderas-calles y versos-astas, notamos este deseo de que las calles de Buenos Aires *estén* en los

²⁴ Scarano precisa: “Se trata de la segunda edición en volumen suelto [de *Fervor de Buenos Aires*] después de la de Serantes de 1923”, art. cit., p. 503.

versos. Que las palabras sean representaciones de las calles y no medio para hablar de ellas, para que se erijan. En las futuras ediciones, dicha variación permanecerá.

El otro poema que me ocupa es “Benarés” (*FBA*, 355). Cito también el final del poema:

(Y pensar
que mientras brujuleo las imágenes
la ciudad que canto, persiste
sobre la espalda del mundo
con sus visiones ineludibles y fijas
repleta como un sueño
[...])

Para la siguiente edición de sus poemas, en 1943, Borges modifica el segundo verso del fragmento citado: “que mientras brujuleo las imágenes” por “que mientras juego con inciertas metáforas”. Este rasgo declara la inexpresividad del lenguaje o, en todo caso, lo convierte en una combinación de palabras; además de que califica las metáforas como “inciertas”. La variante se conserva hasta la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1969, pues luego cambia a: “que mientras juego con dudosas imágenes”.

Por último, y antes de concluir con este punto, regresemos a los versos de “Vanilocuencia” (*FBA*, 307).

¿Para qué esta porfía
de clavar con dolor un claro verso
de pie como una lanza sobre el tiempo
si mi calle, mi casa,
desdeñosas de plácemes verbales,
me gritarán su novedad mañana?

Para la edición de *Poemas (1932-1958)*, la palabra “plácemes”, sin duda rebuscada, es sustituida por “símbolos”: “si mi calle, mi casa, / desdeñosas de símbolos verbales”.²⁵ Este poema desaparece en la edición de 1969 de *Fervor de Buenos Aires*.

Las variantes en los tres poemas citados (“Las calles”, “Vanilocuencia” y “Benarés”) están inscritas en el mismo campo semántico de los límites del lenguaje. Dichas variaciones se presentan desde *Poemas (1922-1943)*, como el caso del poema “Benarés”, pasando por *Poemas (1932-1958)*, hasta la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires* en 1969, ya que, o la variante se cambió de nuevo (como en el caso de “Las calles” y “Benarés”) o el poema no apareció más en las posteriores ediciones (“Vanilocuencia”). Según Helft, “la última edición en la que Borges introdujo variantes” en su poesía es la *Obra poética 1923-1976*, publicada por Emecé en 1978. ¿Podemos, acaso, suponer que el mayor interés de Borges por el lenguaje comprende un largo periodo que va desde sus primeros textos hasta la década de 1970?

En el prólogo a *Luna de enfrente*, el escritor argentino establece un vínculo entre las cosas por referir y el sujeto que las refiere. Lo que caracteriza a Borges en este poemario, y también en sus ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, es el uso del léxico que bien podríamos calificar de “criollo”²⁶: omisión de la -d final, derivaciones de palabras, etcétera.

Ensalce todo *verseador* los aspectos que se avengan bien con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son *intensidá*. Son las tapias celestes del suburbio y las *plazitas* [sic] con su *fuentada* de cielo. Es mi *enterizo* caudal de pobre: aquí te lo doy (*TR*, 219; las cursivas son mías).²⁷

²⁵ Muchos años después de la publicación de este poema, pero sólo a un par de años de esta variante, se publica “Oda compuesta en 1960” (*El hacedor, OCII*, p. 250), que tiene como tema la patria. Ahí, luego de enlistar las cosas donde para él reside la patria, el yo lírico expresa: “pero estas cosas / son apenas tus modos y tus símbolos”.

²⁶ Véase el capítulo “Borges nacionalista: el criollismo”, en Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, pp. 77-116.

²⁷ “Al tal vez lector”, *Luna de enfrente*. Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

Un ejemplo más: en marzo de 1925 se publica en la revista *Proa*²⁸ un poema al principio titulado “Dualidad en una despedida”; después en *Luna de enfrente* aparece como: “Dualidá en una despedida” (*TR*, 203). Otros usos y palabras particulares son: “encrueleciéndose”, “en juntándose” (“Los llanos”, *ibid.*, 182); rezé (“La vuelta a Buenos Aires”, 222); el uso de “i” en lugar de “y” (sobre todo: “A la calle Serrano”, 223), entre otros.

Hasta aquí se pueden distinguir dos momentos de lo que será el comienzo de una intensa reflexión sobre el lenguaje por parte del escritor argentino: el primero que abarca prácticamente todo el año de 1921; el segundo que abarca hasta la publicación de su primer libro de ensayos. Ambos se complementan. Las cosas que se avienen con el “yo” borgeano, por decirlo con sus palabras, son justamente aquellas que espera descubrir y expresar en su poesía. Los medios y el ejemplo los tiene: la metáfora y el ritmo son los medios; el ejemplo lo encuentra sobre todo en la figura de Quevedo (más tarde, aunque con menos lealtad, en James Joyce).

Recordemos que Borges regresa a Buenos Aires en marzo de 1921. Tres años más tarde comenzará a publicar la mayoría de los ensayos que incluirá en *Inquisiciones* de 1925, el libro que me ocupa enseguida.

1.3 *Inquisiciones*

Olea Franco aprecia, *grosso modo*, tres temas generales que constituyen el presente libro de ensayos. Uno de ellos es “el universo de la literatura, rubro donde caben tanto autores contemporáneos a Borges como lejanos en el tiempo, [...] junto con una constante

²⁸ *Proa*, segunda época. Buenos Aires, Año 2, núm. 8, marzo de 1925.

preocupación por los usos literarios de la lengua”.²⁹ Esta última vertiente será expuesta con mayor profundidad en este libro de ensayos, pues Borges no sólo retoma sus postulados previos sobre el lenguaje, también se esfuerza por definir la naturaleza del mismo. Veamos ahora algunos principios que retoma de sus escritos previos para después comentar su postura sobre la lengua.

La idea de que existen palabras prestigiosas y palabras sencillas en la construcción de un poema acompañará a nuestro autor varios años más, aunque poco a poco irá perdiendo fuerza. A finales de 1921 había sugerido la existencia de esta “clasificación” del léxico al criticar la postura de los sencillistas que dejaban de lado las palabras con cierto prestigio. Borges nunca aclara de qué depende que una palabra sea prestigiosa o sencilla. (Tal vez, para el Borges joven, una palabra prestigiosa es aquella que proviene del latín.) En todo caso, dicha clasificación dejará de existir y dará paso a otra inquietud: el hecho de que la esencia poética, la realidad poética, se encuentre en varios registros de la literatura: “La realidad poética puede caber en una copla lo mismo que en un verso virgiliano. También en formas dialectales, en asperezas de jergonza de cárcel, en lenguajes aun indecisos, puede caber” (“La traducción de un incidente”, *I*, 21).

De nuevo reconoce a Francisco de Quevedo (en “Menoscabo y grandeza de Quevedo”) como el poeta que se apropió de todas las palabras del castellano. Siguiendo los términos de Borges, Quevedo domina tanto las palabras prestigiosas como las sencillas, hay en él un “sensualismo verbal”, pues no toma partido por ninguna de las dos; antes bien, domina ambos registros: “Fue don Francisco un gran sensual de la literatura, pero nunca fió todo su dictado a la inconsecuente virtud de las palabras prestigiosas” (*ibid.*, 47). En otro

²⁹ “Primeras inquisiciones ensayísticas”, en *Los dones literarios de Borges*, p. 109.

ensayo, “Interpretación de Silva Valdés”, distingue dos tipos de vocablos: los literarios y los inliterarios. La idea parece la misma o, tal vez, nace de una inquietud común. Si existen palabras prestigiosas, por ende, hay palabras literarias, idóneas para hacer literatura; en contraparte, existen palabras sencillas, habituales, inliterarias. Ambas, reitera, se entrecruzan, se hilvanan.

Otros, como Almafuerce, han querido borrar la distinción entre vocablos literarios e inliterarios. Arbitrariedad tan absurda como la de un algebrista que intentase situar en la realidad las raíces pares de cantidades negativas o la de un físico que recabase el don de transparencia para los cuerpos opacos (*ibid.*, 67).

Además del ejemplo de Quevedo, Borges tiene otro mentor: James Joyce.

Es millonario de vocablos y estilos. En su comercio, junto al erario prodigioso de voces que suman el idioma inglés y le conceden cesaridad en el mundo, corren doblones castellanos y siclos de Judá y denarios latinos y monedas antiguas, donde crece el trébol de Irlanda. Su pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas (*I*, 27).

Encontró en Joyce un aliciente para trabajar con el idioma, enriquecerlo, adaptar las palabras del español a un lenguaje más cercano a Buenos Aires; pero dicha postura nunca lo convencerá del todo. Como él mismo lo rectifica después: “la numerosidad de representaciones es lo que importa, no la de los signos”,³⁰ la cantidad de palabras que conforman el léxico del español no es proporcional a las representaciones.

A su regreso de Europa, Borges considera que la poesía de Buenos Aires reside más “en las seis penas de cualquier guitarra” (*I*, 29) que en alguna línea de algún escritor contemporáneo. Nacerá, entonces, el segundo “programa poético”, como diría Graciela Montaldo: buscarle un símbolo a Buenos Aires, fundarla. Su nuevo programa poético lo

³⁰ *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 149-150. Citaré esta edición con la abreviatura *IA*.

obligará a repensar la expresividad del lenguaje. En este caso, a pensar la relación del lenguaje y su ciudad.

Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro* (*ibid.*, 31-32).

Borges descubre su Buenos Aires en los suburbios, en el arrabal, en las orillas. Le canta a las calles de su ciudad, las casas y los atardeceres. En “Al tal vez lector”, prólogo a *Luna de enfrente* (Buenos Aires, Editorial Proa, 1925), que después Borges excluiría, se lee:

Quiero justificar el título, por si acaso. Luna de enfrente. La luna (la luna que camina con claridad, leí antenoche en Fray Luis de León) es ya un emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna porteña, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle (*TR*, 220).

Años atrás, en su texto “Crítica del paisaje”³¹ de 1921, ya se había inclinado por la belleza de “lo marginal” de Buenos Aires:

Lo marginal es lo más bello.

Por ejemplo: Cualquier casita del arrabal, seria, pueril y sosegada. El café donde estoy (cuyos detalles sólo nebulosamente conozco). El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún. La cantinela intermitente de un organillo que se derrama por los cangilones de los ruidos más duros (*TR*, 101).

En el artículo “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, publicado en *Proa* en 1926, Borges enlista a los poetas que le han cantado a la capital de Argentina. Supone que Domingo Martinto es el primero de ellos, a quien le bastó nombrarla para referirse a ella. Todas las literaturas, dice Borges, comienzan por nombrar. Y concluye: “En ese entonces, para hablar de las calles de Buenos Aires, no hacían falta metáforas; la novedad estaba en

³¹ *Cosmópolis*, octubre de 1921, núm. 34.

aludir las, en situarlas en un verso” (*TR*, 251).³² En las líneas finales se entiende que este simple recurso (el acto de nombrar) no es aplicable para el Borges joven, que busca las calles porteñas en sus palabras. Plantea, entonces, una nueva postura frente al lenguaje y la literatura.

Borges sigue privilegiando la metáfora sobre todos los recursos poéticos. Insiste en que no pasan de una treintena “los procedimientos empleados para alcanzar figuras novedosas” (*I*, 132). Además, rechaza las metáforas que son meras abstracciones, sin corporeidad: “Las palabras abstractas (el vocabulario metafísico, por ejemplo) son una serie de balbucientes metáforas, mal desasidas de la corporeidad y donde acechan enconados prejuicios” (*ibid.*, 72). Se cuestiona sobre los sustantivos, a los que califica como una “abreviatura” de los adjetivos. En fin, la preocupación de Borges por el lenguaje crece conforme pasa el tiempo y es en este libro de ensayos donde la duda toma forma. Se inicia, así, la definición de la naturaleza del lenguaje.

El lenguaje —gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas— es la díscola forzosidad de todo escritor. Práctico, inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras. (*Loc. cit.*)

En 1921, Borges insistió en la idea de que sus poemas eran intentos que buscaban develar la “sensación en sí”. Aunado a ello, las palabras, el idioma, el instrumento de todo escritor, son insuficientes, porque la naturaleza del lenguaje no es ni siquiera parecida a la naturaleza de la realidad; esto es, las palabras serán siempre una representación de las cosas. Tal vez el lenguaje sea práctico porque responde a una necesidad meramente comunicativa sin un valor estético. El término inliterario confirma la idea anterior —el

³² “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa*, 11 de julio de 1926.

carácter pragmático del lenguaje— y, al mismo tiempo, restringe la posibilidad de crear literatura a partir de él. Un par de líneas atrás, Borges escribe: “Buscarle ausencias al idioma es como buscar espacio en el cielo” (*Loc. cit.*). Es decir, nuestro autor está consciente de que sólo cuenta con las palabras para expresarse y sabe que la palabra por sí misma tiene características que entorpecen la comunicación literaria, por lo que el escritor está condenado a urdir los artificios lingüísticos que precise para superar las limitaciones del lenguaje. Las pocas posibilidades expresivas de la lengua motivan y justifican la existencia de recursos retóricos, tal como se expresa en el ensayo “Examen de metáforas”, donde Borges recuerda la opinión de Luis de Granada y Bernard Lamy sobre dicho recurso retórico. El primero señala que la metáfora nació a causa de la pobreza del idioma y que los escritores la frecuentan por gusto; por su parte, Lamy escribe que todas las lenguas se manifiestan “infructuosas”, por lo que apelan a la metáfora. Ante la necesidad de escribir sobre su Buenos Aires, y ya que el simple hecho de nombrar no basta, Borges opta por la búsqueda constante de formas expresivas.

1.4 El tamaño de mi esperanza y El idioma de los argentinos

Borges practica una especie de agnosticismo ante el lenguaje que seguramente sintió desde el momento en que comenzó a escribir. Los que en un principio parecen meros retos que él mismo se impone serán, después, recurrencias y repeticiones en el desarrollo de su literatura. Sin ser una obsesión, el tema de la naturaleza del lenguaje es de los más enraizados en su obra, ya que aparece en todas las etapas de nuestro autor.

El tamaño de mi esperanza, que se publica en 1926, y *El idioma de los argentinos*, de 1928, confirman gran parte de los pensamientos expuestos en *Inquisiciones*. Sigue

creyendo, por ejemplo, que su ciudad no ha engendrado ninguna figura ni una idea que sea digna de ella. Nuevamente nos percatamos de ciertos usos léxicos en su escritura, que son más frecuentes en estos libros.

Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ése es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.³³

Sin olvidar los ejercicios poéticos que ensayó luego de su regreso a la ciudad de Buenos Aires, confiesa que la seguirá buscando en sus versos.

De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente (*TE*, 30-31).

En *El idioma de los argentinos* expresa su deseo de tener una lengua “que se lleve bien” con los ponientes y los barrios de Buenos Aires; es decir, inventarle su propio idioma.

Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe (160).

Corroborar su idea de que la poesía está presente en registros cultos y populares. En voz de Herbet Quain, pensará, varios años después, que la buena literatura es harto común.

Véase este ejemplo de *El tamaño de mi esperanza*:

Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos (*TE*, 109).

³³ *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 16-17. Citaré esta edición con la abreviatura *TE*

O este otro de *El idioma de los argentinos*: “La más lisonjera equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento” (IA, 50).

También ratifica su gusto por el verso libre y hace a un lado la rima.

¿Qué gusto puede ministrarnos escuchar *flecha* y saber que al ratito vamos a escuchar *endecha* o *derecha*? Hablando más precisamente, diré que esa misma destreza, maña y habilidad que hay en ligar las rimas, es actividad del ingenio, no del sentir, y sólo en versos de travesura sería justificable (TE, 119).

Reconoce que hay palabras que ha hecho suyas. Agrega que son suyas porque las ha vivido: “Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción” (IA, 51). En este otro ejemplo se enuncia la misma idea:

Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad... Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón; ya he escrito más de un libro para poder escribir, acaso, una página (TE, 149).

Aboga por el enriquecimiento de la lengua española, ya que cualquier idioma es perfectible: “Yo, personalmente, creo en la riqueza del castellano, pero juzgo que no hemos de guardarla en haragana inmovilidad, sino multiplicarla hasta lo infinito. Cualquier léxico es perfectible, y voy a probarlo” (TE, 51-52). Por ello me he referido con anterioridad a su postura “agnóstica” frente a la lengua. Hay una duda, una desconfianza; pero, al mismo tiempo, debe trabajar con las palabras, es el destino de un escritor: “Los que negando esto

negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables, deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura” (*I*, 169).³⁴

Arturo Echavarría afirma que la postura predominante “que Borges asume frente al lenguaje en estos ensayos de *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza* no es la de enriquecer el lenguaje sirviéndose del léxico en curso, sino por medio de la invención de nuevas palabras”.³⁵ En el ensayo “El idioma infinito” (*TE*, 44-49), Borges propone algunas alternativas con el fin de ampliar el bagaje lingüístico español. Son cuatro las propuestas que consigna: la derivación de adjetivos, verbos y adverbios que tengan su origen en un sustantivo (lanza - lanceolado); las preposiciones inseparables (él mismo escribe: “inliterario”); el paso de verbos neutros en transitivos y viceversa (“Las investigaciones de Bergson, ya bostezadas por los mejores lectores”, también de su autoría); por último, como ya lo había dicho en 1921, usar las palabras según su significado etimológico.

Al respecto, Ana María Barrenechea se encarga de identificar en la obra del argentino las palabras que ejemplifican y ponen en práctica las recomendaciones emitidas por el propio autor.³⁶ Por ejemplo, para la derivación de adjetivos, verbos y adverbios, sólo en *Inquisiciones*, Barrenechea identifica: “dialogación”, “literalizado”, “misteriosismo”, “patricialidad”, entre otras. Para el caso de las preposiciones inseparables, se citan las siguientes palabras: “imbelleza”, “encaminado”, “incausalidad”, “amillonar”, “inevitarse”, entre otras. En el caso de la traslación de verbos neutros en transitivos y viceversa,

³⁴ Guillermo Sucre notó algo similar: “Como Flaubert —a quien le dedica un par de ensayos—, Borges tiene horror de las conclusiones. Comparte con el escritor francés la idea de que «el frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías». Evidentemente, Borges busca una verdad, pero su camino para llegar a ella es más bien dubitativo, se complace quizá en el equívoco”, *op. cit.*, p. 63.

³⁵ *Op. cit.*, p. 78.

³⁶ Véase “Borges y el lenguaje”, *NRFH*, 7 (1953), pp. 563-565.

Barrenechea cita algunos versos de los *Poemas* de Borges de 1943: “y las estrellas —corazones de Dios— *laten* intensidad” (el subrayado es mío).³⁷

Estas propuestas son imprescindibles para conocer la postura “agnóstica” con respecto del lenguaje antes descrita. Borges reconoce las debilidades de la lengua, pero siempre busca trascenderlo, superar sus límites (de él como escritor y de las palabras).

2. La década de 1930

Para el principio de la década de 1930, Borges prefiere sobre todo el género del ensayo. Su interés por el criollismo da como resultado el libro *Evaristo Carriego*. Es también en la década de 1930 cuando Borges participa en la revista *Sur*.

Olea Franco señala la nueva intención estética de nuestro autor que logra consolidarse en estos años: la alusión (en contraposición a la “expresión”). A través de la alusión encuentra más de una respuesta a sus inquietudes expresivas de juventud.³⁸

El recurso de la alusión aparece y se desarrolla como tal en la década de 1930. Borges escribe en 1931 “La postulación de la realidad”, que se incluye en el libro *Discusión* de 1932. En él anota que la extensa mayoría de la literatura registra la realidad, pero no la representa (idea expuesta en *El idioma de los argentinos*); es decir, la literatura se vale de la distinción de algunos rasgos y la imprecisión de otros para sugerir la realidad. Ahora bien, nuestra memoria funciona de esa manera: seleccionamos momentos, rasgos, imágenes, etc., que van erigiendo la vida. “El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo:

³⁷ *Ibid.*, pp. 560-561.

³⁸ “Pues el estilo definitivo de Borges —y aquí adelantamos una de nuestras conclusiones— abandona lo barroco —término con el que definió su primera escritura— y complicado, aquello que pretende ser totalmente expresivo, para alcanzar un estilo aparentemente simple basado en la alusión más que en la expresividad”, en *El otro Borges. El primer Borges*, p. 204. El último capítulo de este libro lleva el nombre “La estética de la alusión”.

toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante”.³⁹ Casi al final del artículo, Borges identifica las tres formas como se presenta la postulación clásica de la realidad: primero, destacar sólo los hechos importantes; segundo, “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos” (*OCI*, 256); tercero, calificado como el más difícil y eficiente del resto, es la invención circunstancial. Los tres están ordenados en una escala, como sugiere el ensayo, de menor a mayor complejidad, que reside no sólo en el dominio lingüístico, también en la imaginación.

Los tres modos clásicos que postulan la realidad exigen la participación del lector de manera proporcional al orden expuesto: el primero sólo descodificaría los símbolos que el autor ha seleccionado; el segundo (que incluye al primero) tendría forzosamente que descifrar los hechos a través de las derivaciones y los efectos que declaran las letras; por último, un tercer lector (que incluye a los dos anteriores) que recree la realidad postulada por el escritor. Borges opta, casi siempre, por el tercero.

Un análisis apenas atento de estos modos quizá desconcierte al lector, puesto que los tres, en resumidas cuentas, pueden reducirse a la primera fórmula: una notificación de “los hechos que importan”. La diferencia reside, creo, en una variada acentuación. Si el primer método no despierta mayor interés por parte de Borges, bien podría ser porque se trata, como él mismo dice, de una notificación *general*. Si se detiene en el comentario de los dos siguientes es sin duda porque le proponen, en grado diverso, la posibilidad de una notificación particular. [...]

Es significativo que Borges se detenga, con evidente delectación, en el tercer método que propone, el de la invención circunstancial. Lo llama “el más difícil y eficiente de todos”.⁴⁰

³⁹ En *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007, p. 255. Citaré esta edición con la abreviatura *OCI*.

⁴⁰ Silvia Molloy, “La composición del personaje en la ficción de Borges”, *NRFH*, 26 (1977), p. 137.

El otro ensayo de *Discusión* que me ocupa es “El arte narrativo y la magia”, publicado en la revista *Sur* en 1932. La finalidad del artículo, según dice nuestro autor, es analizar algunos procedimientos de la novela. Borges “empieza por considerar la faz novelesca” del poema *The Life and Death of Jason* de William Morris. La intención del escritor inglés consiste en narrar de manera verosímil “las aventuras fabulosas de Jasón, rey de Iolcos”. El artículo parte del hecho de que Morris logra tal objetivo. Explicar el *cómo* es la tarea de Borges.

Hay un momento de la obra de Morris en el que Jasón escucha el canto de las sirenas y del dulcísimo Orfeo. La literatura griega nos enseñó que “quien escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan éstas con su sonoro canto”.⁴¹ Por su parte, Orfeo aprendió de las Musas a tocar la lira “de tal forma que no sólo amansaba a las bestias salvajes sino que hacía que los árboles y las rocas se movieran de su lugar y siguieran el sonido de su música”.⁴² Jasón escucha el canto de ambos; Morris, que pretende dar verosimilitud a este hecho fabuloso, vierte la letra de las canciones y “tiene el maravilloso escrúpulo”, nos dice Borges, “de advertirnos que las canciones atribuidas por él a la boca imbesada de las sirenas y a la de Orfeo no encierran más que un transfigurado recuerdo de lo cantado entonces” (*OCI*, 266).

De este primer ejemplo podemos extraer algunos puntos que deben tomarse en cuenta a la hora de analizar el recurso retórico: la alusión y el lector; la alusión como recurso que logra significar de mejor manera el propósito del autor; la alusión como puente entre el autor, que tiene al lenguaje insuficiente como único instrumento expresivo, y el

⁴¹ “Canto XII”, en Homero, *Odisea*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 221.

⁴² Robert Graves, *Mitos griegos, I*, 2a. ed. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 145.

lector, que no sólo descifra lo vertido por William Morris, sino que además imagina la hermosura del canto de Orfeo y de las sirenas.

Más adelante, Borges recuerda a Mallarmé: “«Nombrar un objeto», dicen que dijo Mallarmé, «es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerirlo»” (*ibid.*, 267). Esto último me hace pensar en un par de líneas de *El idioma de los argentinos*, cuando Borges dice que el lenguaje, como la luna, tiene su hemisferio de sombra (*IA*, 159), y en la caverna de Platón, que es sólo una proyección, un espejismo, de la realidad. En el primer caso, las imágenes que obtenemos de la realidad sólo son una de las tantas facetas que se ocultan; en el segundo, un simple reflejo de lo real. El conocimiento es parcial en los dos.

Al final del ensayo, Borges señala que el problema de la novela y de los breves relatos es la causalidad. En muchos casos, la relación de causa y efecto se rige por una lógica lúcida, atávica, es decir, un orden que proviene de los primeros tiempos: de la “primitiva claridad de la magia” (*OCI*, 269). Es probable que el escritor deba encontrar esta “primitiva claridad”. La conexión de hechos, sobre todo en la literatura, se da gracias a una relación que podría parecer ilógica; Borges la califica como clara, pero primitiva; evidente, pero lejana.

En 1936, después de la publicación de *Historia universal de la infamia* de 1935, aparece una pequeña colección de ensayos y dos notas bajo el título de *Historia de la eternidad*. Quiero comentar el texto “La metáfora”, que amplía la idea expuesta en el párrafo anterior.

En el ensayo “Las «kenningar»” aparece una lista que ejemplifica los usos más frecuentes de este recurso de la literatura anglosajona. “Fueron el primer deliberado goce

verbal de una literatura instintiva” (*OCI*, 437), escribe Borges. Cualquier lector, en un primer acercamiento a las kenningar, y sin observar el objeto, animal o concepto representado, adivina su sentido al cabo de varios segundos; sin embargo, hay otras que son difíciles de descifrar. Aunque las kenningar son metáforas lexicalizadas, tal vez Borges pensaba en ellas como una forma “distante” y “primitiva” de acercarse a la realidad. Justamente el ensayo “La metáfora”, en su primera página, explica que las kenningar son juzgadas como recursos laboriosos e inútiles. Por un lado, recuerda a Snorri Sturluson, quien compiló las kenningar descifrando su significado; por otro, nos habla de Aristóteles, que define la metáfora como “la intuición de una analogía entre cosas disímiles” (*OCI*, 455). Aristóteles se refiere a la relación de dos cosas; en el caso de Snorri Sturluson, a la simple combinación de palabras. Esto es medianamente cierto, pues la metáfora es también una combinación de palabras que consiste, tal como la define Ricoeur, “en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente”.⁴³ Pero no se puede catalogar a las kenningar como un simple juego de palabras que se estancan en el nivel léxico. “Volver a las grandes combinaciones metafóricas de todos los tiempos, no es mero gusto anacrónico ni excesivo apego al pasado; para Borges, es casi un imperativo de la creación misma: ellas nos revelan lo ineludible”.⁴⁴

Si retomamos el postulado de “El arte narrativo y la magia”, podríamos concluir que las kenningar seguramente ocultan una relación de primitiva claridad. Lo anterior sólo comprueba, como señala Borges, que los modos de construir simpatías son ilimitados, no así las “afinidades íntimas, necesarias” (*OCI*, 458).

⁴³ *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 43.

Hasta aquí las ideas expuestas en las dos primeras décadas de lo que será una constante reflexión sobre el lenguaje. Los innumerables experimentos y proposiciones encaminados siempre a sobrellevar la naturaleza inexpresiva de las palabras ocupan toda la década de 1920. La mayoría de las ideas no tendrán eco en textos ulteriores; no obstante, otras serán fieles a su pensamiento: el lenguaje es limitado en tanto no expresa a cabalidad las cosas, lo que implica una constante búsqueda de la expresividad en las palabras; el gusto por las etimologías; la admiración por Quevedo y los primeros cuestionamientos sobre qué es poesía.

Los textos inscritos en la década de 1930, sin negar lo anterior, marcan la pauta de la nueva gran propuesta del argentino: la alusión. El lenguaje no puede expresar, agotar, definir la realidad; pero las palabras poseen características, cualidades, que solamente un hacedor de versos descubre, que sólo los grandes escritores encuentran.

Cierto es que los modos de explorar el lenguaje como problema han ido variando con los años. Lo que en un ensayo o en un prólogo de juventud se reducía a una mera mención o se trataba de un modo alusivo e indirecto pasa a ser, enriquecido sin duda por ulteriores lecturas y largas meditaciones, una inquietud central en los escritos de madurez (la relación lectura-escritura y escritor-lector, por ejemplo; cfr. “Prólogo” a *Fervor de Buenos Aires*). Por otro lado, algunos temas relacionados con el lenguaje que anunciaba en aquellas páginas juveniles, y que el escritor discutía con cierta llaneza en contextos aislados de clara y singular simplicidad, [...] en su prosa de madurez se unen a otros temas, se complican y en cierto modo se oscurecen —y por oscuridad aquí nos referimos a que piden una lectura más ardua e informada— convirtiéndose así en ideas mucho más ricas pero al mismo tiempo aun mucho menos accesibles para el lector atento.⁴⁵

⁴⁵ Arturo Echavarría, *op. cit.*, p. 36.

II. BORGES Y EL LENGUAJE

Como se vio en el capítulo anterior, el ensayo fue básicamente el medio y el fin que usó Borges para la reflexión sobre el lenguaje; esto es, que además de meditar sobre la naturaleza de la lengua, sus limitaciones, fue también ejemplo donde puso en práctica cada uno de los postulados que buscaban reducir dichas limitaciones. De una manera muy esquemática podríamos decir que hay una primera etapa de preparación en la que nuestro autor, sobre todo, reflexiona y medita constantemente sobre el lenguaje y su trato con él. Borges frente al lenguaje.

El presente capítulo postula, por otra parte, una relación cercana entre Borges y la lengua. Más de una idea se ha cristalizado y encontrará su encarnación en un poema o un relato, incluso en las líneas de un ensayo. El lector avezado encuentra a partir de este momento expresiones, frases, adjetivos, versos y rimas ya hechas, en más de un ocasión predecibles, pero, a la par, muchos de ellos deslumbrantes y novedosos; párrafos enteros son transcritos de un cuento a otro; hay frases poéticas a mitad de un relato o de un ensayo, o grandes postulados en un cuento o en un poema; por ende, los géneros literarios amplían su rango de significación. Tal como lo percibe Arturo Echavarría, el tema del lenguaje se complica, se mezcla con otros en la etapa de madurez del argentino. El lenguaje es medio y ejemplo de la literatura borgeana de esta época.

Mi análisis de las ideas sobre el lenguaje seguirá respetando el orden cronológico en que fueron apareciendo las obras del argentino. Sería sumamente interesante analizar el estilo de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph* o el estilo de los ensayos de *Otras inquisiciones* con miras siempre a la descripción del trato de Borges hacia la palabra. Para

finés de este trabajo, me limito a consignar su postura y sus ideas sobre el tema analizado y a comentar brevemente algunos procedimientos textuales a lo largo del capítulo.

1. Ficciones y *El Aleph*

Con *Ficciones* y *El Aleph* los límites entre la narrativa y el ensayo son difíciles de determinar. En su artículo “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”, Jaime Alazraki se cuestiona sobre los pocos análisis que se han dedicado a este género y argumenta que el ensayo presenta ciertos recursos que parecerían propios de otros géneros literarios:

Borges practica en sus ensayos una operación similar a la empleada en sus narraciones: la materia de sus ensayos está sujeta de alguna manera a esas metafísicas y teologías que forman nuestro contexto de cultura. Desde este punto de vista no es difícil confrontar ensayo, cuento y poesía, y encontrar ciertas constantes o “tópicos borgeanos” como se los ha llamado.⁴⁶

Como ha señalado la crítica y el mismo Borges, las piezas que configuran estos dos libros poseen rasgos particulares que complican su clasificación e impiden en muchos casos llamarlos cuentos. El término de relato (con la imprecisión que connota) me convence para referirme a ellas.

1.1 Ficciones

Dentro de la obra *visible* de Pierre Menard se encuentra

una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, “sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas” (*OCI*, 530).

⁴⁶ En *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki. Madrid, Taurus, 1976, p. 260.

La ironía y sagacidad con las que Borges establece un diálogo y una crítica con la búsqueda del lenguaje literario que propugnaba en la década de 1920 me sugiere una solución, que es también clausura, a la incertidumbre de si el lenguaje es “inliterario”. Uno de los rasgos de la lengua es que no podemos estudiarla sin usar la lengua misma (de ahí la función metalingüística). Si existe la posibilidad de construir un vocabulario poético que no parta del lenguaje común se corre el riesgo de que el poema deje de comunicar, aunque la invención de “objetos ideales” cumpliría de manera veraz con las necesidades poéticas. La propuesta es muy interesante: si se requiere expresar tal o cual sentimiento, por decir algo, entonces una convención creará “el objeto ideal” que satisfaga, cumpla y agote dicho sentimiento. Tal podría ser la naturaleza de los sustantivos, de los nombres, que, en palabras del Borges joven, son “abreviatura” de los adjetivos. Sin embargo, el término abreviatura no es preciso, ya que en esta ocasión, Menard propone que sea un objeto ideal, arquetípico. La ironía radica en la forma en que se pretende llevar a cabo: “objetos ideales creados por una convención” y el ejercicio de crearlos para cada una de las necesidades poéticas, labor que consumiría más de una vida, y en muchos casos comparable (como ejercicio tautológico) a las pretensiones de Ireneo Funes (en “Funes el memorioso”) de diferenciar a través de palabras los signos que registraba su memoria.

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarle. [...] En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... (OCI, 588).

Por otro lado, Pierre Menard señala que la realización del *Quijote* no le parece inevitable; en cambio, no imagina el universo sin la interjección “Ah, bear in mind this garden was enchanted!” de Poe, o sin el “Bateau ivre” de Rimbaud o el “Ancient Mariner” de Coleridge. Quiero detenerme un momento en estas líneas, pues el objetivo final de mi trabajo es hacer un análisis del poema “El otro tigre” y del cuento “El espejo y la máscara”, que tienen como eje central la ejecución de un poema.

Tal vez con “Pierre Menard, autor del Quijote”, que se publica en 1939 en la revista *Sur*, se inicia una intensa reflexión sobre las cualidades de la poesía en comparación con los otros géneros literarios. Descubrimos que la gran diferencia entre el *Quijote* y la interjección de Poe, así como el “Bateau ivre” y el “Ancient Mariner”, está en el género donde se les ubica: la novela y la poesía, respectivamente. Esta diferencia más que significativa coloca a la poesía (y al poeta) en un estatus superior al de los otros géneros literarios, tal vez sea el elegido para encontrar las palabras precisas que expresen de manera cabal una realidad o un deseo.

Las naciones de Tlön son congénitamente idealistas. En el hemisferio austral “hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial” (*ibid.*, 518). En el hemisferio boreal, por el contrario, el adjetivo monosilábico es el centro de su lenguaje. Cabe señalar que los textos literarios que se han escrito en Tlön son obra de un autor “impersonal y anónimo”, por lo que la idea de plagio no existe. Esto en el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Al final de “El jardín de senderos que se bifurcan”, el doctor Stephen Albert, luego de expresar que Ts’ui Pên era un gran novelista, aunque en sus tiempos su novela fue despreciada, explica a Yu Tsun —personaje protagónico que, a través de la muerte del

doctor, comunica a Berlín la ciudad que debe atacar— la razón de por qué no aparece la palabra “tiempo” en la novela *El jardín de senderos que se bifurcan*. Señala que la novela misma es “una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (*ibid.*, 576). Esto último nos recuerda las líneas precitadas de “Pierre Menard, autor del Quijote”, y el recurso de la alusión (aunque en otro nivel) como una respuesta que se contrapone a los “objetos ideales”; es decir, frente a la construcción de un vocabulario (léxico) poético, se encuentra la alusión, la construcción de los medios necesarios para sugerir una idea, una palabra, etcétera. Las incansables metáforas y perífrasis que sustituyen la palabra “tiempo” son el indicio clave para intuir que *El jardín de senderos que se bifurcan*, novela de Ts’ui Pên, tiene como eje temático el tiempo mismo.

Borges personaje, tal vez recordando a William Morris, resume la conversación que sostuvo con Ireneo Funes. El narrador tiene el maravilloso escrúpulo de advertirnos (enfáticamente nos advierte, cabría decir) que no reproducirá las palabras de Funes, “que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche” (*ibid.*, 586), con ello, al mismo tiempo, contrasta su método alusivo con el método expresivo de Funes.

Por último, detengámonos un momento en el relato “Las ruinas circulares”, que “sobresale por el esplendor de su forma”.⁴⁷ En este texto cobra vida uno de los recursos que Borges preferirá para la hechura de sus versos: la aliteración. Como se verá más adelante, los poemas de su etapa de madurez, a raíz de su incipiente ceguera, tendrán como

⁴⁷ Adolfo Bioy Casares, “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, en Jaime Alazraki, ed., *op. cit.*, p. 59.

características principales la métrica regular y la rima; pero también, influido por el estudio de la lengua y literaturas anglosajonas, la aliteración.

En el primer párrafo de “Las ruinas circulares” hay un despliegue abrumador de aliteraciones (especialmente los sonidos nasales). La trama onírica de este relato se complica o se confirma con la aguda combinación de sonidos y la manera de adjetivar; todo esto se suma a la estructura laberíntica del relato, tal como lo demuestra el análisis de Iván Almeida en “Borges, o los laberintos de la inmanencia”:

En el ensayo de Iván Almeida, “Borges, o los laberintos de la inmanencia”, se lee: “Se observa una persistente orientación del laberinto borgesiano desde el centro hacia la periferia. Lo que constituye el «*maze*», la turbación, no es la posibilidad de que un mapa pueda contener a otro, sino, en dirección opuesta, que un mapa sea siempre contenido por otro mapa, que no haya territorio exterior, que todo sea inmanencia. Es una experiencia que produce a la vez «humillación», «terror», pero también «alivio» (cf. el final de «Las ruinas circulares»)⁴⁸.”

Al principio las aliteraciones pueden pasar inadvertidas, pero poco a poco la sonoridad se impone y resulta evidente al lector.

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra (*OCI*, 539).

En las líneas siguientes, aunque ya se advierte en las últimas palabras del párrafo precitado, aparecen con mayor frecuencia la vibrante doble y las oclusivas. El hombre del relato se duele de sus heridas:

Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró,

⁴⁸ *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco. México, El Colegio de México, 1999, p. 50.

mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. (*Loc. cit.*)

La estructura laberíntica del texto, los sonidos, así como los adjetivos, son una muestra de que “la forma se transforma en vehículo expresivo del tema; el tema se hace estilo”.⁴⁹ Nuestro autor goza de una madurez escritural, demuestra su amplio conocimiento del lenguaje y de sus potencialidades como narrador y como poeta. Guillermo Sucre, tal como se dijo en el capítulo previo, distingue a Borges como un autor consciente de sus propios límites. En los textos del argentino, sobre todo en los relatos de esta época, vislumbramos a un autor consciente de sus alcances. Este conocimiento le permite experimentar con el lenguaje y descubrir nuevas posibilidades de escritura.

1.2 *El Aleph*

Quiero centrar mi atención en dos relatos: “La escritura del Dios” y “El Aleph”. Antes de comentarlos, basta decir que el primero anticipa una serie de tres piezas narrativas (con “Parábola del palacio” y “El espejo y la máscara”⁵⁰) que tienen como eje central al lenguaje, además de que guardan más de un paralelismo.

En “La escritura del Dios”, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, es aprehendido por los hombres de Pedro de Alvarado. Comparte la cárcel con un jaguar “que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio” (*OCI*, 717). Un muro los separa, pero éste no toca la parte alta del encierro. Cada vez que el carcelero baja

⁴⁹ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3a. ed. Madrid, Gredos, 1983, p. 233.

⁵⁰ Aunque los paralelismos son menos, los relatos “Undr” (*El libro de arena*) y “La rosa de Paracelso” (*La memoria de Shakespeare*) podrían considerarse en esta lista.

“cántaros de agua y trozos de carne” para los cautivos, la luz entra en la bóveda y en ese instante Tzinacán ve el jaguar.

Tzinacán relata el momento de su aprehensión: lo torturan y lo obligan a revelar el sitio donde se encuentra el tesoro, pero él no dice ni una palabra y no cede ante los golpes. Lo encierran, entonces, en la cárcel. “Urgido por la fatalidad de hacer algo” quiso recordar todo lo que sabía.

Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura (*ibid.*, 718).

Tzinacán descubre, líneas después, que tal escritura ha descansado en la piel del jaguar, que era uno de los atributos del dios. Por largos años intentó descifrar el mensaje oculto. Pensó que esa sentencia divina debería constar de una palabra y, que en esta palabra, estaría la plenitud. “Ninguna voz articulada por él [el dios] puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo” (719). Esta voz, que equivaldría a todo un lenguaje —matiza Borges líneas después—, trata de cifrarse en las ambiciosas y pobres palabras humanas: “*todo, mundo, universo*”.

Posteriormente, el mago de la pirámide de Qaholom es abatido por sueños y visiones alucinantes. Estos síntomas, que lo conducen poco a poco a la lectura del mensaje inscrito en la piel del jaguar, también son parte de los síntomas que lo orillan a la pérdida de identidad, de su yo.

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si esas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. [...] Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! (*ibid.*, 720).⁵¹

El mago observa el universo tal y como, suponemos, Dios lo ve. Descifra el mensaje grabado en el felino, encuentra la palabra (más bien catorce palabras que parecen casuales) que le prometen la divinidad, pues “bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso” (721). No obstante, esas palabras no son dichas, porque el mismo Tzinacán no se recuerda o ya no le importa seguir siendo él, mago de la pirámide de Qaholom. Después de todo, tuvo la revelación del universo, la suma total del tiempo. Poco le interesan sus venturas y desventuras. “Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (721).

Hay una cantidad enorme de signos que salen a la luz en este relato, pero trataré de comentar los que considero pertinentes. El primero de ellos es la palabra oral y su relación con el silencio. Tzinacán descifra el mensaje en la piel del jaguar y le bastaría pronunciarla para dominar el destino de los hombres, salir de la cárcel, ser inmortal y vencer a su conquistador, pero al final no la pronuncia.⁵² La empresa que lleva a cabo —el deseo de encontrar la escritura del dios— es parte de su derrotero; pero una vez que descubre el

⁵¹ Schopenhauer escribe: “Lo conocido correctamente mediante la *razón* es la *verdad*, es decir, un juicio abstracto con razón suficiente (*Tratado sobre el principio de razón*, §§29 ss.): lo conocido correctamente por medio del *entendimiento* es la *realidad*, es decir, el tránsito correcto del efecto en el objeto inmediato a su causa”, *op. cit.*, p. 72.

⁵² Silvia Molloy apunta que “Con un libro en la mano —que leen, que escriben, del que son intérpretes— están la mayoría de los personajes de Borges” (art. cit., p. 135); en este caso, Tzinacán podría ser intérprete de ese otro libro consignado en la piel del jaguar.

secreto del universo, ¿habrá alguna razón para seguir siendo Tzinacán? Decir las catorce palabras no cambiaría en sentido estricto nada, salvo que el conquistador y los conquistados serían otros, todos parte del universo. María Zorraquín señala que lo finito se enfrenta con lo infinito, y que, en este caso, el mago de la pirámide de Qaholom deja de ser para entrar en los terrenos del otro: “Es el intento de liberarse de la sujeción temporal, de la materia, de lo finito y acceder al plano de lo otro: lo infinito y atemporal”.⁵³ Por mi parte, pienso en una dispersión del yo en apariencia casual, no una pretensión de liberarse del yo, no un deseo. En este caso, hay una empresa que debe cumplir el mago; pero no es del todo preciso si Tzinacán busca y sabe el final que lo espera. Lo que es un hecho es que sobrepasa los límites de lo finito (logra un estado epifánico) y, en lugar de “entrar en terrenos del otro”, forma parte de un todo.

El error, el hecho de estar en camino sin poder detenerse nunca, convierten a lo finito en infinito. A lo que añaden estos rasgos singulares: de lo finito, aunque esté cerrado, siempre puede esperarse salir, mientras que la infinita vastedad, por no tener salida, es la cárcel; así como todo lugar sin salida se hace infinito.⁵⁴

Al final del relato prevalece el silencio, que no es precisamente la ausencia de la palabra, sino un silencio colmado de signos, pues incluye la palabra no dicha, la palabra que trasciende la vida de un hombre. Gabriela Massuh, en su libro *Borges: Una estética del silencio*,⁵⁵ señala que, ante la insuficiencia de la lengua, se abre el espacio del silencio que trasciende la palabra. La búsqueda de la palabra total, de la palabra que es la escritura del dios, termina en el silencio. Lejos de ser un espacio vacío, el silencio se convierte en un triunfo sobre las limitantes expresivas del lenguaje, es el fin de la alusión: “El hecho de

⁵³ María Zorraquín, “Borges: La palabra silenciosa”, *Signos Filosóficos*, (2003), p. 308.

⁵⁴ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, 2a. ed., trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 109-110.

⁵⁵ Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

insinuar se convierte en una manera más eficaz de decir [...]. Mediante un camino que culmina en el éxtasis, Borges logra romper las barreras de la ficción y acceder a un espacio más eficaz que la palabra escrita”.⁵⁶

Y al tratar el lenguaje es posible que sea perceptible por lo menos eso: que la verdadera expresión, el verdadero decir, están siempre en el límite de silencio y palabra. Mejor: en el silencio que la palabra auténtica entraña. (César dice que el escribir viene de una necesidad imperiosa del querer decir y de una imposibilidad de hacerlo.)⁵⁷

El mensaje que descifra Tzinacán postula las causas y efectos posibles del universo: “yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra” (*OCI*, 720). En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” se lee: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (*ibid.*, 675). Tzinacán *entiende* quién es y cuál es la trascendencia de su yo; es decir, vislumbra una de las hebras —se reconoce— tejida en el entramado del universo y sabe que su trascendencia en ese telar es mínima, mínima pero suficiente para olvidarse, para considerar que ese solo hecho justifica y disipa su vida.

Para llenar el tiempo, Tzinacán quiso recordar todo lo que sabía. Este viaje por la memoria lo conduce irremediamente a la piel del jaguar (que había sido uno de los atributos del dios), escritura heredada de generación en generación, capaz de sobrevivir al tiempo. Del recuerdo, Tzinacán pasa a la imaginación. Imagina el momento en que el dios confía la cifra del universo a la piel del jaguar y cómo fue perdurando. Encerrado en un

⁵⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁷ Ramón Xirau, *Palabra y silencio*, 3a. ed. México, Siglo XXI — Colegio Nacional, 1993, p. 3.

laberinto de sueños, Tzinacán despierta y de nuevo se ve en la cárcel.⁵⁸ Entonces “ocurrió la unión con la divinidad, con el universo”. Borges utiliza un verbo preciso: entender. Tzinacán entiende las causas y efectos de las cosas. La razón, de donde se supone germina el lenguaje, no puede comunicar en absoluto aquella experiencia. El Borges joven tendría forzosamente que negar la posibilidad de acercarnos a la “sensación en sí”, a la sensación del mago de la pirámide de Qaholom; sin embargo, nuestro autor pretende comunicar dicha experiencia. Veamos cómo lo hace.

Me detengo en la descripción de la imagen que contempla Tzinacán, en el antepenúltimo párrafo del relato. Borges, en algunas líneas de *Inquisiciones*, habló de la búsqueda de nuevos artificios lingüísticos para superar los límites del lenguaje. En este caso, ¿cómo logra comunicar la visión del mago? Primero se vale de un símbolo (la rueda) perteneciente a otra tradición.⁵⁹ Después, señala que la rueda está hecha “de agua, pero también de fuego”; es decir, a la manera de la tercera postulación de la realidad, nuestro autor imagina la convivencia de estos dos elementos opuestos. Por último, aunque se veía el borde, la rueda era infinita.

Los sueños o las cosas percibidas por los sentidos o lo pensado por la imaginación pueden zurcirse con el idioma, incluso darles una lógica que tal vez no tienen; esto es, el

⁵⁸ Siguiendo lo dicho por Iván Almeida sobre el laberinto en Borges, podríamos apuntar que después de estas alucinaciones, de este sueño inmerso en uno mayor, Tzinacán, al fin, logra “salir” y despierta en su encierro.

⁵⁹ En el relato “El inmortal” encontramos una referencia a dicha rueda: “Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto...” (*OCI*, 650). Arturo Echavarría, como se verá al final de este trabajo, enfatiza el hecho de que Borges aluda a textos de otros autores y épocas (“alusión externa”) y a textos propios, incluso al mismo que estamos leyendo (“alusión interna”). Basta decir, por ahora, que éste sería un claro ejemplo de la segunda. En la cita anterior de “El inmortal” se explica el origen y el sentido de la rueda hecha de agua, pero también de fuego, que observa Tzinacán en “La escritura del Dios”, cf. Echavarría, *op. cit.*, p. 80.

lenguaje es capaz de registrar la realidad (léase visiones, sueños, incluso el universo concentrado en el Aleph). La visión de Tzinacán es una imagen y, como tal, se puede describir (se agoten o no sus rasgos). En cambio, ¿cómo transmitir en “ambiciosas y pobres voces” el mensaje divino oculto en la piel del jaguar? ¿Cómo transmitir por medio del lenguaje otras palabras? Es exactamente el problema al que se enfrentó Morris en *The Life and Death of Jason*, comentado en el capítulo anterior. Tzinacán describe la imagen, pero no puede describir, registrar, el mensaje oculto en la piel del jaguar.

En el relato “El Aleph”, Carlos Argentino Daneri, primo hermano de Beatriz Viterbo, poeta y dueño de la esfera de escasos dos o tres centímetros de diámetro que contiene todos los puntos del espacio, emprende la morosa tarea de escribir un poema cuyo título es *La Tierra*. El objetivo del poema es hacer un inventario de todas las cosas que pueblan el planeta. Daneri encarna la expresividad pues busca representar lo real; Borges personaje, por otro lado, recurre a la alusión.

“Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (*OCI*, 752). El procedimiento idóneo, con tono resignado, lo encuentra en la enumeración.⁶⁰ El lenguaje, como nuestra concepción del tiempo, es sucesivo, lineal. La visión de Borges personaje fue simultánea. De antemano, describir la “sensación en sí” parece imposible, a pesar de que el lector entiende a cabalidad qué es un Aleph y qué es lo que concentra.

⁶⁰ Recordemos lo declarado en un ensayo de *Inquisiciones*, que es también un mensaje para los que escriben y desconfían del lenguaje: “Los que negando esto negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables, deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura” (*I*, 169). Por otro lado, el Aleph es una cosa inefable. Recordemos algunas líneas de este relato: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”.

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (*ibid.*, 753).

La enumeración abarca desde imágenes que sugieren grandes espacios, espacios abiertos (“Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde”), hasta centrar su atención en un espacio más reducido, íntimo (“vi mi dormitorio sin nadie”) o una cantidad abrumadora de objetos (“vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó”). Todos los elementos se hilvanan por el verbo “ver” en primera persona, tiempo pretérito, tal vez como una manera de insistir en la unidad de la imagen. Los elementos se contraponen, se complementan, muchos agotan sus posibilidades, más de uno alude a la repetición infinita, otros salen a la luz casi por azar justamente para recordarnos que ha visto, al mismo tiempo, todos los puntos del espacio. En su artículo “La postulación de la realidad” de la década de 1930, Borges expresó que “toda fijación de nuestra conciencia comporta una deliberada omisión de lo no interesante”; en el caso del Aleph no es así, pues los objetos mencionados, sin ser o no interesantes, sugieren la existencia del resto de las cosas, de ahí la enumeración dispar.

Como Tzinacán, Borges personaje está destinado a referir lo que ha visto. Tanto en “La escritura del Dios” como en “El Aleph” se intenta romper el silencio a través de diversos procedimientos lingüísticos; sin embargo, hay una diferencia importante entre los dos relatos. La realidad, percibida a través de los sentidos, los sueños y las cosas que son producto de la imaginación, puede transmitirse por medio del lenguaje (“El Aleph”); no así

otras palabras, pues la única manera es representar sus letras una a una, recurrir a la tautología, a la expresividad (“La escritura del Dios”).

2. *Otras inquisiciones*

La grandeza y profundidad de este texto radica en la cristalización de muchas y diversas ideas de nuestro autor. *Otras inquisiciones* es el último libro de ensayos constituido como tal. Después, las entrevistas, conferencias, conversaciones radiofónicas, etc., podrían considerarse como actualizaciones no sistemáticas del pensamiento vertido en este libro.

Si revisamos con esmero los momentos en los que Borges se cuestiona sobre los límites y alcances del lenguaje y su relación, claro está, con la realidad, vislumbramos dos principios que nos ayudarán a comprender mejor la naturaleza de las palabras: uno, que las cosas, el universo, guardan un mensaje, quieren decirnos algo o algo dijeron que ahora está perdido (este pensamiento servirá para entender el posible origen de las palabras). Y dos, luego de una constante búsqueda de recursos retóricos y nuevos temas para su literatura, la confianza en la lengua. Está de más decir que Borges podía o no creer fielmente en estos dos principios. En todo caso, resultan atractivos para seguir urdiendo su literatura y prometen, eso sí, nuevos acercamientos a las palabras. Veamos cada uno de ellos.

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (“Las murallas y los libros”, *OCII*, 15).⁶¹

⁶¹ Algo similar se expresa en los ensayos: “Del culto de los libros” y “El espejo de los enigmas”, también de *Otras inquisiciones*.

El primer principio, que ya se había expresado en “La escritura del Dios”, nos dice que las cosas del mundo guardan un mensaje que debe ser adivinado, descubierto.⁶² La música, los estados de felicidad, la mitología, etc., algo quieren decirnos, pero hemos perdido ese mensaje que aún descansa en ellos. Cabe traer al presente una oración dicha por Tzinacán: “Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso”. Es decir, el acto de recordar, bajo este contexto, también implica recordar algo que sucedió antes de nuestra vida, tal vez en los primeros tiempos. Tzinacán poco a poco se acerca a este recuerdo que lo llevará al entendimiento de la escritura del dios.

A pesar de que la cita anterior no hace referencia directa al lenguaje, bien podemos utilizarla para entender algo en él. Las palabras, como la música o los estados de felicidad o la mitología, alguna vez dijeron tanto como la realidad misma. La palabra es, quizá, “esta inminencia de una revelación”.

En su ser en bruto e histórico del siglo XVI, el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales.⁶³

Ahora bien, Borges posiblemente no hubiera aceptado en su totalidad lo expuesto por Foucault. Las palabras tienen que ser descifradas, eso es cierto y parece obvio; no así el ponerlas en el mismo nivel taxonómico que las piedras y los animales al grado de que sean una cosa más del mundo. Creo que la confusión reside en el medio y en el fin; esto es, para Borges el lenguaje siempre es un medio que busca un fin; en el caso de la cita de Foucault,

⁶² Carlyle habla del “sagrado misterio del Universo”; Goethe lo llama “el secreto evidente”; Macedonio dice que “la realidad trabaja en abierto misterio”. El sentido es el mismo.

⁶³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 32a. ed., trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 2005, pp. 42-43.

las palabras serían un fin y, por lo tanto, se necesita un medio para referirnos a ellas. Como se verá más adelante (en el relato “Parábola del palacio”, incluso en “El espejo y la máscara”), el medio, las palabras, pueden ser exactamente iguales al fin, a la realidad. Es cuestión de tiempo para que Borges apunte que Thor, por ejemplo, alguna vez fue el dios del trueno y el estrépito del cielo: la palabra y la realidad eran una sola cosa.⁶⁴

Foucault recuerda a Petrus Ramus, para quien la etimología buscaba “las propiedades intrínsecas de las letras, de las sílabas, en fin, de las palabras completas”.⁶⁵ Como Ramus, podríamos decir que Borges también busca en las palabras la verdad, el secreto, el misterio o al menos la íntima y atávica conexión entre ellas y lo que refieren. Borges cree que el pasado de las palabras (el estudio de las etimologías), más que las letras *per se* (el estudio de la cábala, por ejemplo), promete un mayor conocimiento de las cosas del mundo y el lenguaje. Hasta donde sabemos, Borges nunca practicó la cábala como tal; más bien se mostró interesado en su estudio y vio en ella un terreno fértil para tramar parte de su literatura. Estimó la cábala “por su valor estético”.⁶⁶

Antes de pasar al segundo principio hay otras dos citas que debemos consignar en este recuento de las ideas de Borges con respecto del lenguaje. En ambas se plantea que las cosas del mundo son la llave, el reflejo, de algo más grande. La primera de ellas pertenece a Bacon y se cita en el texto “Del culto de los libros”:

Más lejos fueron los cristianos. El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro los movió a imaginar que había escrito dos y que el otro era el universo. A

⁶⁴ “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el hombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia”, “Prólogo” a *El otro, el mismo* (1964), *OCII*, p. 276.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁶ “Él no cree en la Kábala como doctrina espiritual, dice, pero encuentra que algunas de sus técnicas y actitudes interesan a su literatura”, en Edna Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 1997, p. 80.

principios del siglo XVII, Francis Bacon declaró en su *Advancement of Learning* que Dios nos ofrecía dos libros, para que no incidiéramos en error: el primero, el volumen de las Escrituras, que revela Su voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío y que éste es la llave de aquél (*OCII*, 113).

La segunda pertenece a De Quincey (*Writings*, 1896, volumen I, 129), que Borges cita en el ensayo “El espejo de los enigmas”: “Hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo puedan ser espejos secretos de los mayores” (*OCII*, 119).

Resumo lo anterior. El mago de la pirámide de Qaholom nunca repitió el mensaje que era la escritura del dios, solamente lo descubrió y lo entendió. “La escritura del Dios” demuestra que aun cuando el mensaje sea descifrado, esto no significa que pueda ser traducido en palabras (sin necesidad, tal vez, de pensar en un idioma en particular). Lo que es imprescindible destacar, y con ello damos paso al segundo principio, es que si existe un mensaje en el universo, si alguna vez se perdió, entonces es posible dar con él; como también es posible reproducirlo, paladearlo, como en los relatos “Parábola del palacio” y “El espejo y la máscara”.

El segundo principio, según mi análisis de los ensayos de *Otras inquisiciones*, se refiere a la confianza por parte de Borges en el lenguaje. Tal vez, en algún momento, el lenguaje se regía por una lógica de “primitiva claridad de magia” (*OCI*, 269); es decir, las palabras eran tan expresivas (aunque no necesariamente agotaban la realidad) que el objeto referido y la palabra eran lo mismo. Por su uso, por el paso del tiempo, porque la lengua está viva y tiende a cambiar sus formas, dicha equivalencia se debilitó a tal grado que las palabras dejaron de representar cabalmente la realidad. “Todo lenguaje es recuerdo de

conocimiento o saber, cada palabra tiene su historia, y al conocimiento íntimo de un lenguaje pertenecerá, pues, el conocimiento de su historia total”.⁶⁷ Lo anterior no niega las limitaciones de la lengua, pues en este mismo libro corrobora los límites de las palabras. Por ejemplo, en “El idioma analítico de John Wilkins” afirma que todos los lenguajes son inexpresivos o, en todo caso, insuficientes para la compleja y variada realidad. Esto último se ve reflejado en la doble cita (en este mismo ensayo y en “Nathaniel Hawthorne”) de algunas líneas de Chesterton:

Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: “El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo” (*G. F. Watts*, 1904, 88) (*OCII*, 105-106).

Sin negar las limitaciones de la lengua, Borges confía en ella puesto que es el único instrumento para expresarse. Emprende el estudio del anglosajón y del islandés, así de la cábala. ¿Qué busca Borges en estas dos nuevas vertientes? En la cábala, más de un tema para urdir sus textos; en el caso del estudio del inglés antiguo, además de su íntimo trato con la literatura de esa tradición, sus intereses también son guiados por el anhelo de comprender la realidad de esa literatura. En sus primeros escritos había dicho que el poeta debía “arquitectar” su creación subjetiva; ahora, en cambio, el poeta se convierte en aquel que descubre o, más bien, recuerda la relación primigenia entre la palabra y la cosa en sí.⁶⁸

⁶⁷ Fritz Mauthner, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, trad. José Moreno Villa. Barcelona, Herder, 2001, p. 47.

⁶⁸ “Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado”, en Borges, *Obras completas III: 1975-1985*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007, p. 305. Citaré esta edición con la abreviatura *OCIII*.

Con el pensamiento de Chesterton como apoyo, Borges reivindica el origen “mágico” y la calidad “artística” de la lengua: “El lenguaje —ha observado Chesterton (*G. F. Watts*, 1904, página 91)— no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia” (*OCII*, 49).⁶⁹ Dichas ideas son la contraparte de la concepción del lenguaje de Quevedo: la de un “instrumento lógico”, un instrumento que tiene como propósito la reflexión (“Quevedo”, *OCII*, 49).

¿Se puede decir, entonces, que la palabra va más allá de una idea, de un pensamiento? Me parece que no hay discusión en este punto. Las características de la palabra, por ejemplo, permiten la existencia de la poesía, que no es estrictamente pensamiento (como también lo demuestra la función poética de la lengua descrita por Jakobson). Pensar no es lo mismo que hacer poesía, tal como lo apunta Valéry:

El gran pintor Degas me ha referido con frecuencia esta frase de Mallarmé que es tan justa y simple. Degas hacía a veces versos, y ha dejado algunos deliciosos. Pero tropezaba a menudo con grandes dificultades en ese trabajo accesorio de su pintura. (Por lo demás era de los que introducen en cualquier arte toda la dificultad posible.) Dijo un día a Mallarmé: “Su oficio es infernal. No llego a hacer lo que quiero, y sin embargo estoy lleno de ideas...” Y Mallarmé le respondió: “Los versos, mi querido Degas, no se hacen con ideas. Se hacen con *palabras*”.⁷⁰

Entrar a los terrenos de la palabra resulta siempre peligroso. Sin una definición que agote su naturaleza, cualquier acercamiento puede ser inútil o poco convincente. No es

⁶⁹ Contrario a lo que Mauthner apunta: “La diferencia entre el lenguaje como medio artístico y el lenguaje como instrumento de conocimiento hay que buscarlo en que el poeta emplea y posee signos para la sensibilidad y el pensador debiera tener signos de valor y no los encuentra en las palabras”, *ibid.*, p. 113.

⁷⁰ Paul Valéry, *Variedad II. Ensayos casi políticos. Teoría poética y estética. Memorias del poeta*, trads. Aurora Bernández y Jorge Zalamea. Buenos Aires, Losada, 1956, p. 176. Borges lleva el problema de la palabra al libro: “La máquina de Lulio, el temor de Mill y la caótica biblioteca de Lasswitz pueden ser materia de burlas, pero exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructurales verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria”, en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *OCII*, p. 151.

arriesgado afirmar que dicha naturaleza, tan lejos todavía de ser descifrada, acepta la hipótesis de la calidad artística de la palabra e, incluso, de su origen mágico. Esto, dicho sea de paso, no niega totalmente lo expuesto por Borges en *Inquisiciones*, donde califica el lenguaje como “inliterario” y “práctico”. Es decir, hay una propiedad innegable en la lengua que se debate entre la expresión, la alusión (el registro parcial y sugerente de la realidad) y, en el extremo, el silencio. Lo más lúcido que se ha escrito sobre dicha propiedad es la crítica de Chesterton a la traducción del *Rubaiyat* (del poeta persa Omar Khayyán) vertida al inglés por Edward Fitzgerald. Escribe Borges: “Chesterton, sensible a lo romántico y a lo clásico de ese libro sin par, observa que a la vez hay en él «una melodía que se escapa y una inscripción que dura»” (*OCII*, 82). Entiendo que Chesterton se refiere a la labor de traducción de Fitzgerald, pero esa misma frase podríamos aplicarla a la literatura y, por qué no, a la palabra.

La poesía está compuesta de palabras, como indicó Mallarmé. George Steiner expresa que la poesía lleva a la música, “que se convierte en música cuando alcanza la intensidad máxima de su ser”.⁷¹ Pero no todos los poemas llevan inscritos esta “pretensión”. Borges mismo habla de una “música” en la poesía (aunque el término no es preciso);⁷² no así de la música como fin. La palabra, básicamente hecha de grafías y fonemas, está en y al borde del abismo, pero nunca se derrumba. Se ve a la palabra como una muralla que imposibilita expresar lo que se tiene que decir, pero no hay mejor medio para explicar, definir y sugerir a través de algo “duradero” (las letras) y algo “volátil” (los

⁷¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 2a. ed., trad. Miguel Ullorio. Barcelona, Gedisa, 2003, p. 60.

⁷² Ezra Pound propone el término *melopea* “en la cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado”, en *El arte de la poesía*, trad. José Vázquez Amaral. México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 40.

sonidos). El silencio en sí mismo no encierra absolutamente nada; en cambio, el silencio como extremo último de la palabra, como una derivación de los intentos siempre fallidos por descifrar la realidad, es un silencio colmado de significaciones. De ahí que Gabriela Massuh explique su naturaleza a través de la *búsqueda* de la palabra total.

Si las cosas del mundo quieren decirnos algo o algo dijeron que ahora está perdido, y si ellas son espejo de secretos mayores, se debe confiar en el lenguaje como único medio de encontrar, entender y reproducir en palabras el mensaje que guardan las cosas del mundo. La “confianza” que Borges tiene en el lenguaje radica en el conocimiento de los límites de las palabras, pero también en la proposición de recursos que reduzcan la inexpresividad de las mismas, como ya se vio a lo largo del primer capítulo.

Si comparamos estilo y cronología, comprobaremos que Borges, en relación con su obra madura, comienza escribiendo una prosa y una poesía de lenguaje ostentoso y demasiado diverso, sin coherencia estilística (en un autor que postula una visión coherente del cosmos); veremos cuán paulatinamente consigue precisión y economía, cómo busca, con tesonera lucidez, el más apto vehículo expresivo.⁷³

Una anotación final. Borges comenta el libro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* de Américo Castro. A grandes rasgos, las críticas de Borges tienden a señalar la notable inclinación de Américo Castro por el español hablado en España que, según él, es el español prototípico. El conocimiento que Borges posee de la lengua, así como del habla en distintas partes del mundo hispanohablante, le permite enumerar tres imperfecciones del español: “monótono predominio de las vocales, excesivo relieve de las palabras, ineptitud para formar palabras compuestas” (*OCII*, 39).

⁷³ Saúl Yurkievich, “Borges, poeta circular”, en *Expliquémonos a Borges como poeta*, comp. Ángel Flores, 2a. ed. México, Siglo XXI, 1998, p. 69.

Pues bien, después de este libro de ensayos, y luego de experimentar los alcances y límites del lenguaje como uno de los problemas centrales en varios de sus textos narrativos, Borges dedicará su atención a la poesía, al ejercicio poético y al tema de la poesía como el arte que trasciende los límites del lenguaje o como la forma más cercana a los orígenes de la palabra: “En todas las literaturas, la poesía es anterior a la prosa”.⁷⁴

3. Las décadas de 1960 y 70

Quiero dedicar mi total atención a la poesía porque es a partir de ella donde encontramos la mayor cantidad de menciones sobre el lenguaje. Las causas son muchas y diversas: desde la década de 1950, la ceguera de Borges es inminente. La cantidad de poemas escritos en este lapso es avasalladora si la comparamos con otro género literario. La ceguera se convierte en un tema más de su literatura, pero también es la causa de que él frecuente los versos medidos, la rima, en fin, los patrones y las formas clásicos de la poesía. La cábala (de la que tenemos noticia desde sus primeros textos), las etimologías (que provienen desde la enseñanza del latín en los colegios de Europa), así como de la lengua anglosajona misma (que adquiere valor literario sobre todo en el Borges maduro), lo conducen a una mayor comprensión de la poesía, de su poesía, y de la lengua.

No olvidemos que en “Pierre Menard, autor del Quijote” se privilegia la poesía sobre otros géneros literarios. Menard señala que la realización del *Quijote* no le parece inevitable; en cambio, no imagina el universo sin la interjección “Ah, bear in mind this garden was enchanted!” de Poe, o sin el “Bateau ivre” de Rimbaud o el “Ancient Mariner” de Coleridge. La poesía de Borges será la portadora de sus recientes reflexiones sobre el

⁷⁴ Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, en *Obras en colaboración*, 5a. ed. Barcelona, Emecé Editores, 1998, p. 810.

lenguaje y, además, encarnará las nuevas propuestas retóricas del autor para reducir la inexpressividad de las palabras. Por tal motivo, dividí esta sección en la poesía como medio y la poesía como fin del lenguaje; esto es, la poesía como un instrumento para la reflexión sobre el lenguaje y la poesía como el arte verbal que encarna los límites y los alcances de las palabras.

3.1 La poesía como medio

El poema “La luna” (*El hacedor*) se inicia con una historia en la que un hombre intenta cifrar el universo. Una vez que creyó finita su empresa, alzó “los ojos y vio un bruñido / disco en el aire y comprendió, aturdido, / que se había olvidado de la luna” (*OCII*, 232).

Apenas un cuarteto después, se lee:

Siempre se pierde lo esencial. Es una
ley de toda palabra sobre el numen.
No la sabrá eludir este resumen
de mi largo comercio con la luna. (*Loc., cit.*)

El poema de Borges, que bien puede tomarse como el fragmento faltante del poema de aquel hombre, habla de su historia con el lenguaje para definir la luna. Este reconocimiento rotundo de que “se pierde lo esencial” sólo corrobora los límites de la lengua, pero en ningún momento niega la posibilidad de definir la realidad, en este caso, de definir la luna:

Cuando en Ginebra o Zürich, la fortuna
quiso que yo también fuera poeta,
me impuse, como todos, la secreta
obligación de definir la luna. (233)

(...)

Pensaba que el poeta es aquel hombre

que, como el rojo Adán del Paraíso,
 impone a cada cosa su preciso
 y verdadero y no sabido nombre. (234)

Es decir, la definición, la palabra que agota por completo y es, en sentido estricto, en cada uno de sus aspectos la luna, se desconoce, se ha perdido. Hay una distancia enorme de tiempo que impide recuperar el lenguaje primigenio que nombró alguna vez las cosas, como nos dice el poema “Límites” de *El otro, el mismo*:

No volverá tu voz a lo que el persa
 dijo en su lengua de aves y de rosas,
 cuando al ocaso, ante la luz dispersa,
 quieras decir inolvidables cosas. (300)

Los versos que mejor expresan la relación “arbitraria” entre la lengua y la realidad o, en todo caso, dan fe de un simple registro de las cosas a las que hacen referencia las palabras, los encontramos en “Mateo, XXV, 30” (*El otro, el mismo*):

Desde el invisible horizonte
 y desde el centro de mi ser, una voz infinita
 dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
 que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
 —Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
 naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos [...] (294)

Aun cuando el yo lírico sabe que el enorme listado de las cosas incluidas en aquella palabra proveniente de “una voz infinita” es una manera fatigosa de sugerir la múltiple realidad que proyectaba dicha palabra, escribe el verbo “dijo”. Este verbo, en pretérito de indicativo, y luego de la explicación de que son varias las *cosas* a las que hace referencia una sola palabra, nos obliga a pensar en una falta de lógica en el objeto directo, en “estas cosas”. El verbo “dijo” no puede regir a “estas cosas”, más bien, a las palabras que

representan “estas cosas”. La expresión natural desde el punto de vista semántico (no así léxico) sería: “dijo estas palabras” o, como quería Borges, “dijo esta palabra”.

En Mateo, XXV, 30 se lee: “Y a ese servidor inútil, échelo a la oscuridad de afuera: allí será el llorar y el rechinar de dientes”. En Mateo, XXV, 14-30 está contada la “Parábola de los talentos”. Un amo, antes de partir a “tierras lejanas”, reúne a tres de sus servidores y a cada uno le otorga una cantidad determinada de talentos: al primero cinco, al segundo dos y al último uno. Al cabo de un tiempo, el Señor vuelve y el primer hombre le regresa los cinco talentos y otros cinco más; el segundo, sus dos talentos y otros dos más; pero el tercero simplemente devolvió el mismo talento. El amo se enfada, ordena que le quiten el talento para dárselo al que tiene diez y que después lo “echen en la oscuridad”. Borges, en su poema, enlista una cantidad enorme de “talentos”, de regalos concedidos por la vida, que sugieren el universo mismo; pero en vano fueron otorgadas todas esas cosas porque aún no son cifradas en un poema. No obstante, estas líneas nos sugieren que la poesía es el único medio para expresar el universo.

En vano te hemos prodigado el océano;
 en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
 has gastado los años y te han gastado,
 y todavía no has escrito el poema. (294)

Las maravillas de la vida están a la vista de todos. Para la poesía (más que para la literatura en general, o al menos así lo deja ver Borges en los ejemplos anteriores) las cosas del universo pueden albergarse en sus letras. Esta insistencia de buscar las cosas en las palabras, y no otras palabras que representen las cosas o registren la realidad, tiene su origen, como más de una ocasión se ha señalado, en los años de juventud de nuestro autor.

Otro ejemplo de cómo una sola palabra sustituye, en este caso, la realidad, lo encontramos en el relato que me ocupa ahora: “Parábola del palacio”. Hay dos personajes principales en el relato: el Emperador Amarillo y un poeta. “Aquel día” (OCII, 214), comienza Borges, el emperador muestra al poeta su palacio infinito y prodigioso. Por un momento se perdieron (y siguieron perdidos después de un espectáculo estelar y del sacrificio de una tortuga), pero luego de andar por inagotables y maravillosos caminos llegaron “al pie de la penúltima torre” (*Loc. cit.*). El poeta “(que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición” (215). La composición era, según se dice, una línea; otros refieren que era una sola palabra. Cuando el poeta la pronunció, en toda ella estaba el palacio, cada rincón y cada momento. “Todos callaron, pero el Emperador exclamó: «¡Me has arrebatado mi palacio!» y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta” (*Loc. cit.*).

El narrador comenta que la historia se refiere de otro modo. Dicen que, como en el mundo no puede haber dos cosas iguales, al pronunciar la última sílaba el palacio desapareció. Juan Nuño explica que en la “platónica ontología de Borges”, dos cosas no pueden ser idénticas, lo que nos obliga a pensar que el primer palacio (el de tres dimensiones, digamos) era arquetípico.⁷⁵ No obstante, en el relato se matiza después: “Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias”, que podría leerse de muchas maneras: si este segundo final sugiere la desaparición del palacio en tanto dos cosas idénticas no pueden coexistir en el mundo, entonces no debe dudarse de la verosimilitud de

⁷⁵ “Si Browning y Poe y Rimbaud, en algunas de sus obras al menos, son irrepetibles, dejan éstas de ser obras de arte e ingresan al museo filosófico de los modelos arquetípicos. (Arquetipos de Platón.)”. Después escribe: “[...] en «Parábola del palacio», al escribir el poema que describía el palacio: sobraba uno de los dos porque, sostiene la platónica ontología de Borges, «en el mundo no puede haber dos cosas iguales», en Juan Nuño, *La filosofía en Borges*. Barcelona, Reverso Ediciones SL, 2005, pp. 77 y 88, respectivamente.

la primera historia, de agotar un palacio con una palabra. Esta breve nota final sugiere una ficción dentro de la ficción; es decir, que nos imaginábamos dentro de una ficción, pero, al salir de ella, descubrimos que estaba contenida en una mayor.

Es fácil trazar algunos paralelismos con el relato “La escritura del Dios” (de *El Aleph*). El poeta, antes de proferir la palabra, estaba “ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos”; Tzinacán decide que el misterio muera con él porque “quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre” (*OCI*, 721). Los nombres de los personajes en “La escritura del Dios” cambian por designaciones generales según su estamento: de Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, y Pedro de Alvarado a un poeta y un Emperador Amarillo. (Como se verá en el siguiente capítulo, en el cuento “El espejo y la máscara” serán nuevamente un poeta y el Rey de Irlanda.)

En esta parábola, el poeta no busca ni recuerda la palabra que agote el palacio; más bien, se sugiere que fue una revelación repentina. No se sabe con certeza si el Emperador Amarillo, ya que le mostró el palacio al poeta, le exigirá después un poema. Como sea, el poeta da con la palabra, con la “parábola”, como la etimología lo exige, que representa fielmente el palacio. Esta palabra, que sólo una vez fue pronunciada, se ha perdido. Incluso los descendientes de aquel poeta la buscan aún, pero no la encontrarán.

A diferencia del relato “La escritura del Dios”, la palabra se revela al menos en la oralidad de la ficción. De la revelación pasa a la lengua, al habla. Recordemos que Tzinacán no repite el mensaje oculto en la piel del jaguar, sólo lo entiende. En la “Parábola del palacio”, la palabra cobra sentido en la voz del poeta, aunque después se pierde; es sólo una melodía que se escapa, diría Chesterton. En la ficción, sólo en la ficción, el silencio se quebranta por medio de la palabra articulada por el poeta. ¿Quién más que un poeta para

tener el don de recibir una palabra de esa naturaleza? ¿De todas las clases de hombres, quién mejor que un poeta, que trabaja con palabras, para merecer semejante privilegio? En ambos relatos (también lo será en “El espejo y la máscara”) el destino es trágico.⁷⁶ El poeta merece la muerte y Tzinacán se olvida de sí en la oscuridad.

Por último, comento brevemente el relato “Undr” (*El libro de arena*). Adán de Bremen da fe de la cultura de los urnos y de su encuentro con el islandés Ulf Sigurdarson, a quien le “bastó saber que la poesía de los urnos consta de una sola palabra para emprender su busca” (*OCIII*, 62) Descubrimos que esta palabra da sentido a cada una de las cosas del pueblo. En el momento en que esta palabra se revela, se pronuncia, “no quiere decir nada” (63). Quien escucha la Palabra debe morir. El descubrimiento de la Palabra es personal, nadie más puede enseñarla. Al final del relato, Adán de Bremen regresa a la ciudad de los urnos porque cree haber dado con la revelación (huyó porque estuvo presente en el instante en que fue dicha la Palabra) y busca al poeta que lo ayudó a escapar, Bjarni Thorkelsson. Éste, en el lecho de su muerte, pronuncia la palabra “undr”, que significa maravilla.

Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.

—Está bien —dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo—. Me has entendido (65).

Tal como el texto nos lo dice, Adán de Bremen no repite la palabra; antes bien canta con una distinta, ¿acaso porque la palabra que buscaba era “undr” y el hecho de dar con ella

⁷⁶ Varios relatos de Borges se construyen con la idea de un don que se otorga y que termina siendo mortal o insoportable para el personaje. Dicho procedimiento remite a algunos relatos de Wells (por citar un par de ejemplos: “El país de los ciegos”, “El caso del difunto Mister Elvesham”, *El hombre invisible*). La crítica ha acuñado el término “distopía” (que usó por vez primera John Stuart Mill) para este tipo de tramas.

le imponía la labor de comenzar de nuevo, de encontrarla por él mismo, o simplemente porque aquella revelación, luego de pronunciarla, no quería decir nada más?

El silencio es una constante en los relatos de Borges. El silencio es una consecuencia de la búsqueda de una palabra, es el extremo y el destino de los personajes. Sin embargo, en el siguiente apartado, donde la poesía es el fin, donde la poesía encarna los límites y los alcances de las palabras, el silencio será siempre una barrera por romper. En el mejor de los casos, será un aliado en la búsqueda de la expresión.

3.2 La poesía como fin

En el prólogo a *El otro, el mismo* se lee:

Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas, que juiciosamente destruí (*OCII*, 276).

A pesar de haber destruido esos borradores, varios recursos y formas poéticas del inglés antiguo, pasado común del inglés y del alemán, perduran en la poesía de las últimas décadas de nuestro autor. Por ejemplo, los sonetos de *El hacedor* y de *El otro, el mismo* recuerdan mucho la forma del soneto inglés, aunque, como señala Gabriel E. Linares, los patrones de la rima no sean exactamente los de alguna tradición en específico.⁷⁷ Lo que sí se observa con más frecuencia en los dos poemarios es el uso de la aliteración, que adopta Borges de su estudio de la lengua anglosajona (recordemos el significativo poema “Al

⁷⁷ “El arquetipo y el monstruo: patrones de rima en los sonetos de Borges”, en *Fervor crítico por Borges*, ed. Rafael Olea Franco. México, El Colegio de México, 2006, pp. 73-92.

iniciar el estudio de la gramática anglosajona”).⁷⁸ Pues bien, la aliteración podría ser de los primeros recursos usados por los poetas de esta lengua y, con ello, el elemento principal en la arquitectura de una línea.

El verso anglosajón desconocía la rima y no constaba de un número determinado de sílabas; en cada línea el acento caía sobre tres palabras que empezaban con el mismo sonido, artificio conocido con el nombre de aliteración. Damos un ejemplo:

wael spere windan on tha wikingas
(arrojar la lanza de la destrucción contra los vikingos)⁷⁹

El mismo procedimiento se explica en su libro *Literaturas germánicas medievales*, que también escribe en colaboración con María Esther Vázquez. Sólo que al final de esas líneas agrega: “La lengua anglosajona ha muerto, pero el placer de aliterar perdura en el inglés”.⁸⁰ Basta citar dos ejemplos. Borges admiraba el poema “Requiem” de Stevenson:

Under the wide and starry sky,
Dig the grave and let me lie.
Glad did I live and gladly die,
And I laid me down with a will.

This be the verse you grave for me:
Here he lies where he longed to be;
Home is the sailor, home from sea,
*and the hunter home from the hill.*⁸¹

⁷⁸ Escribe Bioy Casares de Borges: “Me habla de la aliteración: esa magnífica característica, superior a la rima, de los versos sajones; la gente los veía escritos como prosa y tardó mucho en advertir que eran versos. La rima es agradable; la aliteración a veces ni siquiera se nota; por ejemplo cuando se considera que cualquier vocal sirve para aliterar con otra; tres palabras que empiezan con tres vocales diferentes aliteran. A pesar de la lección de Chaucer, que les enseñó a rimar, instintivamente los poetas ingleses buscan la aliteración” (Miércoles, 2 de septiembre de 1953), en Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. Daniel Martino. Buenos Aires, Destino, 2006, p. 87.

⁷⁹ Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, op. cit., p. 810.

⁸⁰ Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 17.

⁸¹ “Bajo el inmenso y estrellado cielo, / cavad mi fosa y dejadme yacer. / Alegre he vivido y alegre muero, / pero al caer quiero haceros un ruego. // Que pongáis sobre mi tumba este verso: *Aquí yace donde quiso yacer; / de vuelta del mar está el marinero, / de vuelta del monte está el cazador*”, en Robert Louis Stevenson, *De vuelta al mar*, trad. Javier Marías. Madrid, Hiperión, 1980, p. 14. Stevenson escribe: “La belleza del contenido de una frase, o de una oración, depende implícitamente de la aliteración y la asonancia”, en *Ensayos literarios*, trads. Beatriz Canals y Juan Ignacio de Laiglesia. Madrid, Hiperión, 1983, p. 56. Además, sobre el poema “Requiem” comenta nuestro autor: “La aliteración es perfecta y no resulta pesada ni forzada. *And I laid me down with a*

o recordemos algunos títulos de Chesterton, como *Tremendous Trifles*; además de que él mismo declara que la aliteración es uno de sus peores vicios.⁸² “Con el excesivo relieve de las palabras” del español, Borges pone en práctica la aliteración en una cantidad importantísima de sus poemas de ambos libros y, en general, de su poesía de madurez. Veamos algunos ejemplos (el primero de *El hacedor*, el segundo de *El otro, el mismo*) en donde un verso ostenta tres palabras que se inician con igual sonido:

Quien la oye caer ha recobrado
 el tiempo en que la suerte venturosa
 le reveló una flor llamada *rosa*
 y el curioso color del colorado.
 (“La lluvia”, *OCH*, 236)

El mar y la moviente montaña que destruye
 a la nave de hierro sólo son tus anáforas,
 y el tiempo irreversible que nos hiera y que huye,
 agua, no es otra cosa que una de tus metáforas.
 (“Poema del cuarto elemento”, *ibid.*, 289)

Posiblemente “El reloj de arena” (*El hacedor*) sea el mayor ejemplo de aliteración en Borges. Aquí transcribo un par de cuartetos:

Por el ápice abierto el cono inverso
 deja caer la cautelosa arena,
 oro gradual que se desprende y llena
 el cóncavo cristal de su universo.

(...)

No se detiene nunca la caída.
 Yo me desangro, no el cristal. El rito
 de decantar la arena es infinito
 y con la arena se nos va la vida. (224)

will no parece inglés. Los grandes escritores dan nuevos sonidos a los idiomas” (Lunes, 27 de junio de 1960), en Bioy Casares, *op. cit.*, p. 662.

⁸² Véase la “Dedicatoria a E. V. Lucas” del propio Chesterton en su libro: *Chesterton. Maestro de ceremonias*, trad. Manuela María Conde. Buenos Aires, Emecé Editores, 1950, p. 10.

Sólo resta comentar que la declaración hecha en el prólogo a *El otro, el mismo* —la idea de trasladar la música del inglés y del alemán al español— nos recuerda al primer Borges que se imponía encontrar “la visión desnuda de las cosas” y buscar “la sensación en sí” en sus esfuerzos líricos. La aliteración se irá perdiendo, o al menos su frecuencia será menor, después del poemario *Elogio de la sombra* de 1969. La poesía de madurez de Borges está llena de correspondencias entre el sonido y el significado. Hace falta un estudio minucioso sobre la composición “musical” en la poesía de Borges.

Otra característica sobresaliente en la lírica de estas décadas es la rima,⁸³ que Borges dejó de lado en su juventud.⁸⁴ Se ha dicho más de una vez que, como respuesta a su ceguera inminente, él adopta la métrica y la rima, que son más fáciles de memorizar en comparación con el verso libre. Si se tuviera que hacer una clasificación *grosso modo* de los tipos de rima más frecuentes en la lírica de Borges, serían tres: las rimas naturales, las rimas clásicas y las rimas obligadas.

Llamo rimas naturales al par de palabras que conviven en el mismo campo semántico o, al menos, sus campos semánticos son cercanos. No está de más decir que son las que mejor se oyen y las que establecen “afinidades íntimas, necesarias”. Ejemplos: guerra-tierra; rito-infinito; fortuna-luna; una-luna; suerte-muerte; hombre-nombre; día-agonía; camino-destino; espejo-reflejo; perdido-olvido; memoria-historia; universo-verso; oro-tesoro; espada-jornada; batalla-metralla-muralla; anáfora-metáfora; etcétera. La mayoría de las rimas en la poesía de Borges aspiran a esta igualdad “natural” de sonidos, por lo que son las más abundantes.

⁸³ Estas breves notas sobre la rima buscan ampliar, en la medida de lo posible, el espectro de posibilidades de las rimas, muchas de ellas descritas en el artículo de Gabriel E. Linares González, citado anteriormente, sobre los patrones de rima en los sonetos de Borges.

⁸⁴ Véase el ensayo “Milton y su condenación de la rima”, en *TE*, pp. 116-122.

Entiendo por rimas clásicas la combinación de palabras, casi siempre verbos, que terminan en –ado,⁸⁵ –ido, –or, –aba, –ía, etc. Pues bien, las rimas clásicas son inevitables incluso para nuestro autor, aunque hace lo posible por rimar un verbo con esta terminación y una palabra de distinta categoría gramatical: vía-debía; desafía-melodía; dominaba-brava; entre otras.

Por último, en las rimas obligadas al menos una palabra es invariable, por lo que debe encontrar su par. Generalmente esta palabra forma parte de un nombre propio: ritman-Whitman; visto-Cristo; Golem-Scholem; canjes-Ganges; Ghetto-quieto, etcétera.

Una nota más sobre la rima. En varios versos del argentino se presenta un encabalgamiento de un adjetivo y su sustantivo; esto es, al final del verso hay un adjetivo y el siguiente verso se inicia con el sustantivo calificado: “Y todo es una parte del *diverso / cristal* de esa memoria, el universo” (“Everness”, *OCII*, 353; las cursivas son mías). Además, es fácil encontrar este tipo de encabalgamiento en el primer verso de un cuarteto y que se trate de una rima abrazada; es decir, que el adjetivo rime con otra palabra del último verso. Leamos estos versos del poema “El tango” (*El otro, el mismo*):

La busco en su leyenda, en la postrera
brasa que, a modo de una vaga rosa,
guarda algo de esa chusma valerosa
de los Corrales y de Balvanera. (*Ibid.*, 309; el subrayado es mío.)

Este recurso le permite, por una parte, esconder la afinidad de sonidos, ya que la relación entre un adjetivo y un sustantivo es íntima, de modificación directa; por otro lado, amplía las posibilidades de rima y, con ello, la invención de nuevas igualdades de sonidos.

⁸⁵ En el *Tamaño de mi esperanza* se lee: “Allí está la popularísima rima de azul, gándul, abedul y tul que nos inflige esa incongruencia y lo mismo puede afirmarse de muchas otras, salvo de las palabras en *ado*. Verdad es que a éstas suelen menospreciarlas por fáciles, cosa que ni siquiera es cierta, pues entre quinientas o seiscientas voces hay posibilidad de elección (lo que ya es acto intelectual) y entre cuatro o cinco, no hay sino ripio obligatorio”, p. 121.

Dichos procedimientos son una muestra del trabajo del Borges conocedor de su idioma que va amoldando para sus fines literarios.

Las ideas expuestas a lo largo de este capítulo pueden ser el tema central de un trabajo más detallado y de mayor profundidad. Cada uno de los textos de nuestro autor bien podría analizarse de manera independiente con el fin de hallar nuevos procedimientos lingüísticos que tengan como eje central el mismo lenguaje. Estas páginas siguieron siempre el camino de las palabras, las frases, las líneas, las páginas que versaban sobre sí mismas. En el primer capítulo fue evidente la enorme cantidad de vías recorridas para llegar a un fin común: la comprensión de la naturaleza de las palabras y la búsqueda de la expresividad. Influido por sus lecturas y como resultado de sus reflexiones personales, Borges arriesgó en todo momento formas lingüísticas y nuevos postulados que lo ayudaran a comprender su comercio con el lenguaje. La tarea lo llevó más de una vez a las mismas afirmaciones, pero también le sugirió nuevas variantes, nuevos acercamientos. Como el poeta de “El espejo y la máscara”, tuvo primero que comprender el lenguaje para después llevar a cabo su obra maestra.

Por generaciones se nos ha dicho que la poesía es el género por antonomasia de la literatura. En la conversación que sostienen los dos Borges en el cuento “El otro” (*El libro de arena*), el Borges maduro le dice al Borges joven: “Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido” (*OCIII*, 15). Esta declaración, si la aceptamos al pie de la letra, podría significar que la poesía del argentino, a diferencia de sus cuentos (“de índole fantástica”), tiene un valor más personal. Esto, claro está, puede o no ser cierto (y seguramente no lo es). Pero es inevitable pensar que existen diferencias (diferencias provenientes del autor, Borges, y no exactamente del género) en la construcción de un

poema y un cuento. Los textos de Borges, por otro lado, no son el mejor corpus para determinar estas diferencias, pues, como se ha visto en más de una ocasión en este trabajo, los géneros literarios se mezclan y, con ello, las expresiones, los procedimientos lingüísticos, la estructura, etcétera.

Dedicaré el final de este capítulo a comentar algunos aspectos de la poesía, a veces como tema, a veces como ejercicio literario. En todas las literaturas, nos dice Borges, la poesía es anterior a la prosa. La poesía, entonces, es el género más cercano al origen de las palabras o, al menos, al primer acercamiento del hombre con las palabras. Mejor aún, es el género que ha demostrado el origen irracional del lenguaje, porque ni siquiera la razón se adueña por completo de la poesía, donde la palabra suele encontrar su plenitud.

A un hombre se le ocurre ordenar seis o siete palabras, por lo general enigmáticas. No puede contenerse y las dice a gritos, de pie, en el centro de un círculo que forman, tendidos en la tierra, los hechiceros y la plebe. Si el poema no excita, no pasa nada; si las palabras del poeta los sobrecogen, todos se apartan de él, en silencio, bajo el mandato de un horror sagrado (*under a holy dread*). Sienten que lo ha tocado el espíritu; nadie hablará con él ni lo mirará, ni siquiera su madre. Ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo. El poeta, si puede, busca refugio en los arenales del Norte. (“El informe de Brodie”, *OCII*, 522).

III. ANÁLISIS DEL POEMA “EL OTRO TIGRE” Y DEL CUENTO “EL ESPEJO Y LA MÁSCARA”

El presente capítulo intentará demostrar que los dos textos seleccionados (“El otro tigre” y “El espejo y la máscara”), además de ser representativos de la etapa de madurez de nuestro autor, donde gran parte de sus obsesiones convergen, son medio y fin del lenguaje. Los elegí porque su trama versa sobre la búsqueda de una realidad o, más bien, la búsqueda de las palabras que expresan una realidad y porque a través de sus letras descubriremos la manera en que se desarrolla esta búsqueda. Tanto el cuento como el poema son ejemplos de cómo el lenguaje habla de sí mismo, cómo la palabra se escribe. Su análisis revelará las similitudes en que se aborda el mismo tema, a pesar de las discrepancias entre los dos géneros, el cuento y la poesía, y demostrará el trato literario que tiene con uno y otro.

Cabe señalar que después de *El otro, el mismo*, las referencias a la lengua (la palabra, el lenguaje, sus límites y alcances) en la poesía son esporádicas, poco importantes, salvo el poema “El tercer hombre”.⁸⁶ En el caso de los cuentos ocurre algo similar, ya que Borges sólo escribe “La rosa de Paracelso” (reunido con otros tres cuentos en *La memoria de Shakespeare*). Desde la introducción del presente trabajo, así también en el análisis de las variantes de algunos poemas de *Fervor de Buenos Aires* en el primer capítulo, se habló de esta larguísima etapa de reflexión sobre el concepto y los usos del lenguaje que abarca desde los primeros textos del argentino hasta, aproximadamente, la década de 1975.

⁸⁶ Sólo tres alusiones tangenciales al lenguaje: “rogué a mis dioses, cuyo nombre ignoro, / que enviaran algo o alguien a mis días” (“1972”, *La rosa profunda*, en *OCIII*, p. 128); “Su horror no es de este mundo. Algo que no se nombra / me alcanza desde ayeres de mito y de neblina” (“Efiates”, *ibid.*, p. 137), y el poema “El tercer hombre” (*La cifra*, pp. 378-379).

Después de revisar someramente los postulados y los procedimientos sobre el lenguaje a lo largo de la obra de Jorge Luis Borges, “El otro tigre” y “El espejo y la máscara” pueden ser leídos como una suma de dichos recursos y como la continuación, puesto que el tema del lenguaje no se agotará, del estudio y el conocimiento de los recovecos de las palabras.

1. “El otro tigre”

Transcribo el poema “El otro tigre” (*El hacedor, OCII, 239-240*).

El otro tigre

And the craft that createth a semblance
Morris: *Sigurd the Volsung*, 1876

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
la vasta Biblioteca laboriosa
y parece alejar los anaqueles;
fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
5 él irá por su selva y su mañana
y marcará su rastro en la limosa
margen de un río cuyo nombre ignora
(en su mundo no hay nombres ni pasado
ni porvenir, sólo un instante cierto).
10 Y salvará las bárbaras distancias
y husmeará en el trenzado laberinto
de los olores el olor del alba
y el olor deleitable del venado.
Entre las rayas del bambú descifro
15 sus rayas y presiento la osatura
bajo la piel espléndida que vibra.
En vano se interponen los convexos
mares y los desiertos del planeta;
desde esta casa de un remoto puerto
20 de América del Sur, te sigo y sueño,
oh tigre de las márgenes del Ganges.
Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
que el tigre vocativo de mi verso
es un tigre de símbolos y sombras,
25 una serie de tropos literarios
y de memorias de la enciclopedia

- y no el tigre fatal, la aciaga joya
 que, bajo el sol o la diversa luna,
 va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
 30 su rutina de amor, de ocio y de muerte.
 Al tigre de los símbolos he opuesto
 el verdadero, el de caliente sangre,
 el que diezma la tribu de los búfalos
 y hoy, 3 de agosto del 59,
 35 alarga en la pradera una pausada
 sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
 y de conjeturar su circunstancia
 lo hace ficción del arte y no criatura
 viviente de las que andan por la tierra.
- 40 Un tercer tigre buscaremos. Éste
 será como los otros una forma
 de mi sueño, un sistema de palabras
 humanas y no el tigre vertebrado
 que, más allá de las mitologías,
 45 pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
 me impone esta aventura indefinida,
 insensata y antigua, y persevero
 en buscar por el tiempo de la tarde
 el otro tigre, el que no está en el verso.

Hacer un análisis detallado del poema, atendiendo todos los niveles de la lengua, sería desgastante y sumamente descriptivo. Prefiero, por tanto, detenerme en las características que considero pertinentes y, sobre todo, en aquellas que complementan o ejemplifican lo hasta ahora expuesto. Por ejemplo, es imprescindible señalar que el título revela básicamente dos cosas: la primera de ellas es el uso de la aliteración, recurso presente en todo el poema. La segunda, más importante, la existencia de un tigre distinto al real.

Otro rasgo característico en Borges es el elemento paratextual. En este caso la cita de Morris: un oficio que es capaz de urdir una apariencia (“And the craft that createth a

semblance”). La cita, como veremos a lo largo del análisis, anticipa la apariencia del tigre que traza Borges por medio de las letras.

Desde el primer verso, el yo lírico se revela: “Pienso en un tigre”. El tiempo verbal que dominará es el presente de indicativo, una actividad simultánea al acto de escritura. “Pienso en un tigre” y al mismo tiempo escribe que piensa en un tigre o, más bien, que pensamos en un tigre, pues el lector, en los versos iniciales, puede llegar a mezclarse con la voz poética. Esta confusión se disolverá en versos posteriores. Después el yo lírico revela el sitio en el que se encuentra, el lugar desde donde piensa al tigre: una Biblioteca ciega, que puede confundirse con el universo o el paraíso o el mundo: “La penumbra exalta / la vasta Biblioteca laboriosa” (vv. 1-2). Y escribo “desde donde lo piensa” marcando esa distancia entre el sujeto y el objeto porque, por un lado, está el yo lírico en su Biblioteca; por otro, el tigre: “él irá por *su* selva y *su* mañana / y marcará *su* rastro en la limosa / margen de un río cuyo nombre ignora” (vv. 5-7; las cursivas son mías). El pensamiento del yo lírico no interfiere en absoluto con la vida del tigre. Lo imagina, lo piensa, lo sueña, desde lejos. No obstante, la fuerza de la imagen se acerca a la realidad, pues se trata de un tigre “fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo” (v. 4).⁸⁷

Hasta el verso 14 hay un segundo contacto textual entre la voz poética y el tigre: “Entre las rayas del bambú descifro / sus rayas y presiento la osatura / bajo la piel espléndida que vibra.” (vv. 14-16). Y es desde el verso 17 hasta el 21 donde la voz poética se manifiesta por completo. Descubrimos, entonces, que la imagen del tigre, imagen vívida,

⁸⁷ El último adjetivo nos recuerda al poema “Vanilocuencia” de *Fervor de Buenos Aires*, analizado en el primer capítulo, en donde el poeta se pregunta para qué escribir un poema sobre una ciudad, sobre las calles y las casas de la ciudad, si aparecerán por la mañana como recién creadas, nuevas. En este caso, el mismo adjetivo apunta, más bien, a la realidad del tigre.

real, le pertenece sólo a Borges poeta que, “desde esta casa de un remoto puerto / de América del Sur” (vv. 19-20), lo sigue y lo sueña.

He dicho que la imagen, la ensoñación, es vívida, real, y no exactamente verosímil, pues la verosimilitud le corresponde al lector, no al yo lírico. Recordemos que William Morris, en su obra *The Life and Death of Jason*, pretende narrar de manera verosímil “las aventuras fabulosas de Jasón, rey de Iolcos”. En su ensayo “El arte narrativo y la magia” (*Discusión*), Borges explica cómo logra tal objetivo. En este caso, intentaré explicar cómo Borges consigue transmitir la verosimilitud de su imagen al lector y, con ello, sugerir que se trata de un tigre profundamente sentido y real para la voz poética. Escribe Borges: “En vano se interponen los convexos / mares y los desiertos del planeta” (17-18), pues desde su remota casa del Sur “sigue y sueña” a un tigre que recorre las márgenes del Ganges (a diferencia, como se verá, del segundo tigre que, en Sumatra o Bengala, cumple “su rutina de amor, de ocio y de muerte”, v. 30). Las imágenes, las palabras, refieren al lector una visión detallada del momento: “y marcará su rastro en la limosa / margen”. La aliteración de las vibrantes múltiples (“marcará su rastro”) se contrapone a los sonidos de la frase “en la limosa margen” (una margen del río húmeda, fácilmente herida por el rastro del tigre). Otra imagen que atiende, ahora, al sentido del olfato se expresa en los versos 11-13: “y husmeará en el trezado laberinto / de los olores el olor del alba / y el olor deleitable del venado”. Una más que declara la belleza del tigre y la respiración de la bestia: “Entre las rayas del bambú descifro / sus rayas y presiento la osatura / bajo la piel espléndida que vibra” (vv. 14-16). Cabe destacar que el verbo “presiento”⁸⁸ se usa en su acepción

⁸⁸ Del latín *praesentio*, *sensi*, *pensum*, *ire*: presentir, prever. La partícula “prae” (adverbio), que en este caso funciona como prefijo, significa “delante”. Esta palabra compuesta tiene su origen en el verbo latino *sentire*: “sentir por los sentidos”. Tomado de Julio Pimentel Álvarez, *Diccionario*.

etimológica: de pre-sentir; al igual que el adjetivo “espléndida”,⁸⁹ de esplendor, pues se refiere al pelaje de la bestia. Aquí conviene traer al presente algunas líneas de “A quien leyere”, prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, donde Borges critica a los escritores que rezan “atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan”. Qué mayor ejemplo de sensibilidad ante las palabras que el de Borges.

Sin embargo, hay una segunda lectura que se contrapone a lo dicho anteriormente. Esta segunda interpretación nos obliga a buscar en la intrincada literatura algunas referencias que apoyen la hipótesis de que, en lugar de una imagen vívida del tigre, leamos, desde los primeros versos, un tigre de símbolos.

En el segundo capítulo comenté brevemente una de las ideas que Arturo Echavarría identifica en la literatura del argentino: el hecho de que nuestro autor se valga de alusiones internas y externas (“un complicadísimo procedimiento intertextual”⁹⁰) para ampliar y multiplicar los significados de las palabras, del texto mismo, y superar las limitaciones del lenguaje. Escribe Echavarría:

Por “alusión externa” nos referimos a toda intención por parte de Borges de aludir a textos de otros autores y épocas. [...] Lo que denominamos “alusión interna” se ha estudiado mucho menos. Con el término nos referimos al modo en que Borges cifra su propio lenguaje y así lo enriquece, aludiendo no a textos ajenos, sino a textos propios y, en repetidas ocasiones, al mismo texto que estamos leyendo. De esta forma, el lector tiene que descifrar un texto, muchas veces, refiriéndose a ese texto mismo, ya que algunas palabras claves han adquirido nuevos referentes, se han contaminado de nuevos sentidos en el proceso de la escritura, de una escritura lúcida y deliberada.⁹¹

Latín – español. Español – latín, 5a. ed. México, Porrúa, 2002. Varios sentidos son los referidos en el poema.

⁸⁹ Del latín *splendidus*, *a, um*: brillante, claro, resplandeciente, *loc. cit.*

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 80.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 80-81.

Detengámonos solamente en la frase “piel espléndida” y busquemos una alusión interna y otra externa para ejemplificar la cita. En lugar de un tigre real, podríamos estar frente a un tigre hecho sólo de palabras o, mejor dicho, el recuerdo vívido de un tigre de zoológico o de la ilustración de una enciclopedia. En “Dreamtigers” se lee: “Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural por el *esplendor* de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) (*El hacedor, OCII*, 193; las cursivas son mías). Dicha referencia podría ser una alusión interna. La alusión externa, sin duda conocida, es el primer verso del famoso poema de Blake sobre el tigre: “Tyger! Tyger! burning bright”, cuya traducción sería: “¡Tigre! ¡Tigre! Ardiente resplandor”.

En los versos 22-39, el yo lírico se da cuenta de que el tigre al que se refería es, más bien, un tigre que se quiere reconstruir con palabras. Los verbos que en un principio eran “pienso” y “sueño” se cambian por “reflexiono”; los adjetivos “fuerte” y “ensangrentado” se cambian por “vocativo”; las aliteraciones apuntan siempre a la literatura: “que el tigre vocativo de mi verso” (v. 23); al inicio, la voz poética seguía a un tigre en la margen del río Ganges, ahora es un animal difuso, tal vez de Sumatra, tal vez de Bengala. El tigre que pudo ser real, se convirtió en un tigre, literalmente, de símbolos: “una serie de tropos literarios / y de memorias de la enciclopedia” (vv. 25-26).

Los verbos escritos en presente corresponden a la fecha 3 de agosto del 59. Esto es importante porque marca una diferencia de voces entre el yo lírico y el lector; en segundo lugar, porque reafirma el ejercicio poético. Es decir, hay un anhelo de las palabras, un intento que va más allá de la literatura por descifrar la naturaleza del tigre. El hecho de

conjeturar la circunstancia del tigre lo hace ficción. Lo que no es ficción es el deseo del yo lírico por hallar en sus líneas al tigre verdadero.

Los últimos versos (vv. 40-49) recuerdan aquella frase de *Inquisiciones*, a la que me he referido más de una vez, sobre la existencia de cosas inefables: “Los que negando esto negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables, deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura” (*I*, 169). Escribe Borges al final de su poema: “y persevero / en buscar por el tiempo de la tarde / el otro tigre, el que no está en el verso” (vv. 47-49).

Un comentario más. El verso 33: “el que diezma la tribu de los búfalos” tiene la forma y la complejidad de la traducción (ante la imposibilidad del español de formar palabras compuestas) de una *kenning*. Al final de su ensayo “Las «kenningar»” (*Historia de la eternidad*), en la posdata al texto del año 1933, se lee: “Morris, el minucioso y fuerte poeta inglés, intercaló muchas *kenningar* en su última epopeya, *Sigurd the Volsung*” (OCI, 456). La obra de Morris es la misma que aparece en el epígrafe del poema “El otro tigre”. ¿Será, acaso, que estamos en presencia de una *kenning* transcrita de la obra de Morris al poema de Borges; o mejor aún, que es otro ejercicio de nuestro autor por seguir una forma de escritura y una tradición?

2. “El espejo y la máscara”

“El espejo y la máscara” clausura una serie de tres cuentos (junto con “La escritura del Dios” y “Parábola del palacio”) que tienen como tema central el lenguaje, además de que guardan varios paralelismos. Por su extensión, haré una paráfrasis del texto (de *El libro de arena*, OCIII, 57-60).

En las primeras líneas se declara el lugar, el tiempo histórico, los personajes principales y la trama.

Librada la batalla de Clontarf, en la que fue humillado el noruego,⁹² el Alto Rey⁹³ habló con el poeta y le dijo:

—Las proezas más claras pierden su lustre si no se les amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. Yo seré Eneas; tú serás mi Virgilio. ¿Te crees capaz de acometer esa empresa, que nos hará inmortales a los dos?

—Sí, Rey —dijo el poeta—. Yo soy el Ollan.⁹⁴ Durante doce inviernos he cursado las disciplinas de la métrica. Sé de memoria las trescientas sesenta fábulas que son la base de la verdadera poesía. Los ciclos de Ulster y de Munster están en las cuerdas de mi arpa. Las leyes me autorizan a prodigar las voces más arcaicas del idioma y las más complejas metáforas. Domino la escritura secreta que defiende nuestro arte del indiscreto examen del vulgo. Puedo celebrar los amores, los abigeatos, las navegaciones, las guerras. Conozco los linajes mitológicos de todas las casas reales de Irlanda. Poseo las virtudes de las hierbas, la astrología judiciaria, las matemáticas y el derecho canónico. He derrotado en público certamen a mis rivales. Me he adiestrado en la sátira, que causa enfermedades de la piel, incluso la lepra.⁹⁵ Sé manejar la espada, como lo probé en tu batalla. Sólo una cosa ignoro: la de agradecer el don que me haces (*OCIII*, 57).

El Rey explica al poeta que tiene un año para urdir su poema.

⁹² “El 23 de abril de 1014, Viernes Santo, los dos bandos se unieron en batalla en Clontarf, en las afueras de Dublín. Sus fuerzas eran muy parejas, pero al final los daneses tuvieron que retroceder hasta la playa de Clontarf, donde, debido a una marea excepcionalmente alta, cientos de ellos murieron antes de poder alcanzar sus barcos”, en John O’Beirne Ranelach, *Historia de Irlanda*, trad. Rafael Herrera Bonet. Madrid, Cambridge University Press, 1999, p. 40.

⁹³ Se trata del rey Brian Boru, que murió en batalla. Brian Boru o Buri “nació hacia el año 940 en el clan Cenneidigh del norte de Munster y adoptó el nombre de «Boru» de la ciudad de Borime. [...] Desde el 976, Brian gobernó el sur de Irlanda como Rey de Munster, y desde 1002 se le reconoció como el primer Rey absoluto de toda Irlanda”, *loc. cit.* Esta batalla también se registra en la *Saga de Njal*, que Borges conocía.

⁹⁴ El más alto grado al que podía aspirar un poeta de la región después de un largo estudio del lenguaje. Cfr. la entrevista que le realiza María Esther Vázquez a Borges en 1964, en María Esther Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, 2a. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 178-180.

⁹⁵ “Como tales tenían que conocer muy complejas leyes de la versificación y un vocabulario especial de metáforas, comparables a las *kennings* de las gentes germánicas y de metáforas hechas de metáforas. Asimismo, el poeta tenía que conocer toda la historia de Irlanda, la verdadera y al fabulosa, sobre todo esta última. Tenía que conocer los linajes de las grandes casas de Irlanda, la genealogía de los dioses, todas las leyes de la gramática, tenía que conocer todos los metros, todo esto correspondía a una larga carrera literaria, que duraba, por lo menos, doce años y que abarcaba diez grados...”, *ibid.*, p. 179.

Cumplido el plazo, que fue de epidemias y rebeliones, presentó el panegírico. Lo declamó con lenta seguridad, sin una ojeada al manuscrito. El Rey lo iba aprobando con la cabeza. Todos imitaban su gesto, hasta los que agolpados en las puertas, no descifraban una palabra (58).⁹⁶

El Rey elogió el poema: cada vocablo tenía su significado genuino, las imágenes eran las mismas que habían usado los clásicos, el poeta había manejado con destreza la rima y la aliteración. En el poema estaba toda la historia de Irlanda. Treinta escribas, dice el Rey, lo “van a transcribir dos veces”. El Rey ofrece al poeta un regalo y le pide, al cabo de un año, un nuevo poema.

Hubo un silencio y prosiguió.

—Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más a prisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla, nadie opuso el pecho a los vikings.⁹⁷ Dentro del término de un año aplaudiremos otra loa, poeta. Como signo de nuestra aprobación, toma este espejo que es de plata (*Loc. cit.*).

Cumplido de nuevo el plazo, el poeta regresa con el manuscrito prometido; pero esta vez

No lo repitió de memoria; lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos. La página era extraña. No era una descripción de la batalla, era la batalla. En su desorden bélico se agitaban el Dios que es Tres y es Uno,⁹⁸ los númenes paganos de Irlanda y los que guerrearían, centenares de años después, en el principio de la Edda Mayor. La forma

⁹⁶ “El poeta comenzaba con un número limitado de temas y de metros, los más sencillos, y con un lenguaje que todavía podía ser comprendido por legos; pero luego, a medida que pasaba de un grado inmediato superior, las historias iban haciéndose más complejas y el lenguaje más intrincado. Por último, los poemas compuestos por los poetas de los dos grados más altos sólo podían ser entendidos por sus colegas. Uno de los textos más antiguos de la literatura irlandesa nos muestra a dos poetas disputando para lograr el grado de primer poeta de Irlanda, y el rey, que tiene que juzgar, está muy incómodo porque no entiende una palabra de lo que dicen los dos sabios rivales”, *ibid.*, pp. 179-180.

⁹⁷ “Los primeros asaltos vikingos a monasterios irlandeses ocurrieron en el 795”; “las incursiones vikingas duraron doscientos años”, en John O’Beirne Ranelach, *op. cit.*, pp. 37 y 39, respectivamente.

⁹⁸ “Es probable que el cristianismo llegara a Irlanda en primer lugar a través del comercio con Gran Bretaña y la Galia a finales del siglo IV”, *ibid.*, p. 32.

no era menos curiosa. Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes.⁹⁹ La aspereza alternaba con la dulzura. Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían.

El Rey, luego de intercambiar unas palabras con los hombres de letras, elogia esta segunda creación (que resguardará un cofre de marfil); pero le pide un nuevo poema.

Agregó con una sonrisa:

—Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas prima el número tres.

El poeta se atrevió a murmurar:

—Los tres dones del hechicero, las tríadas y la indudable Trinidad.

El Rey prosiguió:

—Como prenda de nuestra aprobación, toma esta máscara de oro (59).

Al cumplirse un año más, el poeta regresa.

No sin estupor el Rey lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos. El poeta le rogó que hablara unas palabras con él. Los esclavos despejaron la cámara.

—¿No has ejecutado la oda? —preguntó el Rey.

—Sí —dijo tristemente el poeta—. Ojalá Cristo Nuestro Señor me lo hubiera prohibido.

—¿Puedes repetirla?

—No me atrevo.

—Yo te doy el valor que te hace falta —declaró el Rey.

El poeta dijo el poema. Era una sola línea.

Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron, muy pálidos.

—En los años de mi juventud —dijo el Rey— navegué hacia el ocaso. En una isla vi lebreles de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de toda un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. Éstas son maravillas, pero no se comparan con tu poema, que de algún modo las encierra. ¿Qué hechicería te lo dio?

—En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu.

⁹⁹ La descripción de procedimientos lingüísticos propios de una región o, en este caso, del poema de este relato, ya la encontramos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

—El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo. Te di un espejo y una máscara de oro; he aquí el tercer regalo que será el último.

Le puso en la diestra una daga.

Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema (59-60).

“El espejo y la máscara” es el resultado de una minuciosa y creativa lectura de la historia de Irlanda y la tradición poética de la región. Los paralelismos con “La escritura del Dios” y “Parábola del palacio”, por otro lado, nos ayudarán a comprender el proceso de construcción de este texto y multiplicarán sus interpretaciones.

El poeta ejecuta tres poemas, cada uno escrito al cabo de un año. El primero de ellos, extenso y preciso. A lo largo de toda su vida, el poeta se adiestró en las artes literarias e incluso en el descubrimiento de los secretos de las palabras, en la magia que esconden las palabras; fue por ello que recibió el grado de Ollan. Además, aparte del oficio de poeta, es un guerrero. (En el capítulo anterior recordamos el pensamiento de Chesterton, quien atribuye el origen del lenguaje a guerreros y cazadores.) El primer regalo del rey al poeta es un espejo de plata. El espejo podría simbolizar, siguiendo la lectura de María Zorraquín, la función mimética del lenguaje.¹⁰⁰

El segundo poema es un texto más breve. Este segundo poema nos hace reparar en otros elementos del primero. El segundo se declama con inseguridad, incluso el poeta omite varias partes. El primero fue descifrado por todos los presentes que lo escucharon; éste, en cambio, es menos legible. Su valía es mayor; por ello se conservará el único ejemplar en un cofre de marfil; el otro, en cambio, era valioso como documento histórico, tanto que treinta escribas lo reproducirían dos veces. El valor de los dos primeros regalos es proporcional al

¹⁰⁰ Véase el análisis de María Zorraquín sobre “El espejo y la máscara”, art. cit., pp. 302-304.

valor de los poemas: primero de plata, después de oro. Del lenguaje mimético pasamos a otro tipo de lenguaje que se acerca más a la alusión (de ahí el símbolo de la máscara). Si el primero registraba y agotaba la batalla; éste, más expresivo, *era* la batalla.

El último poema es una sola línea. El poeta regresa al cabo de ese año sin un manuscrito: de la palabra escrita a la oralidad. Como en “Parábola del palacio”, y aunque sea solamente en la ficción, se rompe el silencio: el poema es una melodía que se escapa. La pregunta es si esa línea podría escribirse, si tiene un equivalente en la escritura. Del espejo a la máscara, y de la máscara tal vez al verdadero rostro de la historia de Irlanda. Los límites del lenguaje, también en la ficción, se han superado.

Como Tzinacán y el poeta de “Parábola del palacio”, este poeta pierde su identidad. Descubrió la Belleza, que le está vedada a los hombres. Se cumple, entonces, lo dicho por George Steiner y Bacon y De Quincey: lo que está más allá del lenguaje (pero que se manifiesta a través de él) nos habla de cosas mayores. Los personajes de los tres relatos, que pueden tener un referente en la Historia, son aquí definitivamente ficciones. Ese referente es mero pretexto para pensarlos. No sabemos nada de los personajes, ni siquiera podemos imaginarlos porque no hay rasgos físicos que los describa. “Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas prima el número tres” (59), dice el Alto Rey.

Al igual que en los relatos anteriores, no se puede transmitir en “ambiciosas y pobres voces” el verso que encontró el poeta. ¿Es posible comunicar por medio del lenguaje otras palabras? Sin embargo, tal como lo dice Stephen Albert: “Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (OCI, 576). Y arriba ahora al objetivo final de mi trabajo: el momento en el que los dos textos se complementan.

3. Límites y alcances del lenguaje

Schopenhauer dice que el lenguaje es el primer producto de la razón humana:

El animal comunica su sensación y su ánimo con gestos y gritos; el hombre comunica los pensamientos a los demás mediante el lenguaje, o bien encubre los pensamientos, también mediante el lenguaje. El lenguaje es el primer producto y el instrumento necesario de su razón.¹⁰¹

Borges, por otro lado, y siguiendo el pensamiento de varios escritores ingleses, considera que el origen del lenguaje es irracional: “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el hombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago” (“Prólogo” a *El otro, el mismo*, OCII, 276). En el texto “El ruiseñor de Keats”, Borges dice que Coleridge observa que los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Según Borges, para los aristotélicos el lenguaje “es el mapa del universo”; para los platónicos, “un aproximativo juego de símbolos” (OCII, 117).

A la dicha de entender (mayor que la de imaginar o la de sentir) se opone la dicha de la razón. Borges se debate entre estos dos placeres. En el poema “El otro tigre”, después de calificar al animal como “fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo”, describe el tigre de símbolos, que es producto de su reflexión: “Cunde la tarde en mi alma y reflexiono”. Y cuando parece que los límites del lenguaje se borran, cuando se ha urdido un texto como “El espejo y la máscara” y el lector espera el momento de la revelación —la palabra que cifra la historia de un pueblo—, el texto calla, la ficción se suspende en el aire: “Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido el poema”.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 85.

“El otro tigre” y “El espejo y la máscara” son las dos caras de la moneda, las dos formas en las que Borges buscó incansablemente la naturaleza del lenguaje en su etapa de madurez. Ambas comparten características, pero también cada una de ellas complementa a la otra. Por un lado, está la ficción que supera los límites del lenguaje en la ficción misma. Encontrar una palabra que cifre y aniquile un palacio, o dar con la escritura de un dios confiada a la piel de un jaguar, o hallar un solo verso en el que moren las maravillas y las proezas de toda la historia de un país, es una fatigosa forma de decir que el lenguaje es irracional, que las palabras pueden ser una melodía que dura. Por otro lado, la historia de un hombre que un 3 de agosto del 59 busca, sueña y persigue un tigre verdadero que nunca cede a sus palabras, que tiene una naturaleza que impide dicha ficción, nos habla de que las palabras han perdido esa naturaleza irracional que alguna vez expresó la realidad. Incluso el intento de ficcionalizarlo (la búsqueda de un tercer tigre, puesto que en las fábulas prima el número tres) no funciona.

No obstante, en la ficción nunca se revela la línea que es un poema; por el contrario, en el poema, el lenguaje se muestra, pues el yo lírico nombra y sugiere la existencia del otro tigre, del que no está en el verso. En ambos casos, “omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes” es el modo más enfático de indicar la existencia de una línea y de un tigre. La magia del poema reside en la búsqueda escrita de la realidad; mientras que la magia del otro poema radica en conquistar la realidad sin escribir siquiera una sola palabra.

CONCLUSIONES

Una intensa reflexión acompañada de una práctica constante es como podemos calificar la relación entre Borges y el lenguaje. Desde sus primeras publicaciones, la palabra fue tema central en los textos del argentino. Al principio, las ideas y las formas sobre el lenguaje eran tan variadas que difícilmente se puede hablar de una poética bien definida o, en todo caso, permanente. Si algo caracterizó al joven Borges fueron los experimentos con el lenguaje, que pocas veces cumplieron sus objetivos y que otras más resultaron insuficientes.

Después de 1930, opta por la alusión como una respuesta a sus interrogantes de juventud sobre la inexpresividad del lenguaje. Sugerir la realidad, sabiendo de antemano que ésta no se puede agotar, es una forma de “expresar” la propia realidad. El método parece contradictorio: una palabra nunca dicha, pero sí sugerida, expresa de mejor manera la realidad o el referente de esa palabra. Pero la alusión no será el único recurso en el que confía Borges. A través del conocimiento de los rasgos de las letras, los sonidos, etc., el argentino emprende nuevas sendas en busca de un objetivo: la efectividad de la comunicación. Le preocupa el qué y el cómo se dice, el concepto y la forma en que se expresa.

En todo momento Borges nos recuerda la imposibilidad de descifrar con palabras las cosas del universo, pero nos motiva a seguir trabajando en el idioma. Tender un puente entre la palabra y la cosa, sin saber siquiera que dicho puente es imaginario o está a punto de destruirse antes de que se llegue al otro extremo, es lo que Borges llama: “una aventura indefinida, / insensata y antigua”, como dicen los versos de “El otro tigre”.

Los dos textos finales, “El otro tigre” y “El espejo y la máscara”, en muchos aspectos complementarios, arrojan un par de observaciones interesantes. Borges, en el poema, explora los significados de las palabras por medio de otras palabras. El triple ejercicio de un hombre que tiene la esperanza de encontrar un tigre en sus letras, en un lugar y un tiempo determinado, pero que no lo logra, hace que el lector imagine al tigre y, al mismo tiempo, se sienta frustrado por la imposibilidad del hecho.

En cambio, en el relato “El espejo y la máscara”, Borges se escuda en la ficción para no revelar el verso que es la historia de un pueblo. Mientras que el anhelo por describir al tigre es notorio en el poema, de ahí la sensación no de verosimilitud, sino de algo vívido; en el cuento, por su parte, se llega a través del lenguaje a la sustitución de la historia del pueblo de Irlanda por una sola línea. En ambos casos, hace falta un elemento para que la revelación sea completa. Ese elemento es, quizá, la razón de que la literatura siga viva.

BIBLIOGRAFÍA

AIZENBERG, EDNA, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 1997 (Teoría y crítica de la cultura y literatura, vol. 9).

ALAZRAKI, JAIME, ed., *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976.

_____, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3a. ed. Madrid, Gredos, 1983.

BARRENECHEA, ANA MARÍA, “Borges y el lenguaje”, *NRFH*, 7 (1953), núms. 3-4, pp. 551-569.

_____, “Borges y la narración que se autoanaliza”, *NRFH*, 24 (1975), pp. 515-527.

BLANCHOT, MAURICE, *El libro que vendrá*, 2a. ed., trad. Pierre de Place. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992 (Estudios).

BIOY CASARES, ADOLFO, *Borges*, ed. Daniel Martino. Buenos Aires, Destino, 2006 (Imago mundi, 101).

BORGES, JORGE LUIS, *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 (Biblioteca Borges, 18).

_____, *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 (Biblioteca Borges, 17).

_____, *Inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 (Biblioteca Borges, 19).

_____, *Nueva antología personal*, 18a. ed. México, Siglo XXI, 1990 (La creación literaria).

_____, *Obras completas*, 4 vols. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.

_____, *Obras completas en colaboración*, 5a. ed. Barcelona, Emecé Editores, 1998.

_____, *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Salamanca, Alianza Editorial, 1998 (Biblioteca Borges, 14).

_____, *Textos recobrados 1919 – 1929*. Barcelona, Emecé Editores, 1997.

BORGES, JORGE LUIS, y María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*. Madrid, Alianza Editorial, 1999 (Biblioteca Borges, 27).

CAJERO, ANTONIO, *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. Tesis Doctoral, El Colegio de México, 2006.

_____, “Un poema olvidado de *Fervor de Buenos Aires*: «Tarde lacia»”, *NRFH*, 52 (2004), pp. 509-514.

CARLYLE, THOMAS, Y RALPH EMERSON, *De los héroes. Hombres representativos*, 17a. ed., trad. Jorge Luis Borges. México, Cumbre, 1982 (Los clásicos).

CHESTERTON, G. K., *Chesterton. Maestro de ceremonias*, trad. Manuela María Conde. Buenos Aires, Emecé Editores, 1950 (Grandes ensayistas).

CHEVALIER, JEAN, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 6a. ed., trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1999.

ECHAVARRÍA, ARTURO, *Lengua y literatura de Borges*. Madrid, Iberoamericana - Vervuet, 2006 (La Crítica Practicante: Ensayos latinoamericanos).

ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

El Rig Veda, trad. Juan Miguel de Mora. México, UNAM, 1980.

FOUCAULT, MICHEL, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 32a. ed., trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 2005.

FLORES, ÁNGEL, comp., *Expliquémonos a Borges como poeta*, 2a. ed. México, Siglo XXI, 1998.

GRAVES, ROBERT, *Mitos griegos, 1*, 2a. ed., trad. Esther Gómez Parro. Madrid, Alianza Editorial, 2002 (Religión y mitología, 4100).

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madrid, Ínsula, 1959.

HELFT, NICOLÁS, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires, FCE, 1997.

HOMERO, *Odisea*, 12a. ed., ed. José Luis Calvo. Madrid, Cátedra, 2001 (Letras universales, 62).

MAUTHNER, FRITZ, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, trad. José Moreno Villa, ed. Adán Kovacsics. Barcelona, Herder, 2001.

MASSUH, GABRIELA, *Borges: Una estética del silencio*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

MOLLOY, SILVIA, “La composición del personaje en la ficción de Borges”, *NRFH*, 26 (1977), pp. 130-140.

NUÑO, JUAN, *La filosofía en Borges*. Barcelona, Reverso Ediciones SL, 2005.

O’BEIRNE RANELACH, JOHN, *Historia de Irlanda*, trad. Rafael Herrera Bonet. Madrid, Cambridge University Press, 1999.

OLEA FRANCO, RAFAEL, ed., *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México, El Colegio de México, 1999.

_____, *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, FCE - El Colegio de México, 1993 (Tierra firme).

_____, ed., *Fervor crítico por Borges*. México, El Colegio de México, 2006 (Serie de estudios del lenguaje, VIII).

_____, *Los dones literarios de Borges*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006 (Teoría y crítica de la cultura y literatura).

_____, [R] Scarano, Tommaso, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* (Pisa, 1987), 38 (1990), pp. 427-430.

PIMENTEL ÁLVAREZ, JULIO, *Diccionario. Latín – español. Español – latín*, 5a. ed. México, Porrúa, 2002.

POUND, EZRA, *El arte de la poesía*, trad. José Vázquez Amaral. México, Joaquín Mortiz, 1970 (Serie del volador).

RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995 (Lingüística y teoría literaria).

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, “Borges como crítico literario”, *La Palabra y el Hombre*, 31 (1964), pp. 411-416.

SCARANO, TOMMASO, “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”, *NRFH*, 41 (1993), pp. 505-537.

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *El mundo como voluntad y representación I*, trad. Pilar López de Santa María. Madrid, Trotta, 2004.

STEINER, GEORGE, *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 2a. ed., trad. Miguel Ultorio. Barcelona, Gedisa, 2003.

STEVENSON, ROBERT LOUIS, *De vuelta del mar*, trad. Javier Marías. Madrid, Hiperión, 1980 (Poesía Hiperión, 27).

_____, *Ensayos literarios*, trads. Beatriz Canals y Juan Ignacio de Laiglesia. Madrid, Hiperión, 1983 (Libros Hiperión, 63).

SUCRE, GUILLERMO, *Borges, el poeta*, 2a. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1974 (Letra viva).

VALÉRY, PAUL, *Variedad II. Ensayos casi políticos. Teoría poética y estética. Memorias del poeta*, trad. Aurora Bernández y Jorge Zalamea. Buenos Aires, Losada, 1956.

VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, 2a. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

XIRAU, RAMÓN, *Palabra y silencio*, 3a. ed. México, Siglo XXI - Colegio Nacional, 1993 (Teoría y crítica).

Zohar. Libro del esplendor, trad. Esther Cohen y Ana Castaño. México, Conaculta, 1994 (Cien del mundo).

ZORRAQUÍN, MARÍA, "Borges: La palabra silenciosa", *Signos Filosóficos*, núm. 9, pp. 299-310.