

LA FUNCIÓN LÚDICA EN JORGE LUIS BORGES

Hacia una lúdica borgiana

Acercamiento neorretórico al cuento “El Aleph”

a partir del esquema comunicacional de las funciones del lenguaje

y la teoría antropológica del juego

Adriana Jiménez García

Febrero de 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 Daniel Sada, soberbio escritor, estupendo bailarín,
beisbolero gozoso y ajedrecista contumaz: gran Homo ludens.
El que termina gana.*

*A la lúdica inteligencia y exuberante imaginación de mi hija,
Fernanda Sada Jiménez, siempre ingeniosa y hermosa y sorprendente.*

*A Teresa García, quien me enseñó el arte del disparate perspicaz
y es el ser más bello y bueno del Universo Mundo.*

*A Ismael Jiménez, amante empedernido del juego del hombre.
Todavía me acuerdo de cuando me llevaste al estadio Azteca
a presentar el examen de ingreso a mi alma mater. Vaya viaje.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
Borges: narrador, comunicador.....	3
Sobre el ensayo.....	4
Hacia una lúdica borgiana.....	8
PRIMERA PARTE: ARTE DE JUGAR.....	11
Borges y lo lúdico.....	11
Algunas nociones sobre el juego.....	12
Aspectos lúdicos de la obra literaria.....	18
Improductividad del arte e improductividad del juego.....	22
La función lúdica en el esquema de las funciones del lenguaje.....	23
Del esquema comunicacional a la Neorretórica.....	27
SEGUNDA PARTE: LA FUNCIÓN LÚDICA EN LAS FIGURAS DE “EL ALEPH”.....	31
El objeto de estudio: resumen del cuento.....	30
Comunicación, juego y doble productividad.....	32
Hacia el análisis figurativo.....	34
Figuras, tropos, metáforas: el juego en el texto.....	35
La metáfora, el doble, el adjetivo y el epíteto en la lúdica borgiana.....	37
Del oxímoron, la ironía y otros tropos lúdicos.....	39
CONCLUSIONES.....	54
BIBLIOHEMEROGRAFÍA Y FUENTES ELECTRÓNICAS.....	57
APÉNDICE 1: TROPOS DE “EL ALEPH”	
EN EL CUADRO GENERAL DE LAS METÁFORAS DEL GRUPO μ.....	64
APÉNDICE 2: “EL ALEPH”.....	67
APÉNDICE 3: BORGES: UNA CRONOLOGÍA.....	83
APÉNDICE 4: OBRAS DE JORGE LUIS BORGES.....	100

INTRODUCCIÓN

Borges: narrador, comunicador

Cuando alguien va a desarrollar un asunto por escrito, suele plantearse —de manera tácita o evidente— cómo hacer el texto más eficaz, más claro, más entendible. Esta necesidad, es, quizá, la que define a los comunicadores y a los divulgadores, y los distingue de quienes se asumen como artistas. Estos últimos, según el lugar común, tienden a atender a sus propias necesidades expresivas más que a intentar ser comprendidos. Quienes escriben ensayos pertenecen al primer grupo.

Al elegir el objeto de estudio de este trabajo —el cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges— se tomó en cuenta que el autor argentino fue tan soberbio ensayista como narrador, además de un divulgador de excepción, es decir, un comunicador de alcance universal, cuya seducción radica, en gran parte, en la invitación al juego que hace a sus lectores a través de la urdimbre de su propia inteligencia. Sus textos son verdaderos juguetes conceptuales y estéticos de sofisticado diseño y funcionamiento preciso. Es esta dimensión lúdica la que contradice la imagen de escritor elitista y *difícil* que se le ha adjudicado. Al respecto dice Alan Pauls:

¿Y si la gran pasión de Borges, pasión de traficante y de maestro, hubiera sido transmitir, propagar, divulgar? Todo el empeño invertido en señalar cómo Borges, mediante el despliegue de su erudición, aleja la literatura del lector, del público, del “pueblo”, ¿no debería reinvertirse en el trabajo de mostrar justamente lo contrario: cómo Borges siempre está buscando acercarse, cómo inventa técnicas de reproducción, maneras nuevas de traducir, canales de transmisión inéditos, formas de circulación y de divulgación de un capital de saber que ni siquiera reconoce como propio? “Soy un hombre semiinstruido”, ironiza Borges cada vez que alguien, hechizado por las citas, los nombres propios y las bibliografías extranjeras, lo pone en el pedestal de la autoridad y el conocimiento.¹

¹ Alan Pauls, “Loca erudición”, en *Radar Libros*, suplemento literario de *Página/12*, 22 de agosto de 1999. Disponible en <http://members.tripod.com/Paolo21524/pauls2.html>

Si una de las modalidades terminales en Ciencias de la Comunicación es el ensayo, y Borges mismo fue tan eminente ensayista y comunicador, amén de ser un clásico contemporáneo, entonces ese género se plantea como pertinente para abordar el análisis de “El Aleph”, una ficción perfecta en términos literarios, que repasa la historia de un objeto imposible —de profundo simbolismo en muy distintas épocas y civilizaciones— con un amplio despliegue de argucias literarias, es decir: de manera lúdica.

Sobre el ensayo

El padre de este género, Michel de Montaigne, sentó sus bases tal y como lo conocemos hoy, las cuales pueden resumirse, precisamente, como una mezcla de rigor y libertad. Borges fue un gran lector de Montaigne, y su autodefinición de lector hedonista proviene directamente del *niente senza gioia* —nada sin alegría— de aquél, quien lo enunció a propósito del derecho a saltarse los pasajes dificultosos de los libros². Ese contento que Montaigne preconizó en su obra es al que aspiró Borges siempre.

Para José Luis Martínez, el escritor artista y el escritor ensayista (que pueden coexistir en un solo individuo, como es el caso de Borges) se distinguen en que, mientras que el ensayista se guía por la inspiración, como el artista, y es tan libre como él ante su asunto, es diferente en algo fundamental: *no es libre ante los datos*³. Su imaginación tiene que verse limitada por la precisión. Esto es más claro aún en el ensayo académico, en el que es indispensable el llamado aparato crítico: citas textuales, notas al pie, bibliografía especializada. Además se considera deseable, cuando no indispensable, que represente un aporte novedoso, original y significativo a su área de conocimiento, que

² Michel de Montaigne, *Ensayos*, estudio preliminar de Ezequiel Martínez Estrada, Madrid, Conaculta,-Océano, 1999 (Biblioteca universal), p. 172.

³ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992, pp. 95-98.

emplee prosa argumentativa y que haga uso de un lenguaje con niveles sintácticos, semánticos y textuales que le den cohesión y coherencia al material.

Martínez, quien ha antologado y estudiado a fondo a algunos de los ensayistas más representativos de México, y es ensayista él mismo, cita a Bacon como uno de los antecedentes más notables del género: *The word is late, but the thing is ancient*⁴: la palabra es reciente pero lo que nombra es antiguo. Tan antiguo que habría visos ensayísticos ya en textos de la antigüedad. Como ejemplos menciona *Los proverbios*, *La sabiduría* y el *Eclesiastés* del Antiguo Testamento, las sentencias de Confucio y las enseñanzas de Lao-Tsé; los *Memorabilia* de Jenofonte, las *Vidas paralelas* de Plutarco, los *Diálogos* de Platón, la *Poética* de Aristóteles y los *Caracteres* de Teofrasto, así como el *Arte poética* de Horacio, la *Institución oratoria* de Quintiliano, las cartas de Plinio el joven, *Los oficios* de Cicerón, los *Soliloquios* de Marco Aurelio, las *Confesiones* de San Agustín y la *Consolación de la filosofía* de Boecio. Pero, aclara, es hasta 1580 cuando aparece ya con su propio nombre, matices y posibilidades —y no mezclado con reflexiones filosófico-religiosas, relatos históricos o preceptivas— en la obra de Montaigne, quien lo caracteriza plenamente al definir su propio quehacer:

El juicio es un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos Ensayos. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón me sirvo de él, sondeando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mis alcances, me detengo en la orilla. [...] A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en que nada puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos decide que éste o aquél son los más convenientes. Elijo al azar el primer argumento. Todos para mí son igualmente buenos y nunca me propongo agotarlos, porque a ninguno contemplo por entero: no declaran otro tanto quienes nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien miembros y rostros que tiene cada cosa, escojo uno, ya para acariciarlo, ya para desflorarlo, y a veces para penetrar en él hasta el hueso. [...] Soltando aquí una frase, allá otra, como partes

⁴ Francis Bacon, *Essays. Dedication to Prince Henry*, 1612, apud José Luis Gómez-Martínez en op. cit., p.95.

separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no se espera de mí que lo haga bien ni que me concentre en mí mismo. Varío cuando me place y me entrego a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia.⁵

Para enfatizar el carácter libérrimo del ensayo, Martínez recuerda enseguida que Bacon llama a los propios —escritos poco después que los de Montaigne (1597)— *dispersed meditations*.⁶ Sin embargo, puntualiza, *además de estos rasgos explícitos existen [...] otros implícitos que acaban de conformar las características del nuevo género [...]: exposición discursiva, en prosa* —sin embargo, aclara, Dryden, Pope y Goethe escribieron auténticos ensayos en verso—, *de entre pocas líneas y algunos centenares de páginas, y debe poder ser leído de una sola vez*. Por último, señala que es un producto típico de la mentalidad individualista que crea el Renacimiento y que determina —según lo ha descrito Burckhardt— «un múltiple conocimiento de lo individual en todos sus matices y gradaciones», en forma de descripciones espirituales, biografías y descripciones externas del ser humano y de escenas animadas de la vida.

Para Martínez, *la expresión más concisa y exacta que corre a propósito del ensayo es «literatura de ideas»* teñidas de la personalidad de quien lo escribe:

Es [...], ante todo, una peculiar forma de comunicación cordial de ideas en la cual éstas abandonan toda pretensión de impersonalidad e imparcialidad para adoptar resueltamente las ventajas y las limitaciones de su personalidad y su parcialidad. [...] renunciando cuando es posible a la falacia de la objetividad y de la seriedad didáctica y a la exposición exhaustiva, entra de lleno en un «historicismo» y se presenta como testimonio, como voto personal y provisional.⁷

⁵ Michel de Montaigne, “De Demócrito y Heráclito”, en *Ensayos*, Libro I, cap. L, trad. Constantino Román y Salamero (original: *Essais*, Garnier, Paris, 1912).

Disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/index.htm

⁶ Ver cita núm. 3.

⁷ José Luis Martínez (selección, introducción y notas), *Ensayos, siglos XIX y XX. Selección de ensayos de los siglos XIX y XX, de Justo Sierra a Carlos Monsiváis*, 2ª edición, México, Patria, 1992 (Gran Colección de la Literatura Mexicana Promexa), p. VI.

Martínez plantea que, a lo largo del tiempo, el género se ha ido ramificando, y menciona entre sus descendientes directos al artículo, al estudio crítico, la monografía, la crítica —literaria, artística, histórica, filosófica o científica— y el tratado⁸.

Por añadidura, distingue una serie de subclases del género, entre las que menciona al ensayo como género de creación literaria —*es la forma más noble e ilustre [...], a la vez invención, teoría y poema*—; el ensayo-discurso doctrinario, el ensayo interpretativo, el ensayo expositivo, y el ensayo breve, periodístico, entre otros.

Respecto del estilo, Martínez aclara que, como en el ensayo su función es menos importante que las ideas tratadas,

sus características sólo excepcionalmente permiten distinguir con claridad una verdadera escuela literaria. [...] De ahí que la historia del ensayo no presente, desde el punto de vista formal, contornos precisos. Cuando sus autores son fundamentalmente escritores-literatos —por ejemplo, los casos de Alfonso Reyes, Julio Torri, Ramón López Velarde o Xavier Villaurrutia—, los ensayos pueden representar en forma adecuada el estilo de un período y, sobre todo, un estilo personal.⁹

Es el caso de Borges, quien delata su condición de artista en cada una de sus piezas ensayísticas, siempre profundas, nunca doctrinales pues, al fin y al cabo, el escritor argentino siempre cultivó un saludable escepticismo. En este aspecto también se nota el magisterio de Montaigne: se dice que llevaba al pecho una placa redonda de metal en cuyo anverso se leía la máxima de Sexto Empírico, filósofo escéptico del siglo II¹⁰: *¿Qué sé yo?* —ejemplar pregunta retórica de aire socrático— para responderse discretamente por el reverso, tal como el filósofo: *Yo me abstengo*. Borges fue tal como este digresor del siglo XVI, interesado en todo, experto en asombros, que vaga y divaga

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos*, Madrid, Gredos, 1993. Sexto Empírico fue griego, uno de los primeros practicantes del escepticismo y seguidor de Pirro, fundador de esta corriente filosófica.

entre múltiples disciplinas sin renunciar al placer ni a la profundidad en el ejercicio del conocimiento, en un diálogo fecundo y exuberante con todas las obras, los personajes y los asuntos que le llegaron a apasionar.

Hacia una lúdica borgiana¹¹

El buen Montaigne acuñó esa frase ya citada —*Nada sin alegría*— que podría haber concebido Borges, lector hedonista, escéptico de prolífica imaginación, cinco siglos después. *Sólo leo por placer*, declaró siempre el poeta ciego como profesión de fe, él, que se sentía mucho más orgulloso de los libros que había leído que de los que había escrito.

Se ensayará entonces sobre la obra borgiana, sobre la versatilidad del cosmos múltiple y total que postula en “El Aleph”, desde una triple vertiente: la teoría antropológica del juego — planteada y desarrollada por Johan Huizinga y Roger Caillois ; el esquema de las funciones del lenguaje —aportación de Roman Jakobson, uno de los teóricos fundamentales de las Ciencias de la Comunicación—, y la Teoría general de las

¹¹ Una interesante pregunta es por qué el adjetivo derivado de Borges no es borgesiano sino borgiano. Los nombres propios tienen clasificadores nominales que se comportan como sufijos (excepto que no tienen un tradicional “significado”). Un caso muy conocido es [...] Carlos > Carl-os. En favor de ese análisis podemos observar que el sufijo diminutivo debe insertarse entre Carl- y -os, como en [...] Carl-it-os, [...] especialmente teniendo en cuenta que los sufijos diminutivos siempre se insertan antes de otros clasificadores nominales más obvios, como la marca de género en [...] casa > cas-a > cas-it-a. Lo mismo pasa con los adjetivos borgiano ~ borgiana (usados ampliamente por los críticos literarios). Aquí los hablantes están dividiendo Borges en Borg-es, y están usando los sufijos para generar los adjetivos correspondientes. De hecho, borgesiano es agramatical. Es interesante que algunos críticos recomienden esta última forma, bajo el argumento de que borgiano podría ser comprendido no solo como relacionado con Borges sino también con Borgia (lo cual es verdad). Sin embargo, el hecho de que esos críticos entiendan borgiano como relativo a Borgia significa precisamente que están dividiendo Borgia en Borg-ia (de otro modo el adjetivo sería *borgiaiano, que es tan agramatical como *borgesiano), lo que confirma que hay clasificadores nominales en esos nombres propios.

Miguel Rodríguez-Mongoñedo, “ ‘Borgiano’ y no ‘borgesiano’”, en *Ficciones. A game of shifting mirrors*, 15 de mayo de 2005, disponible en <http://ficcionesborges.blogspot.com/2005/05/borgiano-y-no-borgesiano.html> Como comentario adicional, Daniel Salas, un erudito visitante de este muy erudito blog, sospecha que la ocurrencia de introducir el adjetivo “borgesiano” es un contagio del inglés “borgesian”. Es interesante, remata, que algunos escandalosos puristas se hayan inspirado, curiosamente, en una intromisión de la morfosintaxis inglesa. A ello responde Rodríguez Mongoñedo que ésa es una muy buena hipótesis. En inglés, concuerda, no hay estos clasificadores nominales (no hay género gramatical, en general)

figuras del Grupo de Lieja o Grupo μ , representante de la escuela Neorretórica, que hace una síntesis de la Retórica de hace más de 25 siglos con las Ciencias del Lenguaje, y aporta herramientas de análisis para la literatura, la comunicación de masas (publicidad, propaganda, industria del entretenimiento, etc.) y la comunicación interpersonal, entre otros fenómenos.

Se decidió este enfoque triple considerando que las Ciencias de la Comunicación son inter e intradisciplinarias por necesidad, según se desprende de las visiones de estudiosos como Miquel de Moragas, toda una autoridad en estos temas:

La necesidad de interdisciplinariedad no aparece [...] como un capricho o moda académica, sino como una necesidad de dar respuesta al enfrentamiento entre el objeto-comunicación y las disciplinas sociales. [...] Los fenómenos comunicativos, es bien sabido, hacen referencia a una gran pluralidad de hechos. Problemas de conocimiento individual, problemas de orden semántico y expresivo, organización y equilibrio social, función económica de desarrollo, etc.¹²

Esta carácter se puede rastrear desde el punto de vista estrictamente histórico:

La comunicación humana es [...] tan altamente compleja que, por su propia naturaleza, implica el carácter interdisciplinario [...] El científico que mejor supo explicar la íntima conexión entre la comunicación y el pensamiento humano fue un psicólogo: Vigotski. [...] El que nos aportó su primera formulación/definición científica, un matemático: Shannon. El que mejor relacionó comunicación y herencia cultural, un físico: Korzybski, el padre de la Semántica General; el primero que relacionó comunicación con reglas sociales, un antropólogo: Huizinga y su *Homo ludens* [...] La conclusión es bastante elemental: o bien la comunicación no es cosa de comunicadores o bien esos comunicadores necesitan trabajar intradisciplinariamente.¹³

¹² Miquel de Moragas Spà, *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993 (*MassMedia*), pp. 1-21.

¹³ Rafael Alberto Pérez, profesor titular de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, Presidente del Foro Iberoamericano Sobre Estrategias de Comunicación (FISEC) y miembro del Consejo Editorial de Tendencias Científicas. Este texto es una adaptación de su intervención ante el VI Foro Universitario de Investigación en Comunicación, celebrado en Madrid en noviembre de 2004. Se reproduce con autorización del autor en el sitio electrónico http://www.tendencias21.net/index.php?action=article&id_article=98120

Así, al conjugar las disciplinas mencionadas, se buscará identificar los elementos que en “El Aleph” configuran lo que podría denominarse la lúdica borgiana: los rasgos textuales en los que se concreta la voluntad de juego del escritor-comunicador, y que son, en suma, los mismos que lo revelan como artista.

PRIMERA PARTE

ARTE DE JUGAR

Borges y lo lúdico

Es significativo que se mencione a Johan Huizinga y sus nociones sobre el juego —que se retomarán más adelante— como pilares fundamentales de las Ciencias de la Comunicación. La dimensión lúdica del lenguaje, en particular, se considera determinante en el desarrollo del cerebro humano, y en los escritores nunca deja de estar presente. El lenguaje es uno de nuestros primeros juguetes, y lo fue para Borges durante toda su vida.

Recluido en la biblioteca paterna, sin apenas contacto con niños de su edad, y más tarde confinado a un espacio determinado por su progresiva ceguera, el lenguaje nunca perdió para Borges su fascinación y su talante liberador, su carácter gozoso. Caracterizado como un venerable erudito, como un fabulador espléndido, como un tímido bibliotecario de lamentables opiniones políticas, como un clásico absoluto de la literatura universal, sus admiradores ponderan hoy tanto su grandeza intelectual como su agudísimo sentido del humor; pero también, como ya se mencionó, hay quienes lo han visto como un divulgador entusiasta, es decir, como un comunicador nato.

Estos aspectos —comunicativo y lúdico— se manifiestan de manera plena en la totalidad de la obra borgiana, y en particular en su cuento paradigmático: “El Aleph”, un auténtico ejercicio de gozosa erudición, donde se hace el recuento pormenorizado de la historia de un objeto inconcebible, capaz de ser y contener a la Totalidad, a lo largo de diferentes culturas y épocas, mientras se explora en los alcances y las consecuencias ontológicas de postular su existencia, y que al mismo tiempo aporta una ácida y regocijada visión de la mediocridad de ciertos ambientes literarios y traza el carácter

anodino y ridículo de un personaje prototípico en un ejercicio burlesco de estilo: la elaboración de un poema imbécil pero irreprochable desde el punto de vista formal.

El humor y el juego aparecen de otras muchas maneras en “El Aleph”, como luego se verá.

Algunas nociones sobre el juego

Ante todo, ¿qué es lo que caracteriza a lo lúdico, cuáles son los alcances de su conceptualización y cómo se articula esta noción con la obra borgiana?

En 1933, Johan Huizinga propone —en su ya mencionado *Homo ludens*— que todo juego es, a la vez, espontáneo y estricto, que no *produce* nada —por ello se contrapone al trabajo, a lo utilitario— y que tiende al disfraz, a la suplantación:

[...] el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga de ella provecho alguno [...].¹⁴

Por su parte, Roger Caillois, siguiendo a Huizinga, desarrolla una clasificación basada en concepciones y terminología procedentes lo mismo de la antigüedad clásica que del arte dramático contemporáneo:

Para Caillois, los juegos de agón son de competencia, donde los contendientes pretenden hacer patente su superioridad unos sobre otros. En este tipo de juegos se parte de unas condiciones relativamente equivalentes. Ejemplo de éstos son los deportes y todo tipo de certámenes. Puede decirse que en el “El Aleph”¹⁵ hay competencia entre Carlos Argentino Daneri y Borges —el personaje; no confundir con Borges, el

¹⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens, El juego y la cultura*, trad. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (Colección conmemorativa 70 aniversario no. 22), p. 26.

¹⁵ Véanse el resumen del cuento más adelante, o consúltese la versión completa en los apéndices.

escritor— por Beatriz Viterbo y por el prestigio literario; ambos juegos son ganados por Carlos Argentino: Beatriz le envía *cartas increíbles, obscenas*, que el personaje-narrador Borges no puede evitar leer, humillado; después, el largo y farragoso poema de Carlos Argentino, objeto de sangrientas y sistemáticas burlas por parte de ese mismo narrador, gana el segundo lugar —ni siquiera el primero— del certamen de literatura más importante de su país.

Es interesante notar que las nociones mismas de protagonista y antagonista recuperan la raíz *agon*, que literalmente significa lucha, competencia, de donde se sigue que toda obra en que los haya es, de algún modo, la manifestación de un juego de matices agonísticos a la manera en que los explica Walter Ong¹⁶.

Los juegos de *alea* se basan en la casualidad, en el azar. No consisten en ganarle a alguien sino en ser favorecidos por los arcanos. Se abdica de la voluntad propia a favor del destino. La ruleta y todos los llamados juegos de azar, que pueden inducir a un trastorno precisamente denominado ludopatía, son ejemplos claros. Otro texto borgiano, aparecido en *Ficciones* —“La lotería en Babilonia”¹⁷— ilustra este tipo de juegos de manera muy explícita, y en él se pone de relieve un problema que obsesionó siempre al escritor: más allá del determinismo de la razón, el mundo para él parece regirse completamente por el azar, puesto en marcha en este caso por La Compañía, entidad dictatorial que lo *administra*. Este tipo de juego también queda ilustrado en el dictamen número 10 de los “Fragmentos de un evangelio apócrifo”¹⁸: *Bienaventurados los que no tienen hambre de justicia, porque saben que nuestra suerte, adversa o piadosa, es obra del azar, que es inescrutable*. También aparece la casualidad

¹⁶ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Teconologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, FCE, 2004.

¹⁷ Consúltense las *Obras completas*.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. 2, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 416.

en la circunstancia inexplicable de que sea en el sótano de los Viterbo donde el inefable Carlos Argentino encuentra el Aleph.

Los juegos de *mimicry* son de simulacro, de disfraz, de mímica. Se finge ser otro, en otro mundo, bajo otras circunstancias. Los juegos infantiles, donde hablan los muñecos o se encarna a policías y ladrones son ejemplos de esto. El teatro lo es en el mundo adulto. Lo esencial en estos juegos es el predominio de una realidad alterna; sustancia, por lo demás, de todo arte y, por ende, de toda literatura.

Por último, los juegos de *ílinx* buscan el vértigo, el éxtasis peligroso, el pánico. Desarticulan la percepción y provocan una especie de espasmo brusco que hace estallar la realidad por un instante. Es inevitable recordar el terror sagrado al que alude Aristóteles en la *Poética* al hablar del drama griego, arrebato dionisiaco que ya es referido por Sócrates, cuya peligrosidad y potencial estupefaciente hace a Platón expulsar a los poetas de la República. Entre el siglo I y el III, Longino o Pseudo Longino, en su célebre tratado *Sobre lo sublime* refiere la voluptuosidad delirante del arrebato estético y se arriesga a proponer un método para reproducir tal éxtasis. Más allá del arte, sin embargo, son juegos de *ílinx* las rotaciones aceleradas de los niños y el *bungie*: salto al vacío con un arnés atado a una cuerda elástica. El someterse a la contemplación del Aleph en el cuento homónimo induce al narrador-Borges a un estado análogo.

Estos cuatro tipos de juegos suponen una serie de combinaciones, como ya está implícito en la referencia a la tragedia griega. En palabras de Caillois:

Las actitudes elementales que rigen los juegos —competencia, suerte, simulacro, vértigo— no siempre se encuentran aisladas. [...] Tomándolas sólo de dos en dos, las cuatro actitudes fundamentales permiten en teoría seis conjunciones posibles y sólo seis. Una a una, cada cual se conjuga con una de las otras tres:

Competencia-suerte (*agon-alea*);

Competencia-simulacro (*agon-mimicry*);

Competencia-vértigo (*agon-ílinx*);

Suerte-simulacro (*alea-mimicry*);

Suerte-vértigo (*alea-ílinx*);

Simulacro-vértigo (*mimicry-ílinx*).

Cierto es que se podrían prever combinaciones ternarias, pero es visible que casi siempre constituyen sólo yuxtaposiciones ocasionales que no influyen en el carácter de los juegos en que se les observa [...]¹⁹

Por cierto, he aquí una muestra de esos juegos que cruzan las fronteras entre esa entidad que solemos llamar *realidad* y la realidad literaria: una combinatoria cuyas raíces se remontan a la Segunda Guerra Mundial, cuando Caillois se exilió en Buenos Aires. Allí conoció a Victoria Ocampo, editora de la revista *Sur*, donde Borges era ya figura relevante. Ella los presentó.

[...] una vez, en la oportunidad de un almuerzo en casa de Victoria Ocampo, Caillois estaba sentado al lado de Borges, a quien todavía no conocía, y le dijo: “Me han dicho que es usted, Borges, un escritor importante y yo todavía no conozco ningún libro suyo. ¿Cuántos libros escribió usted ya?” Borges contestó: “Quince.” Allí Roger Caillois se dio cuenta de que se trataba de un autor extraordinario [...]²⁰

Fue su primer traductor al francés. En 1953 se publica en Francia *Labyrinths*, con prefacio de Caillois, *que se convertirá en uno de los más eficaces promotores internacionales de su obra.*²¹ A él le debe el reconocimiento a su genio, primero en Europa y después —sólo después— en Argentina y toda Hispanoamérica. En 1980, estando en París, Borges lo recalcó al ser entrevistado por Bernard Pivot, conductor del célebre programa de televisión *Apostrophe*:

¹⁹ Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE, 1994 (Colección Popular no. 344), p. 125.

²⁰ “JLB: el deslumbramiento ante el laberinto del mundo”, entrevista con Abel Posse, escritor y embajador de Argentina en Praga para la revista *Literarni Noviny*, 25 de agosto de 1994. Disponible en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=649>

²¹ Ivonne Bordelois, “Semblanza de la revista *Sur*”, disponible en <http://www.arquitrave.com/Borgesbiografia.htm>

— Jorge Luis Borges, usted ha recibido el premio mundial *Cino del Duca* por el conjunto de su obra, y hace más o menos 20 años recibió en Formentor el Premio Internacional de Literatura que fue, en esa ocasión, también otorgado por intelectuales franceses.

— Estaba Roger Caillois.

— Sí, sobre todo Roger Caillois, el desaparecido Roger Caillois... es el hombre que lo ha “descubierto” y lanzado en Francia...

—En Francia, en Sudamérica y en Buenos Aires también. Nadie me conocía antes.²²

Cronistas franceses de la época atestiguan la indiferencia bonaerense por Borges, paralela al renombre que gracias al autor de *Los juegos y los hombres* fue adquiriendo cada vez más:

Ficciones es imprescindible en la actualidad para juzgar la literatura contemporánea. El crítico y humanista Roger Caillois ha pronunciado palabras definitivamente consagratorias: “Actualmente puede decirse sin paradoja que Borges es más conocido, más admirado y, sobre todo, más estudiado en las márgenes del Sena que en las del Río de la Plata.”²³

La admiración de Caillois por la obra del argentino era inmensa, y además queda el registro, en sus propias palabras, de la deuda intelectual que tenía con él:

La historia de la obra de Jorge Luis Borges es la de la conquista de una simplicidad creciente, fundamental. Ha sabido rejuvenecer datos inmemoriales, imprescriptibles, a veces diluidos u olvidados. Los ha renovado, los ha hecho casi inéditos por excepcionales méritos de estilo y de invención. Es un monstruo de extrema sensibilidad; un escéptico implacable que de repente desenmascara indesarraigables convicciones. Ha ejercido en mi obra una precisa y profunda influencia.²⁴

Borges también escribió sobre Caillois. El francés había publicado un relato policial, género que deleitaba al argentino; este último, al emitir su crítica, descubre y enuncia nada menos que la línea de investigación que años después desarrollaría aquél en *Los juegos y los hombres*, y que lo haría referencia obligada entre sociólogos, politólogos, antropólogos, comunicólogos y demás:

²² “Borges oral” en *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, 23 de marzo de 1997, p. 3.

²³ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1987, 4ª. de forros.

²⁴ Roger Caillois, «Borges por Roger Caillois », Disponible en <http://www.elistas.net/lista/escritores/archivo/indice/2285/msg/2305/>

Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido.²⁵

Juego razonable. Juego lúcido. Esta última expresión es comparable con otra de la misma naturaleza en la obra borgiana: sueño lúcido, como otra forma de denominar a la lectura y, de manera más amplia, a la escritura, y a la literatura, y al arte mismo.

No fue Borges el primero ni sería el último en equiparar al arte con el juego. Ambos reconstruyen, modificándola, la realidad; su lógica es la del artificio mimético; su método, el del vértigo y el delirio —diría Èmile Cioran—; el artista, al crear, busca lo perfecto, lo imposible, en competencia interminable y agotadora con sus pares y consigo mismo; al mismo tiempo, se sabe inerme ante el azar, y encuentra goce en ello: hay una parte de misterio que siempre estará fuera de su alcance, y que intenta propiciar sin certeza alguna del resultado cada que se enfrenta a la factura de su obra.

Que no hay juegos en estado puro es algo que, como ya se vio, Caillois registra. En la recombinação de sus distintas modalidades, la espontaneidad y el apego a reglas inmanentes permite *el paso al otro lado* al que con frecuencia alude el gran cronopio Julio Cortázar, ese otro gran jugador argentino. Saberse fuera del tiempo y del proceso alienante de la *utilidad* es un fin en sí mismo.

El arte, pues, se emparenta al juego en su aparente inutilidad. Volveremos a esto después con más detalle. Por ahora, basta hacer notar que la obra artística está, por esta *improductividad*, fuera y por encima de los sistemas sociales.

²⁵ «Roger Caillois: “Le roman policier” », reseña publicada por Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941, en *Ficcionario*, p. 192.

Los dioses son, por esencia, jugadores. Al jugar, crean. Lo que distingue a los dioses de los hombres es que ellos juegan y nosotros trabajamos. [...] Hasta la época moderna, que ha hecho del trabajo una suerte de religión sin ritos pero con sacrificios, la vida superior era la contemplativa, y hoy mismo la rebelión del arte (tal vez ilusoria y, en todo caso, aleatoria,) consiste en su gratuidad, en su eco ritual. [...] La palabra placer no figura en el vocabulario del trabajo. Y el placer es una de las claves del hombre: nostalgia de la unidad original y anuncio de reconciliación con el mundo y con nosotros mismos²⁶.

El juego (el arte [literario]) ordena el caos, desarticulándolo y reconstruyéndolo en un solo movimiento regido por el placer, liberándose así de la atadura que, mientras despoja al ser humano de sí mismo, lo pone al servicio de la maquinaria social.

Aspectos lúdicos de la obra literaria

Al hablar de lo lúdico es inevitable recurrir a Huizinga y a Caillois, como ya se hizo, pero es útil incorporar también algunas consideraciones de Friedrich Schiller²⁷ y Hans Georg Gadamer²⁸, sólo para apuntalar la argumentación sobre la naturaleza del juego como componente de lo estético y, por consiguiente, de la obra literaria.

Schiller fue heredero de la estética de Emmanuel Kant quien, en su *Crítica del juicio*, sostiene que el juicio estético es ante todo autónomo, desinteresado, desvinculado de toda finalidad práctica y de todo fin moral.²⁹ Afirma que lo particular del juego humano es que puede incluir también a la razón, es una "racionalidad libre de fines", es decir, "Eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a

²⁶ Octavio Paz, "Risa y penitencia", en *Obras completas. Edición del autor. Tomo 7: Los privilegios de la vista*, México, Círculo de Lectores-FCE, 1994 (Letras mexicanas), pp. 121-128.

²⁷ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, apud. Rafael Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 253-263.

²⁸ Hans Georg Gadamer, "El elemento lúdico del arte", en *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991 (Pensamiento Contemporáneo no. 15), p. 68

²⁹ Emmanuel Kant, apud Rafael Viñas Piquer, op. cit., p. 253.

fines es la razón”³⁰. Y esto es la raíz del concepto de autonomía: no la ausencia de reglas, sino la autoimposición libre y consciente de las mismas.³¹

El énfasis está en la frase “autoimposición libre y consciente” de reglas, condición y raíz de todo juego. Schiller verá en las acciones superfluas, no encaminadas a la supervivencia, el cimiento de la cultura y de la sociedad racional y libre:

Este equilibrio hace posible un estado de libertad para el individuo [...] El juego es el símbolo del cumplimiento de la determinación moral humana: ser para la libertad [...] el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega. El hombre ve cumplida su humanidad sólo en el juego, es decir, no en la realidad, sino en el mundo de la apariencia.³²

Por su parte, para Gadamer *El espectador es algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él.*³³

Esta noción del lector copártcipe es lo que permite caracterizar al arte como juego. Como se desprende de estas concepciones, el concepto de *improductividad* (no emisión de *productos* o mercancías) no se contrapone con el de *doble productividad* (que implica una coparticipación del espectador aparentemente pasivo).

Regresemos a la definición completa del juego según Huizinga:

[...] el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga de ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.³⁴

Ésta, la más célebre, es reformulada páginas más adelante:

³⁰ Gadamer, *Op. cit.*, p. 68.

³¹ Castro, *op. cit.*

³² Castro, *op. cit.*

³³ Gadamer, *op. cit.*, p. 69.

³⁴ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 26.

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente”³⁵

A su vez, Roger Caillois define el juego como una actividad:

1º *Libre*: a la cual el jugador no podría estar obligado sin que el juego perdiera al punto su naturaleza de diversión atractiva y alegre;

2º *Separada*: circunscrita en límites de espacio y de tiempo precisos y determinados por anticipado;

3º *Incierta*: cuyo desarrollo no podría estar predeterminado ni el resultado dado de antemano, por dejarse obligatoriamente a la iniciativa del jugador cierta libertad en la necesidad de inventar;

4ª *Improductiva*: por no crear ni bienes, ni riqueza, ni tampoco elemento nuevo de ninguna especie; y, salvo desplazamiento de propiedad en el seno del círculo de los jugadores, porque se llega a una situación idéntica a la del principio de la partida;

5ª *Reglamentada*: sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente una nueva legislación, que es la única que cuenta;

6ª *Ficticia*: acompañada de una conciencia específica de realidad secundaria o de franca irrealidad en comparación con la vida corriente.³⁶

Si se intenta definir al arte según estos criterios, salta a la vista que la actividad artística genera obras, por lo cual su improductividad quedaría en entredicho; pero el artista no considera a sus obras *productos*, es decir, *mercancías*. La concreción de la

³⁵ Ibíd, p. 47.

³⁶ Caillois, op. cit., 37-38.

obra es, por decirlo así, una consecuencia del acto (del juego) creador; un remanente de que a su vez se desprenden procesos como la exhibición, la lectura, el intercambio, la comercialización... Ése es el sentido, tal vez, de la aseveración borgiana sobre la preeminencia de las indagaciones sobre los hallazgos: “Busca por el agrado de buscar, no por el de encontrar.”³⁷

Por supuesto, las teorías de Huizinga y Caillois —cuyos conceptos y categorías se convirtieron de inmediato en instrumentos de análisis y generaron una enorme cantidad de investigaciones y estudios en toda clase de disciplinas— enfrentaron ésas y otras objeciones. Por ejemplo, el filósofo Gilbert Boss, en su ensayo "Juego y Filosofía"³⁸, critica de manera directa aquella noción. Para él, la actividad lúdica no es improductiva en sí misma, sino que la producción de valores le es indiferente.

Esto es aplicable lo mismo para definir al juego que a la creación artística. La discusión sobre el didactismo en el arte —que alude al *prodere et delectare* que se remonta a tiempos anteriores a Plutarco y su tratado sobre *Cómo debe el joven escuchar la poesía*³⁹— permeó las discusiones sobre estética a lo largo del siglo XX, y llegó a cristalizar en nociones como la de arte proletario —que habría tenido que manifestarse, por ejemplo, en las obras del llamado Realismo Socialista—, y desemboca en las acaloradas discusiones actuales sobre la *corrección política*. Sin embargo, entre los artistas no es frecuente que la edificación moral y el carácter pedagógico sean considerados durante el proceso de creación, ni se aceptan como criterios para

³⁷ Borges, “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, en *Obras completas*, t. 2, p. 417.

³⁸ Gilbert Boss, "Juego y Filosofía", trad., L. Parra, en *Ideas y Valores* N° 64-65, agosto 1984, pp.3-30.

³⁹ Plutarco, *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, apud Rafael Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 253-263.

determinar si una obra es artística o no. Hoy por hoy, tanto para el arte como para el juego, la autonomía de su práctica excluye toda sumisión a un imperativo externo.

Boss también cuestiona que la incertidumbre sea intrínseca al juego. Para él, se trata de una característica accidental. En cuanto al misterio, lo considera también una mera consecuencia de la autonomía de sus reglas, y añade que hay juegos que no pretende imitar nada. Tampoco acepta que la competencia sea connatural al juego⁴⁰. Para él, lo único que en realidad lo define es ser una "acción normada autónoma" y "un modo de actividad en el que tal vez se revela el sentido de todo acto", es decir, el sentido del mundo. Tal como en el proceso creador de todo arte, y de la escritura literaria en particular.

Improductividad del arte e improductividad del juego

Las ideas de Huizinga han generado innumerables juegos, entre ellos una emulación de Kant: ya hay una *Crítica de la razón lúdica*⁴¹ escrita por Cristóbal Holzapfel, doctor en filosofía por la Universidad de Friburgo, Alemania, y profesor de Filosofía del juego en diversas universidades de Chile y Argentina, quien abunda en lo que, como se ha insistido, se identifica como la característica fundamental del juego: su improductividad.

Según Leibniz, el principio de razón suficiente no sólo rige el universo íntegro, y por tanto, el conocimiento y la ciencia, sino que también las acciones humanas se ven determinadas por razones suficientes específicamente existenciales, morales, políticas... Estamos determinados hasta tal punto, que acabamos pareciéndonos al topo de Kafka, preso de las preocupaciones y de su afán de seguridad. Pero la interpretación que Heidegger hace sobre este tema nos muestra que el principio de razón suficiente puede regir absolutamente todo porque carece de razón en sí mismo: es un fundamento sin fundamento, lo cual nos conduce a la noción de juego del ser. Atendiendo a sus límites,

⁴⁰ Boss, op. cit., pp. 6-10.

⁴¹ Cristóbal Holzapfel, *Crítica de la razón lúdica*, Madrid, Trotta, 2003. Extractos de esta obra se encuentran disponibles en www.plataforma.uchile.c

podemos concebir la razón como algo lúdico. El juego se da sin porqué y, por ello, supone un espacio de suspensión de la razón suficiente.

El juego se da sin porqué. La idea tiene que ver con los versos del místico Ángelus Silesius, a quien Borges se complacía en citar con frecuencia: *La rosa es sin por qué/ florece porque florece.* Este poderoso aforismo podría ser el resumen de la estética borgiana, cuyas raíces pueden rastrearse en sus padres intelectuales y poéticos: Ralph Waldo Emerson y Walt Whitman; Baruch Spinoza y Montaigne. Todos ellos intuyeron que no hay poética sin juego, sin la gratuidad poderosa del *porque quiero*. Si es verdad que un gran autor genera a su precursores —tal como propone Borges en el prólogo de *Bartleby, el escribiente*⁴² a propósito de Kafka y Melville—, tal podría ser el caso de Nietzsche y Whitman. Dice el creador de *Así habló Zarathustra* que el alma, en su viaje de crecimiento⁴³, sufre una serie de transformaciones: es un camello que lleva una carga a sus espaldas, y su imperativo es un estoico *Yo debo*. Luego se rebela, y al encarnar en figura de león su grito es un potente *Yo quiero*. Pero en la culminación de este proceso se transfigura en niño, y consume sus avatares en un placentero *Yo juego*.⁴⁴

La función lúdica en el esquema de las funciones del lenguaje

Ahora bien, para que el vínculo entre arte, juego y comunicación pueda hacerse evidente, es preciso revisar las dos primeras nociones a la luz de la Teoría de la Comunicación y, de manera más precisa, del esquema funcional de la Comunicación según Roman Jakobson.

⁴² Borges, “Bartleby”, en *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1999 (Obras completas de Jorge Luis Borges), pp.184-187.

⁴³ *Canto la canción del crecimiento y del orgullo/ (Ya nos hemos arrastrado y escondido bastante)/ Y afirmo que el tamaño no es más que desarrollo.* Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, traducción de León Felipe, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 53.

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra*, Madrid, EDAF, 1984, p. 121 (Biblioteca EDAF no. 14).

He aquí el esquema y sus componentes:

	énfasis en el contexto función referencial	
énfasis en el emisor función emotiva	énfasis en el mensaje función poética [estética] [lúdica]	énfasis en el receptor función conativa
	énfasis en el contacto función fática	
	énfasis en el código función metalingüística	

Jakobson parte del modelo de las transmisiones electrónicas por radio, y de sus componentes o factores: emisor, mensaje, receptor, contexto, contacto y código. A cada uno superpone una función: emotiva, poética (estética o lúdica según la perspectiva de este ensayo, basada en consideraciones de diversos teóricos, como se verá), conativa, fática y metalingüística. Las funciones fundamentales serían la emotiva o expresiva — que se centra en el emisor, y expresa sus sentimientos o necesidades—; la referencial o cognitiva —capaz de dominar o aprehender los datos de la realidad— y la conativa o apelativa, que pretende ejercer influencia sobre el receptor. Entre las funciones secundarias, Jakobson distingue la fática, que se encarga de mantener la comunicación, con independencia de su contenido; la poética, lúdica, estética o artística, cuyo énfasis está en la gratuidad del uso del lenguaje, dejando de lado toda *utilidad* funcional, y la metalingüística, que reflexiona sobre sí misma: se trata del lenguaje que se refiere al lenguaje mismo.

La identidad de la función lúdica con la función poética —a la cual Umberto Eco llama función estética⁴⁵, y otros autores función literaria o lingüística⁴⁶— se percibe

⁴⁵ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1975.

⁴⁶ Entre ellos los neorretóricos del Grupo de Lieja o Grupo μ , , al cual se hará referencia más adelante.

ya en su definición. Eco plantea tal cual su carácter lúdico, al tiempo que reivindica su extrema necesidad, su libertad oculta tras el ropaje de lo superfluo. Ynduráin⁴⁷, por ejemplo, destaca de ella la debatida noción de improductividad, aunque vista así sólo se aplicaría a los juegos de palabras que proliferan en el habla infantil y a otros ejercicios de asemeja, tales como las jitanjáforas de Alfonso Reyes. Por otro lado, el filólogo Luis Javier Eguren⁴⁸ puntualiza:

[...] la poesía, en cuanto desviación del código habitual, [...] está cerca del niño que, sin las exigencias de la lógica que se impone el adulto [...], escucha el encanto de la sucesión rítmica y el juego de los sonidos, disfruta con el fluir de los nombres [...] y goza con la repetición y creación de palabras, combinaciones insólitas [...] y vocablos que muchas veces no significan nada. Es la función lúdica del lenguaje [...] la que vive y se recrea en muestras numerosas en el habla infantil, los juegos tradicionales, la poesía folclórica. [...] Ynduráin propone esta nueva función (de la que ya habían hablado otros autores, sin desarrollarla), "aunque con ello se rompa la delicada simetría del cuadro propuesto por Jakobson", sólo para ciertos juegos sonoros lingüísticos en que el contenido es, prácticamente, nulo y hay, por tanto, ausencia de función representativa.

No obstante, esta definición quedaría incompleta si se circunscribiera a una obligatoria ausencia de significado o función referencial pues, en realidad, cuando predomina —hay que recordar que las funciones nunca se presentan aisladas— postula otro sentido, de carácter lógico o conceptual, más complejo y significativo, que suele incluir, sí, elementos rítmicos y plásticos, pero también contextuales o situacionales, según concluye Eguren, y que dependen de esa declaración de autonomía que se plasma en la obra como un apetito por expresar, de una manera única e irrepetible, aquello que quiere manifestarse, en el último de los casos, *porque sí*. Confróntese esta respuesta con la que un niño tiende a dar cuando se le pregunta *por qué* dejó sobre la pared los rasgos

⁴⁷ Francisco Ynduráin, "Para una función lúdica en el lenguaje", en V.V.A.A., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Fundación Juan March, 1974, pp. 212-227.

⁴⁸ Luis Javier Eguren Gutiérrez, *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1987, s.p.

de su individualidad con marcadores, o por qué tuvo a bien solazarse sumergiendo parte de su humanidad en lodo fresco: la verdadera respuesta es siempre *porque quiero*. Es decir, *porque sí*.

Estos problemas del impulso creativo y de la improductividad del arte —y del juego— preocuparon a Borges, como a tantos otros artistas, y los abordó al hablar de uno de sus maestros, Nathaniel Hawthorne:

Como Stevenson, también hijo de puritanos, Hawthorne no dejó de sentir nunca que la tarea de escritor era frívola o, lo que es peor, culpable. En el prólogo de *La letra escarlata* imagina a las sombras de sus mayores mirándolo escribir su novela. El pasaje es curioso. “¿Qué estará haciendo? —dice una antigua sombra a las otras— ¡Está escribiendo un libro de cuentos! ¿Qué oficio será ése, qué manera de glorificar a Dios o de ser útil a los hombres, en su día y generación? Tanto le valdría a este descastado ser violinista.” El pasaje es curioso, porque encierra una suerte de confidencia y corresponde a escrúpulos íntimos. Corresponde también al antiguo pleito de la ética y la estética o, si se quiere, de la teología y la estética. [...] [Hawthorne] desató esa dificultad (que no es ilusoria) de la manera que sabemos; compuso moralidades y fábulas [...] ⁴⁹

Luego, siempre de manera borgiana —vale decir, burlona, lúdica— hace notar que las edificantes moralejas de Hawthorne resultan más bien atroces, y contrasta su obra con la de Wilde —otro de su admirados mentores— quien, a pesar de haber tenido una vida plagada de episodios amargos y hasta sórdidos, manifiesta en sus escritos, amorales y antididácticos, una poderosa luminosidad, una incontrastable alegría de vivir.

Que se siga considerando necesario justificar la improductividad del arte puede parecer anacrónico en ciertos contextos, pero hay que recordar que, hace sólo tres décadas, autores tan prestigiosos e incuestionables en el medio académico como Roland Barthes se sentían en la obligación de reivindicar su soberanía de escritor como antídoto contra la alienación:

No siendo escribir una actividad normativa ni científica, no puedo decir *por qué* ni *para qué* se escribe. Solamente puedo enumerar las razones por las cuales creo que escribo:

⁴⁹ Borges, “Nathaniel Hawthorne”, en *Ficcionario*, p. 292.

- por una necesidad de placer que, como es sabido, guarda relación con el encanto erótico;
- para ser reconocido, gratificado, amado, discutido, confirmado; [...]
- finalmente, y tal como resulta de la multiplicidad y la contradicción deliberadas de estas razones, para desbaratar la idea, el ídolo, el fetiche de la Determinación Única, de la Causa (causalidad y “causa noble”), y acreditar así el valor supremo de una actividad pluralista, sin causalidad, finalidad ni generalidad, como lo es el texto mismo.⁵⁰

Es de observarse el énfasis —una vez más— en el *valor supremo* de la escritura como *actividad pluralista, sin causalidad, finalidad ni generalidad*.⁵¹

Del esquema comunicacional a la Neorretórica

Para entender el alcance de estas declaratorias de autonomía artística, y los motivos para identificar la función poética con la lúdica, hace falta recordar que Jakobson, al distinguir los componentes o factores en todo proceso comunicativo⁵² y adjudicarles a cada uno una función⁵³, lo que hace es responder a su manera a las preguntas clave del

⁵⁰ Roland Barthes, “Diez razones para escribir”, en *Corriere della sera*, 1969, recopilado en *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, col. Paidós Comunicación no. 137, pp.41-42.

⁵¹ El Centro de Estudios de la Comunicación de Masas (CECMAS), fundado en 1960, jugó un papel determinante en el desarrollo de la teoría comunicacional. Entre sus fundadores estaban Georges Friedman, Edgar Morin y Roland Barthes. Estos últimos, según Miquel de Moragas, *determinan, en buena parte, la evolución de la teoría de la comunicación en Francia*. Miquel de Moragas, *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, col. *MassMedia*, p.175.

⁵² Fuente de información—transmisor—[señal]—(fuente de interferencia)—[señal recibida]—receptor—[mensaje]—destino. Son este esquema, planteado por Shannon y Weaver, se desarrolla también el paradigma de Lasswell: emisor-mensaje-código-canal-receptor-efecto.

⁵³ La variedad de nombres de algunas de ellas se entiende como consecuencia de la variedad de traducciones que siguió a la publicación de los trabajos del lingüista ruso, exiliado en Estados Unidos tras huir del nazismo, y venerado desde su llegada a tierra americana: Jakobson fue fundador del Círculo Lingüístico de Nueva York —en cuyo seno nació su célebre esquema funcional—, catedrático en Columbia, Harvard y el Massachusetts Institute of Technology (MIT). A los dieciocho años había fundado en su país el Círculo Lingüístico de Rusia; años más tarde, ya viviendo en la entonces Checoslovaquia, el Círculo Lingüístico de Praga, pero fue en los E.E.U.U. donde desarrolló, en artículos y ensayos diversos, sus teorías. Fue un teórico más que un empírico, y el carácter multidisciplinario de su pensamiento se puede seguir al revisar su obra: sus aportaciones van de la antropología, a la patología del lenguaje, pasando por la estilística, el folklore y la teoría de la información. Durante mucho tiempo su palabra fue incuestionable y sus hallazgos, considerados dogmas. Su esquema funcional pasó a formar parte casi de inmediato del corpus teórico de las nacientes Ciencias de la Comunicación y, como los estudios ya aludidos de Huizinga y Caillois, las categorías y conceptos que propuso se aplicaron de manera profusa y rigurosa, sin demasiado rigor crítico. Como todo fundador que propone una teoría totalizante y abarcadora, resultó en extremo atractivo para los pensadores de su tiempo, y sus propuestas siguen aportando luces en quienes se dedican al estudio de los procesos comunicativos. Sin embargo, las críticas que se le han hecho son tan pertinentes como las que generaron *Homo ludens* y *Los juegos y los hombres*: se dice que su esquema es limitante e impreciso, y sus definiciones borrosas; que menciona una función estética o literaria como tal, sin incluirla en el esquema y sin

proceso comunicativo: quién dice qué, por medio de qué código, a través de qué canal, a quién, y con qué efecto.⁵⁴

El paradigma implica cinco preguntas que exigen, a su vez, cinco campos de estudio: el “QUIÉN” exige el estudio de la naturaleza y estructura de la emisión. [...] La pregunta por el “QUÉ” solicita el estudio del mensaje, estructuras semióticas del mismo, análisis de contenido, etc. [...] la pregunta por los “CANALES” de transmisión plantea el problema de la base físico-matemática del estudio de la tecnología comunicativa moderna. [...] La pregunta por “QUIÉN” recibe la comunicación solicita estudios de audiencia, tipología de los públicos, etc. [...] Finalmente, la pregunta por los “EFECTOS” solicita [...] el estudio acerca de las repercusiones que el proceso provoca en los receptores.⁵⁵

Al respecto, la teoría general de las figuras que propone el Grupo μ en su *Retórica general*, y que tanto debe a Jakobson y Barthes, pretende responder sólo a la pregunta “QUÉ” del paradigma⁵⁶.

La Nueva Retórica o Neoretórica en la que se inscribe el Grupo μ , auténtico puente interdisciplinario entre las Ciencias del Lenguaje, los Estudios Literarios y las Ciencias de la Comunicación, aporta una útil sistematización de conceptos, desde una perspectiva de enorme rigor metodológico. En un estudio reciente⁵⁷ acerca de la situación actual de esta disciplina-bisagra se establece que

La vitalidad de la Retórica se observa [...] en su capacidad y en sus constantes esfuerzos para adaptarse a las exigencias de la cambiante realidad de la comunicación. [...] Que la Retórica no es un monumento inactivo e inactual lo demuestra ese saber

distinguirlo de la poética y, entre otras muchas objeciones a sus estudios sobre, por ejemplo, la metáfora y la metonimia, se le acusa nada menos que de no explicar la función lúdica del lenguaje.

Gran parte de esas numerosas objeciones provienen de lingüistas y otros autodenominados científicos del lenguaje, pero hay otras que corresponden a artistas tan prestigiosos y de tanto rigor intelectual como el ensayista y poeta Tomás Segovia, una autoridad en Retórica clásica y Neoretórica, y quien fuera nada menos que su traductor. Véase Tomás Segovia, *Poética y profética*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1985 (serie Estudios de Lingüística y Literatura), pp. 148-151.

⁵⁴Lasswell, H.D., “The Structure and Function of Communication in Society, en L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas*, Harper, Nueva York, 1951. Versión castellana de Miquel de Moragas Spà, en *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993 (*MassMedia*), p. 247.

⁵⁵ Miquel de Moragas, *ibíd.*

⁵⁶ Véase nota 47.

⁵⁷ María del Carmen Ruiz de la Cierva, “Situación actual de la Retórica”, en *Proyecto ensayo hispánico. Crítica y teoría*. Disponible en www.ensayistas.org/critica/retorica/ruiz/actual.htm

aprovechar el apoyo que a la comunicación ofrecen sus diferentes medios[...] Afianzada así, la Retórica, como activísima técnica del lenguaje persuasivo, ofrece la riqueza de sus componentes y categorías, secularmente consolidados, a la investigación y al desarrollo de la comunicación del tercer milenio[...] el objeto de la nueva Retórica, al incluir todo tipo de discurso escrito e incluso la deliberación en soliloquio, es mucho más amplio que el de la antigua Retórica. [La Neoretórica] tiene su fundamentación en las posiciones del neoformalismo, en los estudios literarios de índole estructuralista, destacando en esta línea la contribución del Grupo μ , que realizó una excelente sistematización de los recursos retóricos elocutivos y narrativos en [su] *Retórica general* [...]. Esta tendencia de investigación vincula la Retórica a la Lingüística, a la Semiótica y a la Poética devolviéndole la importancia y la actualidad que había perdido después del Renacimiento, y se centra en la teoría de las figuras del discurso. [...]

Los avances tecnológicos obligan a un replanteamiento de los antiguos principios. El impacto poderoso que el mensaje cobra a través de los medios de comunicación es un efecto desconocido para la antigua Retórica, que, en pura lógica, no asumió esta nueva exigencia [...]. La Retórica, además, se enfrenta a nuevos campos de estudio, en especial la publicidad y la propaganda política [en] una aplicación activa de la Retórica [...] tienen cabida nuevas aplicaciones, además de la persuasión, gracias a los cauces que quedaron abiertos y que han permitido redescubrir y rehabilitar la Retórica, durante el siglo XX, como un campo multidisciplinar y ordenado desde la base misma de su formulación.

El Grupo μ fue fundado por seis lingüistas belgas, profesores de la Universidad de Lieja: Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon. Su afán de sistematización se vio plasmado en la mencionada *Retórica general*. En esta obra recuperan la noción de figura retórica (a la que rebautizan como metábole o metábola) como tropo o desvío de la norma lingüística⁵⁸.

Todo tropo es un desvío, recuerda el Grupo μ . en su recapitulación de la Retórica antigua. Y todo desvío un juego, puede apostillarse; pues si bien el juego implica ausencia de finalidad, su condición y resultado es vincular, comunicar. Lo que define al tropo es su intención estética, su poética; entonces su centro es el lenguaje mismo, el afán de decir y ocultar, condición del juego de mimicry, y su afán es a la vez trascender, en ílinx, lo denotado. Allí se establece el agón de todo artista con su material,

⁵⁸ Aunque, como después se verá, para Elena Beristáin y otros, lo que distingue al tropo de otras metábolos es su intención eminentemente estética.

agon al que se refiere de manera explícita Alfonso Reyes cuando llama al quehacer artístico *La lucha con el ángel*, siempre teñido de misterio, de alea. Entonces todo tropo es un juego. Así se cierra el círculo y se entiende que, al definir e identificar las figuras del texto analizado, se examinará cómo la función lúdica inserta en el esquema de la comunicación se materializa en el lenguaje literario; cómo el juego se pone en juego en el proceso comunicativo.

SEGUNDA PARTE

LA FUNCIÓN LÚDICA EN LAS FIGURAS DE “EL ALEPH”

El objeto de estudio: resumen del cuento

Jorge Luis Borges mismo reconoció todo lo que hay de lúdico en “El Aleph”. En una de sus entrevistas confesó, de manera festiva, lo siguiente:

"El Aleph" es un cuento que me gusta. Me acuerdo de que mi familia se había ido a Montevideo; yo estaba solo en Buenos Aires y lo escribía riéndome, porque me causaba mucha gracia.⁵⁹

Antes de entrar de lleno en el análisis, se hace necesario resumir el cuento que es el objeto de estudio. En el Apéndice se incluye la versión completa.

Febrero de 1929. Beatriz Elena Viterbo, bonaerense mundana, muere. Un tal Borges a secas, obsesionado con ella y siempre despreciado, narra la historia. A partir de esa muerte, adquiere la costumbre de visitar la casa familiar cada 30 de abril, natalicio de la difunta. Traba así una relación convencional, basada en intereses literarios y llena de envidias y descalificaciones tácitas, con Carlos Argentino Daneri, primo hermano de Beatriz, quien pretende describir en un poema nada menos que la totalidad del planeta. Para tal fin cuenta con un Aleph, pequeña esfera tornasolada que contiene a todo objeto y entidad existente, y que gravita en el sótano de la casona que su familia ha ocupado por generaciones. Daneri le confiesa a Borges que está a punto de perderlo —sus caseros venderán la propiedad— y le ofrece mostrárselo. Así ocurre, y el despechado narrador, sobrepasado por la experiencia de presenciar el Todo, decide no dar crédito a su interlocutor y lo trata como a un loco. No vuelve a verlo, y meses después se entera de que ha obtenido el segundo lugar en el certamen literario más importante del país, mientras que un libro suyo ha sido ignorado por completo. La historia termina con un

⁵⁹ “Borges habla sobre sus libros”, en *Los libros y la noche. Una página sobre Borges*. Disponible en <http://www.galeon.com/borges/confe.htm>

recuento erudito sobre la tradición del Aleph y con una memorable reflexión sobre el poder corrosivo del olvido, que ha sido juzgado bienhechor párrafos antes.

Comunicación, juego y doble productividad

Como se vio al analizar los componentes del juego, destaca esa *improductividad* que garantiza su carácter liberador, por supuesto, pero también, de manera tan complementaria como paradójica, una suerte de doble productividad, que lo convierte en una relación plenamente comunicativa. En efecto, en el juego —y en el arte— se borra la frontera entre el que juega y el testigo del juego. Volviendo a Gadamer, el espectador no es un ente pasivo en el juego; es parte de él, *participa* en él.⁶⁰

En “El Aleph” esto es claro: hay un momento en el que el narrador-Borges se dirige a su lector: *Vi tu cara*, dice, y por las características de la anécdota el lector en turno sabe que, en efecto, se está dirigiendo de manera específica a su individualidad.

Por otro lado, Borges —el escritor— da muestras en toda su obra de creer en la naturaleza dialógica de la literatura, entendida a la manera de Bajtin, como una interrelación entre un sinnúmero de tradiciones, conocimientos, circunstancias e inteligencias individuales, en suma, como un juego recíproco entre quien lee y quien es leído, y entre quienes habitan de un modo u otro en ellos. Considera a la escritura de todo los tiempos como un solo gran texto, escrito por todos los escritores de todos los

⁶⁰ Gadamer, op. cit, p. 69.

tiempos, idea que retoma del *Sartus resartus* de Carlyle⁶¹. Una idea afín aparece en aquel célebre prólogo donde considera que *Todo regalo verdadero es recíproco; Dios, de quien recibimos el mundo, recibe de nosotros el mundo*⁶².

La observación de Gadamer sobre la participación del espectador lleva a considerar a la obra de arte "como proceso de construcción y reconstrucción continuas"⁶³ en donde el espectador actúa como co-jugador, forma parte del juego porque la obra, producto del juego, deja siempre un espacio de juego que hay que rellenar; proceso, además, nunca acabado.⁶⁴

Estas ideas de Gadamer sobre el arte como juego son

el cimiento filosófico de la Estética de la recepción, primer antecedente teórico de la doble productividad. Gadamer se pregunta si es posible, y cómo, el acceso a la verdad en aquellos "objetos" que escapan a la ciencia y sus métodos. El conocimiento científico no es la única vía para llegar a la verdad, la experiencia completa del comprender es otro camino que pasa por la ineludible presencia del "espectador".⁶⁵

Espectador que es ni más ni menos que el receptor del esquema general de la Comunicación y del esquema funcional de Roman Jakobson.

Por ello, para la Estética de la recepción, adoptando una evidente posición crítica ante el formalismo, no basta el análisis textual para la cabal comprensión del hecho poético. Forma parte de ese hecho su recepción por parte del lector pues es el destinatario, asumiendo un rol activo, el garante de la vida histórica de la obra literaria.⁶⁶

⁶¹ Borges, "Sartor resartus", en *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1999 (Obras completas de Jorge Luis Borges), pp.48-50.

⁶² Borges, prólogo a *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI (La creación literaria), p. 1.

⁶³ Gadamer, op. cit., p. 20.

⁶⁴ Castro, op. cit.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.*

Es decir que para Gadamer la doble productividad, como característica de lo lúdico, es lo que impide que la comunicación sea unidireccional, y garantiza la humanización del vínculo entre emisor y receptor.

Al relacionar esta característica comunicacional de lo lúdico en el autor de “El Aleph”, se destaca que

Con sus historias multiformes [...]sin duda Borges hace ostentación no sólo de erudición sino también de humor. Las obras ficticias y su juego de "di-versiones" obligan al lector a un ejercicio de conjeturas interpretativas en torno a las trampas que confunden constantemente la verdad y la mentira.⁶⁷

Si se puede identificar a la función poética con la estética, siguiendo el esquema funcional de Jakobson, y ambas con la que función lúdica, esto da la pauta para utilizarla como una herramienta pertinente en el análisis de “El Aleph” —en tanto mensaje comunicativo y artístico a la vez—⁶⁸ desde el punto de vista del juego.

Para ello se han elegido, de entre todo el rico andamiaje de recursos estilísticos que constituyen al cuento, sólo las figuras retóricas en las cuales la función lúdica se manifiesta de manera inequívoca. En ellas se materializa la pertinencia del vínculo entre Neorretórica, Comunicación y Literatura.

Hacia el análisis figurativo

Para dar inicio al análisis, volvamos a la noción de juego, de la que partimos, para luego identificar en el texto las figuras.

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ En el entendido de que la discusión aún no está acabada, y de que los orígenes mismos del esquema han sido y son cuestionados desde el punto de vista epistemológico por diversas escuelas y autores, entre ellos el poeta Tomás Segovia, el ya mencionado traductor de Jakobson (véase nota 44).

Como ya se vio, cuando se habla del humor borgiano se suele decir que es una mezcla de rigor y sentido lúdico. Lo cierto es que puede haber rigor sin juego, pero es imposible el juego sin rigor; el rigor es, como ya se vio, una de las condiciones *sine qua non* del juego en el planteamiento de *Homo ludens*. También se ha visto su naturaleza ajena a la consecución de *productos* o mercancías, y su paradójica doble productividad, manifiesta en la participación del espectador en el juego, o de la participación del lector en la obra, en el caso de la literatura, siempre y cuando el artista lo convide a jugar⁶⁹ por medio del humor, la ironía y, en general, todas aquellas figuras del texto que inviten a la imaginación y a la inteligencia de quien lee a implicarse en la obra, en un diálogo tan lúcido como lúdico.

Figuras, tropos, metáforas: el juego en el texto

Helena Beristáin define a las figuras del lenguaje desde una perspectiva histórica, y registra su evolución desde el inicio de nuestra era hasta llegar a la Neorretórica del Grupo de Lieja o Grupo μ :

La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras u otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación y redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases [...] con el objeto de provocar [...] lo que los formalistas y estructuralistas de este siglo [llamaron] extrañamiento [“ostranenie”], producido por la desautomatización de los lugares comunes.

⁶⁹ Milan Kundera (*El arte de la novela*, México, Vuelta, 1988) hizo notar la llamada al juego que hacen Laurence Sterne y Denis Diderot en *Tristram Shandy* y *Jacques el fatalista* respectivamente, y que se remonta a Cervantes y *El Quijote* y más atrás: hasta *Las mil y una noches*, o incluso antes. Por cierto que lo que se enuncia en esas obras, la multiplicidad de opciones que tienen lugar al mismo tiempo, en universos alternos o en un mismo universo, se ilustra en el llamado libro-juego, una modalidad de hipertexto al cual se le han dedicado estudios que reivindican como una de sus fuentes básicas en Latinoamérica a Jorge Luis Borges (Marcela Castro y Castro, “Los libros de arena”, en *Universitas Humanística* No. 52, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre.) Se citan como ejemplos “Pierre Menard, autor de El Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y, por supuesto, “El Aleph”.

[...] En distintas épocas, a veces se han opuesto las figuras a los tropos; a veces éstos se han considerado como un tipo de figuras.

No hay una exacta correspondencia entre al antigua clasificación de las figuras y la actual, ya que ésta es resultado de una aplicación más sistemática y estricta de criterios, unos tradicionales y otros modernos.⁷⁰

Para efectos de este trabajo, se considerarán como tropos aquellas figuras cuya finalidad es provocar un efecto estético, y no las que “constituyen la impropiedad o están al borde de ella”, los “vicios contra la claridad” que, registra Beristáin, son tolerados sólo a los clásicos, por más que Borges sea uno de éstos.

A su vez, al recurrir a la Neorretórica y, de manera específica, a la teoría general de las figuras emitida por el Grupo de Lieja, se hace imprescindible definir su concepto clave: la metábola, que en ocasiones se identifica con el tropo, cuya explícita intención es un efecto estético.

Siguiendo con Beristáin, dicho término

puede referirse [...], genéricamente, a cualquier modificación observada en el interior de las palabras o de las construcciones. [...] En esta acepción general de cambio se ha basado el Grupo μ [...] al denominar metábolos a todas las figuras retóricas, cualquiera que sea el nivel de la lengua que se ve afectado por ellas (fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico o lógico), y cualquiera que sea el tipo de operación que da lugar a la figura (supresión, adición, supresión/adición o sustitución y permutación).⁷¹

El cuadro de las metábolos del Grupo de Lieja muestra de manera esquemática las clases y dominios (metaplasmos, metataxas, metasemas y metalogismos) y las respectivas operaciones que los generan (ver Cuadro general de las metábolos del Grupo μ en el Apéndice).

De Chaïm Perelman a Gerard Genette, pasando por Ferdinand de Saussure, Jakobson, Barthes o Gadamer, las nociones de las que parte el Grupo de Lieja son

⁷⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1985, pp.210-215.

⁷¹ Beristáin, op. cit., p.310.

recuperadas por Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética*, obra de referencia obligada en estos temas, y la cual será la base de este análisis.

La metáfora, el doble, el adjetivo y el epíteto en la lúdica borgiana

En palabras de Helena Beristáin, la **metáfora** es una *sustitución fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan*⁷². La autora señala que *la metáfora frustra la expectativa del lector, que por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto del esperado*⁷³, con lo cual se le puede relacionar con la *ostranenie* o desautomatización de los formalistas rusos, y con la definición freudiana del chiste, uno de los eventos lúdico más representativos.⁷⁴

Esta acepción se relaciona de manera directa con el carácter sorpresivo y desautomatizante del juego de mimicry planteado en “El Aleph”. Es cierto que resulta tentador ver al cuento como una alegoría —metáfora continuada⁷⁵— del *inconceivable universo*, tanto como esa pequeña esfera tornasolada lo es; sin embargo es necesario contenerse ante este umbral, porque el afán alegorizante es criticado y ridiculizado por Borges mismo, quien utiliza la metáfora con precaución, lo cual nos lleva a pensar si no, de algún modo, Borges exorciza en Daneri los excesos a los cuales alguna vez habría sido proclive; a fin de cuentas, el escritor de los correctos e irrisorios versos que le atribuye al primo es él y no otro.

Hay fundamentos para establecer una identidad entre ellos: con la misma indignación pomposa con que se expresa éste, Borges —personaje de “El Aleph”— se queja cuando le escamotean el premio que le dan a su rival: *increíblemente, mi obra* Los

⁷² Beristáin, p. 310.

⁷³ *Ibíd.*, p. 315.

⁷⁴ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1986, p.

⁷⁵ Beristáin, p. 25.

naipes del tahúr *no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia!*⁷⁶ Carlos Argentino no podría haberlo dicho mejor.

Tal vez Borges, el escritor, se desdobra —el tema del doble es uno de *sus* temas— en ese Daneri pedante y mediocre, atado como él lo estuvo a un puesto menor en una biblioteca irrelevante; tal vez pone en él sus pequeñas torpezas, sus debilidades, y lo dota de un mejor destino que el suyo (al fin y al cabo es a él a quien galardonan, y a quien cede Beatriz alguna vez hasta el punto de enviarle cartas *obscenas, increíbles*). Con lo cual el juego de agón sería de manera más tajante y definitiva uno de mimicry. ¿Daneri, metáfora de Borges? Si recordamos “El jardín de senderos que se bifurcan”, no sería inconcebible que se intercambiaran sus identidades.

Una nota más, acerca del adjetivo y el epíteto en “El Aleph”: se dice que acertar en la adjetivación es uno de los desafíos más difíciles para un escritor. En Borges sorprenden al mismo tiempo la rareza y la naturalidad con que despliega dicho arte. Si dice *brusca sangre*⁷⁷ o *lámparas estudiosas*⁷⁸ el efecto nos parece tan inevitable como extraño. Esta conjunción es la que provoca el adjetivo que acierta. Tiene un nombre más específico⁷⁹: hipálage. Más adelante se abundará sobre esta metáfora. Sin la obligación de conocer retórica clásica, Christine Zschirnt, autora de *Libros. Todo lo que hay que leer* —curioso *best seller*— apunta, al referirse a lo que considera una argucia de estilo de *relativa* transparencia: *Si se toma, por ejemplo, la frase “temerosos y confusos*

⁷⁶ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *Obras completas*, p. 668.

⁷⁷ Borges, “El puñal”, en *Nueva antología personal*, p. 59

⁷⁸ Borges, prólogo a *El hacedor* en *Obras completas*, t. 2, p. 167.

⁷⁹ Hay que recordar que, en un sentido laxo, toda figura es metáfora.

desiertos”, se puede advertir que su rareza deriva de que en ella aparecen unidos dos adjetivos que se refieren a distintos sustantivos.⁸⁰

Luego menciona *puñalada feliz*, *fría curiosidad*, *alcohol pendenciero* y *travesía tormentosa* y *crujiente* como ejemplos de estas rarezas, aunque incluye en la lista el oxímoron *singularmente vagos*, que le parece compartir el mismo mecanismo. Sobre esta metábola se hablará también más adelante.

El juicio de Zschirnt sobre Borges no incluye ninguna consideración sobre la ironía, y sólo de pasada menciona la “idea paradójica de que aquellos personajes que se presentan como contrarios son, en verdad, perfectamente idénticos, o de que lo más opuesto a una persona es ella misma” al hablar de “Los teólogos”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “El muerto”, y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, idea que podría sustentar la tesis de la identidad entre Borges y Daneri.

Del oxímoron, la ironía y otros tropos lúdicos

Pasemos entonces a los tropos de lo lúdico en “El Aleph”:

El **oxímoron** u **oximoron** (o antilogía, paradojismo, alianza de palabras), es una figura retórica de nivel léxico-semántico, es decir, tropo que resulta de la “relación sintáctica de dos antónimos”. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o dos frases. [...] Se trata, pues, de una metábola de la clase de los metasemas y se produce por supresión/adición (sustitución) negativa.⁸¹

En la descripción de Beatriz Viterbo, el autor usa la muy citada expresión *una como graciosa torpeza*. El uso de esta figura en Borges es característico; en su caso ilustra a detalle lo expuesto en la definición de Beristáin, quien anota que provoca “un

⁸⁰ Christiane Zschirnt, *Libros. Todo lo que hay que saber*, pról. de Dietrich Scwanitz, Barcelona, Taurus, 2004, (Pensamiento), p. 301.

⁸¹ Beristáin, pp. 374-375.

efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística.” Las figuras de atenuación o minorativas de todo el párrafo relativizan, sin embargo, la contundencia de ese tropo, el cual, continúa la filóloga, *parece revelar la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas.*⁸²

Así, en la oración *Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada: había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis*⁸³ se puede observar ese afán contradictorio que expone una suerte de monstruo lógico y conceptual, pero con reticencias que contrapuntean y atenúan el efecto de poderoso extrañamiento conseguido: la contundente amabilidad (*si el oximoron es tolerable*) de un modo de concebir el dialogismo literario, esa interlocución o doble productividad que caracteriza al juego, y que nos autoriza a percibir las letras borgianas como lúdicas en sí mismas. El *como si*, la mimesis, el juego de mimicry de todo imaginador como pase hacia los numerosos mundos alternos, anómalos, que coexisten y rebosan en la eternidad del instante —*si el oximoron es tolerable*— y cuya gratuidad garantiza su poder lúdico.

Si toda metábola es, de algún modo, desvío, disfraz, mimesis, mimicry, las de oposición lo son en mayor medida porque ostentan el disfraz y a la vez lo manifiestan. Exponen, por así decirlo, la tramoya del acto, de la representación; eso es parte de la poderosa atracción que ejercen.

Sigue una de las figuras de mayor lustre y tradición entre los burlones de todos los tiempos: la ironía.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ “El Aleph”, en *Obras completas*, t. 1, p. 659.

Ironía (o antífrasis, asteísmo, carientismo, cleuasma, epicertomesis, propoiesis, diasirmo, sarcasmo, “hipócrisis”, mimesis, micticismo, meiosis, simulación, disimulación, “illusio”, exutenismo, “scomma”, caricatura, antimetátesis, irrision, hipocorismo). Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando la idea de tal modo que, por el tono, pueda comprender otra, contraria. [...] Para los autores de la *Rethorique générale*, [...] se relaciona con el oxímoron y con la paradoja, y es un metalogismo que se produce por supresión/adición negativa como la paradoja.⁸⁴

Son de notarse las acepciones referidas de manera directa a la función lúdica:

mimesis, simulación, disimulación. En cuanto a esta última, Beristáin anota:

El nombre de **disimulación o disimulo** (“*dissimulatio*”) le viene a la ironía de que, al sustituir el emisor un pensamiento por otro, oculta su verdadera opinión para que el receptor la adivine, por lo que juega durante un momento con el desconcierto o el malentendido.⁸⁵

Un caso claro de simulación se da cuando el narrador-Borges recuerda su reacción ante la perspectiva de prologar los versos indigestos de su primo: *Asentí, profusamente asentí*.⁸⁶ O cuando decide, de manera revanchista, no acusar recibo de la experiencia del Aleph:

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé al despedirme y le repetí que el campo y la seguridad son dos grandes médicos.⁸⁷

Volvemos al esquema clásico de la Comunicación y, por supuesto, a Jakobson.

El emisor simula, disimula, enmascara, oculta, para que el receptor adivine; *juega* con el desconcierto y el malentendido. Juega, y así desenmascara el juego del otro en el agon competitivo: *Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable*.⁸⁸

⁸⁴ Beristáin, p. 277.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 278.

⁸⁶ “El Aleph”, p. 663.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 668.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 661.

La figura de la ironía admite una gran variedad de subclasificaciones, varias de las cuales practica Borges en “El Aleph”. Por ejemplo,

cuando lo que se infiere es una situación opuesta a la real, la **ironía** se llama **anticatástasis**; es mimesis si consiste en remedar burlescamente el aspecto, el discurso, la voz y/o los gestos de alguien; [...] A veces se describe el **diasirismo** (palabra que en griego significa silbido) como aquella ironía en que interviene un ingenio picante y que constituye una chanza pesada; se llama **sarcasmo** a la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante,[...] en el sentido que se le aplica a una persona indefensa o digna de piedad; [...] La exageración burlesca de los rasgos de un personaje es la **caricatura**.⁸⁹

En esta última figura se solaza Borges cuando se refiere al odiado primo, sobre todo cuando remeda su hablar ampuloso y grandilocuente, unas veces en estilo indirecto libre:

esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba La Tierra; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe. [...] Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*.

Nótese la maestría para elaborar —de manera lúdica y burlesca— una perfecta cuarteta en alejandrinos.

Otras veces la caricaturización de Carlos Argentino se da de plano en estilo directo —en ese monólogo al escribir el cual Borges no paraba de reír, según confesó en la entrevista citada⁹⁰— con el objeto de parodiar a los estudiosos de la retórica y la poética:

Estrofa a todas luces interesante —dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector

⁸⁹ Beristáin, p. 281.

⁹⁰ Véase cita de la página 33 y nota correspondiente.

considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano...Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!⁹¹

Ejemplo de lo mismo está en otra impúdica ponderación de Daneri sobre un fragmento, también “perfecto” y tanto o más disparatado que el otro, de su interminable poema:

Sepan. A manderecha del poste rutinario,
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta —¿Color? Blanquiceleste—
Que da al corral de ovejas catadura de osario.

¡Dos audacias —gritó con exultación— rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito! Lo admito, lo admito. Una, el epíteto rutinario, que certeramente denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado Don Segundo se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror, pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector, se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste*? El pintoresco neologismo sugiere el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.

Hacia la medianoche me despedí, concluye el apabullado interlocutor, incapaz de hacer un comentario más sobre la ordalía a la que acaba de ser sometido por su prolífico primo, en un ejemplo de silencio hiperbólico o **reticencia** burlona. Luego, en otro encuentro, su consternación crece:

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba

⁹¹ “El Aleph”, p. 660.

en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra *lechososo* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal...*⁹²

Más adelante, en medio de la más grave crisis de su vida, Carlos Argentino **alitera**: —*¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay!*

Y Borges, malicioso, conjetura que en el gozo de tal cacofonía olvida su pesar.

Pero aunque el narrador-Borges se encarnice con Daneri, no falta en sus ironías y sarcasmos una variedad que revela hasta qué punto el burlón puede ser un ente lleno de sabiduría, a la manera de un Montaigne quien, al considerar risible al mundo, se incluye sin ambages en la burla. En efecto, “El Aleph” está repleto de **autoironía**, figura que *ofrece una impresión paradójica, ya que parece orientada a causar el propio daño, por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión*. No se puede hacer suficiente énfasis en esta última frase.

Veamos algunos ejemplos:

Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.⁹³

No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.⁹⁴

[...]en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer.⁹⁵

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura.⁹⁶

Dos domingos después, Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida.⁹⁷

⁹² *Ibíd.*, p. 662.

⁹³ *Ibíd.*, p. 658.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 658-659.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 659.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 659-660.

Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema.⁹⁸

Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.⁹⁹

[..] vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino¹⁰⁰

Es notorio cómo la autodenigración borgiana llega al extremo hiperbólico de rematar el cuento con el otorgamiento del segundo lugar –ni siquiera el primero, para más vergüenza— del Premio Nacional de Literatura a su adversario.

Dice Beristáin que la insigne y lúdica figura de la ironía *suele combinarse con muchas otras, [...] por ejemplo con la hipérbole, con el oxímoron, etc.*, y señala que hay quien la caracteriza *como un juego euforizante y estimulante*,¹⁰¹ es decir, como todo un juego de vértigo, de flinx.

Para el Grupo μ , esta metábola, con todos sus derivados, es un metalogismo, pues altera la lógica del discurso, y se produce también por supresión/adición (sustitución) negativa, ya que reemplaza el significado de un significante por otro significado.

Otras dos figuras de lo lúdico en “El Aleph” son la paradoja y la hipérbole, que se definen así en el *Diccionario de Retórica y Poética*:

Paradoja (o antilogía o endiasis). Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión, pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 662.

⁹⁸ *Ibíd.*, p.

⁹⁹ *Ibíd.*, p.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.

¹⁰¹ Beristáin, p. 283.

manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado. [...] Igual que el oxímoron, llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado. [...]

Es, según el Grupo de Lieja, otra metábola de la clase de los metalogismos, que opera por supresión/adición (sustitución) negativa de significados que se relacionan con un referente *que es necesario no advertir sino entrever en otra realidad*¹⁰², truco en el que era experto el jugador y prestidigitador Borges. Para abundar en el sentido lúdico-borgiano del asunto, Beristáin remata: *La paradoja suele combinarse con la ironía, pero en todos los casos la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma*¹⁰³.

En cuanto a la **hipérbole**, es una

exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el *verbum proprium* [...], pues la hipóbole constituye una intensificación de la *evidentia* en dos posibles direcciones: aumentando el significado [...] o disminuyéndolo. [...] El carácter aritmético de la operación es en la hipóbole tan evidente como en la **lítóte**, en la que se dice más para significar menos, o se dice menos para significar más.¹⁰⁴

Lo cual lleva a definir esta última figura:

Lítóte o lítote (o litotes, atenuación, extenuación, “exadversio”, disminución). Figura de pensamiento de la clase de los tropos. Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más. En este caso suele coincidir con el eufemismo. [...] Algunos autores consideran la lítote como un tipo de hipóbole, una ponderación al revés [...].¹⁰⁵

Siguiendo a la *Rethorique générale*, la hipóbole es un metasemema o metalogismo que suele combinarse con la ironía, la lítote o la reticencia, pues *el silencio*

¹⁰² *Ibíd.*, p. 387.

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 257.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 306-307

*puede llegar a producir un efecto hiperbólico*¹⁰⁶ y la lítote o litote es un metalogismo que se produce por supresión parcial.

Este tropo aparece en la descripción de Carlos Argentino:

Ejerce no sé qué impreciso cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz [...]

[...] aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa.

Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante.

Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos.¹⁰⁷

Pero hay más lítotes en el texto:

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso; nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior.¹⁰⁸

Una sola vez en mi vida he tenido la ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino.¹⁰⁹

el “salón-bar”, inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones.¹¹⁰

Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica¹¹¹

Por cierto, la **reticencia** (o aposiopesis), mencionada al paso, es un tropo notable en sí mismo, y queda definido así:

Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura en el discurso que deja inacabada una frase que pierde, así, parte de su sentido. [...]es una metábola de la clase de los metalogismos porque afecta a la lógica del discurso puesto que produce su ruptura debido a la supresión total de una proposición que contiene la idea completa. [...]Suele producir un efecto hiperbólico, de exageración o énfasis.¹¹²

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 258.

¹⁰⁷ “El Aleph”, p.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p.

¹¹¹ *Ibíd.*, p.

¹¹² Beristáin, p. 426

Un caso puntual es ese remate a la parrafada de Carlos Argentino por parte de su sufrido escucha, quien, abrumado, no alcanza a quejarse del suplicio; sólo acierta a informar: *Hacia la medianoche me despedí*.¹¹³

Enseguida, siempre para efectos del análisis de lo lúdico, tenemos la hipálage, tan preferida de Borges, y de estirpe miltoniana.

Hipálage (o enálage de adjetivo). Figura retórica de construcción de la que resulta un tropo, es decir, de nivel morfosintáctico (ya que se produce por una permutación de lugares sintácticos) pero que afecta a la semántica, por lo cual también es de nivel léxico-semántico (y a veces lógico —tropo de sentencia— por la extensión del discurso que es necesario abarcar para su comprensión). Generalmente consiste en aplicar a un objeto un epíteto que conviene a personas. De la hipálage resulta pues una especie de metáfora próxima a la metáfora sintáctica. [También] consiste en ligar entre sí, dentro de la frase, palabras que ni sintáctica ni semánticamente se adecuan. La operación que la produce es un desplazamiento de las relaciones —gramatical y semántica— del adjetivo y el sustantivo. El adjetivo no concuerda ni gramaticalmente ni por su significado literal (sino por uno metafórico) con el sustantivo que le está contiguo, sino con otro, u otros, presentes dentro de un contexto inmediato.¹¹⁴

He aquí un par de ejemplos de hipálage en “El Aleph”:

Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores.¹¹⁵

[...] vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo¹¹⁶

Beristáin la considera tanto una metatasa —que opera por permutación de los lugares sintácticos, y como consecuencia, de los semánticos— como un metasemema por su efecto de sentido metasémico, así como un metalogismo, a veces, por su extensión: es decir, *una figura de construcción que es tropo de dicción y tropo de sentencia y que está montada sobre dos o sobre tres niveles de lengua*.¹¹⁷

¹¹³ “El Aleph”, p.

¹¹⁴ Beristáin, pp. 254-256.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p.

¹¹⁷ Beristáin, p. 255.

Casi como decir, en palabras borgianas, *un juego de espejos que se desplazan*.¹¹⁸

Es inevitable también mencionar una figura recurrente en la poética de Borges: la enumeración, de la cual se burla definiéndola por boca de Carlos argentino. Así se define:

Enumeración (o distribución, “parisosis”, percusio, “isocolon”, enumeración caótica y aglomerada, expolición, epitrocasmio). Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes de un todo. [...] Puede darse con asíndeton (sin nexos) [...] y puede darse con **polisíndeton** (con nexos). [...] También es frecuente la distribución **anafórica**. Se trata de una metábola de la clase de las metataxas y se produce por adición simple de términos.¹¹⁹

Es este tipo de distribución, la anáfora (que implica repetir el primero o los primeros términos de un verso u oración, que opera como nexo entre los términos de la enumeración) la que se emplea en el punto climático de “El Aleph” (vi...) donde, de manera recursiva, se alude a la figura misma —*Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito*¹²⁰— que se despliega dos veces en el clímax. La primera es una enumeración de analogías:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y las circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph).

La segunda es, quizá, la más recordada en la historia de la literatura fantástica:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y

¹¹⁸ Borges, “El acercamiento a Almotásim”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2005, p.

¹¹⁹ Beristáin, pp. 173-177.

¹²⁰ “El Aleph”, p.

cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi en una quinta de Adrogué un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.¹²¹

El resultado de usar la enumeración, para Beristáin, es *una construcción exuberante*¹²² cuya finalidad, diría Caillois, sería convidar a un juego de ílinx-mimicry: la representación del universo entero en una pequeña esfera tornasolada que, como el Dios de Pascal¹²³, es pavorosa (*effroyable*) porque contiene el absoluto, la totalidad, la cual no podremos abarcar jamás al estar constituida nuestra sustancia de palabras, es decir, de sucesiones y no de simultaneidades. El artista, sin embargo, juega a ser Dios y, en la doble productividad a la que aspira invitarnos, nos convoca a jugar a lo mismo, ya no como meros espectadores, sino como partícipes de esa parodia de totalidad: *vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, [...] vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré.*¹²⁴

¹²¹ *Ibíd.*, p.

¹²² Beristáin, p. 175.

¹²³ Borges, “La esfera de Pascal”, en *Obras completas*, p.

¹²⁴ “El Aleph”, p.

No hay que soslayar el hecho de que, en esa famosa enumeración, todos los elementos sean de una concreción definitiva, precisa; una específica mujer de Inverness, un cierto atardecer queretano —y ningún otro—, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, *la de Philemont Holland* para más detalle, y que, sin embargo, haya dos elementos abstractos para jugar un flinix vertiginoso: *el engranaje del amor y la modificación de la muerte*. Y, no hay que olvidarlo, por supuesto: el mismísimo *inconcebible universo*.

No sobra anotar que hay otra enumeración en el cuento, sólo que burlesca y caricaturesca, la cual refiere la banal aspiración, también totalizante, de Daneri:

[..] se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al Norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton.¹²⁵

Y, en fin, este afán enumerador, ejemplificado en las metábolos anteriores, construye en otra figura célebre, la **anadiplosis** progresiva —*gradatio* o concatenación— uno de los momentos más entrañables del cuento y de la literatura universal cuando, frente al retrato de la amada muerta, el narrador-personaje dice:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Esta metábola, la anadiplosis, es —siguiendo a Beristáin— una metataxa, y se produce por adición repetitiva en cadena, *con o sin relajación de la igualdad de las expresiones repetidas*.¹²⁶

¹²⁵ *Ibíd.*, p.

¹²⁶ Beristáin, p. 103.

No es casual que una gran cantidad de las metáforas ejemplificadas en “El Aleph” sean figuras de oposición —según la terminología de la Retórica clásica. Estas metáforas, al afirmar y negar la realidad al mismo tiempo, simulan, juegan, propenden a hacerla estallar *en el receptor*, revelando así la densidad de esos numerosos mundos simultáneos que laten en este mundo, el más mimético, el más aparente de todos según Borges: nuestra realidad, ese *juego de espejos que se desplazan*: el gran juego de mimicry. Baste recalcar el hecho de que todo el cuento puede ser visto como una parodia-homenaje a *La Divina Comedia*, mimesis a su vez de la tríada Infierno-Purgatorio-Paraíso: un juego de mimicry, que incluye el ílinx vertiginoso del clímax, y el alea azaroso de la destinación del prodigio, y el agon, la competencia por Beatriz, que acabará perdiendo irremediablemente Borges tanto como la perdió Dante Alighieri: Beatriz es la Portinari, y su apellido en el cuento —Viterbo— es la ciudad donde nació la amada imposible de Dante. Tal vez el resumen de esta mimesis entre el autor de la *Comedia* y el de “El Aleph” se resume en esa frase, íntima y perfecta, donde se acepta con extremo dolor la pérdida de las dos beatrices: la prima desdeñosa, indiferente e hipotética y la púber Portinari, también desdeñosa e indiferente, pero histórica, a quien se ha venerado desde hace más de siete siglos a través de Dante (*Beatriz, Beatriz Elena*¹²⁷, *Beatriz Elena Viterbo...*); frase en la cual se funden dos de los innumerables mundos que palpitan en el inquietante juego del ámbito de “El Aleph”.

Como para enfatizar el carácter de la realidad como mimesis, como representación, como mimicry, el cuento tiene, hacia el final, dos alusiones al desgaste bienhechor o trágico de la memoria:

¹²⁷ O desde hace más de 25 siglos, si el nombre *Elena* alude a la de Troya, motivo de discordia por excelencia.

Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio me trabajó otra vez el olvido.¹²⁸

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.¹²⁹

Sin embargo, en uno de sus más bellos poemas, Borges mismo ha hecho énfasis en que *Sólo una cosa no hay: es el olvido*.¹³⁰

No en su caso, en todo caso.

¹²⁸ “El Aleph”, p.

¹²⁹ *Ibíd.*, p.

¹³⁰ Borges, « Everness », en *Obras completas*, tomo II, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 326.

CONCLUSIONES

Emprender un estudio neorretórico de “El Aleph” de Jorge Luis Borges —uno de los cuentos canónicos en nuestro idioma— a partir del vínculo interdisciplinario entre Ciencias del Lenguaje, Ciencias de la Comunicación y teoría antropológica del juego ha sido el objetivo de este ensayo.

Para ello ha sido necesario revisitar a un autor como Roman Jakobson, referencia obligada para todo comunicólogo, lingüista y semiólogo. Su esquema, si bien no acabado, permite por esa misma causa desarrollar aún algunas líneas de investigación para aproximarse a los fenómenos del lenguaje tanto desde un punto de vista comunicológico como literario.

La exploración de la función lúdica, eje nodal de este trabajo, corre en ese sentido. La definición misma de lo lúdico, siguiendo a los fundadores de los estudios sobre el juego —Johan Huizinga y Roger Caillois en especial— arroja luz sobre el objeto de estudio.

Al entrecruzar el esquema funcional del lenguaje y la teoría antropológica del juego con los vectores de la Neorretórica, se materializa la noción que, hacia el final de su vida, Borges sostendría de manera recurrente: que siendo el arte un sueño —así lo dirija el soñador—, a fin de cuentas es una suerte de representación en la cual, como en los sueños, todos los personajes son el soñador mismo, disfrazado bajo distintas apariencias. Pero mientras que el artista formula con su voluntad el sueño, impregnado de vértigo, azar, combate y fértil simulacro, es sólo en relación con otros que el juego se cumple. En comunión; en comunicación.

Que Borges es un autor deslumbrante por su erudición y su inteligencia —los términos no son intercambiables: sobran los ejemplos de eruditos estólidos— es sabido.

Que su escritura abunda en poderosos y delicados juegos intelectuales resulta dato obligado en todas sus semblanzas. Que su humor, tan sutil como corrosivo, dota a sus textos de una dimensión de gozo e irreverencia que no todos detectan, es motivo de solaz entre las camarillas que veneran su “Arte de injuriar¹” y se complacen en examinar, extasiados, sus astutos sarcasmos.

Borges no pontifica. Sólo sentencia por el placer del pensamiento: juega. *¡Oh dicha de entender, mayor que la de sentir y experimentar!*² Así, no parece impertinente añadir algunos párrafos al innumerable conjunto de los textos que cantan las alabanzas de esos juegos, si bien desde un ángulo que parece no tener precedentes: el de la comunicación, a partir de las llamadas Ciencias del Lenguaje y, para más precisión, desde el esquema funcional de uno de los padres fundadores de la Lingüística, disciplina de la que se han beneficiado por igual la literatura, la semiótica y las denominadas Ciencias de la Comunicación.

Todo tropo es un desvío, nos recuerda la Neorretórica. Todo desvío, añadiríamos, es un simulacro que se realiza para mejor entender, si es que el llamado sentido recto resulta ya inexpressivo e insuficiente para tratar con la denominada realidad, refractaria siempre a todo intento de asimilación. Tropo es desvío, máscara que oculta tanto como expresa, simulación, juego de mimesis —mimicry, que en el arte alcanza vértigos e implica agonías por su misma dotación de azar.

Se inició indagando si hay en el arte una función o dimensión lúdica; se llegó a que el arte en sí mismo es lúdico. A que el arte mismo es juego, si renunciamos a entender al juego como algo trivial, irrelevante, y recuperamos su sentido ritual,

¹ De *Historia universal de la infamia*, en *Obras completas*, t. p.

² Borges, “La escritura del dios”, en *Obras completas*, t. , p.

religioso —re-vinculante según la etimología—; de recuperación del vínculo social, comunicativo a fin de cuentas.

La mayoría de los tropos de lo lúdico en Borges no por casualidad son, en su mayoría, metalogismos y metataxas: sus operaciones lúdicas alteran la lógica y su estilo, elegante y controlado, es toda una propuesta sintáctica. El arte literario, de que Borges es maestro, pone en juego al lenguaje; tan en juego, que Borges mismo se permite burlarse de la retórica clásica mientras la despliega con total dominio a favor de sus ficciones. En este sentido, emprender su análisis retórico sirve para notar cómo en su poética se da la superación de la retórica misma, como ocurre con todo verdadero artista.

Todo arte es juego, siguiendo a Gadamer, y todo juego, comunicación. Pero si bien hay artistas que dicen omitir deliberadamente toda apelación a sus lectores, no es el caso de Borges, para quien la escritura es esencialmente diálogo, desafío de inteligencias, relación entre saberes y tradiciones milenarias y entre lugares inmensamente distantes entre sí. En Borges, la función lúdica es claramente identificable con la poética y, siendo el juego netamente vinculante, sólo puede manifestarse como comunicación.

Sobre aspectos metodológicos

ASTI VERA, Armando, *Metodología de la investigación*. Madrid, Cincel, 1972.

CONDE, Rosina, *Pautas de redacción para trabajos académicos de ciencias sociales y humanidades*, México, UACM-Academia de Creación Literaria, 2006, (inédito).

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1982.

GARZA MERCADO, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*, México, El Colegio de México-Harla, 1988.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992.

MARTÍNEZ, José Luis (selección, introducción y notas), *Ensayos, siglos XIX y XX. Selección de ensayos de los siglos XIX y XX, de Justo Sierra a Carlos Monsiváis*, México, Patria, 1992 (Gran Colección de la Literatura Mexicana Promexa).

MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos*, estudio preliminar de Ezquiel Martínez Estrada, Madrid-Conaculta,-Océano, 1999 (Biblioteca universal).

ROJAS SORIANO, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México, Plaza y Valdés, 1998.

Sobre Teoría de la Comunicación

BERLO, David K., *El proceso de la comunicación. Introducción a la práctica*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992.

LASSWELL, Harold, "Estructura y función de la comunicación en la sociedad", en Miquel de MORAGAS SPÀ, *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (*MassMedia*)

MORAGAS SPÀ, Miquel de, *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979
(*MassMedia*)

MORAGAS SPÀ, Miquel de, *Teorías de la Comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993 (*MassMedia*).

RODRIGO ALSINA, Miguel, *Teorías de la comunicación : ámbitos, métodos y perspectivas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

SHANNON, C.E. y W. WEAVER, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois, 1949.

Sobre Neorretórica, Lingüística y temas afines

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1991.

BARTHES, Roland et al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

BARTHES, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, col. Paidós Comunicación.

——— El placer del texto, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Limusa-UNAM, 2003.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1975.

HENKMANN, Wolfhart y Konrad LOTTER, eds., *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998, col. Crítica/Filosofía.

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Ariel, 1989.

MARCHESE Ángelo y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, FCE, 2004, sexta reimpresión.

PERELMAN, Chaïm y Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, traducción española de J. Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos, 1994.

POZUELO-YVANCOS, José María, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1991.

RUIZ, Antonio, Antonia VIÑEZ y Juan SÁENZ, (comps.) *Retórica y texto. Actas del III encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.

SEGOVIA, Tomás, *Poética y profética*, México, El Colegio de México-FCE, 1985, serie Estudios de Lingüística y Literatura.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967, 1ª. ed. en español, col. Biblioteca Breve-Ensayo núm. 280.

HENKMANN, Wolfhart y Konrad LOTTER, eds., *Diccionario de Estética*, Grijalbo Mondadori, 1998, col. Crítica/Filosofía.

V.V.A.A., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.

Sobre el humor y lo lúdico

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1998.

BERGER, Peter, *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999.

BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

BOSS, Gilbert, "Juego y Filosofía", trad., L. Parra, en *Ideas y Valores* N° 64-65, agosto 1984.

CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE (Colección Popular no. 344), 1994.

EGUREN GUTIÉRREZ, Luis Javier, *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1987.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

GADAMER, Hans Georg, "El elemento lúdico del arte" en *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991 (Pensamiento Contemporáneo no. 15).

HOLZAPFEL, Cristóbal, *Crítica de la razón lúdica*, Madrid, Trotta, 2003.

HUIZINGA, Johann, *Homo ludens. El juego y la cultura*, trad. de Eugenio Ímaz, México, FCE, 2005 (Colección conmemorativa 70 aniversario núm. 22).

PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relaxo*, México, FCE-CREA, 1984 (Biblioteca joven).

TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles, "La función lúdica como función comunicativa del lenguaje", en *Retórica y texto. Actas del III encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.

YNDURÁIN, Francisco, "Para una función lúdica en el lenguaje", en V.V.A.A., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Fundación Juan March, 1974.

De y sobre Jorge Luis Borges

BORGES, Jorge Luis, "Bartleby", en *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1999 (Obras completas de Jorge Luis Borges).

————— *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, 2ª. ed. corregida, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

————— *Ficcionario. Una Antología de sus textos*, 1ª.ed. en español, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal México, FCE, 1985 (Tierra Firme).

————— *Nueva antología personal*, México, 1987, Siglo XXI (La creación literaria).

————— *Obras completas t.t. 1 a 4*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"Borges oral" en *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, 23 de marzo de 1997.

CAÑEQUE, Carlos (ed), *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona, Destino, 1999.

COSTA, René de, *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999.

- CRUZ, Juan Cristóbal, “Borges y el espejo vienés”, en *Ocho ensayos sobre Borges (A 100 años de su nacimiento)*, México, Publicaciones Cruz O.S.A., México, 1999.
- FISHBURN, Evelyn, “Borges y el Humor”, en *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999.
- MEJÍA PRIETO, Jorge y Justo R. MOLACHINO, *Borges ante el espejo*, México, Lectorum, 2005.
- NUÑO, Juan, *La Filosofía de Borges*, México, FCE, 1986.
- PATIÑO, Juan Pablo, “El humor carnavalesco en Borges”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/borg_hum.html
- PEICOVICH, Esteban, *Borges, el palabrista*, Prodhufi, Madrid, 1995.
- SAVATER, Fernando, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Omega, 2005 (Vidas literarias).
- ZSCHIRNT, Christiane, *Libros. Todo lo que hay que saber*, pról. de Dietrich Scwanitz, Barcelona, Taurus, 2004 (Pensamiento).

Otros textos citados

- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Edaf, 2002 (Biblioteca Edaf).
- PAZ, Octavio, “Risa y penitencia”, en *Obras completas. Edición del autor. Tomo 7: Los privilegios de la vista*, México, Círculo de Lectores-FCE, 1994 (Letras mexicanas) pp. 121-128.
- SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002 (Ariel Literatura y Crítica).
- WHITMAN, Walt, *Canto a mí mismo*, Buenos Aires, Losada, 1997.

FUENTES ELECTRÓNICAS

BORDELOIS, Ivonne, “Semblanza de la revista *Sur*”. Disponible en

<http://www.arquitrave.com/Borgesbiografia.htm>

“Borges habla sobre sus libros”, en *Los libros y la noche. Una página sobre Borges*. Disponible en

<http://www.galeon.com/borges/confe.htm>

CAILLOIS, Roger, “Borges por Roger Caillois”. Disponible en

<http://www.elistas.net/lista/escritores/archivo/indice/2285/msg/2305/>

CASTRO Y CASTRO, Marcela, “Los libros de arena”, en *Universitas Humanística* No. 52, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Julio-diciembre de 2001. Disponible en

http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/bibliografia/virtual/castrocastro.htm

“JLB: el deslumbramiento ante el laberinto del mundo”, entrevista con Abel Posse, escritor y embajador de Argentina en Praga para la revista *Literarni Noviny*, 25 de agosto de 1994. Disponible en

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=649>

Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación, Asociación española de estudios sobre lengua, pensamiento y cultura clásica. Disponible en <http://www.asociacion-logo.org/revista-logo.htm>

MAMONDE, Carlos Hugo, *Borges: Una cronología*. Tomado de *Revista de Occidente* (no. 217, junio de 1999) Disponible en: http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/borges_cronologias.asp

MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*.

Tomos I y II, introducción y comentarios de Constantino Román y Salamero. Disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/index.htm

PARAÍSO, Isabel, *Actualidad de la retórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Publicado en *Analecta*

Malacitana, XX, 1, 1997, págs. 163-167) Disponible en

<http://www.anmal.uma.es/numero4/Paraiso.htm>

PATIÑO, Juan Pablo, “El humor carnavalesco en Borges”, Puebla, Universidad Iberoamericana, 2001.

Disponible en www.ucm.es/info/especulo/numero22/borg_hum.html

PAULS, Alan, “Loca erudición”, en *Radar Libros*, suplemento literario de *Página/12*, 22 de agosto de

1999. Disponible en <http://members.tripod.com/Paolo21524/pauls2.html>

PÉREZ, Rafael Alberto, “Es necesario trascender las barreras académicas a la investigación”, adaptación de su ponencia en el VI Foro Universitario de Investigación en Comunicación. Disponible en

http://www.tendencias21.net/index.php?action=article&id_article=98120

RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen, “Estado actual de la retórica”, en *Proyecto ensayo hispánico*.

Crítica y teoría. Disponible en www.ensayistas.org/critica/retorica/ruiz/actual.htm

RODRÍGUEZ-MONGOÑEDO, Miguel, “ ‘Borgiano’ y no ‘borgesiano’ ”, en *Ficciones. A game of shifting mirrors*, 15 de mayo de 2005. Disponible en

<http://ficcionesborges.blogspot.com/2005/05/borgiano-y-no-borgesiano.html>

VIGARA TAUSTE, Ana María, *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, disponible en

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>

APÉNDICE 1

TROPOS DE “EL ALEPH”
EN EL CUADRO GENERAL DE LAS METÁBOLAS DEL GRUPO μ

		GRAMATICALES (código)			LÓGICAS (referente)
		E X P R E S I Ó N		C O N T E N I D O	
		C L A S E S		O D O M I N I O S	
		METAPLASMOS	METATAXAS	METASEMEMAS	METALOGISMOS
OPERACIONES		(sobre la morfología) nivel fónico-fonológico	(sobre la sintaxis) nivel morfosintáctico	(sobre el significado) nivel semántico	(sobre la lógica) nivel lógico
SUPRESIÓN					
R E L A C I O N A L E S	Parcial				Litote [<i>Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso; nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior.</i>] [el “salón-bar”, inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones] [aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa.]
	Completa				Reticencia [<i>Hacia la medianoche me despedí</i>], Silencio hiperbólico
R E L A C I O N A L E S	ADICIÓN Simple		Enumeración [<i>Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y las circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur.</i>] Enumeración burlesca [<i>se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al Norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción,</i>		Hipérbole [<i>Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería lactario, lactinoso, lactescente, lechal</i>], [<i>la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta</i>], silencio hiperbólico

Repetitiva

la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton]

Polisíndeton [*vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa.*]

Aliteración [*¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay!*]

Anadiplosis progresiva, gradatio o concatenación [*Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.*]

**SUPRESIÓN/
ADICIÓN
(SUSTITUCIÓN)**

**Parcial
Completa
Negativa**

oxímoron
[*una como graciosa torpeza*]

Ironía (mimesis, caricatura)
[*Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. [...] es autoritario, pero también es ineficaz; Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. “Es el Príncipe de los poetas en Francia”, repetía con fatuidad. “En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas.”], [—Estrofa a todas luces interesante—dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del*

R
E
L
A
C
I
O
N
A
L
E
S

catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero — ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¿sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura] diasirmo, anticatástasis, sarcasmo, simulación, [Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé al despedirme y le repetí que el campo y la seguridad son dos grandes médicos] autoironía [en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer.]

S
U
S
T
A
N
C
I
A
L
E
S

**PERMUTACIÓN
O
CONMUTACIÓN
Indistinta**

Hipálage
[Junto al jarrón sin una flor,
en el piano inútil, sonreía
(más intemporal que
anacrónico) el gran retrato
de Beatriz, en torpes
colores.] [vi la violenta
cabellera, el altivo cuerpo]

Inversa

EL ALEPH¹

*O God, I could be bounded in a
nutshell and count myself a King of infinite space.*

Hamlet, II, 2.

*But they will teach us that Eternity is
the Standing still of the Present Time,
a Nunc-stans (as the Schools call it);
which neither they, nor any else understand,
no more than they would a
Hic-stans for a infinite greatnesse of
Place.*

Leviathan, IV, 46

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el 30 de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos, Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en

¹ Borges, *Obras completas* t. 1, pp. 658-669.

un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo; la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces no dejé pasar un 30 de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdiicé, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí gradualmente confidencias de Carlos Argentino Daneri.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada: había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué impreciso cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. Durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable. “Es el Príncipe de los poetas en Francia”, repetía con fatuidad. “En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas.”

El 30 de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

—Lo evoco —dijo con una admiración algo inexplicable —en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba La Tierra; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe.

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción.

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,

Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;

No corrijo los hechos, no falseo los nombres,

Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*.

—Estrofa a todas luces interesante —dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano...Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso; nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otro. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo

contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema². Una sola vez en mi vida he tenido la ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al Norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. Copio una estrofa:

Sepan. A manderecha del poste rutinario,

(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)

Se aburre una osamenta — ¿Color? Blanquiceleste—

Que da al corral de ovejas catadura de osario.

— ¡Dos audacias —gritó con exultación— rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito! Lo admito, lo admito. Una, el epíteto rutinario, que certeramente denuncia, *en*

² *Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira en que fustigó con rigor a los malos poetas.*

*Aqueste da al poema belicosa armadura
De erudición; estotro le da pompas y galas
Ambos baten en vano las ridículas alas...
¡Olvidaron, cuitados el factor HERMOSURA!*

Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema.

passant, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado Don Segundo se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror, pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector, se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste*? El pintoresco neologismo sugiere el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.

Hacia la medianoche me despedí.

Dos domingos después, Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, “para tomar juntos la leche, en el contiguo salón-bar que el progresismo de Zunino y de Zungri —los propietarios de mi casa, recordarás— inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer”. Acepté, con más resignación que entusiasmo. Nos fue difícil encontrar mesa; el “salón-bar”, inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones; en las mesas vecinas el excitado público mencionaba las sumas invertidas sin regatear por Zunino y por Zungri. Carlos Argentino fingió asombrarse de no sé qué primores de la instalación de la luz (que, sin duda, ya conocía) y me dijo con cierta severidad:

—Mal de tu grado habrás de reconocer que este local se parangona con los más encopetados de Flores.

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra *lechososo* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*... Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas, “que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro”. Acto continuo censuró la prologomanía, “de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios”. Admitió, sin embargo, que en la portada de la nueva obra convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste. Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconcusos: la perfección formal y el rigor científico, “porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad”. Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro.

Asentí, profusamente asentí. Aclaré, para mayor verosimilitud, que no hablaría el lunes con Álvaro, sino el jueves: en la pequeña cena que suele coronar toda reunión del Club de Escritores. (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen

lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase.) Dije, entre adivinatorio y sagaz, que antes de abordar el tema del prólogo describiría el curioso plan de la obra. Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b).

A partir del viernes a primera hora, empezó a inquietarme el teléfono. Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizás coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri. Felizmente nada ocurrió —salvo el rencor inevitable que me inspiró aquel hombre que me había impuesto una delicada gestión y luego me olvidaba.

El teléfono perdió sus terrores pero, a fines de octubre, Carlos Argentino me habló. Estaba agitadísimo; no identifiqué su voz, al principio. Con tristeza y con ira balbuceó que esos ya ilimitados Zunino y Zungri, so pretexto de ampliar su desafortunada confitería, iban a demoler su casa.

—¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay! — repitió, quizá olvidando su pesar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detectable del pasaje del tiempo; además se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. Dijo que si Zunino y Zungri persistían en ese

propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría *ipso facto* por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales.

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. Interrogué si éste se había encargado ya del asunto. Daneri dio que le hablaría esa misma tarde. Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.

—Está en el sótano del comedor— explicó, aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío; yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.

— ¡El Aleph!— repetí.

Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es *inajenable* mi Aleph.

Traté de razonar.

—Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

—La verdad no penetra un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la Tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.

—Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera emitir una prohibición. Basta el conocimiento de un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbos, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado.

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Carlos entró poco después. Habló con sequedad; comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

—Una copita del pseudo coñac —ordenó— y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de la baldosas y fijas los ojos en el

decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*

Ya en el comedor, agregó:

—Claro está que, si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz.

Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales. El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. Con la mirada, busqué en vano el baúl de que Carlos Argentino me habló. Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso.

—La almohada es humildosa —explicó—, pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones.

Cumplí con su ridículo requisito; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí mi desesperación de escritor. 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? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. 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.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos,

nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los pies de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

—Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:

—¿Lo viste todo bien, en colores?

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.

Postdata del 1º de marzo de 1943. A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de “trozos argentinos”. Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de

Literatura³. El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero al doctor Mario Bonfanti; increíblemente mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia! Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz.

Dos observaciones quiero agregar: una sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres —la séptuple copa de Kai

³ "Recibí tu apenada congratulación", me escribió. "Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás... — ¡aunque te ahogue!— que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más *Califa* de los rubíes.

Josrú, el espejo que Tárík Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272), el espejo que Luciano de Samostata pudo examinar en la Luna (*Historia Verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín, “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio” (*The Faerie Queene*, III, 2, 19)— , y añade estas curiosas palabras: “Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... la mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: *En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería*”.

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

A Estela Canto

BORGES: UNA CRONOLOGÍA⁴

Por Carlos Hugo Mamonde

1899

Nacimiento en Buenos Aires el 24 de agosto, a fines del invierno austral, en la casa de los Borges, en la calle Tucumán, entre Suipacha y Esmeralda (los tres, nombres de batallas). Hijo de Jorge Guillermo Borges y de Leonor Acevedo, descende de criollos, portugueses e ingleses. Dos años más tarde nacerá su hermana Norah, quien sería importante pintora *naïf*. Los niños crecerían en el bilingüismo del español y el inglés, por la influencia en el hogar de la abuela paterna Fanny, oriunda de Northumberland y cuyo padre, Edward Young Haslam, editó uno de los primeros periódicos ingleses de Río de La Plata, el *Southern Cross*. Pero la infancia de Borges transcurriría al norte de su casa natal, en una quinta solariega de Palermo, barrio porteño de las orillas de la ciudad que sería uno de sus predilectos territorios míticos.

1905

El pequeño Jorge Luis toma sus primeras lecciones con la institutriz británica Miss Tink. También comienza a escribir: un resumen de mitología griega y "La visera fatal", un ejercicio escolar sobre un tema de *El Quijote*.

1914

⁴ Disponible en http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/borges_cronologias.asp

Por graves problemas de la vista, el padre se jubila como profesor y marcha a Europa, junto con toda la familia, para someterse a tratamiento médico especializado. Pueden visitar París y Londres antes de que el 4 de agosto estalle la Primera Guerra Mundial. Los riesgos de la conflagración los llevan a establecerse en la pacífica Ginebra, donde el joven Jorge Luis estudia francés y cursa el bachillerato en el Lycée Jean Calvin. Desde su refugio suizo la familia visita brevemente Milán y Venecia. El estudiante Borges comienza a leer con predilección a los prosistas del realismo francés y a los poetas del expresionismo y del simbolismo, especialmente Rimbaud, mientras descubre a Schopenhauer y Nietzsche, a Carlyle y a Chesterton. Solo, con un diccionario, Borges también "se enseña" alemán. Y pergeña sus primeros versos, en francés.

1919

El fin de las hostilidades, el año anterior, permite a los Borges abandonar Suiza y marchar a España, residiendo sucesivamente en Barcelona, Mallorca, Sevilla y Madrid. En esta época el joven Borges escribe dos libros que no conocerían la imprenta: las narraciones barojianas de *Los naipes del tahúr* y los poemas de *Los ritmos/ o himnos/ o psalmos/ rojos*, al parecer un enjundioso canto a la reciente revolución soviética. En Sevilla se relaciona con los poetas del movimiento ultraísta. Comienza a colaborar con las revistas *Ultra*, *Hélices* y *Cosmópolis* y publica su primer poema conocido, "Al mar". En Madrid tiene lugar el encuentro, siempre celebrado por Borges, con el escritor andaluz Rafael Cansinos-Asséns, a quien frecuenta en su tertulia del famoso café Colonial. Allí también, y en Pombo, conocerá a Valle Inclán, Gómez de la Serna, Gerardo Diego y Guillermo de Torre.

1921

Al fin de una estancia de tres años en la península, el joven Borges, sus padres y su hermana Norah regresan a Argentina. El contacto con Buenos Aires lleva al poeta a una relación exaltada, de "descubrimiento", con su ciudad natal. Así comienza a dar forma a la mitificación de los barrios suburbanos, donde asentará parte de su constante idealización de lo real. Conoce al escritor, filósofo de la paradoja y humorista surreal Macedonio Fernández, a quien sigue con devoción juvenil en la tertulia que éste dirige. También Borges participa en la fundación de la revista ultraísta *Proa*, aunque paulatinamente abandona esta estética.

1923

Antes de emprender su segundo viaje a España —donde ha tenido lugar el golpe de estado de Primo de Rivera—, a los veinticuatro años de edad, Borges edita su primer libro: *Fervor de Buenos Aires*, donde emotivamente confesará que, finalmente, "las calles de Buenos Aires/ ya son mi entraña". Son treinta y tres poemas tan heterogéneos que aluden a un juego de cartas (el truco), o al tirano Juan Manuel de Rosas, o a la exótica Benarés; aunque también se solaza en un patio anónimo de Buenos Aires, "en la amistad oscura/ de un zaguán, de una parra y de un aljibe". Sobre el espíritu de este libro ha escrito Borges que "en aquel tiempo buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha". Este mismo año de 1923, Ortega y Gasset publica *El tema de nuestro tiempo* y funda la *Revista de Occidente*.

1925

Ya de regreso en Buenos Aires, Borges publica otro poemario, *Luna de enfrente*, donde el nacionalismo exaltado del joven Borges se resuelve en versos elegiacos como: "Pampa/ yo diviso tu anchura que ahonda las afueras,/ yo me estoy desangrando en los ponientes"; y los ensayos de *Inquisiciones* (que jamás reeditaré). Los diecisiete poemas del volumen de versos continúan el diletantismo de *Fervor...* e incluyen la famosa elegía criollista "El general Quiroga va en coche al muere". Reflexionando sobre este libro, Borges ha dicho que si en *Fervor* "la ciudad no deja nunca de ser íntima", en este nuevo libro Buenos Aires "tiene algo de ostentoso y de público". Este mismo año, el poeta conoce a la mecenas Victoria Ocampo, con quien colaboraría en su famosa revista *Sur*.

1926

Publica el libro de ensayos *El tamaño de mi esperanza* (que tampoco se reeditaría hasta 1993, cuando —póstumamente— volvió a la luz). El fervor borgiano por la argentinidad no conoce medida en el énfasis. Así dirá que "la pampa y el suburbio son dioses". En el capítulo final, "Profesión de fe literaria", un Borges veinteañero, emotivo y muy distante de la metafísica que habría de fascinarlo, predica solemnemente que "toda literatura es autobiográfica, finalmente", aunque —como su experiencia vital es corta— en seguida nos confiesa que "a veces la sustancia autobiográfica, personal, está desaparecida por los accidentes que la encarnan y es como corazón que late en la hondura".

1928

Publica el ensayo "El idioma de los argentinos", que no consta en sus *Obras completas*.

1929

El mismo año que Ortega y Gasset publica *La rebelión de las masas*, Borges da a conocer un nuevo libro de poemas, *Cuaderno San Martín*, que ganó el II Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires. Los famosos versos de "Fundación mítica de Buenos Aires" están en este volumen: "¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?/[...] A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ la juzgo tan eterna como el agua y el aire". Reflexionando sobre el quehacer de los poetas, a quienes conjetura "líricos o intelectuales", Borges defiende la pertenencia de este libro al oficio de un autor del segundo grupo.

1930

Año trágico para Argentina, que conoce el primer golpe militar del siglo XX, encabezado por el general Uriburu; es el año de publicación de *Evaristo Carriego*, libro "menos documental que imaginativo", que propone una suerte de fantástica biografía de un poeta menor de Buenos Aires, a cuyo hilo Borges recrea una minuciosa —y sentimental— leyenda personal de algunos barrios y tipos populares porteños, "mitología de un Buenos Aires que jamás existió". Un libro, en fin, de ensayos tan circunstanciados que ya parecen relato, aunque Borges no confíe aún en su magistral capacidad de narrar; acaso sólo intuita en un sesgo cuando lúcidamente analiza "el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, [que] sólo es recuperable por la novela...".

1932

Aparece *Discusión*, colección de ensayos. En el usual confesionario borgiano del prólogo (enlazando sus prólogos se puede obtener un esbozo de autobiografía intelectual

y espiritual: para Borges siempre serán estos espacios de apertura el sitio de una muy íntima e implacable asunción de sus circunstancias), un hombre ya en sazón nos confiará sin ambages, y con un punto de autocompasión y pudor, que "vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias". Este año conoce a Adolfo Bioy Casares, su amigo más constante y con quien publicaría al alimón numerosos textos. También este año, Borges comienza a dirigir, junto con Ulyses Petit de Murat, la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural del diario populista *Crítica*.

1935

Se edita su célebre *Historia universal de la infamia*, serie de relatos breves o "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias". Esta colección contiene el famoso relato "Hombre de la esquina rosada", donde de alguna manera Borges sigue cincelandando el perfil mítico de Buenos Aires iniciado en *Evaristo Carriego*. (En este sentido, parece evidente que así como Faulkner creara a Yoknapatawpha County, García Márquez a Macondo o Juan Carlos Onetti a Santa María... el territorio utópico de Borges es el propio Buenos Aires transustanciado por lo legendario). Y hablando de esta narración como si "el otro Borges" la hubiera concebido, Borges reconoce que "el más leído de sus cuentos era narrado por un asesino", porque "Borges (¿el otro?) pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa".

1936

Se publican los ensayos de *Historia de la eternidad*, donde —entre otros temas— el autor indaga sobre la metáfora. Hablando de la batalla, Borges pronuncia esa bellísima letanía metafórica que nombra la guerra de los antiguos islandeses, eludiendo el nombrarla: "Asamblea de espadas/ tempestad de espadas/ encuentro de las fuentes/ vuelo de lanzas/ canción de lanzas/ fiesta de águilas/ lluvia de los escudos rojos/ fiesta de los vikingos...". El libro se cierra con su famoso, irónico y feliz "Arte de injuriar", donde nos asegura creer que "la vituperación y la burla" valdrían más que otros géneros literarios. Ese mismo año, en la revista quincenal *El Hogar*, comienza a publicar la columna de crítica "Libros y autores extranjeros". Para la editorial Sur traduce *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf.

1937

Publica *Antología clásica de la literatura argentina*, escrita en colaboración con Pedro Henríquez Ureña. Traduce otra novela de V. Woolf, *Orlando*, que también editará Sur. Con ayuda de su amigo, el poeta Francisco Luis Bernárdez, Borges consigue un empleo en la biblioteca municipal Miguel Cané, del barrio de Almagro.

1938

Es el año de la muerte de su padre, Jorge Guillermo Borges, contemporánea a un grave accidente del poeta, al golpearse la cabeza con una ventana, que lo lleva al borde de la muerte por septicemia y que, oníricamente, reflejará en su conocido cuento "El sur". En

parte por su caída, Borges comienza a perder totalmente la vista, siempre escasa en su juventud. "Yo era un miope que ascendió a ciego", dirá.

1940

Se publica la *Antología de zoología fantástica*, escrita por Borges en colaboración con Bioy Casares y Silvina Ocampo, quienes ese mismo año contraen matrimonio, siendo Borges el testigo de su boda.

1941

Edita el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*, con el que gana el Premio Nacional de Literatura; obra que contiene el fascinante ejercicio de crítica intertextual *avant la lettre* que es "Pierre Menard, autor del Quijote", donde Borges se adelanta veinte años a los postulados de la nueva crítica europea. El mismo año, y con el seudónimo H. Bustos Domecq, publica *Dos fantasías memorables*, volumen de historias de suspenso policial escrito en colaboración con Bioy.

1944

Su obra *Ficciones*, que recoge "El jardín de senderos que se bifurcan" y otro volumen de relatos, *Artificios*, recibe de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) el Gran Premio de Honor. En sus páginas se halla "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", sobrecogedora e insuperable metáfora del mundo. En el prólogo, Borges confesará su admiración y deuda a autores como Schopenhauer, Stevenson, Shaw, Chesterton o Bloy.

1946

El general Juan Perón (quien famosamente dijo: "Alpargatas sí, libros no") gobierna en Argentina. Borges es obligado a renunciar a su empleo como bibliotecario al ser designado, alternativamente, "inspector de mercados de aves de corral". Su madre y su hermana, antiperonistas, sufren detención policial. Borges es llevado por la necesidad a convertirse en conferenciante itinerante por diversas provincias argentinas y Uruguay. Para ello debe vencer su tartamudez, con ayuda médica.

1949

Se edita su célebre obra narrativa *El Aleph*, libro "cuyas piezas corresponden al género fantástico" y que para la crítica es casi unánimemente su mejor colección de relatos. Especialmente conmovedor (con un tono en que Borges, inusualmente, rompe su legendario distanciamiento emocional y moral hacia sus textos) resulta el relato "Deutsches Requiem", que refleja la ambigüedad de víctima y verdugo en la tortura y que para el autor "quiere entender ese trágico destino" de la derrotada Alemania nazi; derrota "que nadie pudo anhelar más que yo".

1950

La Sociedad Argentina de Escritores lo nombra presidente, cargo al que renunciará tres años más tarde. Comienza su tarea docente enseñando literatura inglesa.

1951

En París se edita la primera traducción francesa de su narrativa, *Fictions*; en México, *Antiguas literaturas germánicas*; en Buenos Aires, una antología de textos ya editos bajo el título de *La muerte y la brújula*.

1952

Aparecen los ensayos de *Otras inquisiciones*. En su epílogo, Borges dirá que su tarea sólo ha consistido en "estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético". Incluye excepcionales ejercicios de crítica sobre autores como Wells, Bernard Shaw o Guillermo Enrique Hudson, glosas enmascaradas y juegos filosóficos, pretextos/pre-textos resueltos estéticamente y lúcidas reflexiones: por ejemplo, y acaso hablando de sí mismo, como casi siempre, nos dice en "Los clásicos" que "la gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de la biblioteca".

1953

Publica en Francia *Labyrinths*. Es elegido miembro de la Academia Argentina de Letras.

1955

Tras un cruento golpe militar ultraliberal contra el gobierno peronista, Borges es elegido director de la Biblioteca Nacional. También, un año más tarde, será nombrado catedrático titular en la Universidad de Buenos Aires. Respecto a su nueva tarea en la Biblioteca, Borges tiempo después —ya completamente ciego— dirá con raro sarcasmo en él que ésta es una prueba de "la maestría de Dios, que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche".

1960

Aparece *El hacedor*, colección de textos breves y poemas dedicada a Leopoldo Lugones, destacado poeta modernista argentino y teórico del golpismo militar, que se suicidó en 1938. De este libro suyo, creía Borges que era el más personal. El libro contiene el autobiográfico, famoso y emotivo "Poema de los dones" o el eco de su nacionalismo sin desmayos en "Oda 1960", cuando canta: "Patria, yo te he sentido en los ruinosos/ ocasos de los vastos arrabales/ y en esa flor de cardo que el pampero/ trae al zaguán y en la paciente lluvia...", o esa confesión del grande y verdadero programa personal de un poeta cuando predica: "Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin".

1961

Comparte con Samuel Beckett el Premio Internacional de Literatura Formentor, otorgado por el Congreso Internacional de Editores. Este premio relanza decisivamente el conocimiento universal de la obra borgiana, que Roger Caillois había estado difundiendo en Francia. Este año Borges es traducido a cinco idiomas. Es condecorado por Francia como Comendador de las Artes y las Letras.

1962

Recibe en Buenos Aires el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes.

1964

Publica la colección poética *El otro, el mismo*, que contiene su famoso "Poema conjetural" que glosa el asesinato del héroe Francisco de Laprida, a manos montoneras: "Yo que anhelé ser otro, ser un hombre/ de sentencias, de libros, de dictámenes,/ a cielo

abierto yaceré entre ciénagas;/ pero me endiosa el pecho inexplicable/ un júbilo secreto. Al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano". En París, la famosa revista literaria *Cahiers de L'Herne* le dedica un número monográfico de homenaje, con ensayos de autores de diversos continentes.

1965

Edita un libro de letras de milongas, *Para las seis cuerdas*.

1967

El 21 de septiembre contrae matrimonio con Elsa Astete Millán, una ex novia de su juventud, que acababa de enviudar. Es profesor invitado de la universidad estadounidense de Harvard.

1968

Participa en Santiago de Chile en el Congreso de Intelectuales contra el Racismo.

1969

Da a conocer *Elogio de la sombra*, su quinto libro misceláneo de prosa y de poesía. En el prólogo, el maestro confiesa el *bricolage* de su arte: "No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que sugieren diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la

memoria no lo es; narrar los hechos como si no los entendiera del todo..."; y la máxima astucia borgiana: "Las normas anteriores no son obligatorias".

1970

Publica *El informe de Brodie*, un libro de relatos de los que Borges sostiene que, "como los cuentos de *Las mil y una noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir", porque dice no ser ni un predicador ni un escritor comprometido, aunque "esto no quiere decir que me encierre en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política — agrega Borges en una digresión extemporánea, pero acaso necesaria para él— son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita...". Ese mismo año se divorcia de Elsa Astete Millán.

1972

Edita el volumen de poemas *El oro de los tigres*. Septuagenario ya, Borges afirma entonces que desprecie de las escuelas literarias, "que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad que renovó el castellano...". En *El oro...* hay un estremecedor dístico titulado "Un poeta menor" que dice: "La meta es el olvido./ Yo he llegado antes".

1975

Fallece su madre, Leonor Acevedo, a los noventa y nueve años. Publica *La rosa profunda*, volumen de poesía, y *El libro de arena*, relatos "cuyos sueños —desea el

autor— sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación" de quienes los lean. En este último volumen, como un eco del espléndido "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", centellea la trama del esotérico relato "El congreso", nueva metáfora del cosmos borgiano. María Kodama se convierte en su secretaria y la acompañante de sus viajes.

1976

Bajo el gobierno de Jorge Rafael Videla comienza una nueva y genocida dictadura en la patria de Borges, que celebra el advenimiento del gobierno militar. Este año, con setenta y siete de edad, el autor argentino publica *La moneda de hierro*, que contiene versos y prosa. Poemas donde vislumbra, pesimista como siempre, el vacío de la existencia, tal como en "Soy": "Soy el que sabe que no es menos vano/ que el vano observador en el espejo/[...] Soy el que pese a tan ilustres modos/ de errar, no ha descifrado el laberinto/[...] Soy el que es nadie, el que no fue una espada/ en la guerra. Soy eco, olvido, nada". De pronto, en su prólogo, intempestivo, Borges se confiesa "indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística".

1977

Se publica *Historia de la noche*, libro de poemas dedicado a la memoria de su madre y a María Kodama. Libro compuesto de "cosas dispares, que son tal vez, como presentía Spinoza, meras figuraciones y facetas de una sola cosa infinita". En "Things that might have been", Borges eleva una elegía sobre la nostalgia de lo probable: "Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron/[...] la historia sin la tarde de la Cruz y la tarde de la

cicuta/[...] el amor que no compartimos/[...] el orbe sin la rueda o sin la rosa/[...] el hijo que no tuve".

1980

Da a la imprenta los ensayos del ciclo de conferencias *Siete noches*, donde deshila la secreta trama de argumentos tan íntimos de su alma como la pesadilla, la poesía o la ceguera. Recibe en España el Premio Cervantes, junto con Gerardo Diego.

1981

Publica el libro de poemas *La cifra*. "Poesía intelectual a la manera de Emerson", la llama su autor. Hablando de sí mismo, Borges nos dona en "Aquel" un momento de intenso lirismo: "Oh días consagrados al inútil/ empeño de olvidar la biografía/ de un poeta menor del hemisferio/ austral, a quien los hados o los astros/ dieron un cuerpo que no deja un hijo/ y la ceguera que es penumbra y cárcel,/ y la vejez, aurora de la muerte,/ y la fama, que no merece nadie,/ y el hábito de urdir endecasílabos/[...] y que una tarde, igual a tantas otras,/ se resigna a estos versos".

1982

Aparece *Nueve ensayos dantescos*, digresiones metanarrativas sobre *La Divina Comedia*. La República Argentina entra en guerra con Gran Bretaña por la posesión de las islas Malvinas. Borges ridiculiza el hecho escribiendo que la lucha es similar a "la de dos calvos peleándose por un peine". Ese año, Borges (que había sido condecorado por el dictador chileno, Pinochet) comienza a formular críticas públicas a la junta militar que aún gobierna Argentina.

1983

En su última visita a España, Borges recibe la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y participa en los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Publica en Buenos Aires *22 de agosto de 1983 y otros cuentos*. Comienza la democratización en Argentina con la elección como presidente de Raúl Alfonsín.

1984

Publica *Atlas*, ensayo y poesía, en colaboración con María Kodama. Libro casi descriptivo de las vivencias de los viajes de la pareja, salvo el fulgor íntimo de algún instante como en "Los dones", cuando constata: "Le fue dada la música invisible/ que es don del tiempo y en el tiempo cesa:/ le fue dada la trágica belleza,/ le fue dado el amor, cosa terrible/[...] y un cuerpo para andar entre los hombres./ Fue digno del sabor de cada día:/ tal es su historia, que es también la mía". Versos como un relámpago de optimismo, en el borde del fin.

1985

Publica su último libro, *Los conjurados*. Sobre el largo camino de su obra, reflexiona Borges en el prólogo, dictado en "una de mis patrias, Ginebra": "Sigo escribiendo. ¿Qué otra suerte me queda, qué otra hermosa suerte me queda?".

1986

Jorge Luis Borges muere en Ginebra, Suiza, el 14 de junio, poco después de celebrar su matrimonio con María Kodama. Es sepultado en el cementerio de Pleinpalais.

Tomado de *Revista de Occidente* (no. 217, junio de 1999)

Disponible en: http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/borges_cronologias.asp

Poesía

Fervor de Buenos Aires (1923)

Luna de enfrente (1925)

Cuaderno San Martín (1929)

Poemas (1923-1943)

El hacedor (1960)

Para las seis cuerdas (1967)

El otro, el mismo (1969)

Elogio de la sombra (1969)

El oro de los tigres (1972)

La rosa profunda (1975)

Obra poética (1923-1976)

La moneda de hierro (1976)

Historia de la noche (1976)

La cifra (1981)

Los conjurados (1985)

Ensayos

Inquisiciones (1925)

El tamaño de mi esperanza (1926)

El idioma de los argentinos (1928)

Evaristo Carriego (1930)

Discusión (1932)

Historia de la eternidad (1936)

Aspectos de la poesía gauchesca (1950)

Otras inquisiciones (1952)

El congreso (1971)

Libro de sueños (1976)

cuentos

El jardín de senderos que se bifurcan (1941)

Ficciones (1944)

El Aleph (1949)

La muerte y la brújula (1951)

El informe Brodie (1970)

El libro de arena (1975)

No clasificados

Historia universal de la infamia (1935)

El libro de los seres imaginarios (1968)

Atlas (1985)

Obras en colaboración

con Adolfo Bioy Casares

Seis problemas para don Isidro Parodi (1942)

Un modelo para la muerte (1946)

Dos fantasías memorables (1946)

Los orilleros (1955). Guión cinematográfico.

El paraíso de los creyentes (1955). Guión cinematográfico.

Nuevos cuentos de Bustos Domecq (1977).

Con otros autores

Antiguas literaturas germánicas (México, 1951)

El "Martín Fierro" (1953)

Leopoldo Lugones (1955)

La hermana Eloísa (1955)

Manual de zoología fantástica (México, 1957)

Antología de la literatura fantástica (1940)

Obras escogidas (1948)

Obras completas (1953)

Nueva antología personal (1968)

Obras completas (1972)

Prólogos con un prólogo de prólogos (1975)

Obras completas en colaboración (1979)

Textos cautivos (1986), artículos publicados en la revista *El hogar*

Borges en Revista Multicolor (1995): notas, traducciones y reseñas bibliográficas en el diario *Crítica*.