



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Borges: una lección de escritura

Autor: Olea Franco, Rafael

Forma sugerida de citar: Olea, R. (1997). Borges: una lección de escritura. *Cuadernos Americanos*, 4(64), 236-248.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año XI, núm. 64, (julio-agosto de 1997).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

BORGES: UNA LECCIÓN DE ESCRITURA*

Por *Rafael OLEA FRANCO*
EL COLEGIO DE MÉXICO

EN UN ENSAYO DE 1932 TITULADO "Las versiones homéricas", Borges afirma que la aparentemente precavida e inocente frase común "releer a los clásicos" resulta de una insospechada veracidad. En efecto, nuestra primera lectura de los libros famosos es siempre la segunda, puesto que la emprendemos con un conocimiento previo de la obra y con un juicio anterior a las sorpresas que su lectura pudiera depararnos. Por ello, al recordar el más conocido *incipit* de la literatura en lengua española, "en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", él decía: "Yo no sé si el informe es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*". Aunque con gran malicia añadía de inmediato: "Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado este párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia".² Ignoro cuánto tiempo deberá transcurrir antes de que veneremos de igual modo, rechazando cualquier variante, este comienzo borgeano: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar", pero sospecho que ha principiado ya el ciclo mediante el cual el mito de la obra borrará paulatinamente la leyenda del escritor. Pero antes de permitir que el texto se petrifique, es decir, que se convierta en un clásico intocable, tal vez convenga recordar el espíritu que desde el principio rigió toda la obra de Borges, quien

* Una versión preliminar de este ensayo fue leída en la mesa redonda "Borges: imágenes del escritor y del hombre", que para conmemorar el décimo aniversario de su desaparición física se efectuó en El Colegio de México el 22 de agosto de 1996.

² Jorge Luis Borges, "Las versiones homéricas", en *Discusión*, Buenos Aires, M. Gteizer, 1932, p. 141.

en la década de 1920 sostenía con convicción irrefutable: "No creo demasiado en las obras maestras (ojalá hubiera muchos renglones maestros), pero juzgo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más posible será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país".³

Me gustaría fabular que esta inconforme actitud presidió mi acercamiento a la obra inicial de Borges, pero debo confesar que no fue así, pues mi atracción se debió a otras razones; en particular, a la sorprendente comprobación de que el estilo de sus primeros textos resultaba en extremo deficiente. Para ilustrar esto, cito un pasaje de *Inquisiciones*, obra de 1925 que hasta hace poco era prácticamente desconocida:

Con el ambicioso gesto de un hombre que ante la generosidad vernal de los astros, demandase una estrella más y, oscuro entre la noche clara, exigiese que las constelaciones desbarataran su incorruptible destino y renovaran su ardimiento en signos no mirados de la contemplación antigua de navegantes y pastores, yo hice sonora mi garganta una vez, ante el incorregible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes.⁴

Se trata de un estilo ampuloso, exagerado, ineficaz, lleno de pura verbosidad y que no va directamente al punto sino que se complace en largos y tortuosos circunloquios, visibles en las numerosas frases incidentales que dilatan la entrada de la oración principal. En el plano retórico, destaca la artificialidad de algunas expresiones (como *oscuro ante la noche clara*) y la torpeza de los adjetivos (*ambicioso gesto*, *generosidad vernal*, *incorregible cielo*, *incorruptible destino*, *imprevistas luminarias*, *asombrosas coronas*), lo cual confirma el *dictum* de Huidobro de que el adjetivo que no da vida, mata. Sin duda, el pasaje citado contrasta con el siguiente:

En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana —el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés— emprendió una gloriosa traducción del *Quitab alif taila ua laila*, libro que los rumíes llaman también de las *1001 noches*. Uno de los queridos fines de su trabajo era la aniquilación de otro caballero (también de barba tenebrosa de moro, también curtido) que

³ "Examen de un soneto de Góngora", en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, pp. 129-130.

⁴ Jorge Luis Borges, "Después de las imágenes", en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 26.

estaba compilando en Inglaterra un vasto diccionario y que murió mucho antes de ser aniquilado por Burton. Ése era Eduardo Lane, el orientalista, autor de una versión harto escrupulosa de las *1001 noches*, que había suplantado a otra de Galland. Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane; para entender a Burton hay que entender esa dinastía enemiga.⁵

Aquí, el atinado uso de recursos retóricos más frecuentes en la poesía que en el ensayo —como la hermosa metonimia, y a la vez hipálage, *cicatriz africana*, o la lograda anticipación *también de barba tenebrosa de moro, también curtido*—, además de la certeza de los adjetivos, consiguen un estilo económico, directo y, al mismo tiempo, polisémico. La forma expositiva es igualmente notable, pues desde el principio se orienta al lector sobre la finalidad del ensayo. En suma, con base en un español general y neutro, en pocas oraciones se describe lo que con el otro estilo hubiera consumido en vano páginas enteras.

La lectura de pasajes como los antecitados suscitó en mí una inquietante pregunta: cómo se produjo un cambio de escritura tan profundo en el lapso de un decenio, pues en el segundo ejemplo, de 1936, el autor maneja ya esa prosa fina y concisa que para nosotros es proverbial de su estilo. En la brevedad de este ensayo intentaré exponer una respuesta parcial que posee dos facetas conjuntas, pertenecientes a los ámbitos de la lectura y la escritura, es decir, vinculadas con lo que Borges aprende como lector o como escritor.

Durante la década de 1920, la lengua de Borges se caracteriza, *grosso modo*, por la alternancia de dos extremos opuestos: por un lado, como en muchos de sus ensayos de *Inquisiciones* y algunos de *El tamaño de mi esperanza* (1926), el uso y abuso de cultismos y arcaísmos, a semejanza de su maestro Quevedo, a quien considera el máximo artífice en el manejo de la lengua española; por otro, la búsqueda creativa de una lengua “criolla”, es decir, regional, que sirva para los registros típicamente argentinos. Además, nutriendo estas dos corrientes, aparece su inquebrantable decisión de inventar palabras para —lo dice con un neologismo— “amillonar” nuestro idioma.

Ya que estos heterogéneos registros se entremezclan en sus libros, producen exóticos híbridos lingüísticos, como el neologismo “bostezabilidad”, donde a su afán de expandir la lengua mediante la

⁵ Jorge Luis Borges, “Los traductores de las *1001 noches*”, en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Vial y Zona, 1936, p. 73.

creación de un sustantivo derivado del verbo "bostezar", se añade el rasgo criollista de elidir la "d" final en las voces agudas. Por ello no resultan extrañas las reacciones agresivas de algunos de sus contemporáneos; por ejemplo, implacable e irónico, Ramón Doll dice sobre el joven escritor: "Este argentino habla como un español del siglo compadrón porteño de 1900".⁶

En las antípodas de esta postura se ubica Carlos Alberto Erro, quien en 1929 se muestra exultante por el estilo literario borgeano. Así, después de censurar la gastada construcción y el léxico repetitivo de autores como Gálvez, deficiencia que él atribuye a su cercanía con el periodismo, se dirige a Borges en estos elogiosos términos:

Su prosa es arcaica. Su prosa tiene la diversidad, el remansamiento y la tupidez del estilo español del seiscientos. Hay en ella la cita preciosa, denotadora de una riquísima erudición en antigüedades; hay el giro flamante y la sorpresa difícil; hay esas palabras olvidadas, que uno pronuncia gustosamente, moviendo los labios con lentitud, como quien saborea un vino añejo. Allí no se refleja la urgencia del vivir moderno, allí no transcurre el tiempo.⁷

Y luego de destacar el lirismo del autor, rasgo que él califica de moderno y que, asegura, lo acercaría a los prosistas franceses del momento, resume en una frase certera uno de los propósitos de Borges: "Yo diría que ud. busca por la ruta del arcaísmo la implantación del estilo nuevo".⁸

Para valorar con justicia las posiciones de Doll y Erro tendría que hacer una sinuosa digresión sobre los gustos literarios de la época. Prefiero servirme del siempre lúcido Pedro Henríquez Ureña, quien ubicó el problema en sus más productivas dimensiones literarias, pues en su pronta reseña de *Inquisiciones* clavó un aguijón certero:

Tiene Borges la inquietud de los problemas del estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, como plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas;

⁶ Ramón Doll, "Discusiones con Borges", en *Policía intelectual. Crítica*, Buenos Aires, Tor, 1933, p. 87.

⁷ Carlos Alberto Erro, "Conversaciones sobre *Inquisiciones*", en *Medida del criollismo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Porter, 1929, p. 99.

⁸ *Ibid.*, p. 101.

es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura.⁹

En efecto, el lector de sus primeros textos, que lucha con una prosa densa e incómoda, se enfrenta a un artista obsesionado por alcanzar la originalidad lingüística, por diferenciar su voz con giros verbales sorpresivos, lo cual se exagera con el uso de una compleja sintaxis barroca, de acuerdo con una inclinación declarada por Borges en 1923: “Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos”.¹⁰ Tan visible resulta su deseo de singularidad verbal que incluso el entusiasta Erro cuestiona su tendencia a emplear voces que parecerían buscar el asombro del lector más que su comprensión: “¿Por qué preferir diurnalidad a día, altercación a altercado, inquietación a inquietud?”¹¹ se pregunta.

En cuanto al consejo de Henríquez Ureña, se puede decir que, en última instancia, él sólo pedía a Borges lo que éste exige a cualquier buen escritor. En efecto, en 1928, al reflexionar sobre Eduardo Wilde, Borges afirmaba: “Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo”;¹² decía además que si alguien se interesa demasiado por la técnica de un escritor, por su voz, es porque en realidad no le importa lo que éste tenga que decir. Los dos conceptos, eficiencia e invisibilidad del estilo, que constituyen una unidad indisoluble, derivan hacia otro concepto muy caro a Borges: el de la “naturalidad” en la escritura; según él, los deseos pre-textuales suelen no tener una relación directa y necesaria con lo que se escribe, por lo que resulta preferible crear sin ningún propósito previo, es decir, dejar que fluya la “naturalidad”. Consecuente con esta idea, en su madurez atribuye a sus posturas “antinaturales” el fracaso parcial de sus primeros textos: “Escribí *Luna de enfrente* e incluso cometí un error capital, que fue el de ‘hacerme’ argentino, y siendo argentino no tenía por qué *disfrazarme*. En aquel libro me *disfracé* de argentino del

⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Sobre *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges”, *Nosotros*, núm. 208 (septiembre de 1926), p. 139.

¹⁰ Jorge Luis Borges, Respuesta a “Una encuesta sobre la nueva generación literaria”, *Nosotros*, núm. 168 (mayo de 1923), p. 16.

¹¹ Carlos Alberto Erro, *op. cit.*, p. 105.

¹² Jorge Luis Borges, “Eduardo Wilde”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer Ed., 1928, p. 158.

mismo modo que en *Inquisiciones* me *disfracé* de gran escritor clásico español latinizante, del siglo fracasaron".¹³

El fracaso de ambas "imposturas" fue percibido de inmediato por varios de sus coetáneos y eventualmente por el propio Borges. Pero antes de que éste llegara al reconocimiento explícito de la ineficacia de su estilo original, tuvo que aprender a "quitar los andamios", o sea, a ocultar sus recursos retóricos, los cuales deberían funcionar pero no ser inmediatamente visibles para el lector. De entrada, aventuro la hipótesis de que, en el complejo e inacabable proceso de corrección de su obra, uno de los factores que lo orilló a excluir muchos de sus escritos residió en la imposibilidad de "quitar los andamios"; este escollo fue más acentuado en su prosa, pues en cuanto a lo verbal quizá había arriesgado más en esta forma de escritura. Así, aunque alteró y suprimió parte de su poesía, a tal extremo que el texto de 1923 de *Fervor de Buenos Aires* difiere sustancialmente del de 1969,¹⁴ nunca pensó en eliminar libros completos del género; en cambio, hasta el final de su vida se negó a autorizar la reimpresión de *Inquisiciones*¹⁵ y *El tamaño de mi esperanza* (aunque en el prólogo a la reciente edición de este último,¹⁶ María Kodama afirma que Borges había aceptado que se tradujera parcialmente al francés).

Porque, me pregunto, ¿cómo podía haberse corregido un ensayo semejante al primero que he citado para hacerlo congruente con el estilo del resto de su obra? Deduzco que ante la dificultad para "limar" algunos de sus escritos del primer periodo, Borges optó por la eliminación en bloque. Por cierto que una prueba adicional de que en "Los traductores de las *1001 noches*" el autor ya ha definido su estilo, la encuentro en las ediciones posteriores, donde el pasaje

¹³ *Apud* María Esther Vázquez, "Entrevista con Borges", recogida en Jorge Luis Borges, *Veinticinco Agosto de 1983 y otras cuentos*, Madrid, Siruela, 1977, pp. 69-70; las cursivas son mías.

¹⁴ Un resumen de las ingentes variantes y omisiones se puede encontrar en: Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* (Pisa, Giardini, 1987), donde se compulsan las versiones originales de los tres primeros poemarios de Borges con más de una decena de posteriores ediciones de cada uno de ellos.

¹⁵ Su autocrítica fue tan profunda que el ejemplar de este texto que se conserva en Harvard University (Biblioteca Houghton de Manuscritos y Libros Raros) contiene una inscripción de puño y letra de Borges (¿tal vez dirigida al propio Henríquez Ureña?) que dice: "I am ashamed of this book".

¹⁶ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pról. de María Kodama, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

que transcribí sólo sufre un par de leves cambios (“famosa traducción” y no “gloriosa”, y “secretos fines” en lugar de “queridos”).

Pero quizá la identificación de un primer Borges exclusivamente barroco sea engañosa, pues sólo transmite una imagen incompleta de sus preferencias literarias, la relacionada con el “barroquismo” que tanto afectó sus creaciones iniciales. De más perdurables consecuencias resultó la nueva concepción general de la literatura que asoma en sus primeros textos, por ejemplo cuando afirma enfática y provocadoramente: “Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos”;¹⁷ es decir, la poesía se encuentra en todas partes, incluso en la literatura. El método de lectura que él propone es revolucionario, vanguardista, y posee dos perspectivas novedosas y complementarias: la primera pretende socavar los valores de la cultura letrada, pues coloca en un mismo nivel producciones culturales tan distintas en sus orígenes como el tango y la poesía “cult”; la segunda efectúa una lectura parcial y fragmentaria de los textos: el autor argentino nunca analiza una obra en su totalidad, sino que trabaja con fragmentos de ella. En síntesis, su interés primordial se centra en dilucidar los mecanismos verbales que permiten el funcionamiento de la literatura, la eficacia de un texto, cualquiera que sea la procedencia de éste. Vale la pena mencionar, de paso, que esta apertura mental propició que no desdeñara las páginas de una revista “para mujeres”, *El Hogar*, donde publicó magníficas reseñas de la narrativa europea y estadounidense que en parte fueron felizmente reunidas por Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal bajo el título de *Textos cautivos*. La capacidad de síntesis verbal que alcanzó Borges tiene una no pequeña deuda con este ejercicio permanente al que lo obligó la escritura de una columna semanal en los años treinta.

En cuanto a su aprendizaje como lector, el primer momento que hay que destacar es su examen, en 1928, de una “metáfora desglosada” (como él la llama), la oración “El incendio, con feroces mandíbulas devora el campo”, la cual le sirve para demostrar la precaria legitimidad literaria de una frase. Así, imagina escuchar esta secuencia verbal en lugares distintos. Si un literato la formula en un café de la céntrica calle Corrientes, el receptor podrá pensar: ahora es vulgarísima la tarea de hacer metáforas; sustituir *tragar* por

¹⁷ “Ejercicio de análisis”, en *El tamaño de mi esperanza*, p. 107.

quemar no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución "fuego devorador", un automatismo. En cambio, si supone que es de un poeta chino, el lector, luego de decirse "todo se les vuelve dragón a los chinos", se representará un incendio claro como una fiesta y serpeando, y la imagen le gustará. Por último, si la usa el testigo presencial de un incendio, alguien que se sintió amenazado por las llamaradas, podrá deducirse: el concepto del fuego con mandíbulas es realmente de pesadilla, de horror, y añade maldad humana a un hecho inconsciente.

Dejadas a un lado las suposiciones, la "verdad", si es que aceptamos este término, resulta diferente, pues la frase pertenece a Esquilo, quien la puso en labios de un Prometeo amarrado a un desesperante precipicio de rocas; si el lector sabe eso, dice Borges, "Entonces la sentencia [le] parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su orígenes".¹⁸ En suma, está claro que la valoración de una frase puede depender tanto de las circunstancias en que se forjó como del momento desde el cual se lee: quién la escribió y en qué tradición literaria se interpreta; por ello su casi elemental consejo no deja de ser a la vez profundo: el lector debe suspender el juicio hasta conocer quién es el autor de un texto.

En la anterior discusión notamos dos rasgos distintivos presentes a lo largo de toda la crítica literaria borgueana: el primero, ya mencionado, que examina trozos de un texto, nunca la obra en su totalidad; el segundo, que cita en español olvidando que ese fragmento fue escrito originalmente en otra lengua, lo cual le permite una inteligente manipulación de los textos. Incluso si omitimos este último hecho, lo cierto es que, aunque fuera inventado, el ejemplo es útil para exponer las bases de lo que más tarde los teóricos de la literatura definirán como teoría estética de la recepción; asimismo, cabe señalar que este ensayo contiene el origen de lo que después el autor desarrollará en su famoso cuento-reseña "Pierre Menard, autor del *Quijote*", cuyo eje gira alrededor de una misma frase que alude a significados distintos dependiendo de su autor y de la época en que se escribió.

Con esta concepción general de la literatura rápidamente esbozada aquí, lee Borges a los clásicos españoles, en particular a Quevedo y Cervantes. En principio, la literatura del primero parece

¹⁸ "La fruición literaria", en *El idioma de los argentinos*, p. 106.

atraerlo más que la del segundo, como podría deducirse del número de ensayos que dedica a cada uno. Sin embargo, en su inicial fervor quevediano estaba ya la semilla que minaría esa imagen primera. En un artículo al que dio el significativo título de "Menoscabo y grandeza de Quevedo", Borges alaba "los verbalismos de hechura" del escritor, quien, a su juicio, "fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia".¹⁹ Sin embargo, Borges piensa que, más allá de lo alcanzable por medio de la inteligencia y de los artificios verbales, hay en la literatura una amplia zona que escapa a la habilidad artística de un escritor como Quevedo; así, en un juicio que por lo menos podemos calificar de excesivo, asegura:

La validez de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del Romancero.²⁰

En contraste con esta imagen de Quevedo, seguramente su permanente lectura de Cervantes, a quien vuelve una y otra vez, se debe a la mágica fascinación que ejerce una literatura cuyos efectos felices no pueden explicarse en su totalidad por medio del intelecto. De acuerdo con el autor argentino, la genealogía de los escritores se dividiría en tres categorías: la de quienes, como Quevedo, Chester-ton y Virgilio, son susceptibles de un análisis integral que explique todos sus procedimientos literarios; la de aquellos que poseen ciertas zonas insumisas a cualquier examen lógico, como De Quincey y Shakespeare; y, por último, la especie más misteriosa y cautivadora: la de los escritores que no pueden explicar la sola razón. Curiosamente, dice, estos últimos se caracterizarían porque "no hay una de sus frases, revisada, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así incriminado, el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué".²¹

¹⁹ Jorge Luis Borges, "Menoscabo y grandeza de Quevedo", en *Inquisiciones*, p. 42.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ Jorge Luis Borges, "Nota preliminar" a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Buenos Aires, Emecé, 1946.

Su búsqueda de este último tipo de arte se inicia con una acerba crítica a la idea de estilo que para entonces se ha impuesto. En "La supersticiosa ética del lector" (1930), fustiga a quienes entienden por estilo las "habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis".²² Sostiene que esta creencia está tan extendida que nadie se atrevería a admitir la ausencia de "estilo" en los libros que le agradan, sobre todo si éstos son antiguos.

Pues bien, con el objeto de derruir de manera absoluta esa "supersticiosa ética del lector", Borges acude al máximo ejemplo de nuestra cultura, a la obra canónica por excelencia: el *Quijote*, a cuyo texto la crítica española le "imputa" —el verbo es suyo— valores de estilo que a muchos parecerán misteriosos; según él, basta con revisar algunos párrafos para experimentar que Cervantes no era estilista —"por lo menos en la presente acepción acústico-decorativa del término"—, puesto que "le interesaban demasiado los destinos de Sancho y de Don Quijote para dejarse distraer por su propia voz".²³

Para sustentar la idea de las "deficiencias" estilísticas del *Quijote*, Borges recurre, ahora lejos de su fuerte iconoclasia juvenil, a dos voces autorizadas dentro de la cultura argentina: Leopoldo Lugones y Paul Groussac. De acuerdo con el primero: "El estilo es la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción..."²⁴ Por su parte, Groussac, ese eterno polemista de origen francés avencindado en Buenos Aires, cree que:

Una buena mitad del *Quijote* es de forma por demás floja y desaliñada, la cual haría justificar lo del *humilde idioma* que los rivales de Cervantes le achacaban. Y con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruman, sino a la textura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa.²⁵

²² Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector" (1930), en *Discusión*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*, citado por Borges en "La supersticiosa ética del lector", p. 46.

²⁵ Paul Groussac, *Crítica literaria*, citado por Borges en "La supersticiosa ética del lector", p. 46.

Con su peculiar estilo, y haciendo gala de una gran habilidad discursiva, Borges no refuta las ideas de Groussac, sino que saca ventaja del pretendido reproche de éste a la prosa de Cervantes; dice: "Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justiciera en el caso de Dostoievski o de Montaigne o de Samuel Butler".²⁶

Y para responder a la ineludible pregunta ¿qué significa en literatura una página perfecta?, utiliza un contraejemplo: asegura que no hay un escritor versado en la métrica, por mediocre que sea, que no haya "cincelado" su soneto perfecto, la pieza con que conquistará su supuesta inmortalidad literaria; sin embargo, se tratará de un soneto que, aunque no contenga ningún ripio, en su conjunto será un residuo, una inutilidad. De esta observación deduce la siguiente inobjetable consecuencia:

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. La mutación del idioma borra las significaciones laterales y los matices: la página sedicente perfecta es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad, puede atravesar el fuego inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.²⁷

¿Qué mayor prueba de esto que el inmortal texto de Cervantes?, interroga Borges, quien concluye exultante que el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda versión. Y para anticipar cualquier probable confusión, aclara que no desea ser mal interpretado, pues no defiende el descuido en la escritura, ni "la frase torpe" o "el epíteto chabacano". Su postura es más bien pragmática: la irrefutable permanencia del *Quijote* dentro de la tradición literaria hispánica e incluso occidental, le sirve para comprobar que: "La rugosidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación".²⁸

²⁶ Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector", p. 46.

²⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

Asombrosa, pasmosa conclusión, que parecería contradecir las virtudes estilísticas que se han apreciado en su literatura; es decir, no deja de ser paradójico y contradictorio que a partir de su visión del *Quijote*, Borges, un escritor elogiado por las excelencias de su estilo, por la perfección verbal de su obra, defienda una tesis romántica de la escritura: la forma de escribir no importa demasiado si en realidad el escritor tiene algo esencial que comunicar. En sus propios términos, "la pasión del tema tratado manda en el escritor". Curiosamente, con estas palabras se aproxima a la vigorosa concepción de la escritura expresada por Roberto Arlt, su engañoso antagonista, en el prólogo a la novela *Los lanzallamas* (1931), segunda parte del díptico iniciado con *Los siete locos* (1929).

En suma, él no propone una estética ni una teoría de la literatura; solamente muestra con nitidez un hecho de la tradición cultural: las obras clásicas no han sido siempre las que poseen el mayor lujo verbal. No es raro pues que en su etapa de plena madurez literaria, cuando había superado ya su inicial fervor por los destellos verbales, rechazara los experimentos lingüísticos individuales, pues consideraba que —como en el caso del *Finnegan's Wake* de Joyce o de las *Soledades* de Góngora— el futuro de éstos era convertirse en juegos destinados a la discusión de los historiadores de la literatura o en meras piezas de museo (con lo cual aludía a su escasez de lectores). Por ello ya desde una época muy temprana, al referirse a Góngora había cometido un deliberado anacronismo, pues lo había clasificado como un "rubenista" más, o sea, un seguidor de ese excesivo lujo verbal que según él encarnaba en la poesía modernista de Rubén Darío. La conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora en 1927, que en otras latitudes significó la reivindicación extrema del poeta, sirvió para que nuestro autor reiterara su negativa actitud; en esa fecha, Borges, quien era "especialmente versado en los comentarios irónicos y en el arte de injuriar", como lo ha definido muy bien Teodosio Fernández,²⁹ escribió un brevísimo artículo titulado "Para el centenario de Góngora", el cual principia burlescamente: "Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora *cada cien años*" (las cursivas son mías), y concluye: "Góngora —ojalá injustamente— es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis...

²⁹ Teodosio Fernández, "Borges frente a la literatura española", en Fernando R. Lafuente, coord., *España en Borges*, Madrid, El Arquero, 1990, p. 28.

Es decir, de la melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre".³⁰

Con base en estas concepciones escribe Borges sus textos más logrados. En los numerosos prólogos de sus obras de madurez, pugna por un estilo literario que evite conscientemente los destellos verbales, que eluda los sinónimos, que opte por las palabras habituales y deseche las asombrosas, pues pueden distraer al lector; en suma, como él dijo recordando su evolución literaria: "Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad".³¹ Si algo de esa "modesta y secreta complejidad" alcanzó la literatura de Borges, sin duda mucho influyeron sus reflexiones infinitas sobre la literatura, su labor permanente de lector en busca de la comprensión de los mecanismos con los que se construye una obra. De este modo logró Borges lo que, a su juicio, ya habían alcanzado su admirado amigo Alfonso Reyes y el ahora preterido Paul Groussac: convertir a la prosa moderna en lengua española en un instrumento elegante y preciso.

Finalizo con una reflexión muy personal. He dicho más arriba que el deficiente estilo de varios textos del primer Borges provocó en mí la sorpresa y el desafío de conciliar dos imágenes contrapuestas del escritor: la del incipiente y dubitativo autor de los años veinte, y la del estilista casi perfecto que fue desde fines de la década de 1930. Si para él fue posible alcanzar el conocimiento y manejo de los recursos de la lengua hasta llegar a eso que con pudor denomina "modesta y secreta complejidad", quizá nosotros, humildes y mortales usuarios de la palabra, podamos por lo menos aspirar a la "comprensible sencillez". Ojalá ese espíritu verbal haya primado en estas páginas.

³⁰ Jorge Luis Borges, "Para el centenario de Góngora", en *El idioma de los argentinos*, pp. 123-124

³¹ Prólogo a *El otro, el mismo*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 838.