

Borges: memoria, oralidad e ingeniosas rupturas con la lógica cognoscitiva

Por *Eduardo* HUARAG ÁLVAREZ*

LA PRESENTE INVESTIGACIÓN analiza las diversas formas en que el escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) aborda la cultura de la oralidad. Si bien muchos de sus temas arraigan en lo popular, ofrecen una perspectiva diferente, una visión de ruptura con lo establecido en esta clase de narrativa. Queremos empezar señalando la importancia de Borges en el momento preciso en que la narrativa hispanoamericana mimética daba paso a lo ficcional que considera a la obra literaria como producto artístico-verbal capaz de plantear hechos trascendentes y generales. Borges aborda de modo distinto la percepción de la realidad al presentar en su trama constantes rupturas con la lógica cognoscitiva. Tales rupturas permiten el desarrollo ingenioso y la resolución original. En esta perspectiva, las mismas historias de arrabal, enraizadas en lo melodramático y el tono y el sentir locales, fueron objeto de otro *tratamiento* para darles una dimensión que inevitablemente irradia hacia lo genérico y universal. De esta manera, a través del desarrollo de personajes marginales y enigmáticos, Borges rescata y recrea el contexto y los ejes semánticos del sistema de cultura oral.

1. La ficcionalización como ruptura de la lógica de la realidad observada

LA imagen de Borges está asociada a un estilo literario que sin mucho esfuerzo es capaz de instalarnos en un ficcional enigmático, fantástico aunque verosímil del que derivan una serie de conjeturas, a manera de espejos infinitos que nos conducen a la desconcertante sensación de que tal vez somos copia de una realidad. Borges suele ir más allá de la verdad objetiva y con ese propósito no duda en introducir hechos fantásticos o extraordinarios que no dejan de ser verosímiles porque se realizan o producen en el sueño o en el mundo subjetivo de algún personaje. Pareciera que el narrador encuentra el gozo de la creación en todos aquellos momentos en que su relato plantea una ruptura con la lógica de lo real, de lo cotidiano.

* Profesor en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú; e-mail: <ehuarag@pucc.edu.pe>.

Quizá el modo de percepción de la realidad y su ficcionalización tiene mucho que ver con los criterios estéticos de la tendencia surrealista. Como sabemos, el surrealismo significó la ruptura ante una visión de la realidad que se mostraba llana, objetiva, ingenua. El surrealismo fragmentó la realidad pero, sobre todo, enseñó a orientar la creación hacia la *ruptura* con la lógica de lo percibido en la realidad. De esta manera, el ingenio y la creatividad se orientaron hacia la metáfora innovadora, la exploración del subconsciente, la demostración del absurdo o los límites de lo ininteligible. No todo lo que observamos o intuimos tiene explicación lógica. Mucho de lo que no entendemos queda en el misterio. En los mejores cuentos de Borges la lógica más analítica se pierde en los laberintos y éstos, a su vez, en el infinito metafísico.

Los temas de Borges proponen un cuestionamiento permanente de la lógica de la realidad. Sus constantes e ingeniosas rupturas desconciertan al lector. Eso se debe a que sus relatos requieren de una disposición especial del lector. Donald L. Shaw considera que,

para leer debidamente un cuento de Borges hace falta, en primer lugar, separar la trama de sus implicaciones (las más de las veces metafísicas y sutilmente intranquilizadoras); esto es *interpretarlo*; y en segundo lugar, examinar detenidamente su estructura interna y su técnica narrativa (incluso lo que Borges llama los *inlaid details*: pequeños detalles de especial significado), es decir, *analizarlo*. Tal análisis siempre revela cómo los mejores cuentos de Borges deben su eficacia no sólo a la maravillosa capacidad inventiva del autor, sino también al laborioso y lento montaje de los componentes.¹

Borges conoce y aprecia las innovaciones estéticas de los surrealistas en la poesía, pero no es de los que se afilian para imitar. Él busca en sus primeras experiencias poéticas un modo distinto de asumir la percepción de la realidad. Se da cuenta de que detrás de las muestras expresivas, verbales o de los juegos con las imágenes existe la necesidad de llevar el cuestionamiento a un plano más filosófico (como adquisición) y al plano epistemológico (como búsqueda permanente). Entonces era necesario experimentar posibilidades de rupturas con el tiempo, con la noción de verdad, yuxtaposición en las conjeturas y simbolización de sueños que siendo ficcionales no dejan de inquietar lo real. Podemos decir que:

¹ Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 36.

El gesto anómalo de Borges, que ya estaría al menos esbozado, de acuerdo a Gumbrecht, en los poemas y ensayos de los años veinte, se encarna en la opción por conservar la posibilidad de representación; al enfatizar, en vez de negar, la deuda con otros autores, resistiendo irónicamente la presión de innovación; al optar en vez de un paradigma temporal de secuencialidad, por un orden de simultaneidad, anticipando una noción del tiempo “posmoderna”, al restringir el rango de posibilidades discursivas al texto breve, fragmentario —convergiendo poetológicamente con Hegel—, contribuyendo, de manera paradójica, a superar el *impasse* de la novela moderna.²

En general, la crítica suele distinguir entre el Borges inicial que poetiza sobre los arrabales del Buenos Aires porteño, las calles, los espacios de los marginales y sus leyes y modos de ser; y el otro Borges, el que se distancia de la realidad mimética y construye relatos ficcionales en los que, curiosamente, mientras más cerca se encuentran de lo fantástico y universal más bonaerenses son. Sobre estas dos etapas, el mismo Borges (en “Borges y yo”) dijo, al hablar de los gustos personales del Borges-hombre, que lo distinguen del Borges-reflexivo, académico e intelectual, que él pasó de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y el infinito. De manera condensada sintetizó el paso de la preferencia por ver y sentir lo argentino local, las calles del arrabal; a lo que vendría a ser una literatura que se elabora como verosímil, que incluso tiene mucho de descripciones realistas, pero que ya no es real sino elaboración imaginaria que pretende desprenderse de lo particular. En una declaración suya consignada por Jaime Alazraki podemos leer:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como *cuchilleros*, *milonga*, *tapia*, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin había encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor,

² Sergio Missana, *La máquina de pensar de Borges*, Buenos Aires, Editores Independientes, 2003, pp. 37-38.

porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.³

Al abstraer, Borges deja de lado lo concreto, pero lo concreto se hace más significativo cuando es percibido como parte de una manifestación universal. Tal vez es ese punto de vista el que le faltó a la literatura regional de los años cuarenta y cincuenta en Hispanoamérica. Borges toma distancia y su reelaboración es un punto necesario para proponer su noción de relato como un encuentro que hace de la palabra, más que un juego de giros verbales, un símbolo que termina por conducirnos hacia la esencia de las cosas, del tiempo, del hombre. Alazraki afirma que:

Esta posibilidad de abstracción y abarcamiento de la realidad está contenida en el símbolo, la alegoría, la parábola. La literatura que de ellos se vale no intenta crear otra realidad, sino darnos una visión de la realidad capaz de revelar lo que es invisible en el ritmo histórico.⁴

2. Evaristo Carriego, el personaje mítico

SON varias las posibilidades que tenemos para apreciar la obra de Borges. Universo complejo y múltiple. Simbología condensada e inevitablemente metafórica. Borges tiene la virtud de haber dado el paso de lo concreto —de la atmósfera local— a la instalación de un universo ficcional universal. Borges abstrae pero no deja de estar vinculado a esas raíces del sistema de cultura que se desenvuelve en el ámbito de la oralidad.

En su universo narrativo encontramos personajes que pudieran ser parte de lo melodramático, sólo que Borges somete cada historia a un tratamiento de la palabra como esencia, y ello significa que la articulación, la arquitectura como relato, es capaz de irradiar significados expresivos ingeniosos a la vez que trascendentes. Para ello no necesita la repetición mimética de la oralidad de sus personajes, aunque los veamos desenvolverse con sus códigos y sus obsesiones. Los personajes del arrabal, entonces, adquieren una dimensión mítica. A través de Evaristo Carriego explora la realidad del héroe, un héroe popular que va adquiriendo los atributos del héroe mítico:

³ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido en cada nuevo ensayo. Conservan, lo sé, el idiosincrásico sabor que llamo Carriego y que nos permite identificar un rostro en una muchedumbre. Es innegable, pero ese liviano archivo mnemónico —intención de la voz, costumbres de su andar y de su quietud, empleo de los ojos— es, por escrito, la menos comunicable de mis noticias acerca de él.⁵

Con Carriego, Borges recrea los elementos del icono de los compadritos. Funde la tradición gauchesca a esa literatura de arrabal, la de los guapos, cuchilleros con códigos de honor, a la vez que sentimentales. Posiblemente los recuerdos no son del todo objetivos. La memoria y la subjetividad de los informantes suele modificar los hechos y Borges encuentra entonces el perfecto motivo para construir la imagen de un Carriego que será el recuerdo de los otros y a la vez el imaginado por él.

Borges traza el perfil de Carriego destacando que: “Su gravedad parece derivar de un más sobresaltado rigor: sombra, porteño, conoció los derechos rumbos de la llanura, el arreo de las haciendas y un duelo ocasional a cuchillo”.⁶ Aunque añade una que otra anécdota sobre la vida de Carriego y su facilidad para crear décimas, advierte, “seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérmelo”.⁷ Con lo cual el personaje se eleva a ese espacio indeterminado en el que habitan los mitos y que la memoria conserva aunque no con mucha fiabilidad. Para Borges, lo más importante es la construcción del mito, hacer de “las orillas” el mito que es necesario para que los porteños sientan su identidad. Coincidimos con Beatriz Sarlo cuando afirma que “Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolos. Desde un recuerdo que no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen”.⁸

No es casual que Borges escogiera a Carriego. En general, uno puede observar que Borges asume la posibilidad de convertir en personaje a un *outsider*, un marginal. Le interesan los que están en la orilla, así como le fascina construir una estética de lo breve, de lo que

⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 113.

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁸ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, en DE: <<http://borges.uioua.edu.bsol/bse3.php>>, p. 2.

otros llamarían arte menor. Busca deliberadamente una mirada diferente, casi poniéndose como un narrador que escucha la historia del otro que puede ser una proyección de sí mismo. Por eso, Sergio Missana considera que:

El personaje-Carriego actúa como cifra metonímica de la orilla; el libro es o podría ser, en definitiva, la biografía de cualquiera o de nadie: “Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que no lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente es así, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el supuesto correr del tiempo, prueban la eternidad.”⁹

Carriego es un mito de los orilleros, mito nacido en los cánones de la cultura oral. Su imagen iconizada se hace perenne en la memoria del ámbito popular, porque armoniza con el código ético y social de los marginales al sistema.

3. *Las desconfiadas versiones de la memoria*

JORGE JUIS BORGES tiene la convicción de que la imagen que se guarda en la memoria no es del todo confiable. Recordemos sino “La otra muerte”. El personaje Gannon escribe una carta al narrador y añade una posdata en la que dice: “Pedro Damián, de quien yo guardaría alguna memoria, había muerto noches pasadas, de una congestión pulmonar”.¹⁰

Ahora, lo interesante es que en su estado febril, Pedro Damián había revivido la batalla de Masoller. Dato incoherente porque él combatió en esa batalla. Se sabe que volvió a su tierra natal y casi desapareció de la vida pública en los siguientes treinta años. El segundo episodio tiene que ver con la versión del coronel Dionisio Tabares quien también había participado en esa campaña. Dionisio recibió al narrador-personaje. En algún momento le preguntó sobre Damián y él dijo: “— ¿Damián? ¿Pedro Damián? [...] Ése sirvió conmigo. Un tapecito que le decían Daymán los muchachos—. Inició una ruidosa carcajada y la cortó de golpe, con fingida o veraz incomodidad”.¹¹

⁹ Missana, *La máquina de pensar de Borges* [n. 2], p. 39.

¹⁰ Borges, *Obras completas* [n. 5], p. 571.

¹¹ *Ibid.*

Luego, el informante añadió que ese tal Damián estuvo floreando verbosidad pero que en la hora crucial no tuvo dignidad para combatir. Mala imagen para ese Damián al que tenía por héroe. Veamos lo que se dice:

En algún tiroteo con los zumacos se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaligado para matarlo. Pobre gurí que se había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada.¹²

Como se ve, la versión que proviene de la memoria del coronel es totalmente distinta a la del narrador-personaje. Según esta versión, Damián fue un cobarde. Tal vez eso explique la vida de soledad que llevaba.

Días después el narrador-personaje conoció al doctor Juan Francisco Amaro, quien también había participado en Masoller. Él mencionó que conoció a un soldado llamado Pedro Damián. El narrador-personaje cree que Amaro le dirá lo mismo que escuchó antes, es decir, que Damián fue un cobarde. Para su sorpresa, Amaro dice:

—Usted se equivoca, señor [...] Pedro Damián murió como quería morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros le cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años.¹³

Lo que podemos deducir es que el tal Pedro Damián parece que buscó reivindicarse luego de una infeliz participación en la batalla. Digamos que Pedro Damián sería una repetición de otro Damián que existió, pero en diferentes momentos del tiempo. Según esta otra versión, Damián queda reivindicado. Pero no se trataba de una simple confusión. La memoria de los hechos es mucho más compleja. Y cuando el coronel quiere recordar (o cree recordar) dice que el entrerriano gritaba: “— No como si peleara en Masoller, sino en Cagancha o India Muerta, hará un siglo”.¹⁴

¹² *Ibid.*, p. 572.

¹³ *Ibid.*, p. 573.

¹⁴ *Ibid.*

La sensación que nos queda es que la imagen de Pedro Damián es vaga e imprecisa. Ni héroe, ni cobarde. Tal vez un cobarde que quiso reivindicarse. La memoria de los informantes no es fiable. La memoria no registra la verdad de los hechos. Tal vez la verdad objetiva no existe y todas no son sino conjeturas e interpretaciones. Tal vez, como se dice en el relato,

pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer, Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió pero debemos recordar su condición de sombra.¹⁵

Nótese que se hace mención de un hecho sobrenatural. Dios interviene y su presencia hace posible el cambio de la historia. Dios y sólo él puede intervenir en el tiempo y las imágenes de la realidad. Dios es capaz de lo imposible, como sucede en “El milagro secreto”, donde detiene el tiempo para que el sentenciado pueda cumplir su deseo antes de morir.

El narrador-personaje admite que las incoherencias no son fácilmente explicables. La memoria no es la fijación de los hechos objetivos. Los mismos acontecimientos sucedidos, una vez que entran a la memoria, se fragmentan y terminan por no ajustarse a la verdad. Por eso en la narración se dice:

Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia no fue sugerida por los argumentos de Pier Damián.¹⁶

El cuestionamiento a la memoria y lo que ella conserva de los hechos que viven los seres humanos hace sospechar que podemos ser una versión de la imagen que no somos, y que si multiplicamos tales deformaciones al infinito (a veces no tan confiables debido a la tendencia del hombre por ficcionar), debemos dudar de todas las verdades y por tanto de la historia. Pero eso deriva en un problema metafísico en el que no sabemos si lo real es lo que vivimos mientras lo imaginario es lo

¹⁵ *Ibid.*, p. 574.

¹⁶ *Ibid.*, p. 575.

que discurre por nuestra mente; o si somos repetición imaginada de otra mente y lo que vivimos no es una realidad sino una de las tantas versiones imaginadas por un ser enigmático.

Lo que importa es que la memoria es parte importante en el universo o sistema de cultura oral y que este relato no es sino una muestra clara de lo que puede ocurrir con la imagen que tenemos de alguien. En la oralidad discurren verdades, a veces controvertidas; una idea u opinión se sustenta con argumentos que pueden ser rebatidos por el interlocutor. En la escritura también se presentan argumentaciones contrapuestas, pero la sustentación debe valerse por sí misma. Sólo a una concepción rígida e intolerante se le ocurre que existe una sola verdad, un solo modo de razonar, un principio científico, un único orden. Para el universo ficcional de Borges no existe tal hecho. La memoria de los seres humanos no lo permitiría. La memoria, base de la oralidad cultural, construye sus mitos y tiende a modificarlos constantemente.

4. Una rivalidad bíblica con resolución diferente

PARA Borges, la oralidad tiene una particular importancia, especialmente porque ella es la depositaria de los hechos: la memoria. Los hechos se transmiten de una generación a otra y a través del tiempo muchos recuerdos se van perdiendo. En el caso de “La intrusa”, el narrador hace referencia a una historia que tiene que ver con los Nelson y se supone que sucedió hacia el año mil ochocientos noventa y tantos.

Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor.¹⁷

Hay dos ideas importantes. El narrador parte de la convicción, que todo mensaje oral tiene variaciones y divergencias. Es natural que suceda así. No se transmite el fonotexto tal cual. Sin embargo, lo transmitido puede ser (en muchos casos lo es) de gran relevancia, como los

¹⁷ *Ibid.*, p. 1025.

mitos y creencias. La relevancia radica sólo en el encanto de la historia en sí, razón por la que se fueron transmitiendo muchos relatos orales que en diferentes épocas deleitaron el imaginario de la población.

Lo que desencadena la historia de “La intrusa” es que Cristian, uno de los Pilsen, se lleva como conviviente a Juliana Burgos. Eduardo, el hermano, los acompañó al principio, pero luego cambió de carácter porque se enamoró de la mujer, y “el barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos”.¹⁸

Cristian no se hace problemas y acepta compartir la mujer, pero pronto empezaron los problemas y discusiones. Entonces decidieron venderla a un prostíbulo: “El trato ya estaba hecho. Cristian cobró la suma y la dividió después con el otro”.¹⁹

Al parecer, aquella no fue la mejor solución porque Cristian buscó un pretexto para ir a la capital y ver a Juliana. No sospechó que Eduardo pensaría lo mismo. Optaron por sacarla del prostíbulo y compartirla.

Al final, se vieron en un laberinto. Hasta que Cristian decidió poner fin a los ajeteos y desencuentros: “— A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los carachos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios”.²⁰

Entonces uno se pregunta, ¿por qué esta historia, tan simple y escabrosa, se mantenía en la memoria de las personas? Sucede que la historia respondía a viejas inquietudes y obsesiones de los seres humanos. Hechos controvertidos, impulsos incontenibles que acompañan al ser humano desde los orígenes de la vida social. Estamos ante el enfrentamiento de dos hermanos, una rivalidad por los goces íntimos de una mujer. En principio pensaron deshacerse de ella pero la obsesión continuó. Se trataba de una atracción funesta. En la historia bíblica, que alimenta la cultura oral desde hace dos mil años, la rivalidad de los hermanos termina con la muerte de Abel. Aquí, Cristian y Eduardo se tenían mucho afecto y Cristian no encuentra mejor solución que matar a Juliana. La noticia provocó una conmoción porque, si bien hicieron desaparecer el objeto de la discordia, les quedaría la culpa por lo acontecido: “Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla”.²¹

La memoria recuerda la historia por tratarse de un hecho funesto de raíces bíblicas. Un mal que parece estar en la naturaleza humana: la

¹⁸ *Ibid.*, p. 1026.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1027.

²⁰ *Ibid.*, p. 1028.

²¹ *Ibid.*

rivalidad entre hermanos. Pero matarla no fue una solución porque ahora la culpa envuelve a los dos hermanos, hecho que marca la diferencia con el tradicional relato de las Escrituras. La historia vivirá en el recuerdo, en la memoria de los aldeanos porque los hechos vinculados a la culpa no son fáciles de olvidar. Es importante advertir, entonces, que la memoria del sistema de cultura oral no aparece contrapuesta a la tradición oral mítica que quedó institucionalizada en libros como la Biblia. Entre ambos sistemas hay puentes que se comunican y transfieren a través de la oralidad. O quizás reacciones y tendencias que el hombre tiende a repetir desde siempre como parte de sus obsesiones o tentaciones. Borges, tal vez sin saberlo, establece el enlace entre esas obsesiones, presentes en el sistema de cultura oral, y los viejos mitos de la institucionalidad recogidos en la escritura.

5. La trasgresión del código de honor en los cánones de la cultura oral

EL interés por destacar la importancia de la perspectiva oral en el relato se deja ver en el cuento “El indigno”. Como en toda ficción, no sabemos si efectivamente el hecho fue real o si es una modalidad que se elige porque es la mejor manera de transmitir determinado relato. El hecho de transmitirnos el relato como un mensaje testimonial no es garantía de que éste sea veraz. No olvidemos el memorable “Borges y yo” que pretende ser un espacio en el que Borges-hombre quiere confesar una verdad distinta a la del Borges-escritor. Le preocupaba que el escritor haya ido copando, progresivamente, las aficiones del Borges-hombre. No obstante, reconoce que el Borges-escritor ha sabido expresar sus inquietudes con acierto:

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas.²²

Este paralelismo, a su modo, es una contraposición del escritor, del hombre de la escritura donde prevalece la literariedad, con el otro Borges, el que quiere hablar, el hombre de la oralidad que tiene aficiones muy personales. Pero uno y otro son la misma persona, y se llega al

²² *Ibid.*, p. 808.

punto en el que “no sé cuál de los dos escribe esta página”.²³ Con lo cual termina dejando la sensación de que el Borges-hombre no tiene espacios porque se impone el Borges-escritor.

En el caso de “El indigno”, Borges quiere, deliberadamente, influir lo menos posible en el testimonio que va a ofrecer su amigo Santiago Fischbein, dueño de la librería Buenos Aires. Borges lo visitaba con frecuencia, por eso cuenta que: “Una tarde en que los dos estábamos solos me confió un episodio de su vida, que hoy puedo referir. Cambiaré, como es de prever algún pormenor”.²⁴

Es importante observar que el relato nos llega a través de la voz testimonial de Santiago (Jacobó, en realidad), el judío. Porque, según vamos a enterarnos, se trata de una historia oculta, muy confidencial. Y para ello, nada mejor que la voz del narrador-personaje. Por tanto, es una modalidad que se justifica plenamente dentro de la narración de este cuento.

En el testimonio, Santiago advierte que esa historia no se la había contado a nadie. Este dato despierta más curiosidad en el lector. Como para confirmar la confidencialidad agrega: “Ana, mi mujer, no lo sabe, ni siquiera mis amigos más íntimos. Hace ya tantos años que ocurrió que ahora la siento como ajena. A lo mejor le sirve para un cuento, que usted, sin duda, surtirá de puñales”.²⁵

Nótese que, en el relato, Santiago pasa a ser el narrador. Con ello, la voz y el testimonio adquieren los rasgos propios de la oralidad. Se mencionará entonces a un tal Ferrari, matón entre los compadritos, amedrentador. Santiago recuerda dos episodios en los que Ferrari impuso su opinión. Por entonces, Santiago tenía quince años y Ferrari se convirtió en un héroe de barrio. A ello se añade el hecho de la invitación que le hace a Santiago: “— Si no tenés nada que hacer, pasa luego por el boliche”.²⁶

Santiago se consideraba tímido. No tenía vocación de valiente. En el barrio se despreciaba a los cobardes. Aun así, Santiago fue al boliche o cantina. Le sorprendió que Ferrari lo hiciera sentar a su izquierda. Ese detalle era una consideración que no esperaba.

Es importante la relación de estima de parte de Ferrari hacia él, tal vez inmerecidamente: “Yo sentí que se había equivocado y que yo no era digno de su amistad”.²⁷

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 1029.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 1030.

²⁷ *Ibid.*, p. 1031.

Entonces sucedió un hecho que Santiago no olvidaría. Ferrari planeó un asalto en el que Santiago participaría como apoyo logístico (suele decirse *campana*). Aún indeciso, Santiago preguntó a Ferrari si acaso le tenía fe, y él le respondió: “Sé que te portarás como un hombre”.²⁸ A pesar del compromiso y debiendo ser leal, Santiago hizo lo contrario. Fue a la policía y delató a Ferrari: “Le revelé lo que Ferrari andaba tramando. No dejó de admirarme que ese nombre le fuera desconocido: otra cosa fue cuando le hablé de Eliseo”.²⁹

El caso es que, el día del asalto, la policía abaleó a Ferrari y otros. Santiago fue apresado y días después lo dejaron en libertad. Es interesante observar, a partir del mismo testimonio del narrador-personaje, las consideraciones que tuvo Ferrari con Santiago. Dentro de lo que llamaríamos código de honor, la delación de Santiago podría considerarse como una traición. Bajo la estructura de la cultura oral, quedó como un traidor y pudieron haberlo matado. No sucedió así porque el día del operativo faltó uno de los asaltantes. Entonces fue como si los hechos sucedidos le favorecieran. Quedó la duda. Pudo ser uno u otro. Eso lo salvó.

No lo molestarían los compadritos, lo molestaría su conciencia. Ésa es la razón por la que se lo relata a Borges. Necesitaba decírselo a alguien. Era un secreto bien guardado pero para la conciencia no existen secretos.

El relato se moviliza bajo las categorías propias de los personajes que viven dentro de lo que llamamos la cultura oral. Personajes marginales que establecen acuerdos bajo *palabra*, lo cual debe suponer un tipo de fidelidad o lealtad. En este caso, se trata de una traición que se consume por delación. Santiago quedó bien ante la institucionalidad y la sociedad formal, pero fue un traidor en el código de los orilleros.

6. *El gusto por las mágicas historias, la atemporalización y la irradiación hacia lo trascendente*

MÁS allá de las historias de barrio y de compadritos que hacen ver el lazo que vincula a Borges con la cultura de los “orilleros”, ese mundo en el que prevalece el sistema y los códigos de la cultura oral, no habría que olvidar al Borges erudito que gusta de recrear acontecimientos del mundo oriental, mundo de hechos mágicos y a la vez de hechos trascendentes. Borges recurre a esa fuente de relatos universales y luego la

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

entrega a los lectores. Esto sucede con “Los dos reyes y los dos laberintos”, en la que haciendo uso de los recursos propios de la oralidad, dice: “Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia”.³⁰

Según el relato, el rey de Babilonia hizo construir un laberinto en el que se perdían los que entraban. En una oportunidad llegó un rey árabe y el monarca de Babilonia lo introdujo en el laberinto donde, ciertamente, se perdió. Fue entonces cuando oró a su Dios y encontró la puerta.

Nótese cómo la deidad interviene y hace posible la salvación del árabe. Éste vuelve a Arabia y luego de organizar un ejército venció a los babilonios y destruyó el laberinto. Luego llevó al rey de Babilonia al desierto y le dijo:

¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso.³¹

Abandonado en el desierto, el rey de Babilonia murió de hambre y sed. Lo que observamos, entonces, es la manera cómo se retoma el tema bíblico de la soberbia que enceguece al hombre. El rey, que pudo concebir un laberinto de bronce, no sabe cómo escapar de ese otro laberinto “invisible” que es el desierto.

En “Historia universal de la infamia” estamos ante un Borges que explora la posibilidad de recrear los relatos que se conservan en la memoria de la colectividad. Es que el mundo del relato puede construirse también de ese modo. En el prólogo a la obra mencionada, Borges advierte que sus relatos son “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”.³² Es lo que también hizo Augusto Monterroso con su breve relato sobre Penélope y Ulises (“La tela de Penélope o quién engaña a quién”). Monterroso recrea los personajes con sentido del humor y aprovecha lo que está en el imaginario colectivo para trazar el perfil de la soledad del personaje. Veamos:

³⁰ *Ibid.*, p. 807.

³¹ *Ibid.*, p. 607.

³² *Ibid.*, p. 299.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.³³

Borges, fascinado por las historias mágicas, los hechos insólitos y la presencia del Absoluto, refiere la “Historia de los dos que soñaron”. El narrador hace referencia al historiador árabe Ixaquí, y éste a su vez dice basarse en un relato oral, anónimo:

Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme) que hubo en El Cairo un hombre poseedor de riquezas, pero tan magnánimo y liberal que todas las perdió menos la casa de su padre, y que se vio forzado a trabajar para ganarse el pan.³⁴

Al escribir la famosa palabra *cuentan*..., el narrador ha establecido una atemporalización del relato. No hay una fecha precisa porque la memoria no conserva tales datos, sólo el encanto de su magia. El hecho anecdótico mencionará que ese hombre, luego de haber perdido su riqueza, recibió (en sueños) una revelación. La voz le dice que vaya a Isfaján. Y eso es lo que hizo. Aparentemente es poco afortunado, pero el hombrecito es apresado por un capitán que, luego de azotarlo, lo somete a un interrogatorio. El capitán termina burlándose del motivo por el que aquel hombre viajó hasta esa ciudad. Le ofrece datos de una casa y, muy incrédulo, hasta el lugar donde encontraría una fortuna. Y, maravilla de maravillas, eso es lo que terminó sucediendo: “Así Dios le dio bendición y lo recompensó y exaltó. Dios es el Generoso y el Oculto”.³⁵

El relato se convierte en una fascinante historia. Un hecho insólito se hace realidad. Los incrédulos terminan maravillados. La revelación en el sueño se hizo verdad. Dios, el Oculto, revela o da señales para que los hombres lleguen a descifrarlo.

³³ Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 21.

³⁴ Borges, *Obras completas* [n. 5], p. 358.

³⁵ *Ibid.*, pp. 358-359.

8. Borges, la referencialidad del sistema de cultura oral y el imaginario colectivo

COMO hemos podido observar, Borges es un narrador para quien la oralidad es interesante no sólo como sistema de cultura que refiere historias de arrabales, lo es también al apelar a la memoria, al imaginario colectivo. No pocas veces la memoria puede mostrar sus limitaciones, pero es una fuente que acumula y refleja. Es un espejo fantástico porque el reflejo de la realidad se repite en sucesivos espejos. Con el tiempo, la memoria es testimonio de una colectividad anónima. Los hombres no hacemos sino repetir las historias que vivieron y comentaron otros. Porque las historias están allí, desde antes de las escrituras bíblicas, y aún antes, tal vez desde que el hombre tiene noción de cultura. El mundo oriental complementa la visión fantástica y nos acerca a la trascendencia. Cada hecho recreado termina siendo la ingeniosa reelaboración de una vieja historia. De algún modo, tales repeticiones son un modo de entender la tradición, el destino humano y las circunstancias de nuestra propia existencia. En Borges no sólo fascinan la creatividad y el imaginario para la articulación del relato. En su obra también es importante la arquitectura verbal, la cuidadosa adjetivación y el uso de una infinidad de recursos para cautivar a su lector. Y es interesante anotar que muchos de esos recursos proceden de la oralidad. Borges logra, entonces, que los relatos sean una reelaboración artístico-verbal, una metáfora que con enigmas y conjeturas se desenvuelve dentro de lo imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Missana, Sergio, *La máquina de pensar de Borges*, Buenos Aires, Editores Independientes, 2003.
- Monterroso, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Símbolos en la obra de Borges*, en Enrique Pupo-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas* (2007), en DE: <<http://Borges.uioua.edu.bsol/bse3.php>>.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con J. L. Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

RESUMEN

El presente artículo reflexiona acerca de las diferentes modalidades en que Borges aborda la cultura de la oralidad. Aunque algunos de sus temas arraigan en lo popular, no deja de ofrecer siempre un punto de vista distinto, un modo de ruptura contra lo establecido en ese tipo de narrativa. Finalmente, Borges termina desmitificando la atmósfera de lo popular folklórico para asumir la obra como un producto ficcional, como una propuesta del imaginario en la que se pone en evidencia la innovación y el desconcierto para el lector.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, sistema de cultura oral, cultura universal, producto ficcional.

ABSTRACT

This article reflects on the different modalities in which Borges approaches the culture of orality. Even though some of his themes take root in the popular, he always offers a different point of view, a way of breaking with what is established in that type of narrative. Finally, Borges ends up demystifying the atmosphere of the folkloric popular in order to assume the work as a fictional product, as a proposal of the imaginary in which innovation and the reader's bafflement are obvious.

Key words: Jorge Luis Borges, system of oral culture, universal culture, fictional product.