



Entre alegoría y realismo: El problema del estilo en Borges

Author(s): José Eduardo González

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1994, Año 20, No. 39 (1994), pp. 141-156

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/4530728>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*

JSTOR

ENTRE ALEGORÍA Y REALISMO: EL PROBLEMA DEL ESTILO EN BORGES.

José Eduardo González
SUNY at Binghamton

La drástica diferencia entre la obra juvenil y la obra madura de Borges —es decir, la posterior a 1930— no puede ser atribuida según han sugerido algunos, a un cambio en los temas o en la ideología política del autor, a un simple paso del nacionalismo al cosmopolitismo¹. Sabemos que la ideología y los temas de Borges ya habían sido anunciados en su obra juvenil y que la labor artística que empezaría a desarrollar a partir de los años treinta no sería sino una continuación de las actitudes que había adoptado en su juventud². El único aspecto en el que podemos decir con certeza que el Borges de los cuentos fantásticos se volvió **contra** el Borges joven, es en el estilo. En 1933 un crítico calificaba el estilo de Borges como el de “un español del siglo XVI que tratara de imitar a un compadrón porteño de 1900”³, y Borges años más tarde reconocería la afectación de su estilo durante esa primera etapa de su carrera (Gilbert, 100).

El hecho de que Borges no permitiera la reedición de sus primeros libros de ensayos y poesías⁴, y de que incluso comprara los ejemplares de la primera (y única) edición de ellos a los que los poseían para destruirlos es un indicio de lo drástico del rechazo por Borges de ese estilo “abigarrado” que usaba en sus primeros libros pero no así del de sus temas, o de la ideología que los informa. Repárese en que, aunque no las practicaba todavía, ya en sus primeros escritos Borges elogiaba lo que serían después las características primordiales de su prosa: “austeridad y eficacia” (Alazraki, *La prosa* 153)⁵. Pero si desarrollar los temas que aparecían en sus primeros libros no presentaba ningún problema, llevar las ideas que tenía sobre el lenguaje a la práctica, comprendía, sin embargo, un rompimiento total con su obra anterior en cuanto el estilo de su prosa se refiere. Y es este nuevo estilo que ya se empieza a hacer visible en *Evaristo Carriego* (1930) y en *Discusión* (1932), y que en la *Historia Universal de la Infamia* (1935) está casi

completamente desarrollado, el que luego pasará a los cuentos fantásticos de Borges.

Ese cambio que ocurre en la prosa de Borges puede denominarse como un paso de la hipótaxis a la parátaxis. La parátaxis es el procedimiento consistente en disponer dos proposiciones seguidas sin indicar la relación de dependencia que las une; hipótaxis es lo contrario. La parátaxis elimina las conexiones causativas (aunque, ya que, porque...) entre una oración y otra⁶, rasgo que es característico de la prosa de Borges, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

Limitar lo que padeció [Cristo] a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio. Afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicción; los atributos de **inpeccabilitas** y de **humanitas** no son compatibles (*Obras*, 516-7).

Compárese esta cita con el modo como sonaría con el añadido de conexiones entre las oraciones: **(Mientras que por un lado) limitar lo que padeció [Cristo] a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio, (por el otro,) afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicción (ya que) los atributos de inpeccabilitas y de humanitas no son compatibles.** Reescrito de esta manera, el párrafo se acerca más al estilo juvenil de Borges, del cual podemos ofrecer, a modo de contraste, estas líneas provenientes de *Inquisiciones* (1925):

Además, aunque anduviesen desacer [sic] todas las anteriores razones, no daría yo mi brazo a torcer, ya que tu convencimiento de ser una individualidad es en un todo idéntico al mío y al de cualquier espécimen humano, y no hay manera de apartarlos (87).

Los recursos estilísticos que pasan de la HUI a las ficciones maduras son varios, pero todos están subordinados de alguna manera a la parátaxis⁷. Mi propósito es relacionar el origen de ese estilo “entrecortado” con la concepción que Borges tiene de la historia, la realidad y el tiempo.

I

En una conferencia sobre Dante que sería recogida más tarde en su libro *Siete Noches*, Borges comentaba:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por el hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida (20).

A este “hallazgo” Auerbach le ha dado el nombre de **figura**, la cual ni fue una invención de Dante, ni la usaba éste inconscientemente. Su

origen se remonta a San Pablo y los Padres de la Iglesia. En su estudio, *Figura* Auerbach explica cómo este recurso aparece desde sus comienzos ligado a una peculiar visión de la historia que nos interesa explorar. Pero antes de llegar a ello, hay que explicar en qué consiste el “presentar un momento como cifra de una vida” qué es la **figura** y cómo la usa Borges.

La interpretación figural consiste en establecer una analogía entre dos sucesos separados por el tiempo. Por ejemplo:

Ambos, Isaac y Jesús, suben a un monte conducidos por su padre (Dios Padre, en el caso del segundo) para ser sacrificados por deseo del Altísimo y llevando a hombros, uno la leña, el otro la cruz, en los dos casos la madera sobre la que ha de ser ofrecido y consumado el sacrificio. Ello es interpretado por la exégesis medieval en el sentido de que Isaac es **figura** de Cristo. No importa que el resto de la vida del patriarca no guarde un paralelismo tan claro como el indicado con la de Cristo: para ser **figura** de alguien o de algo basta con un acto o una circunstancia lo suficientemente claros como para que se pueda fundamentar esta especie de paralelismo (Crespo 107)⁸.

A un asiduo lector de Borges no le será difícil pensar en las numerosas ocasiones en que éste utiliza el mismo procedimiento. Así, Julio César se convierte en **figura** de Kilpatrick, Droctulft es **figura** de la Cautiva, los precursores de Kafka prefiguran a Kafka. Es importante no confundir el recurso de la **figura** con el panteísmo, el cual no rige todos los cuentos de Borges que tratan de afinidades y analogías entre personalidades o sucesos a través del tiempo, aunque sí es la clave para algunos de ellos ya volveremos sobre la distinción entre la **figura** y el panteísmo.

La interpretación figural nace, según Auerbach, de una combinación de fe y política. A Pablo, uno de los primeros en usar este método con frecuencia, la **figura**, le sirvió para demostrar en sus prédicas la diferencia entre la antigua ley judaica (el Antiguo Testamento) y la nueva ley, la “gracia” del Nuevo Testamento. Pablo escribió casi todas sus interpretaciones figurales como respuestas a las persecuciones de los judeo-cristianos, y con la intención de quitarle al antiguo Testamento su carácter normativo y presentarlo como si fuese una **figura** de lo que vendría en el Nuevo (Auerbach, *Scenes* 50). La antigua ley era un modelo provisional que, aunque tuvo validez en su tiempo, debía ser vista en relación con la nueva ley, la cual “prefigura”. Este modo de interpretar la realidad ayudó también a situar el nuevo mundo con el que se enfrentaban los primeros cristianos (Persia, Roma Babilonia), dentro del plan divino establecido en el Antiguo Testamento.

Recordemos que la Biblia pretende presentar la historia universal desde el comienzo de los tiempos hasta el Apocalipsis, y todo lo que ha sucedido en el planeta como parte de ese plan divino. Si no hubiese sido por la interpretación figural, las historias bíblicas habrían parecido obsoletas y sus pretensiones de ser universales ignoradas. Al interpretar la historia de este modo, incluso el Imperio Romano encontraba su

posición dentro del plan divino. Este tipo de interpretación traía al mundo clásico un concepto nuevo de la historia:

A connection is established between two events which are linked neither temporally nor causally--a connection which it is impossible to establish by reason of the horizontal dimension (if I may be permitted to use this term for a temporal extension). It can be established only if both occurrences are vertically linked to Divine Providence, which alone is able to devise such a plan of history and supply the key to its understanding (Auerbach, *Mimesis* 64-5).

En la mayoría de los cuentos de Borges la concepción “vertical” de la historia predomina sobre la “horizontal”. Los sucesos no importan por ser la causa inmediata de otro suceso, sino por lo que representan, por los sucesos futuros que prefiguran. Borges construye de ese modo cuentos repletos de simetrías y analogías. Cada acto, por minúsculo que sea, encuentra una función dentro de cierto esquema. Esta actitud ante la literatura ya se puede detectar en dos de los ensayos escritos por la misma época en la que comenzó a escribir sus primeras ficciones. En “Los Modos de G.K. Chesterton” (1936) Borges notaba que

En los relatos policiales de Chesterton, todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. En uno de los cuentos, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria pero alarmante prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen (50).

El mismo ejemplo había aparecido en 1932 en: “El arte narrativo y la magia”. Allí Borges explica que hay dos modos de establecer vínculos en la ficción: el realista y el mágico. El realista consiste en reproducir la causalidad que vemos en el mundo, o sea reproducir la historia “horizontal”. La magia, por el contrario, puede asociarse con la historia “vertical”: los sucesos no importan por su relación causativa inmediata sino por una relación de simpatía. Los dos procedimientos “mágicos” por medio de los cuales se establecen vínculos entre sucesos en las novelas son la magia imitativa (u homeopática) “que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes... porque su figura es igual”, y la magia contagiosa, en la que el vínculo se establece gracias “a una cercanía anterior” (*Obras* 230). De estos dos modos de vinculación, el primero es el que aparece con más frecuencia en los escritos de Borges. La “magia contagiosa” es menos abundante, y predomina, bajo una forma estilizada, en *HUI9*. La magia imitativa, como ya se habrá notado, es la que rige el recurso de la **figura**.

Borges utiliza frecuentemente la palabra “figura” en sus escritos; en muchas ocasiones con un significado parecido cuando no igual al que le da Auerbach. La razón de esta coincidencia debe buscarse en la tendencia de Borges a usar el sentido original latino de las palabras (Barrenechea 226-28). La palabra “figura” tenía originalmente otros significados antes de recibir el que le dieron los Padres de la Iglesia (*Scenes* 11-28), pero lo cierto es que Borges entra en contacto no sólo

con esta palabra sino también con el sistema figural, por medio de los Padres de la Iglesia, como lo demuestra este párrafo de “El Biathanatos”:

[A Donne] no le importaba el caso de Sansón... o solamente le importaba, diremos, como “emblema de Cristo”. En el Antiguo Testamento no hay héroe que no haya sido promovido a esta autoridad: para San Pablo, Adán es **figura del que había de venir**; para San Agustín, Abel representa la muerte del Salvador, y su hermano Seth la resurrección; para Quevedo, “prodigioso diseño fue Job de Cristo” [el subrayado es mío]. (*Obras* 701)

En este párrafo Borges resume el sistema figural usando lo palabra “figura” de manera tal que parece una traducción literal del latín. Es posible conjeturar que Borges leyó a San Pablo en latín, idioma que dominaba perfectamente. Si Borges se interesó en San Pablo a través de la lectura de León Bloy, quien lo cita frecuentemente, de la de San Agustín, quien cita en numerosas ocasiones los pasajes donde Pablo usa la **figura** (especialmente en el *Civitas Dei*, frecuentemente mencionado por Borges), y que además fue uno de los propulsores de ese tipo de interpretación histórica, o de Donne lo más probable), importa poco. Lo único que parece cierto es que Borges lo estudió con cuidado¹⁰.

Borges recibió, pues, una doble influencia: la de los Padres de la Iglesia por un lado, y la de Dante y Chesterton por otro. Pero al parecer Borges nunca llegó a establecer una conexión entre estas influencias (recuérdese el párrafo en el cual insiste sobre el “hallazgo” de Dante). Esto se debe, aparentemente, a que Borges interpretó de una manera ligeramente equivocada el sistema figural de San Pablo y San Agustín: “Para el cristiano”, comenta en “El Biathanatos”, “la vida y la muerte de Cristo son el acontecimiento central de la historia del mundo; los siglos anteriores lo preparan, los subsiguientes lo reflejan” (*Obras* 702). En realidad el sistema figural ve la historia del mundo en relación a dos polos que son la Creación y el Juicio Final, y no en relación a Cristo como el eje central de la historia del universo (Auerbach, *Scenes* 58).

Ya los Padres de la Iglesia se habían percatado del riesgo que se corría al usar la **figura** como interpretación histórica: el que se le diera más importancia a la interpretación figural que a los hechos históricos. Es por eso que para ellos el que un hecho o una persona prefigure a otro no significa que no tenga valor en sí mismo. La interpretación figural les da un sentido mas amplio, los localiza dentro del plan divino, pero de ningún modo los convierte en una abstracción. Los dos polos de la **figura** son sucesos reales, “only the understanding of the two persons or events is a spiritual act”, pero este acto espiritual siempre se basa en hechos concretos (*Scenes* 53-54)¹¹. Así, además de la oposición entre la **figura** y su realización (“fulfillment”) o “veritas”, dice Auerbach, existe otra entre **figura** e “historia”. “Historia” o “littera” es el sentido literal del suceso narrado; **figura** es el suceso pero en re-

ferencia a su realización o “veritas”. La **figura** se convierte así en un término medio entre la **littera-historia** y la “veritas” (*Scenes* 47).

El tratamiento de la **figura** en Borges es diferente a su uso por los Padres de la Iglesia por varias razones. La primera es que Borges convierte a la **figura** en mera sombra al vaciarla de todo contenido histórico y, lo que es tal vez más importante en cuanto a este recurso se refiere, de un sentido religioso. Sus personajes se vuelven “figuras” unos de los otros en un tiempo que continúa indefinidamente. En el esquema de Borges no aparece la idea del Apocalipsis, de la segunda venida, o del otro mundo que constituyen la “veritas” que le da su sentido final a la **figura**. Los hombres son meros reflejos unos de otros que nunca entienden su realidad completamente porque ni siquiera poseen la certeza de que exista un final en el que el plan divino adquirirá coherencia. Mientras que en el uso cristiano de la **figura** los límites, el “principio” y el “fin” de ese plan están bien marcados, para Borges, o se trata de un plan infinito, interminable, o, en otras ocasiones, de un plan cíclico¹².

Pero si por un lado la **figura** en Borges nunca llega a ser “veritas”, por otro también está ausente en ella la **littera-historia** que constituye uno de sus soportes (el otro es la “veritas”) y punto de partida. Sacar la **figura** de su contexto histórico era uno de los peligros contra los que se protegían los Padres de la Iglesia, Borges, en cambio, privilegia la interpretación figural o “vertical” del tiempo, vaciando así sus cuentos de historia “horizontal”. La **figura** en Borges no es el camino medio entre la **littera-historia** y la “veritas”, sino que está suspendida –por decirlo de algún modo– en el aire, ya que la “veritas” no existe o nunca llega, y la historia ha sido borrada. Borges, sin embargo, estaba consciente de este peligro. En su primer cuento fantástico propiamente dicho, “El acercamiento a Almotásim” (1935), al resumir la trama de la novela de ese título, Borges añade:

Si no me engaño, la buena ejecución de tal argumento impone dos obligaciones al escritor: una, la variada invención de rasgos proféticos; otra, la de que el héroe prefigurado por esos rasgos no sea una mera convención o un fantasma. Bahadur satisface la primera; no se hasta dónde la segunda. Dicho sea con otras palabras: el inaudito y no mirado Almotásim debería dejarnos la impresión de un carácter real, no de un desorden de superlativos insípidos. En la versión de 1932, las notas sobrenaturales ralean: “el hombre llamado Almotásim” tiene algo de símbolo, pero no carece de rasgos idiosincráticos, personales (*Obras* 416-17)¹³.

Contrariamente a lo que siempre se afirma, Borges no utiliza en este cuento el sistema panteísta, sino el figural. Es importante hacer una distinción que la mayoría de los críticos no han hecho hasta ahora. Se ha aceptado como regla general que la tendencia hacia el panteísmo es la que predomina en los cuentos de Borges que muestran trazos de repeticiones y analogías entre dos o más personas o sucesos. Ahora bien, aceptar que Borges substituye la idea de la existencia de una personalidad individual por el panteísmo, sería proclamar que él rechaza un sistema por otro, lo cual contradeciría una teoría que ha ve-

nido desarrollando y perfeccionando la crítica borgeana a través de los años: el escepticismo como principio estético en Borges. Esta interpretación empieza a desarrollarse con el estudio de Barrenechea (1957), entre otros, siempre dentro de los límites de los temas y las ideas que aparecen en los cuentos. Han sido los estudios de Pierre Macherey y Silvia Molloy los que han hecho posible que esta teoría se extienda de los temas al acto de la escritura misma. Macherey señala cómo Borges siempre busca dilatar el final de sus cuentos con el propósito de incluir todos los desarrollos posibles del relato. Decidirse por un modo de narrar, por una historia en lugar de otra, es fijarla, aceptar un camino y renunciar al otro. A Borges, por el contrario, le gustaría incluir todas las posibilidades, por eso siempre escoge la forma que mejor mantiene esa indecisión frente a los relatos. A unas conclusiones parecidas, aunque en un estudio más abarcador, llega Molloy al señalar la ambivalencia de la prosa borgeana, la incompatibilidad entre la “teoría” y la “práctica” en Borges. De ahí que Borges se niegue a producir una “poética”, ya que la suya consiste en no tener ninguna¹⁴.

No podemos, de esta manera, privilegiar un sistema sobre otro cuando se trata de Borges. No se puede negar que algunos de sus cuentos están creados en torno a la idea del panteísmo, pero sería ingenuo afirmar que sus cuentos siguen únicamente este sistema. En ocasiones le da prioridad al panteísmo, en otras, como bien señala Molloy, al personaje (20-24). La alternativa a ambos es un uso especial del sistema figural que subvierte el panteísmo. Este sistema, el favorito de Borges, ha sido descrito por Blanchot de la siguiente manera: Borges, “ve en todos los autores un solo autor que es Carlyle único, el Whitman único, que no es nadie” (213)¹⁵. Recordemos aquí a Drocultft, quien prefigura a la cautiva pero que además “es único e insondable (todos los individuos lo son)” (*Obras* 557). Como se nota en el párrafo citado de “Almotásim”, Borges sabía que lo más difícil era darle a sus personajes las características que los hicieran individuales, únicos, “insondables”.

Con un propósito parecido, cuando Borges utiliza el recurso del tiempo circular, prefiere el uso más ambiguo de éste, el que a la vez que afirma la circularidad del tiempo, afirma la individualidad de cada momento histórico específico. Utiliza así “la concepción de ciclos similares, no idénticos” (*Obras* 394), lo que no evita que en otras ocasiones use un ciclo que se repite idénticamente en todos sus detalles, y en otras niegue esa circularidad. El tiempo circular hecho de ciclos similares se ajusta al concepto original de la **figura** porque requiere la repetición de ciertos elementos, no de un suceso en su totalidad. Esto convierte a la **figura** en el sistema paradigmático de Borges (aunque, repito, no es el único) debido a la ambivalencia que trae consigo.

Hay todavía otro elemento que interviene en la elección de la **figura** como modelo para las ficciones de Borges. Inmediatamente después de las frases citadas de “El acercamiento a Almotásim” dice el narrador:

Desgraciadamente esa buena conducta literaria [el uso de lo que venimos llamando **figura**] no perduró. En la versión de 1934 –la que tengo a la vista– la novela decae en alegoría: Almotásim es emblema de Dios y los puntuales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico (*Obras* 417).

La actitud ambivalente de Borges frente a la alegoría ha sido señalada por varios críticos. Este párrafo, como el ensayo “De las alegorías a las novelas”, juzga negativamente la alegoría. A pesar de rechazarla, Borges califica uno de sus cuentos, “La secta del Fénix”, de alegoría (*Obras* 483).

La **figura** podría ser un elemento intermedio entre la alegoría y el relato no-alegórico, a la vez que un símbolo de la indecisión de Borges frente a la alegoría. Borges privilegia la **figura** que es, por un lado, una forma especial de la alegoría (“Since in figural interpretation one thing stands for another, since one thing represents and signifies the other, figural interpretation is alegorical in the widest sense” [Auerbach, *Scenes* 54], y por el otro difiere de ella debido a la historicidad que es intrínseca al sistema. La mayoría de las formas alegóricas que encontramos en la literatura y el arte, explica Auerbach, representan una virtud, una pasión, una institución (como la justicia), o como máximo son una síntesis general de un fenómeno histórico (Paz, Patria). No se basan nunca en un suceso realmente histórico, como sucede con la **figura** (*Scenes* 54).

En realidad la crítica que el autor hace de la novela de Bahadur es una autocrítica. Le atribuye a Bahadur sus propios defectos e inseguridades: Bahadur, como Borges, logra la primera de las dos obligaciones que el sistema figural impone en el escritor, “la variada invención de rasgos proféticos”, pero no consigue la segunda, “la de que el héroe prefigurado por esos rasgos no sea una mera convención o un fantasma”. Borges siempre tiene el temor de no poder crear personajes auténticos, el temor de caer en la alegoría como sucede con Bahadur. La incapacidad que Borges reconoce en sí mismo para dotar a sus personajes de una “historia horizontal”, hace que sus cuentos se inclinen más hacia el lado de la alegoría que hacia el de la **figura**.

II

Uno de los elementos que facilitó la interpretación figural de las historias bíblicas fue el estilo en el que estaban escritas: una sintaxis sin conexiones causativas o explicativas entre las oraciones; en otras palabras, lo que en gramática se denomina parátaxis. Este estilo –en contraste con la hipótaxis que abundaba en la literatura clásica– introdujo un realismo y una profundidad psicológica ausente en la literatura occidental. En su ya clásico ensayo “Odysseus Scar”, Auerbach contrasta ambos estilos y muestra cómo Homero, contrariamente a lo que parece a primera vista, presenta una visión más sim-

ple de la realidad que la que aparece en el Antiguo Testamento¹⁶. Los personajes de Homero nunca llegan a cobrar vida, son más bien estáticos. Aunque parezca curioso (dada la tendencia a la épica en Borges que estudiaremos enseguida), el estilo de Borges no se parece al de Homero sino al de la Biblia. El uso excesivo de la parátaxis es tal vez el elemento más característico y sobresaliente de la prosa narrativa de Borges. No hace falta hacer hincapié, sin embargo, en sobre cómo la psicología y el realismo que trajo la prosa bíblica al mundo occidental están ausentes en Borges. Sus cuentos nos dejan, por el contrario, una impresión similar a la que Auerbach atribuía a los poemas homéricos, en los que la profundidad psicológica de los personajes está ausente, en contraste con lo que sucede en las historias bíblicas. El propósito principal de los poemas homéricos, comenta Auerbach, es el de proporcionarnos el deleite propio de la experiencia física: transmitir el placer de las aventuras de modo tal que el lector quede encantado, atrapado en la narración (*Mimesis* 10). Es bien sabido que Borges prefiere la aventura o la trama al análisis psicológico de los personajes.

Las ficciones de Borges pretenden crear un mundo autosuficiente el cual, como los poemas homéricos, no necesita depender de una realidad exterior para ser “real”. Pero si bien estos cuentos comparten con los poemas homéricos, y con la épica en general, la simplicidad psicológica, el deleite en la acción y la autosuficiencia del texto, el estilo paratactical en que están compuestos es completamente ajeno al de Homero. Es sorprendente entonces que el uso de los dos elementos básicos de la escritura bíblica, la **figura** y la parátaxis, no produzca los resultados que logra en las historias bíblicas: sugerir una realidad más compleja y presentar la profundidad psicológica de los personajes¹⁷.

En su análisis de la historia bíblica de Abraham, Auerbach señala cómo muchos detalles descriptivos, temporales, o espaciales eliminan. No sabemos la localización física de Dios cuando llama a Abraham, ni tampoco la posición de este último. Las características físicas de los personajes no se mencionan, todo elemento supérfluo para la narración ha sido suprimido. Esos espacios en blanco, esas conexiones omitidas en la historia sugieren una realidad superior. Dicha “realidad superior” que la parátaxis representa es, por una parte, la profundidad psicológica de los personajes, y por otra lo sublime, lo inexplicable (*Mimesis* 110).

En su ensayo “La postulación de la realidad” Borges enumera tres alternativas narrativas para el escritor clásico¹⁸: 1) “ofrecer una notificación general de los hechos que importan”; 2) “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos”; y 3) “la invención circunstancial” (*Obras* 219-20). Borges prefiere los dos últimos procedimientos al primero, pero declara que el último no es sólo el más difícil sino además el menos literario. Es el segundo, como observa Molloy, el que aparece con más frecuencia en sus cuentos:

Operan en la ficción borgeana ciertas sorpresas sintácticas –injeritos en apariencia secundarios– que contribuyen a abrir el relato. La declaración del narrador de *La Lotería en Babilonia* que irrumpe en la descripción del sistema: “Poco tiempo me quedo; nos avisan que la nave está por zarpar”. El paréntesis que inquieta la enumeración de Yu Tsun, en “El Jardín de los senderos que se bifurcan”, cuando revisa sus bolsillos: encuentra una carta “que resolví destruir inmediatamente (y que no destruí 113).

Pero no son solamente estos “injeritos”, como los llama Molloy, lo que contribuye a sugerir una “realidad más compleja”, sino que la prosa misma, los espacios en blanco entre oración y oración sugieren, como ha explicado Írby, algo “in the nature of a cause and effect relationship (perhaps mysterious and remote)” (*Structure* 1 50-1). Como en las historias bíblicas, en la prosa de Borges las explicaciones son omitidas, los vínculos causativos son eliminados entre frase y frase. El lector queda en la ignorancia respecto a muchos detalles. Sin embargo estas omisiones por parte de Borges no hacen sentir al lector la existencia de una realidad superior e inexplicable, más “real”. La explicación de esto nos la ofrece, en parte, Molloy: una “realidad más compleja”, dice la escritora, no significa para Borges una realidad extra-textual, sino que “por el contrario, dada la naturaleza de los ejemplos citados [por Borges en su ensayo], esa realidad más compleja es, también ella, textual” (112-113).

No sólo Borges no puede crear la impresión de una realidad compleja, sino que, además, el otro elemento que usualmente se asocia con el estilo bíblico (es decir, lo sublime), está ausente en sus cuentos. En las pocas ocasiones en las que sus personajes se enfrentan con una visión sublime “El Aleph”, “La escritura del Dios”), Borges nota siempre la incapacidad del lenguaje para transmitir dicha experiencia¹⁹. En el caso de la Biblia, por el contrario, la narración pretende representar esas realidades superiores que Borges es incapaz de expresar (la complejidad psicológica de los personajes, lo sublime).

Tanto en las historias bíblicas como en los cuentos de Borges la omisión de nexos lógicos está asociada a la interpretación figural que no hay una causalidad definida entre los sucesos, se pueden establecer analogías entre ellos que no toman en cuenta la distancia temporal o espacial que los separa. La secuencia lineal de los elementos se destruye porque su importancia no sólo depende de la relación inmediata de los unos con los otros, de lo que pasó primero y de lo que vino después, sino además de su relación a una “historia vertical” (el plan divino, en el caso de lo Biblia). Ya en “Nueva Refutación del Tiempo” Borges había llevado esta idea hasta sus últimas consecuencias. Proclama allí que “Cada instante es autónomo ... cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto” (*Obras* 762). Borges lleva así hasta el extremo lo que los Padres de la Iglesia habían evitado: para ellos la situación histórica específica y su contexto inmediato eran tan importantes como su posición en el esquema general de la historia divina. Para Borges sería la historia “vertical” (la analogía entre dos

sucesos distantes) la más importante. Borges concluye de estas analogías que si dos instantes se repiten, cada momento es autónomo y no existe relación entre él y los instantes que le siguen o le preceden. Cada instante es una unidad autosuficiente. Así, Borges escoge como su estilo la parátaxis, estilo en el que cada frase constituye una unidad independiente. Cada frase (o suceso) marca el comienzo de un momento y una existencia autónoma. Las oraciones se colocan unas al lado de la otras porque “el lenguaje es sucesivo”, lo que no implica de ningún modo que exista una conexión directa entre ellas. De ahí la substitución de las conexiones causativas por un punto, una coma o el punto y coma.

Como bien señala Irby, la parátaxis en Borges reclama la participación del lector en el texto (*Structure* 155). Borges nunca establece conexiones claras entre los sucesos, separando las oraciones por un espacio en blanco equivalente al lapso que separa dos sucesos, de modo que le toca al lector colocar el “porque”, el “por eso”, y conectar los diferentes sucesos llenando el espacio en blanco dejado por el autor. La parátaxis permite además que cada frase pueda ser sacada de su contexto inmediato (ya que nada la une a las demás) y comparada con otras oraciones (léase hechos, sucesos) para establecer analogías, para buscar una explicación diferente a la que la que la narración principal propone. De ese modo es posible para el lector encontrar en “El Sur” una explicación distinta de la que narra la historia “horizontal”²⁰. Al igual que la “mente” divina, el lector puede leer los sucesos separadamente y encontrar su verdadero significado, encontrar la **figura** que hay en ellos. El mismo recurso también permite al autor transplantar oraciones casi completas de un texto a otro (p. ej. la frase sobre la paternidad y los espejos, que aparece en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” y en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Al ser el lector quien coloca los nexos lógicos entre oración y oración, se va convirtiendo en una especie de cómplice o co-autor del texto, a la vez que tiende a aceptar los hechos que se presentan, ya que son parcialmente sus conclusiones.

Hasta aquí hemos venido estableciendo analogías entre la concepción de la historia, el tiempo y el estilo en las historias bíblicas y Borges. No hemos resuelto todavía la contradicción que señalamos más arriba entre el “clasicismo” del estilo de Borges y los recursos “cristianos” que le son opuestos y que Borges emplea abundantemente. ¿Por qué a pesar del uso de la **figura** y de la parátaxis los cuentos de Borges no provocan la misma inquietud que las historias bíblicas, sino una sensación de placer más parecida a la épica? Una posible solución sería comparar el estilo de Borges no con el de la épica homérica, sino con el del cantar de gesta.

A pesar de su realismo, el estilo de la Biblia es considerado “alto”, ya que en él lo realista aparece unido a lo sublime. Sin embargo, con el tiempo la parátaxis pasó a asociarse con el estilo bajo en general (lo realista, lo cómico) perdiendo el carácter sublime que poseía en la Bi-

blia. En el cantar de gesta el estilo paratactical va a aparecer asociado otra vez al estilo alto, creando así un nuevo tipo de épica: "This is a new form of the elevated style, not dependent on periodic structure and rhetorical figures but on the power of juxtaposed and independent verbal blocks. An elevated style with paratactic elements is not ... something new in Europe. The style of the Bible has this characteristic" (Auerbach, *Mimesis* 96). En la Biblia es precisamente el empleo de la parátaxis lo que hace sublime la narración en el caso del cantar de gesta, que es también el de Borges, la omisión de las conexiones, de nexos lógicos no trae consigo una representación más profunda y precisa de la realidad, sino una versión simplista y muy limitada de ella.

The plot explains nothing; and yet the things which happen are stated with a paratactic bluntness which says that everything must happen as it does happen, it could not be otherwise, and there is no need for explanatory connectives. This, as the reader knows, refers not only to the events but also to the views and principles which form the basis of the actions of the persons concerned. (Auerbach, *Mimesis* 88)

Borges también nos presenta un mundo en el que los conflictos no existen, en el que se impone, como en la épica feudal, una sola y estrecha visión de la realidad. Los personajes de clases bajas, cuando aparecen, son elevados y vistos en relación a la clase alta. No se oye otra voz que la del narrador, quien siempre mantiene el mismo tono elevado²¹. En el cantar de gesta la visión de la realidad se vuelve aún más reducida debido a la perfecta geometría de la composición. En el *Cantar de Roldán* específicamente, los paralelismos son extendidos hasta los más insignificantes detalles: hay 112 personajes, 56 cristianos, 56 musulmanes, y una sola mujer en cada bando para mencionar solamente algunos ejemplos. Esta perfección formal nos recuerda, forzadamente, los cuentos de Borges. Otra característica une al cantar de gesta con la prosa borgeana: en ambos, los sucesos aparecen como independientes, sin una relación clara con los sucesos que los preceden o anteceden (Auerbach, *Mimesis* 100). Características similares se pueden observar en otras épicas feudales (el Beowulf, las sagas irlandesas) en las que Borges estaba muy interesado. En ellas también la brevedad y sencillez de las oraciones provoca la sensación de la épica, y no se analizan las conductas de los personajes²².

El estilo paratactical, que originalmente era realista y sublime, se convirtió en el mejor medio para representar la rigidez social de la época feudal gracias a la simplificación del sistema figural. Esta simplificación de la **figura** en el mundo medieval se debió en parte a que según la Iglesia se fue expandiendo, se hizo necesario, para ganar más adeptos (especialmente entre la gente sin educación y que desconocía los principios cristianos fundamentales), que el sistema de interpretación figural se volviera más sencillo y rígido. Los resultados en la literatura eran de esperarse: se comienza a privilegiar la historia "vertical" sobre la "horizontal". Los sucesos del Antiguo Testamento son interpretados fuera de su contexto histórico inmediato. La **figura** ya no

tiene "realidad", sólo "significación" (Auerbach, *Mímesis* 101). La misma tendencia prevalece con respecto a los sucesos del mundo exterior: "to remove [the events] from their horizontal context, to isolate the individual fragments... so that they appear as exemplary, as models, as significant, and to leave all "the rest" in abeyance. (*Mímesis* 101). El sistema figural se convirtió en una fórmula, perdiendo de ese modo el carácter realista que lo distinguía en sus comienzos.

Como hemos visto en la sección anterior, la interpretación figural ha sufrido en manos de Borges una reducción similar (tal vez igual) a la que ha padecido en el cantar de gesta. Borges, como era de esperarse, ha vaciado la **figura** al utilizarla, del contenido religioso que le dio origen, convirtiéndola de paso en una simple abstracción. Este uso de la **í** y el hecho de que la parátaxis en Borges no represente sino una realidad puramente literaria, limitada y estática, acercan a Borges a la épica del cantar de gesta. Mientras los Padres de la Iglesia se sirven de estos recursos para presentar un concepto diferente de la historia, en Borges los mismos procedimientos sirven para "refutar" la historia y el tiempo. La contradicción que notábamos entre el "clasicismo" de Borges y los recursos "cristianos" que él utiliza, se explica ahora: Borges ha vaciado la **figura** de su sentido trascendente y la parátaxis de su capacidad de sugerir una realidad más profunda, transformando ambos procedimientos en un medio de provocar en el lector el placer característico de la épica en general.

NOTAS

1. Esta es, por ejemplo, la explicación que ofrece Emir Rodríguez Monegal, pág. 62.
2. Para un análisis de cómo los temas de Borges ya aparecen en sus primeros libros véase Christ, pp. 1-42. Jorge Alberto Ramos observa que la reacción política de Borges en los años treinta es sólo una continuación de la posición que adoptó en su juventud, Fló, pp. 113-138.
3. Véase Ramón Doll. "Discusiones con Borges, una encuesta". Fló, pp. 63-74.
4. Otro libro de su juventud, *Luna de enfrente*, fue publicado de nuevo pero no sin antes sufrir notables modificaciones en 1943 y 1969.
5. Alazraki hace un recuento de la evolución de la prosa de Borges, la cual comenzó como una reacción a la prosa sobrecargada de los modernistas (véase Alazraki. *La prosa*, pp. 148-49). Christ nota que la "brevedad" era parte de las metas expresadas en los manifiestos ultraístas de Borges, pp. 5-12.
6. La parátaxis también hace uso de las conexiones causativas, pero éstas aparecen de un modo "libre" o "suelto". La más común es **y (y entonces, y después...)**. Estas conexiones, sin embargo, no imponen un orden lógico rígido a las oraciones, de modo que cada frase no depende necesariamente de la anterior.
7. Para una discusión de las características presentes en la HUI que pasan a las acciones maduras de Borges, véase Alazraki, "Génesis."
8. El uso de este tipo de interpretación figural es comúnmente conocido por el nombre de tipología. Para un excelente análisis de los elementos tipológicos en la Biblia, véase el estudio de Jean Danielou.

9. Véase, por ejemplo, el cuento "El atroz redentor Lazarus Morel", donde el Padre Bartolomé de las Casas aparece como la "causa remota" que provocó una serie interminable de eventos.
10. Obsérvese, por ejemplo, esta cita de "La creación y P.H. Gosse": "Dos lugares de la Escritura (Romanos, V; I Corintios, XV) contraponen el primer Adán en el que mueren todos los hombres, al postrer Adán que es Jesús" (*Obras* 650). Borges se refiere específicamente a Rom. 5: 12 y I Cor. 15:21, también destacados por Auerbach en su estudio, *Scenes* 50.
11. Aunque, explica Auerbach, el reino que se promete no es de este mundo, "yet it will be a real kingdom not an immaterial abstraction; only the **figura** and not the **natura** of the world will pass away ... and the flesh will raise again". *Scenes*, pp. 53-54.
12. Un buen ejemplo de ello es el cuento "El acercamiento a Almotásim" Ahí el estudiante encuentra a diferentes personas que son "figuras" de Almotásim, hasta llegar a él. Pero en la versión que propone Borges (o el narrador) la búsqueda de Almotásim nunca termina porque Almotásim también busca a otro ser superior o igual. La **figura** no adquiere un significado final porque Borges rechaza incluso la idea de que Almotásim sea símbolo de un dios unitario. "La idea [de un dios unitario] es poco estimulante, a mi ver. No diré lo mismo de esta otra: la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin —o mejor, el Sínfin— del Tiempo, o en forma cíclica" (*Obras* 417). Las similitudes y diferencias entre Borges y Chesterton que siempre se han notado con respecto a este cuento (véase, por ejemplo, Franco 70), probablemente se deben a la diferencia entre el uso cristiano de la **figura** y el de Borges.
13. Aunque Borges sólo habla de Almotásim, en el párrafo está implícito que los que prefiguran a Almotásim también deben conservar rasgos personales y no ser simplemente "símbolos".
14. Para la idea del escepticismo como principio estético es importante consultar también el estudio de Carter Wheelock.
15. Christ señala que Borges añade rasgos personales, únicos, a sus personajes (27). Incluso en "Everything and Nothing", dice Christ, Borges le atribuye características a Shakespeare que lo diferencian de los demás. La misma idea se aplica a las obras literarias: "As Borges tries to show how all time and individuality may be compressed in the brief thought of a single mind, he attempts, too, to create a sense of the very diversity he compresses. 'The Aleph', we recall, is a single point containing all others" therefore, the literary work which aspires to the condition of 'The Aleph' must itself be brief and unified but must announce **ontological variety**" (34) [el subrayado es mío]. El problema con la idea de Christ y de Blanchot es que ambos declaran que éste es el "sistema" de Borges, lo que excluye otras posibilidades.
16. Aunque Auerbach nunca utilizó los términos hipótaxis y parátaxis en este capítulo, de sus comentarios se puede inferir claramente que este es el tipo de oposición que existe entre los dos estilos (véase además lo que dice en la p.96). Lo cierto es que técnicamente el estilo de Homero también es paratactical, yo que ésta parece ser una característica de todas las "literaturas" orales (Ong 3?-39). Lo anterior, sin embargo, no invalida el argumento de Auerbach ya que para él la parátaxis no consiste solamente en la eliminación de conexiones causativas entre las oraciones o en la "unidad inorgánica" (ver Notopoulos) del texto, sino también —y esto es aún más importante— en la ausencia de todo tipo de elementos descriptivos secundarios. Es obvio que, contrariamente al estilo bíblico, el homérico no deja nada sin explicar o externalizar. Incluso en el momento dramático cuando la sirvienta descubre a Ulises, comenta Auerbach, "Homer does not omit to tell the reader that Odysseus takes the old woman by the throat to keep her from speaking, at

- the same time that he draws her closer to him with his left" (3). En este sentido el estilo de Homero no es paratactical.
17. Decir que los cuentos de Borges, como los poemas homéricos, no ocultan nada (Auerbach, *Mimesis* 11), no presentan una realidad más compleja, puede sorprender; pero como nos recuerdan varios críticos, los cuentos de Borges, no importa lo complicado que parezcan, siempre contienen las claves necesarias para ser descifrados. Véase Irby, Introduction xx y Franco 53.
 18. En este ensayo del libro *Discusión* Borges hace una distinción entre el escritor clásico y el romántico no se relaciona para nada con la que hemos venido haciendo aquí entre el estilo clásico y el bíblico.
 19. En su tercera crítica, Kant señala que usualmente la imaginación percibe primero una serie sucesiva de impresiones, las cuales unifica luego simultáneamente en una sola representación. Lo sublime es aquello que la imaginación no puede representar simultáneamente porque la serie de impresiones es demasiado extensa (Kant 103-118). En "El Aleph" el narrador llega a percibir algo sublime, pero no puede representarlo en su relato: "[E]l problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito... lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré es sucesivo, porque el lenguaje lo es" (*Obras* 625). El narrador no puede representar lo sublime ya que es imposible enumerar todo lo que ve, solamente una parte ("Algo, sin embargo, recogeré"), e incluso esta parte minúscula no puede expresarse simultáneamente. Las historias bíblicas tratan de representar lo sublime Borges cree esto imposible.
 20. Un plan similar se puede ver en la novela que planean Bioy Casares y Borges al comienzo de "Tlön", la cual permitiría a los lectores más perspicaces encontrar una lectura diferente de la obra.
 21. Juan Manuel Marcos ha definido esta característica como "un cierto narcisismo estilístico que privilegia la voz poética del autor individual por encima de la participación de otras voces propias del referente socio-cultural que le sirve de contexto" (707).
 22. Acerca del estilo de las sagas Borges comentaba: "El estilo [de las sagas] es breve, claro, conversacional... no hay análisis de los caracteres; los personajes se muestran en los actos y en las palabras. Este procedimiento da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica del cinematógrafo. El autor no comenta lo que se refiere" (*Antiguas Literaturas* 70). Recuérdese que ya en su primer prólogo a HUI Borges reconoce la influencia de los films de von Sternberg en su obra. Christ ha asociado esta influencia con el empleo de la parátaxis por Borges (64).

BIBLIOGRAFIA

- Alazraki, Jaime. *La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges*. 2da ed. Madrid: Gre-dos, 1974.
- "Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia" *Revista Iberoamericana* 123-124 (1983), pp. 247-261.
- Auerbach, Erich. *Mimesis* "The Representation of Reality in Western Literature." Trad. Willard Trask. New York: Doubleday, 1957.
- *Scenes From the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* 2da ed. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Blanchot, Maurice. "El infinito literario: 'El Aleph'", *Jorge Luis Borges*. ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus 1976, pp. 211-14.

- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*, Buenos Aires: Proa, 1925. "Los Modos de G. K. Chesterton" *Sur* 22, 1936, pág. 50.
- *Antiguas literaturas germánicas*. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Crespo, Angel. *Conocer a Dante y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.
- Christ, Ronald. *The Narrow Act*, New York: New York University Press, 1969.
- Danielou, Jean. *From Shadows to Reality: Studies in the Biblical Typology of the Fathers*. London: Burns and Oates, 1960.
- Fló, Juan. *Contra Borges*. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1978.
- Franco, Jean. "The Utopy of a Tired Man: Jorge Luis Borges" *Social Text* 4 (1981), pp. 52-70.
- Guilbert, Rita. *Seven Voices*. New York: Random House/Vintage, 1973.
- Irby, James. Introduction. *Labyrinths* por Jorge Luis Borges. Connecticut: New Directions, 1962, pp. xv-xxi.
- *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*. Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1962. Ann Arbor: UNM, 1972.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Indianapolis: Hackett, 1987.
- Macherey, Pierre. "Borges and the Fictive Narrative" *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Ed. Jaime Alazraki, Boston: G.K. Hall & Co. 198?, pp. 77-83.
- Marcos, Juan Manuel. "Reseña de *Critical Essays on Jorge Luis Borges*". *Revista Iberoamericana* 1987, pp. 706-707.
- Molloy, Sylvia. *Las Letras de Borges*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1979.
- Notopoulos, James A. "Parataxis in Homer", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 80 (1949) pp. 1-23.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy*. New York: Methuen, 1982.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires: 1956.
- Wheelock, Carter. *The Mythmaker*. Austin: University of Texas Press, 1969.