

comprendía los grandes libros que le han dado fama internacional (desde *Ficciones* hasta *El Informe de Brodie*). En otra sección debían ir aquellos que Borges calificó de Ejercicios: el que encabeza este apartado, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946), *Un modelo para la muerte* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Unos practican el tema policial, con exageradas notas costumbristas; otros la sátira, el pastiche, el sarcasmo y hasta la crítica irónica de ciertas ridículas costumbres intelectuales. Todos —y en especial la desafortunada *Historia...*— están dirigidos al humor y la visión sarcástica o cómica de la realidad argentina.

El estilo persigue, sobre todo, dibujar una realidad a la que ese mismo estilo va creando y despojando a la vez de toda seriedad y, al quitársela, al forjarla con un instrumento estilístico que apela a la ácida estilización de lo irónico, la desverosimilitud, le quita todo rastro de credibilidad. Crea referencialmente un mundo y, a la vez, lo contempla irónicamente. Lo importante no es el mundo que las palabras mentan e inventan, sino la actitud que el narrador descubre frente a esa realidad a través de su estilo. La mayoría de sus recursos son típicos del barroco (que Borges conocía a través de sus escritores mayores, comenzando por Quevedo, antigua lectura y admiración tanto de Borges como de Bioy Casares). Señalemos algunos de esos recursos del siglo XVII: la unión de opuestos («atroz redentor», «impostor inverosímil», «clemencia falaz»), la enumeración heterogénea y contradictoria, la ironía, la exageración hiperbólica, el parodiar irónicamente el estilo de la narración histórica, el humor negro, los desniveles lingüísticos, la oposición entre los contenidos y los términos que apuntan a ese contenido, el uso teatral y estético del lenguaje, etc⁹.

En este estilo barroco, las palabras eran mucho más importantes que las cosas que mentaban; por eso la atención del lector se volvía sobre ellas que, como un poderoso agente corrosivo, desvaloraban humorísticamente la realidad que describían o mentaban. Por eso siempre ha llamado la atención la inserción (obsérvese al final del libro), del cuento «Hombre de la esquina rosada». Borges, que siempre ha sabido muy bien qué estaba haciendo, tenía conciencia de que el estilo y la concepción de la literatura del volumen de 1935 muy poco tenía que ver con el relato nacido en 1927...

Este libro jugueteo y conceptista, cuya aparente facilidad y hasta superficialidad esconde enorme sabiduría de estilo (especialmente de ciertas formas de la prosa griega y latina antiguas, materia sobre la que pronto publicaré un estudio que es apenas un adelanto de una mina lista a nuevas búsquedas), pertenece a la que hemos denominado concepción «literaria» de la prosa. No a la hablada u oral. Es un extremo en una dirección,

América Latina, 1968), págs. 1129-1152. Allí se indicaba: «...la obra de Borges se inscribe bajo dos tipos (no siempre claramente diferenciados) de ficciones: la primera puede ser calificada de realista y satírica... La otra zona de su obra en prosa es la que está perfectamente representada por tres volúmenes fundamentales... *Ficciones*, *El Aleph* y *El Hacedor...*», pág. 1129.

⁹ Sobre *Historia Universal de la Infamia* puede verse, además de mi trabajo citado en la nota anterior, el número especial que la *Review 73*, *Center for Inter-American Relations*, New York (Spring, 1973), dedicó a Borges, con buenos estudios de Norman T. Di Giovanni, A. Alonso, D. Gallagher, S. Jill Levine, R. Caillois y E. Rodríguez Monegal.

pero siendo un extremo es el instrumento —un poco desaforado e hiperbólico— que expresa una de las constantes más típicas de la obra de Borges: la ironía. Y la ironía (que roza lo humorístico, lo resignado, el chiste, el sarcasmo casi venenoso —ejemplo el «elogio» de Ortega— la «cachada» argentina, el juego de palabras, el absurdo, el conceptismo desenfrenado, etc.), es un componente fundamental de la visión del mundo de Borges y aparece en todos sus contextos, desde la lírica al ensayo, desde las dedicatorias a las notas cinematográficas.

3. La prosa literaria conceptista y famosa: *Ficciones* y *El Aleph*.

Los dos volúmenes que encabezan este apartado son el ejemplo típico de la prosa más famosa de Borges, aquella que lo ha hecho universalmente conocido. El extremo máximo, en concisión, en riqueza de recursos literarios heredados y renovados con genio, en utilización sabia de dichos recursos está en tres textos ejemplares como cenit de un estilo «culto»: «El Inmortal», «Los Teólogos», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Innecesario señalar que sus características más destacadas (vocabulario, variantes, adjetivación, figuras e imágenes) han sido muy bien analizadas por Jaime Alazraki en su admirable libro ya citado¹⁰.

Esta prosa es la de los libros desde *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), hasta varios de los cuentos que aparecen en *El informe de Brodie* (1970) y se notan sus influjos en *El Congreso* (1971). Todos textos que deben colocarse dentro de la que hemos llamado tradición culta y no coloquial.

4. La oralidad que convierte los cuentos en relatos (1970-1980)

El *Informe de Brodie* y *El Libro de Arena* (1975) traen un inteligente rescate y una renovación sabia de tendencias que ya estaban presentes en el Borges de hacia 1927. Por eso podríamos decir que la intención de estas dos últimas décadas (1970-1980) ha sido la de crear una perfecta y expresiva prosa narrativa, que sea capaz de utilizar y de recrear eficazmente los recursos orales. Es un narrar que usa los guiños y tics cómicos, irónicos, patéticos, tersos y confidentes de lo hablado. Un nivel nuevo se instala en esta prosa: el de lo dicho, un tono coloquial-amical que apela a una delicada ironía, a un vocabulario y a una sintaxis de sencillez cotidianas, en

¹⁰ Además del libro del catedrático de Columbia, véanse las observaciones sobre el estilo culto que hice ya en 1962: «Estructura de la prosa de Jorge Luis Borges», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford: The Dolphin Book Co., 1964), págs. 125-130.

la que una despojada sabiduría narrativa ha elevado lo simple (lo aparentemente simple) a jerarquía literaria¹¹. Es un acento épico y oral que con mesurada sonrisa comprensiva utiliza ciertas formas coloquiales rioplatenses algo arcaicas, pero tan comunes y extendidas que pertenecen, en definitiva, a todo el orbe hispánico. Ninguna o casi ninguna de las complicaciones sintácticas de otrora aparece en ella. Y cada tanto, un diminutivo, un giro conversacional cotidiano y simplísimo, deslizan una emotividad contenida en medio de esa superficie en la que reaparece el ingenio hipnótico de esos viejos «gastados por el tiempo», que eran capaces de encantar auditorios de hace centenares de años apelando a la milenaria magia del contar, cada día más olvidada en el mundo de imágenes en el que nos toca vivir... Donde la habilidad narrativa tradicional se aunaba a un dominio magistral de la materia narrativa y de su organización y estructura. He aquí dos ejemplos:

«Manuel Cardozo y Carmen Silveira tenían unos *campitos* linderos. Como el de otras pasiones, el origen del odio siempre es oscuro, pero se habla de una porfía por animales sin marcar o de una carrera a costilla, en la que Silveira, que era más fuerte, había echado *a pechazos de la cancha al parejero* de Cardozo. Meses después ocurriría, en el comercio del lugar, una larga *trucada mano a mano, de quince y quince...* Cuando guardó *la plata en el tirador*, agradeció a Cardozo la lección que le había dado. Fue entonces, creo, que estuvieron a punto de irse a las manos. La partida había sido muy reñida; los concurrentes los despartaron. (*El informe de Brodie*, pág. 102).

«Ya no era un forastero y todos lo trataban con atención y casi lo mimaban. A ninguno le gustaba el café, pero había siempre una *tacita* para él, que colmaban de azúcar.

El temporal ocurrió un martes. El jueves a la noche *lo recordó* un golpecito suave en la puerta que, *por las dudas*, él siempre cerraba con llave. Se levantó y abrió; era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda (ibidem, págs. 134-35).

Pero además de usar estas formas especiales, los textos se sitúan casi siempre en una cadena oral, tradicional. Borges nos «entrega» esas historias (y así las llama: historias), como pertenecientes a una cadena inmemorial, en la cual han pasado de una boca a una conciencia, y de allí han vuelto a sernos relatadas. Así, su versión del relato se convierte en una posible dentro de la serie. Y entonces el relator es parte de la memoria colectiva, de la especie, no un autor determinado. De esta manera, como en todos sus cuentos, el nivel oral se adecúa exactamente al contenido del texto que comunica.

Ahora vemos que los intentos del período criollista no fueron abandonados, que en verdad Borges perseguía algo mucho más complejo y difícil. Y, a la vez, las formas más extremadamente «literarias» han sido rescatadas, duermen escondidas debajo de una superficie inocentemente tersa y

¹¹ En el mismo año 1972 en que apareció mi trabajo en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, en Madrid, donde se hablaba de «una nueva prosa borgiana», Carter Wheelock publicó en *Tri-Quarterly*, n. 25 (Evanston: Northwestern University, Fall 1972), 403-440, su artículo titulado «Borges' New Prose», que he leído mucho después de publicado y que trae una serie de sagaces observaciones sobre este complejo asunto.

aparentemente sencilla y simple. Por otra parte, tengo perfecta conciencia de que algunos textos de *El libro de arena*, por ejemplo «Undr», o «La secta de los Treinta», están escritos dentro de la tendencia anterior. Pero creo que esta esquemática ordenación de cuatro momentos en la prosa de Borges, permitirá comprender el fascinante aprendizaje y desarrollo voluntario de un escritor cuya conciencia literaria se mantuvo asombrosamente alerta y viva durante toda su larga trayectoria creadora. Y, a la vez, percibir cómo supo rescatar creadoramente etapas de su propia historia estilística que parecían olvidadas. Entender así el envés de, quienes probablemente, uno de los más grandes hacedores de literatura de todos los tiempos.

Rodolfo A. Borello