

Aires, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín*, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*. Esos materiales desaparecidos reflejan la minuciosa construcción de una «dicción argentina», cuyo único rasgo real quizás fuera la pronunciación oscilante del castellano rioplatense (dualidad-verdad, estendido-examen, rosao-apagado). Lo demás parece pura arqueología verbal; giros o palabras desaparecidas o a punto de desaparecer que había «oído» en los paseos por las noches de Buenos Aires, buscado en el *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos* de Lisandro Segovia⁹ o imitado de Nicolás Paredes¹⁰: «Me convertí en esclavo de cada página, leyendo en voz alta cada frase y tratando de encontrar su tono exacto (el de Nicolás Paredes)».

¿A qué estaba destinado este hablar criollo? Si recorremos ese prolongado relato «Hombres pelearon» que empezó a escribir en 1927, que en 1935 se llamó «Hombre de la esquina rosada» y que en 1955 se convirtió en «El desafío» o «Dos cartas»: una miscelánea añadida a *Evaristo Carriego*, la respuesta parece fácil. Borges quiso reproducir los hallazgos orales que, según él, habían sido la genialidad de la poesía gauchesca: «Saber cómo habla un personaje es saber quién es; descubrir una entonación, una voz, una sintaxis particular, es haber descubierto un destino» («La poesía gauchesca», *Discusión*). Pero un cuento –aunque haya sido reescrito muchas veces– no deja de ser un solo cuento y los afanes de Borges tuvieron éxito en otra parte: no logró dar voz a personajes de ficción, pero sí «encontrar su propia voz». Si alguien descubrió su *entonación* y su *destino* fue el joven Borges que habla en los primeros ensayos y confesiones. Pero esa dicción anacrónica y exagerada, casi un límite al normal discurrir de las ideas, desapareció de la obra visible. Como antes había desaparecido la escritura del español latinizante del siglo XVII, que sólo dejó su huella en el prólogo de *Fervor de Buenos Aires* y en una parte de *Inquisiciones*. Las imitaciones de Gracián o de Nicolás Paredes, hechas de remiendos a lo Frankenstein, no fueron un experimento feliz; sus contemporáneos (y él mismo) las consideraron una impostura. Pero Borges no las olvidó, la reutilizó y, en las extensas parodias de sí mismo que escribió con Bioy, las convirtió en pastiche. Una prueba: este texto de 1928 hubiera podido firmarlo Bustos Domecq en los años sesenta: «Me falta la vocación de Juicio Final. Su

⁹ Esta obra (*Buenos Aires, Coni, 1911*) fue anotada minuciosamente por Borges. Se reproducen algunas páginas en el libro de Miguel de Torre Borges: *Borges, fotografías y manuscritos*, Buenos Aires, Renglón, 1987, págs 62-63.

¹⁰ A Borges le gustaba contar que había conocido personalmente a Nicolás Paredes al que le dedicó una milonga, aunque cambió su nombre por Nicanor «para defenderse de los parientes» y porque le iba mejor para el verso. En Antonio Carrizo: *Borges el memorioso*, México, FCE, pág 186.

encuesta, amigos míos, es una no disimulada incitación a los epigramas, quiero decir a los denuetos de carácter atolondrado, aunque de memorable dicción; quiero decir a una coalición de silbidos. Así no juego. Responderé con impertinente gravedad. De fenómeno no tiene nada don Francisco: es de lo más normal y hacendoso que se puede dar».¹¹

III

La reutilización de algo desestimado es equivalente a la reutilización de frases felices. Se trata siempre de la repetición de una forma que cambia de función y produce nuevos sentidos. En «Casa Elena. Hacia una estética del lupanar en España» (1921)¹², Borges escribió: «una puerta que cede con esa sumisión de los libros que se abren en la página manoseada». Y en el poema «Llaneza»(1923): «Se abre la verja del jardín/ con esa presteza incondicional de las páginas/ que una frecuente devoción manosea»¹³. La imagen es la misma: en el primer caso sirve para describir la puerta de un burdel; en el segundo, la casa de una mujer amada. Veamos otro ejemplo. En «Guayaquil», Zimmerman (el personaje) exclama: «¡Qué erudición, qué poder de síntesis!». En otro lugar estas palabras formaban parte de una anécdota real que contó Manuel Peyrou¹⁴.

En la antigüedad, la economía de los métodos orales de composición imponía utilizar materiales «prefabricados», fórmulas dúctiles, fácilmente memorizables, que permitían hilar un extenso relato que no había que recordar como un todo. Para nombrar el cielo, los repetidores anónimos de la poesía de Islandia decían: «camino de la luna», «tierra de las estrellas». Estas metáforas –muy sabidas por los oyentes– «no invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son *términos* (dice Borges)». Y en su escritura esos términos o fórmulas funcionan como un mecanismo de repetición, pero a veces también son (como una suerte de *mise en abîme*) lo que se está contando: que lo conocido no es un límite para el goce del texto sino una de las formas del placer estético.

1. «Habló de Illescas, de Tacuarembó, de Masoller. Lo hizo con períodos tan cabales y de un modo tan vívido que comprendí que muchas veces

¹¹ *Encuesta sobre Francisco Soto y Calvo*, La Gaceta del Sur, Rosario, 1928, en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados*, op. cit. pág 394.

¹² *En Textos recobrados*, op. cit. pág 112-113.

¹³ *En Fervor de Buenos Aires, versión de 1923*.

¹⁴ *En María Esther Vásquez*, Borges, memorias, diálogos, Caracas, Monte Avila, 1977, págs 108-110.

había referido esas mismas cosas y temí que detrás de sus palabras casi no quedaran recuerdos» («La otra muerte», *El Aleph*).

2. «Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes; Unwin adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces, con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia» («Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto», *El Aleph*).

3. «En Pringles, el doctor Isidro Lozano, me refirió la historia. Lo hizo con tal economía que comprendí que ya lo había hecho, como era de prever, muchas veces; agregar o variar un pormenor sería un pecado literario» («La promesa», *El oro de los tigres*).

4. «La historia puede interesarte. Algunos énfasis de tipo retórico y algunas frases largas me hicieron sospechar que no era la primera vez que la refería» («Juan Muraña» *El informe de Brodie*).

Estos ejemplos que se repiten narran *repeticiones que pueden volver a repetirse*, y revelan –porque se trata de uno de los procedimientos básicos de las transmisiones orales –que aquella «conversada amistad» dejó otras huellas en la escritura de Borges: un modelo narrativo «oído» cuya eficacia trasladó a las ficciones. Los relatos de la «cocina de los peones», de las sobremesas urbanas, de las charlas de café, formaban parte de los ocios masculinos (las mujeres no contaban *estas* historias) y reproducían la intensa vida oral americana que fue, durante muchos siglos, un mecanismo sustitutorio de la escritura. La inconsistencia de los argumentos –un vasto anecdotario de hombres del campo y la ciudad– puede opacar su significado literario. El interés que despiertan no reside en el contenido sino en la forma: las astucias de los narradores orales podían entretener durante horas a un auditorio que muchas veces ya había oído contar los mismos cuentos y, a veces, a las mismas personas. De la forma de ese placer repetido proceden los exordios como «En Junín o en Tapalqué refieren la historia», «El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado», «Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por...», «Hace ya tantos años que Carlos Reyles, hijo del novelista, me refirió la historia en Adrogué...». También las preguntas retóricas: «¿Ustedes nunca estuvieron en Lobos?» o los pormenores circunstanciales («hijo del novelista», «con bigote de tigre», «la casa era propiedad de un tal señor Luchessi») que sirven para dar consistencia a una narración destinada (en el modelo) a ser efímera.

Estas historias cuya finalidad es el deleite pueden no contar nada (de hecho Borges repite muchas veces los mismos argumentos), pero cuentan cómo se cuenta una historia. Ejemplo paradigmático es «La noche de los dones». Lo que allí se relata surge por casualidad, como parte de un diálogo

go remoto entre amigos que –como intuye rápidamente el lector– están muertos. Los rodea una ciudad que también ha desaparecido, porque la calle Piedad (donde vivía Macedonio Fernández) hace años que se llama Bartolomé Mitre. En medio del silencio (que se adivina) hablan de que conocer es reconocer y de que recordar es haber olvidado. Alguien dice no entender esto y recuerda una de esas cosas que nunca se olvidan. Viene una historia y después otra. Y al final se dice: «ahora da lo mismo que fuera yo o que fueran otros a los que sucedió todo esto».

Los eximios narradores orales, como Macedonio Fernández, como Jorge Guillermo Borges (los personajes de ese relato) no necesitaban de la escritura. No pudo evitarla el narrador de ese relato: un niño, alguien muy joven, el joven Borges. En el extenso territorio de la memoria del hombre anciano y ciego que escribió estos últimos relatos pudieron convivir la tradición de la alta literatura– a la que naturalmente pertenecía– con los ecos de ese arte antiguo «heredado de sus mayores». Esa herencia contenía tonos, palabras, énfasis de otros tiempos. No figuraban allí el voseo, las entonaciones o los giros de los inmigrantes: la lengua moderna; ese «presente» contradecía las arqueologías verbales que la escritura de Borges quería retener. Su oralidad era puro pasado, era un espacio estético, era un fragmento de los recuerdos literarios de un hombre ciego.