

EL SIGLO DE BORGES

VERÓNICA CORTÍNEZ

University of California, Los Angeles

El 24 de agosto de 1999 se cumplieron cien años del nacimiento en Buenos Aires de Jorge Luis Borges.¹ El año de 1899 es un verdadero *annus mirabilis*, pues en ese ocaso del siglo XIX nacen en varias partes del mundo otros grandes nombres de la cultura de este siglo XX: Ernest Hemingway, Vladimir Nabokov y Alfred Hitchcock. Como sabemos, la palabra siglo contiene una dimensión temporal variable: un siglo no siempre significa cien años. Podríamos decir que en los estudios literarios, por ejemplo, el Siglo de Oro se extiende desde las postrimerías del siglo XV hasta muy entrado el siglo XVII. Tampoco el Siglo de las Luces cuenta con las fechas precisas que acaso los ilustrados del siglo XVIII hubieran querido, y el siglo XIX, según muchos, empieza en 1789 con la toma de la Bastilla y termina al estallar la Gran Guerra en 1914. En el universo de Macondo, la duración de los cien años de soledad desafía la exactitud de los calendarios. Incluso en nuestros días la población del planeta no se puso de acuerdo acerca de cuándo celebrar la llegada del nuevo siglo.

Las ambigüedades del tiempo y la posible vaguedad de las palabras que usamos para referirnos al paso de los días es un motivo primario en la literatura de Borges. El propio escritor, al reflexionar sobre su obra en el célebre texto *Borges y yo*, destaca lo que él llama “los juegos con el tiempo y con lo infinito” (808).² La frase es significativa, pues revela la actitud lúdica y escéptica con la que Borges se acerca al mundo de las ideas, a los laberintos de la cultura: la filosofía, las religiones, el arte. Jugando con seriedad, en una de sus ficciones, se habla de la metafísica no como una tentativa certera de explicar el mundo, sino como una rama de la literatura fantástica. Un título muy borgeano, por su ambiciosa ironía, es *Historia de la eternidad*, de 1936, y no ha de sorprendernos que la imagen del laberinto, donde convergen el juego y el

¹ Este trabajo fue leído como conferencia plenaria en el XII Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina, Universidad de Santiago de Chile, el 11 de agosto de 1999.

² Todas las citas textuales de Borges provienen de sus *Obras completas* a no ser que se indique lo contrario.

intelecto, se asocia indisolublemente con Borges, al punto que la antología más conocida de sus escritos en traducción inglesa se llama *Labyrinths*. Ya sean físicos o metafóricos, los laberintos de su imaginación gravitan en textos como “El jardín de senderos que se bifurcan,” “La casa de Asterión” o “La muerte y la brújula,” narraciones que exigen la participación inteligente del lector, ya que al parecer privilegian ante todo las estrategias del pensamiento. La sensación de intelectualismo y de abrumadora erudición que suele dejar la obra de Borges a menudo se utiliza como evidencia de frialdad y arrogancia, más aún, de un elitismo despreocupado de lo argentino o de lo latinoamericano en general: en una primera lectura, la preponderancia de las ideas sugiere un abandono de lo regionalista en favor de un afán por lo universal.³ No es del todo asombroso que el diario *Libération* de París describiera a Borges hace unos años como el escritor menos latinoamericano de todos los latinoamericanos.

Un cuento en cuya interpretación se entrecruzan estas dos corrientes críticas —la que resalta el juego intelectual y la que niega el arraigo del escritor en estas tierras— es “El milagro secreto,” incluido en *Ficciones*, colección que a menudo se lee como la más representativa de la obra de Borges.⁴ Se trata de una historia ubicada en Praga, muy lejos de América, y poblada de palabras en otros idiomas, como si el ámbito lingüístico del castellano no fuera suficiente. Es, además, un texto sobre el tiempo o, para ser más precisos, sobre cómo la literatura puede inventar otros tiempos que contradicen la cronología lineal de Occidente. La trama de “El milagro secreto” no es sencilla, pero podríamos resumirla de la siguiente manera. Un escritor judío llamado Hladík es arrestado por la Gestapo y condenado a muerte, lo que impediría que termine la redacción, ya comenzada, de un drama en verso; sin embargo, ante el pelotón de fusilamiento, ocurre el milagro secreto mencionado en el título: el universo físico se detiene por un año, tiempo suficiente para que el escritor pueda terminar su acto de creación. El cuento de Borges empieza de modo muy cronológico con la frase “La noche del catorce de marzo de 1939” (508); el drama que Hladík escribe, en cambio, tiene parámetros temporales más difusos:

³ Aunque Carlos Fuentes considera una necedad acusar a Borges de ser extranjerizante o europeísta, también él promueve la idea de que la escritura de Borges es “tan fría que quema los labios” (26). Ana María Barrenechea, en cambio, afirma: “Muchos se han fijado en el intelectualismo de Borges que califican de excesivo y en sus condiciones de escritor que rige los relatos con rigor matemático. Pocos han visto que con ese rigor intelectual convive muy a menudo el más exaltado apasionamiento” (24).

⁴ Según Roberto González Echevarría, “No hay duda de que *Ficciones* ha sido la colección de cuentos más influyente publicada en este siglo que acaba” (62).

Este drama observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo diecinueve. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara.) (510).

Quiero destacar esa frase del cuento en la que el narrador se refiere con cierta vaguedad a “una de las últimas tardes del siglo diecinueve”; en esa frase se encierra una clave principal, si bien ignorada, de la escritura borgeana. Hay un claro contraste entre la exactitud con la que se inicia el cuento, una fecha histórica en los anales del siglo veinte, y la vaguedad temporal del drama de Hladík, como si para distinguir entre lo histórico y lo literario hiciera falta recurrir a dos modos de expresión distintos. Distanciándose de la historia pero sin abandonarla, la literatura de Borges se adentra en un universo en el que las cosas valen menos por su presencia plena en el mundo real que por el anuncio de su eventual desaparición. La fragilidad invade el drama de Hladík; aunque el reloj marque con precisión las siete de la tarde, lo memorable son las dos imágenes que siguen: el último sol que exalta con vehemencia los cristales de una casa, y la arrebatada y reconocible música húngara. Lo literario es entonces melancólico y nostálgico, un universo de crepúsculos en el que todo sugiere la inminencia de la pérdida: termina el día, termina el siglo, y, en “El milagro secreto,” ante la barbarie del nazismo, termina también la radiante cultura europea, representada por la música húngara y por la biblioteca, espacio central en el universo borgeano.

¿Qué es entonces el siglo de Borges? Nuestro siglo no carece de otras figuras literarias de muy alto rango, y es imposible entender el curso de los últimos cien años sin Proust y su recuperación de las memorias perdidas, sin los experimentos de Joyce y de Virginia Woolf en la representación de la conciencia, o sin Kafka y las tribulaciones de la letra K. No existe, sin embargo, ningún escritor para quien la reflexión en torno a la literatura y al acto mismo de escribir sea una constancia de tantos matices y de tan insólita complejidad como lo es en Borges. En un siglo en el que los estudios literarios se han caracterizado por su interés en la teoría, la obra de Borges es acaso la más afín y la más influyente. Teóricos de la talla de Lacan y Genette lo citan desde ángulos tan distintos como el psicoanálisis y la narratología, y Foucault atribuye el origen de *Les Mots et les choses* al breve ensayo “El lenguaje analítico de John Wilkins,” donde, en uno de sus famosos pasajes de juegos lógicos, Borges alude a “cierta enciclopedia china” (708) en la que el reino animal se organiza dentro de las siguientes disparatadas categorías: (a) pertenecientes al

Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (708). Más aún, pocos escritores se han convertido también en personajes literarios; formas de Borges aparecen en *Ada* de Nabokov, *Sobre héroes y tumbas* de Sábato y *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, donde Borges parece ser Jorge da Burgos, el fraile ciego. Con irónica humildad, Borges decía que el origen de su fama era su ceguera, eco de la de Homero y de Milton, y su indiscutible exotismo sudamericano; sin embargo, la fatalidad de esos rasgos biográficos no basta para lograr que una obra sea influyente y perdurable.

En el contexto literario de Hispanoamérica, incluso para muchos escritores que defienden ideologías y políticas distintas, Borges representa un modelo inevitable, sobre todo por el rigor formal de su estilo. Comparable a la influencia de Rubén Darío en los poetas de lengua castellana, la escritura de Borges señala un nuevo horizonte. Sin estimar mucho a Borges como figura pública, García Márquez confiesa haber comprado en Buenos Aires sus *Obras completas*; Cabrera Infante juzga el breve texto "Borges y yo" como una de las mejores páginas jamás escritas en castellano; y Fuentes afirma, sin más, que sin la prosa de Borges no existiría la moderna novela hispanoamericana (26).

¿Pero cómo se convierte Borges en el gran maestro de la literatura moderna en lengua castellana? ¿En qué consiste la originalidad de su arte verbal? En lo que sigue, quiero concentrarme en tres textos en los que Borges, de una manera u otra, medita sobre los avatares del castellano en estas repúblicas de América. El primero, "Las alarmas del doctor Américo Castro," es una reseña de "La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico," estudio filológico del gran historiador español que Borges comenta en el contexto de la tortuosa relación entre la lengua del imperio y sus antiguas colonias. El segundo es "El escritor argentino y la tradición," conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores sobre el papel de los regionalismos en las literaturas nacionales. El último es un cuento de título casi impronunciable, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"; esa extraña fonética, como veremos, es menos una señal de la consabida erudición borgeana o de su supuesta preferencia por lo foráneo, que un primer indicio del desenlace del cuento: las lenguas de nuestro mundo desaparecerán del planeta y serán sustituidas por otros idiomas inventados por el hombre. En esa pérdida de la cultura, en esa conciencia de la fragilidad del mundo, habita una inmensa nostalgia que tiñe e incluso define la escritura de Borges.

En 1969, seis días antes de cumplir los setenta años, Borges confiesa, en el prólogo con el que se abren sus *Obras completas*, un descubrimiento

que se origina en la relectura de sus libros: el muchacho que escribe *Fervor de Buenos Aires* en 1923 ya era esencialmente el señor, como él se describe, que ahora revisa ese poemario para su edición definitiva.⁵ Aunque en ese prólogo Borges descrea de las esencias, sí es posible rescatar a lo largo de su obra una coherencia medular detectable incluso en aquellos libros de juventud que el escritor quiso borrar para siempre. Uno de esos tomos es "El tamaño de mi esperanza," que vuelve a editar María Kodama, su mujer, póstumamente. En el prólogo, ella relata una anécdota ocurrida en la Universidad de Oxford, donde Borges acababa de recibir un doctorado *honoris causa*. Cuando un admirador menciona "El tamaño de mi esperanza," Borges le asegura que ese libro no existe y le recomienda que no siga buscándolo; al otro día, un estudiante intenta calmar al escritor diciéndole que el libro sí está en la Biblioteca Bodleiana, a lo cual Borges exclama con una sonrisa: "¡Qué vamos a hacer, María, estoy perdido!" (8). En efecto, el estilo de Borges en esos ensayos y en los de *Inquisiciones*, otro de esos libros suprimidos, es barrocammente criollista, muy distinto del de las colecciones posteriores cuyas frases sobrias y directas deslumbran al lector. Pero esos primeros libros contienen ya el núcleo de lo que revela la obra íntegra de Borges: por un lado, esa conciencia de la fragilidad de las cosas; por otro, la percepción de la cultura como instrumento que mitiga esas posibles ausencias. Escritos al regreso de una larga estadía en Europa, donde ha pasado gran parte de su juventud, sus primeros ensayos contemplan la ciudad natal como un espacio carente de tradición literaria. El joven Borges, en los poemas de "Fervor de Buenos Aires" y de "Cuaderno San Martín," se consagra a la búsqueda de una expresión nacional propia, como anhela en un ensayo de "El tamaño de mi esperanza," acaso refiriéndose a un proyecto literario cuya magnitud ya sospecha: "¡Qué lindo es ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso!" (126).⁶ Hoy es difícil pensar en Buenos Aires sin las imágenes de Borges.

⁵ Un año después, Borges dice de *Fervor de Buenos Aires*: "I'm afraid the book was a plum pudding —there was just too much in it. And yet, looking back on it now, I think I have never strayed beyond that book. I feel that all my subsequent writing has only developed themes first taken up there; I feel that all during my lifetime I have been rewriting that one book" ("An Autobiographical Essay" 225).

⁶ En un ensayo de *Inquisiciones*, Borges escribe: "yo hice sonora mi garganta una vez, ante el inco-regible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes. ¡Qué taciturno estaba Buenos Aires entonces!" (29). En un ensayo de "El idioma de los argentinos," dice: "¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación si lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria" (146-7).

Con todo su entusiasmo, esa optimista exclamación de los años veinte exhibe algunos de los rasgos de los cuales Borges se arrepiente años después. La palabra *habitadores*, en vez de *habitantes*, parece ser un neologismo de los que abundan en su fase ultraísta, momento inicial en el que Borges persigue el fulgor de las vanguardias. Por su parte, el adjetivo *lindo* constituye un fácil americanismo a través del cual el autor quiere anclarse en estas orillas del Atlántico. Este gesto de Borges, su voluntarioso nacionalismo literario, no es original, sobre todo si pensamos en el siglo XIX, cuando los escritores de las nuevas repúblicas se valen de la especificidad dialectal para la creación de literaturas nacionales. En el contexto argentino, por ejemplo, Esteban Echeverría colma el texto de **El matadero** con un amplio repertorio de usos regionales para distinguir su cuento de lo que escriben otros hispanohablantes.

Pero son precisamente estas diferencias las que Américo Castro detecta, enumera y condena en **La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico**, libro publicado en Buenos Aires en 1941, si bien se origina parcialmente en una conferencia dictada ante el Congreso de Profesores de Literatura Iberoamericana en la Universidad de California, Los Angeles, en agosto de 1940.⁷ Para ser justos con don Américo, es preciso reconocer que su estudio no se ofrece como definitivo; al contrario, él resalta en el prólogo la naturaleza incompleta del libro: "En su actual forma este trabajo, trunco en su final, no es sino una parte de lo que un día podría ser un libro acerca del lenguaje de Buenos Aires" (23). Años más tarde, tal vez como respuesta, se publica un libro titulado precisamente **El lenguaje de Buenos Aires**, compuesto por ensayos de José Edmundo Clemente y también de Jorge Luis Borges, entre ellos "Las alarmas del doctor Américo Castro," que había aparecido originalmente en *Sur*.⁸

Esas alarmas lingüísticas, en efecto, son múltiples. Aunque los países del Río de la Plata han alcanzado un notable desarrollo cultural y económico,

⁷ Agradezco a Enrique Rodríguez Cepeda sus comentarios y sugerencias respecto de toda esta sección sobre Américo Castro. También le agradezco haberme prestado los libros de Amado Alonso publicados en la Argentina y su generosidad por haberme regalado la primera edición del libro de Castro.

⁸ La reseña de Borges al libro de Américo Castro apareció en *Sur*, en noviembre de 1941, pero aún sin título alguno (en el número anterior de *Sur*, de octubre, la reseña se anunciaba bajo el título "Américo Castro y el lenguaje en el Río de la Plata"). Esta se publica con su título definitivo en *Otras Inquisiciones* en 1952. Además de "Las alarmas del doctor Américo Castro", *El lenguaje de Buenos Aires* incluye otros dos ensayos de Borges: "El idioma de los argentinos," de 1927, y "Las inscripciones de los carros," de 1930. En el prólogo, firmado por Borges y Clemente, leemos: "De todas maneras quedará nítida nuestra actitud ante el coloniaje idiomático de las academias y, en especial, ante el aburrimiento escolar de los lingüistas profesionales" (9). La única diferencia que he podido detectar entre las tres versiones de la reseña de Borges radica en la oración "El doctor Castro nos imputa arcaísmos" (*Sur* 68); en las *Obras completas* dice "El doctor Castro nos imputa arcaísmos" (654) y en *El lenguaje de Buenos Aires* la oración se elimina por completo (43).

Castro justifica su preocupación porque observa en el estado actual del idioma "rasgos de desorden y hasta de desquiciamiento" (27). Las peculiaridades de ese castellano son para el erudito español francamente criticables: arcaísmos, barbarismos, italianismos, etc. Castro sitúa los orígenes del problema en la época colonial, por estar Buenos Aires y Montevideo muy lejos de los centros de la cultura hispánica en América; mientras Lima y la ciudad de México adoptan pronto el tú, las comarcas del Río de la Plata se afianzan en el vos. Otro problema se ubica en el régimen de José Manuel de Rosas, cuando, como vemos en **El matadero** de Echeverría, se forma una alianza entre lo popular y la idea de la nación; la gauchofilia exacerbada sería uno de sus resultados. Un tercer problema es la inmigración no hispánica, cuyo legado al idioma incluye portuguesismos como galpón y murrango, y, lo que es aún más grave, la influencia de los dialectos italianos: "La fonética y la entonación, a veces la sintaxis e infinidad de vocablos revelan la huella de tales dialectos. Un cierto aire de desgarrado y cinismo plebeyos ha soplado a su favor y ha sido luego a su vez favorecido por tales influjos" (124).

No podemos juzgar a Américo Castro sólo como lingüista, pues este "librito" (129), como él mismo lo llama, se inserta dentro de una obra mucho más amplia cuyo tema es la conflictiva historia de España, sobre todo en lo que concierne a la complejidad de su oculto pasado semítico.⁹ Se trata, en última instancia, de una reflexión profunda sobre la hispanidad: un análisis de las circunstancias por las cuales lo popular, incluso lo vulgar, desplaza a lo culto en la Península y, por tanto, también en sus colonias del Nuevo Mundo. De hecho, como Castro atestigua en la segunda edición del libro, publicada en 1960, este trabajo sobre la Argentina contiene ya la semilla de sus estudios mayores, libros de la talla de **La realidad histórica de España** y de **Origen, ser y existir de los españoles**.¹⁰

⁹ En "Américo Castro y la historia", Francisco Márquez Villanueva destaca la originalidad de la obra de Castro: "En un terreno ya específico, su máximo foco innovador consiste, como es obvio, en la valoración activa del aporte semítico, causante de una Edad Media y, por consecuencia natural, de un proceso moderno que no se deja abarcar por la mera transposición de módulos elaborados para el resto de Europa. Aunque en el fondo no hacía sino aplicar diestramente el concepto antropológico de aculturación, la susceptibilidad del español con su historia bastaba para dar a la empresa un carácter revolucionario" (132).

¹⁰ Castro dice: "El problema de la Argentina, correctamente expuesto, me llevó de la mano a examinar el más amplio y radical del pasado español, envuelto en fábulas y patrañas dignas de los falsos cronicos" (13). Más adelante, Castro se refiere a la perspectiva desde la cual enfrenta su vasto proyecto: "No he pretendido molestar ni zaherir a españoles ni a argentinos —es decir, a mí mismo— en la serie de libros y de estudios, iniciados en 1940 con esta "Peculiaridad lingüística," y culminada en *Origen, ser y existir de los españoles* y en *Santiago de España*, pasando por *La realidad histórica de España*, que en 1961 aparecerá con bastantes innovaciones" (16).

Esta nueva edición, atenta al revuelo provocado en Buenos Aires por la anterior, se anuncia como “segunda edición muy renovada” y también incluye un ensayo, titulado “Unas palabras complementarias,” publicado originalmente en la revista *Nosotros* de Buenos Aires en enero de 1942, en el que se trataba de explicar la motivación del libro. Castro nos dice que este había sido escrito menos por inquietud filológica que por el temor de que se acentuara el actual desbarajuste de la lengua y por la esperanza de evitar esa desgracia (129).¹¹ Es curioso que tanto Borges como Castro usen la palabra esperanza para describir sus proyectos, sobre todo cuando estos configuran el mundo de manera muy distinta. Mientras que el primer Borges ve su ciudad como un espacio íntimamente específico ante el cual el resto del planeta se desdibuja, para Castro Buenos Aires es “la ciudad más importante y más culta del mundo hispano,” (130) un elogio a la vez que una condena, pues la Argentina queda atrapada en el ámbito cultural de la antigua metrópoli. Sin hablar de imperialismos, es clara la impaciencia del historiador ante la voluntad de autonomía cultural de los países de América (como dato curioso, Américo Castro debe su nombre propio a un casual nacimiento en Río de Janeiro). Castro usa el adjetivo peculiar, acaso sin darse cuenta de sus posibles connotaciones, para describir no sólo el voseo y el gauchismo literario, sino también lo que él llama “el tático o expreso suspirar por un lenguaje propio” (130).¹²

A muchos años de distancia, nosotros podemos sólo imaginar los suspiros de indignación que habrán acompañado las primeras lecturas del libro

¹¹ En el prólogo de esta segunda edición, Castro justifica, desde otro ángulo, su motivación para escribir este libro: “yo no estaba soñando ni mal pensando al escribir un libro, motivado ocasionalmente por el deseo, por el deber, de ayudar a la obra de buena argentinidad emprendida por Amado Alonso —un español que era, a la vez, un buen ciudadano argentino—” (22). Recomendado por Ramón Menéndez Pidal, Amado Alonso asume la dirección del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1927 (cargo que Américo Castro había ocupado en 1923, año en que se funda el Instituto, también por recomendación de Pidal, como consta en *La Argentina y la nivelación del idioma* (14). A partir de 1939, el Instituto publica, en colaboración con el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia, la *Revista de Filología Hispánica*, a modo de continuación de la *Revista de Filología Española*, interrumpida por la Guerra Civil. Más aún, en 1935, Amado Alonso publica *El problema de la lengua en América*, cuya primera parte, “El problema argentino de la lengua” (que había aparecido en *Sur* en el otoño de 1932), contiene la siguiente dedicatoria: “A Jorge Luis Borges, compañero en estas preocupaciones” (11).

¹² En *Castellano, español, idioma nacional*, publicado en Buenos Aires en 1938, Amado Alonso había desarrollado esta idea: “No hace aún muchos días he recibido, como director del Instituto de Filología, la consulta de una escolar de provincias a quien su maestra le ha encargado una composición sobre si la Argentina tiene o no una lengua propia. Evidentemente, esta idea de la lengua propia se debe a una ofuscación” (175). En la segunda edición del libro, de 1943, posterior a la polémica entre Borges y Castro, Amado Alonso agrega al final de este capítulo: “Pero esto tiene demasiada importancia para tratarlo de pasada” (139).

en Buenos Aires y en otras capitales de América.¹³ Desde el ángulo de los estudios literarios, sin duda la respuesta más memorable es “Las alarmas del doctor Américo Castro,” una reseña tan llena de furia y sarcasmo que uno casi desearía que *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* fuera un libro apócrifo o imaginario, como lo son tantos de los mencionados e incluso citados en las páginas de Borges. La primera crítica de Borges a Castro es ya certera, pues socava desde el comienzo la tesis central del estudio: las diferencias del habla rioplatense entendidas no como simple evolución natural de la lengua, sino como un verdadero problema. Borges dice:

La palabra problema puede ser una insidiosa petición de principio. Hablar del problema judío es postular que los judíos son un problema; es vaticinar (y recomendar) las persecuciones, la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro y la lectura de la prosa del doctor Rosenberg. Otro demérito de los falsos problemas es el de promover soluciones que son falsas también. (653; subrayados suyos)

Como vemos, Borges desmantela con su pluma tanto los temores como las esperanzas de don Américo. Por un lado, su experiencia personal —ha vivido dos años en España— le demuestra que no hay mayor corrección en un lado u otro del Atlántico; es menos una cuestión de lingüística que de actitud cultural: “no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. (Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda.)” (654). Además, en un país como España en el que se hablan varios idiomas, la pureza del castellano no es del todo probable. En cuanto a la acusación de arcaísmo, Borges resalta lo curioso de un método que recomienda olvidar en la Argentina los vocablos y acepciones que ya no circulan entre las personas cultas de San Mamed de Puga, provincia de Orense. Más aún, Borges recopila ejemplos que corroboran que el castellano de la Península abunda también en sus propias peculiaridades, como en la siguiente copla: “El chibel barba del breje / menjindé a los burós: / apincharé ararajay / y menda la pirabó” (654). En contraste con esta “poderosa tiniebla,” nos dice, una pobre copla escrita en lunfardo le parece “casi límpida” (654).

¹³ De hecho, Castro abre su ensayo de 1942 con el siguiente reconocimiento: “Mi librito sobre el lenguaje de Buenos Aires no aspiraba al honor de tanto ruido” (129). También hubo quienes se disgustaron con la reseña de Borges. En febrero de 1942, aparece en *Sur*, bajo el encabezamiento de “Polémica”, la respuesta de Amado Alonso, de visita en Harvard, que termina con la siguiente apreciación: “Como muestra de estilo, el pasaje acotado de Jorge Luis Borges es tan excelente como otros de sus mejores páginas; como información es errónea, como estimación, injusta” (81).

Por otro lado, Borges entiende con claridad que muchos rasgos de lo que el doctor Castro llama “lunfardismo” y “mística gauchofilia” (654) son menos elementos del habla que artificios de la literatura. En esta reseña, la defensa del castellano de América tiene una base nacionalista a la vez que estética. El estilo de Castro en este libro, por ejemplo, es objeto de burla ya desde el título; a Borges le parece largo y cacofónico, por lo cual se refiere a él como “La peculiaridad lingüística, etcétera” (653). El primer párrafo también es criticado por sus metáforas torpes y caprichosas en las que se mezclan la radiotelefonía y el fútbol; Borges, por cierto, no inventa, pues es Castro quien habla de “antenas valiosas” y “señales propicias” y quien redacta la siguiente oración, olvidándose incluso de sus propias alarmas ante el uso de palabras extranjeras entre los argentinos: “La poesía, la novela y el ensayo lograron allá más de un ‘goal’ perfecto” (27). Con citas textuales como esta a lo largo de la reseña, Borges consigue desautorizar a Castro en materia de estilo: entre el americanismo “cachada,” que Castro proscribió, y el más general tomadura de pelo, que sí acepta, Borges no se resignaría a ninguno de los dos, pues ambos carecen de todo encanto.¹⁴ Más allá de la corrección, lo que importa es la posible complicidad de las palabras en los misterios del arte verbal. Es desde esta confianza en el potencial creativo del idioma que Borges desmonta los juicios de Castro en torno a la lengua de la escritura argentina.¹⁵

Cuando Américo Castro se refiere al “suspirar por un lenguaje propio” (130) de los escritores rioplatenses, es posible detectar una cierta intolerancia ante los mecanismos con los cuales los países hispanoamericanos declaran su independencia literaria.¹⁶ A lo largo del siglo XIX, los escritores de nuestra América intentan marcar los rasgos geográficos y culturales que distinguen a su nación de las otras, tanto de la Madre Patria como de las hermanas

¹⁴ Citando a Stevenson, Borges dice que “el encanto” es “la imprescindible y esencial virtud de la literatura” (“Edward Gibbon: *Páginas de historia y de autobiografía*” 74).

¹⁵ Como muestra Efraín Kristal, una polémica parecida se desarrolla en 1842 (casi cien años antes de la publicación del libro de Castro) en las páginas del diario chileno *El Mercurio* entre Domingo Faustino Sarmiento y Pedro Fernández Garfías, un español que enseñaba latín en Santiago, quien escribe una colección de ensayos, *Ejercicios populares de la lengua española*, diseñada para corregir el mal español de los chilenos: “The Argentine argued that Garfías had completely missed the point when he criticized Chilean Spanish because linguistic differences reflect cultural differences but not cultural deficiencies” (63).

¹⁶ En su capítulo titulado “La lengua propia”, Amado Alonso también cuestiona esta búsqueda de una independencia idiomática: “En el afán de personalidad, ‘lengua propia’ se confunde con ‘lengua diferente’. El americano que pide una lengua propia como necesario complemento de la independencia nacional, o está pidiendo en realidad lo que ya tiene, o una lengua diferente de la de su antigua metrópoli. La que ahora tiene su patria se le antoja por momentos como no propia porque se habla también en un país europeo” (*Castellano, español, idioma nacional*, 2 ed., 138).

repúblicas. En estos pleitos de familia, una estrategia común es recurrir a esos elementos del idioma —fonéticos, morfológicos, sintácticos— que se juzgan propios y que, por lo tanto, constituyen claras señas de identidad. Distintas tendencias literarias, entre ellas el costumbrismo y la poesía gauchesca, comparten este afán de autonomía, un gran proyecto cultural cuyos matices lingüísticos Castro combate desde el punto de vista de la corrección léxica y gramatical. Es esa preceptiva la que Borges encuentra dañina y empobrecedora. La reseña termina con unas estrofas del *Martín Fierro* antepuestas a una cita tomada de “La peculiaridad lingüística.” Los ejemplos hablan por sí solos; más allá de las obvias diferencias entre un texto académico y uno literario, los supuestos errores de José Hernández y su gaucho cantor dejan muy atrás las estrictas convenciones del castellano para crear un nuevo territorio lingüístico y literario.

La escritura de Borges, sin embargo, es un espacio casi del todo desprovisto de giros y estructuras regionalistas. Aunque hay palabras específicamente argentinas en muchos de sus textos, su prosa y su poesía habitan un universo muy distante de la lengua de otros escritores de la literatura hispanoamericana de este siglo. Los glosarios con los que cierran tantas novelas de la tierra, como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, no existen en los libros de Borges. Por el contrario, al igual que en el caso de Neruda, podemos observar una reticencia a marcar la obra con ninguna peculiaridad impuesta por una zona lingüística precisa. Más aún, la defensa de la lengua americana que origina “Las alarmas del doctor Américo Castro” es matizada desde un ángulo inesperado en “El escritor argentino y la tradición,” conferencia publicada en *Sur* y uno de los análisis más sutiles en torno a los lazos entre escritura y nación en este hemisferio.¹⁷

Haciendo eco del primer párrafo de la reseña sobre el libro de Castro, esta nueva meditación sobre lo argentino en la lengua de la literatura empieza también con una visión contestataria de la idea de problema:

¹⁷ La conferencia aparece publicada originalmente en *Cursos y Conferencias* 250-252 (enero-marzo 1953, 515-25) y luego en *Sur* en el número de enero-febrero de 1955 (no de 1954, como afirma la edición de la *Pléiade*, I, 1475). Más tarde se publica en forma de ensayo en la segunda edición de *Discusión* (Buenos Aires, Emecé, 1957). Además de varias correcciones de estilo, hay entre las dos versiones algunas diferencias significativas. Ante la pregunta “¿Cuál es la tradición argentina?”, en *Sur* dice: “Yo creo que podemos contestar fácilmente y que no hay un problema grave en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, creo que nuestra tradición es Europa, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación de Europa” (7). Después se eliminan las dos alusiones directas a Europa.

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema. (267)

El problema, o seudoproblema, al que Borges se refiere es la necesidad que sienten muchos escritores argentinos de inscribir en sus obras palabras y temas nacionales; o, lo que sería más grave, la exigencia que se les impone a los escritores, como al mismo Borges, de limitarse sólo a aquello que represente de modo explícito el ámbito local. Por la inseguridad con la que nacen las nuevas literaturas del continente, bajo el peso de las letras españolas y sin contar con un idioma propio, es comprensible el deseo y la voluntad de algunos escritores de crear tradiciones nacionales claramente discernibles. El propio Borges, en sus inicios, cumple cabalmente con este ideal de argentinidad al poblar sus textos de palabras como *milonga* y *cuchillero*, algunas de ellas excavadas en diccionarios de argentinismos, como años más tarde habrá de confesar no sin cierta vergüenza.¹⁸ No sorprende, por tanto, que libros tempranos como **El tamaño de mi esperanza** hayan sido olvidados por Borges al preparar sus **Obras completas**. El problema de la literatura nacional —si es que de verdad se trata de un problema— tiene menos que ver con la nación que con el arte verbal: ciertas formas que se usan para demarcar las fronteras literarias del país, como el color local o la peculiar ortografía, pueden convertirse fácilmente en fórmulas que no garantizan el valor estético de una literatura. Además, el resaltar las palabras y las cosas que se juzgan representativas de la nación, como los gauchos en la Argentina, puede conducir a un laberinto de meras apariencias y retóricos simulacros.

¹⁸ En varios de los prólogos escritos para la publicación de sus *Obras completas*, Borges alude a esta idea: "Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: *madrejón, espadaña, estaca, pampa...*" (55; subrayados suyos). En otro prólogo añade: "Imparcialmente me tienen sin cuidado el Diccionario de la Real Academia, *dont chaque édition fait regretter la précédente*, según el melancólico dictamen de Paul Groussac, y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de éste y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma" (1022). La misma idea se advierte en el último de los prólogos: "(Creo, por lo demás, que debemos recalcar las afinidades de nuestro idioma, no sus regionalismos)" (1081).

Borges ilustra sus ideas en torno al escritor argentino y la tradición valiéndose de ejemplos tomados de ámbitos culturales muy diversos. Partiendo de un comentario que le atribuye a Gibbon sobre la ausencia de camellos en el **Corán**, Borges advierte que ese solo hecho basta para confirmar la autenticidad del libro:

Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo; sabía que podía ser árabe sin camellos. (270)¹⁹

A la impostura del nacionalismo y del turismo, Borges antepone la tranquilidad de quienes sienten la seguridad de su mundo vernáculo. Shakespeare y Racine, nos dice, no hubieran entendido que se les negara el derecho de buscar temas en Dinamarca o en Grecia: a pesar de su desplazamiento geográfico, **Hamlet** y **Fedra** se ubican claramente en el centro de las literaturas inglesa y francesa, y así lo diría todo lector. En el caso de las letras argentinas, Borges recuerda unos versos de Enrique Banchs, tomados de su libro **La urna**: "El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados" (269). Como vemos, los endecasílabos de Banchs no exhiben ningún rasgo evidente de la arquitectura o de la ornitología locales, pero en esos tejados y en esos ruiseñores propios de la poesía occidental, Borges reconoce un pudor y una reticencia tan profundamente argentinos como el **Martín Fierro**, que tantos lectores ven como el poema nacional.

La conclusión a la que llega Borges es liberadora, pues el escritor argentino adquiere un pasaporte, como diría Sir Philip Sidney, para viajar a cualquier rincón de la cultura: "Por eso repito que no debemos temer y que

¹⁹ Al contrario de lo que dice Borges, en el **Corán** sí figuran los camellos. La ausencia a la que se refiere Gibbon, en una nota, pertenece a un contexto muy específico, el de los gustos alimenticios de Mahoma: "Mahomet himself, who was fond of milk, prefers the cow, and does not even mention the camel; but the diet of Mecca and Medina was already more luxurious" (III, 155, nota 13). En el prólogo que escribe Borges para una edición de Gibbon en castellano, publicada en 1961, encontramos una idea análoga: "En 1737, el teólogo inglés William Warburton publicó un extenso tratado que se titula *The Divine Legation of Moses*, en el que paradójicamente se razona que la omisión de toda referencia a la inmortalidad es un argumento a favor de la autoridad divina de Moisés, que se sabía enviado por el Señor y no necesitaba recurrir a premios o castigos sobrenaturales" (Edward Gibbon: *Páginas de historia y de autobiografía* 70).

debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo: ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara" (273-74). Sutilmente, Borges desplaza el dilema del escritor argentino a otra región de la imaginación. Puesto que lo nacional es finalmente inevitable, lo que importa como proyecto es el arte, una labor que ha de realizarse con libertad.

Borges habla de ensayar todos los temas, y la palabra ensayar resalta el proceso de escribir, la voluntad de crear una obra cuyo valor estético la vuelva digna de ocupar un puesto en la tradición. De todos sus libros, el que Borges sentía más personal, acaso más digno de memoria, se titula **El hacedor**, un término extraño en lengua castellana. Hacedor alude a la etimología griega de poeta, que significa aquél que hace; de hecho, antiguamente, en Inglaterra, al poeta solía llamársele *maker*.²⁰ Para Borges, el escritor no se ancla en lo real, sino que tiene la libertad de crear mundos nuevos que enriquecen la cultura; el arte no es un reflejo del entorno ni un mero espejo de la realidad, sino, como él mismo lo define en un texto de **El hacedor**, "una cosa más agregada al mundo" (795).²¹ El poeta de Buenos Aires que quiere escribir un gran verso puede alejarse de las coordenadas porteñas y crear nuevas geografías en las que existe un Buenos Aires más profundo y más amplio.²²

En **La peculiaridad lingüística rioplatense**, Américo Castro incluye a Borges entre los escritores argentinos cuyo estilo es correcto, al apartarse de los excesos del habla local (102). Pero en vez de sentirlo como un elogio, el juicio de Castro es para Borges casi un insulto, pues desconfía de los criterios

²⁰ En "An Autobiographical Essay", Borges confiesa: "These odds and ends, sorted out and ordered and published in 1960, became *El hacedor* (The Maker). Remarkably, this book, which I accumulated rather than wrote, seems to me my most personal work, and to my taste, maybe the best. The explanation is only too easy: the pages of *El hacedor* contain no padding. Each piece was written for its own sake and out of an inner necessity" (253). En "Commentaries", Borges explica: "An early translator was worried that there was no strict English equivalent for the words 'El hacedor,' my Spanish title. I could only inform him that *hacedor* was my own translation of the English 'maker,' as used by Dunbar in his 'Lament'" (277; subrayado suyo).

²¹ En otro texto de *El hacedor*, "Parábola del palacio", Borges también desarrolla esta idea. Como le explica a Richard Burgin en una entrevista: "It's a parable about art existing in its own plane but not being given to deal with reality. As far as I can recall it, if the poem is perfect then there's no need for the palace. I mean if art is perfect, then the world is superfluous. I think that should be the meaning, no? And besides, I think that the poet never can cope with reality. So I think of art and nature, well, nature as the world, as being two different worlds" (80).

²² Como Borges mismo constata en el epílogo de sus *Obras completas*, donde imagina una nota biográfica sobre sí mismo que aparecerá en una enciclopedia futura: "Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires, que jamás existió" (1144).

en los que se funda el historiador español. Más allá de la corrección lingüística e incluso del buen estilo, la escritura borgeana ensaya las múltiples posibilidades del castellano y, de modo incluso más original, explora la relación entre toda lengua y el complejo universo de la cultura. Un cuento que investiga, con impecable dominio del castellano, el límite de los idiomas es "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," texto con el que se abre el tomo de **Ficciones**.²³ En esas límpidas páginas, ya no se trata de la posible superioridad de uno u otro dialecto, sino de la rivalidad entre el mundo y los discursos que intentan descifrarlo.

En un ensayo sobre el género del cuento, Julio Cortázar ubica a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" entre aquellos cuentos que perduran en su memoria; esos grandes cuentos, según él, "son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota" (268). Esta característica que Cortázar descubre en todo buen cuento es el tema explícito de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," cuya anécdota enfoca directamente la vasta realidad del mundo. De todos los cuentos de Borges, este es el que encierra de modo más sugerente lo que podríamos llamar una poética. Para entender la reflexión de Borges en torno al lenguaje y a la literatura es preciso advertir que el cuento se divide en tres partes; aunque muchos lectores se dejan subyugar por la audacia intelectual de la segunda parte, yo pienso que el marco narrativo formado por la primera y la tercera es en realidad la clave que Borges nos da para una interpretación más profunda del cuento.

La primera parte comienza en una quinta de las afueras de Buenos Aires, donde conversan dos personajes casualmente llamados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes en vida fueron fieles colaboradores en la creación literaria.²⁴ En el transcurso del diálogo, Bioy Casares recuerda la siguiente

²³ "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" fue publicado originalmente en *Sur* 68 (mayo de 1940): 30-46; luego en "El jardín de senderos que se bifurcan" (Buenos Aires: Sur, 1942) e incluido en *Ficciones* a partir de su primera edición (Buenos Aires: Sur, 1944). Para un registro de las variantes, cuatro en total, ver Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (386-7).

²⁴ Ver el estudio de Donald A. Yates, "Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares: A Literary Collaboration". Como muestra Ana María Barrenechea, el plan del cuento que Borges escribirá en 1940 aparece en una nota sobre las utopías publicada en *Sur* en marzo de 1936 (172). Cito, más extensamente, las palabras de Borges: "He recorrido muchas Utopías —desde la epónima de More hasta *Brave new world*— y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin; todo ello articulado y orgánico, por supuesto" ("Adolfo Bioy Casares: 'La estatua casera'" 85). Aunque Barrenechea no lo menciona, es significativo que estas palabras pertenezcan a una reseña de Borges sobre un libro de Bioy Casares.

declaración de uno de los heresiarcas de Uqbar: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (431). Las multiplicaciones que producen los espejos son típicas de la mente borgeana, pero lo que importa en este momento de la trama es el misterio del toponimio “Uqbar,” que Bioy Casares ha citado sin recordar su origen. Los dos personajes buscan con curiosidad la palabra en las enciclopedias, incluida la *Britannica*, donde estarían contenidos todos los conocimientos del mundo, pero sólo la encuentran como un artículo añadido extrañamente a un tomo de una rara enciclopedia. La primera parte termina en la Biblioteca Nacional, ese otro espacio privilegiado de la cultura, donde los dos escritores argentinos fracasan en su empeño de corroborar la existencia de Uqbar. Para su asombro, en ningún atlas hay noticia de un lugar llamado Uqbar.

No podemos detenernos en cada aspecto de un cuento poblado de laberínticos detalles, pero baste recordar, simplificando, que Uqbar, y más tarde Tlön y Orbis Tertius, son nombres asociados con un planeta inventado por una sociedad secreta. La segunda parte consiste de una descripción casi ensayística del planeta Tlön, cuyas disciplinas son a la vez familiares y extrañas y en última instancia paradójicas. Como muestra del vertiginoso vaivén entre los parámetros de nuestra cultura y los pormenores de un mundo hecho y contrahecho por la imaginación de Borges, veamos la siguiente descripción de los idiomas del hemisferio austral de Tlön, en cuya *Ursprache* no existen los sustantivos:

no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned.) (435; subrayados suyos)

Esta oscilación entre el castellano, el inglés y una de las lenguas de Tlön prefigura el melancólico desenlace en la tercera parte del cuento, la llamada “Posdata de 1947.” Como en una de las peores pesadillas de la ciencia ficción, los objetos de ese planeta inventado empiezan a penetrar nuestro mundo, y Borges es testigo de la paulatina aparición de una brújula marcada con las letras de uno de los alfabetos de Tlön y, más tarde, de un cono pequeño y muy pesado hecho de un metal de ese otro mundo. Con el tiempo, sucumbe también el ámbito de la cultura: comienza la enseñanza en las escuelas del idioma primitivo y de la historia de Tlön, y comienza la reforma del saber humano, empezando con la numismática, la farmacología y la arqueología. Ante la evidencia de esa ominosa invasión, Borges decide refugiarse en un lugar

apartado y tranquilo —el hotel de Adrogué, donde Borges pasaba los veranos de su infancia— desde donde vaticina, no sin nostalgia, que nuestra cultura dejará de existir: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne” (443).

Estas palabras finales cumplen un importante propósito narrativo, pues contradicen lo que Borges, el personaje, había asegurado antes. En la segunda parte, al encontrar un tomo de la misteriosa *First Encyclopaedia of Tlön*, Borges rehúye su propio mundo interior para enfocarse en el contenido de ese misterioso libro: “Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque esta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius” (434). En efecto, el cuento prosigue con un detallado recorrido por el mundo de las ideas, una verdadera historia de conceptos que seduce a la razón, pues se trata de un discurso que abarca con absoluta precisión el planeta que describe. El motivo por el cual un grupo de hombres ha inventado Tlön es en última instancia intelectual: los seres humanos sólo pueden conocer cabalmente lo que ellos mismos han creado. Las palabras y las cosas se corresponden con absoluta nitidez en ese universo imaginario.

Sin embargo, la total certeza de que es posible conocer el mundo conduce inexorablemente al engaño del dogma. Hacia el final del cuento, Borges asocia la invención de Tlön con las ideologías que han seducido a nuestro propio planeta en este siglo: “Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?” (442-3). Desde este ángulo, la irrupción de Tlön en nuestro mundo es un arma de doble filo. El nuevo orden armónico que disipa el caos aparente trae consigo una pérdida monumental, pues los hábitos de nuestra cultura que nos resultan familiares y entrañables acabarán por desvanecerse.

Ante esta certeza el marco narrativo del cuento cobra sentido; el intelecto y la razón valen menos que la emoción y el arte. Al final, como al principio, aparece la figura de Borges, el escritor argentino, entregado a la literatura. Las primeras páginas nos muestran a Bioy Casares y a Borges al acecho de explicaciones en enciclopedias y bibliotecas; la última hoja, en cambio, revela a un Borges solitario en la quietud de las letras, acompañado de un gran libro. El *Urn Burial* de Sir Thomas Browne trata sobre la muerte y el vano anhelo de inmortalidad, pero la “indecisa traducción quevediana” en la que Borges se refugia es una tentativa final de impedir que desaparezca

lo nuestro.²⁵ Lector, escritor y traductor, Borges se dibuja como simplemente un hombre de letras, un fiel eslabón en la frágil y a la vez perdurable tradición universal.

Al terminar este siglo de grandes conmociones humanas, es fácil pensar en Borges como el escritor encerrado en una fría torre de marfil.²⁶ Pero el poeta que tantos años vivió en el mismo departamento de Buenos Aires, rodeado de libros que no podía ver, imaginó mundos cuyos laberintos textuales prefiguran el espíritu de este fin de siglo. Aunque el adjetivo kafkiano describe bien el absurdo horror de las persecuciones, las aventuras de los últimos años acaso nos revelan un destino borgeano. Un camino ineludible sería el vertiginoso universo de la Internet, esa telaraña planetaria, cuyas realidades y lenguajes incesantemente multiplicables imitan sin saberlo textos como "El Aleph" y "El jardín de senderos que se bifurcan." El escepticismo ante los dogmas y las ideologías que marca estas décadas no es ajeno a la escritura de Borges, quien de joven profesó el ultraísmo para terminar descreyendo de toda doctrina.

Pero la lección más valiosa, la más amable, de su obra entera no está en las alucinantes ideas, sino que yace en la emoción profunda, si bien pudorosa, con la que Borges se adentra en la creación de la cultura. Dejando atrás el mero intelecto, la nostalgia y la melancolía se filtran en los textos de Borges, y la fragilidad de las cosas —la lúcida conciencia de que todo va a terminar— se revela pero también se mitiga en la lengua. Al final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," Borges anticipa la inminente desaparición del mero español, pero esa breve frase es menos un irónico juicio de valor que la constatación emotiva de una gran pérdida. Las palabras, sin embargo, contrarrestan la muerte. Más allá del ocaso de su propia vida, Borges pervive en esa magna obra que no es un espejo de las cosas, sino una realidad verbal agregada al mundo, vasta

²⁵ El interés de Borges por Sir Thomas Browne se remonta a sus primeros libros. Borges lo cita en el prólogo de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* y en *Inquisiciones* incluye un ensayo titulado "Sir Thomas Browne", "which may have been the first ever attempted on him in the Spanish language" ("An Autobiographical Essay" 231). Cabe destacar que Borges y Bioy Casares realizaron una edición anotada de Browne, según cuenta Borges en su ensayo autobiográfico (246). Respecto de este pasaje del cuento, ver el artículo de Marina Kaplan, "'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' y 'Urn Burial'".

²⁶ En "Epilogue: On Borges' Death", Jaime Alazraki escribe: "With the exception of María Kodama —his old student and friend, his daughter figure and wife— Borges died in the most absolute solitude. One may say that he chose to die that way, but then the choice was the result of a slow and gradual losing of the world. First, by confining himself within the walls of the Library. Then, he lost the Argentine people by siding with the torturers and assassins of his own nation. This led to the loss of his native country" (187). Los múltiples homenajes masivos que se le han dedicado a Borges en la Argentina (y en el resto de Latinoamérica) a lo largo de todo este año demuestran que la aseveración de Alazraki era, cuanto menos, precipitada.

y perenne. Valiéndose del castellano, Borges el hacedor no reflejó Buenos Aires, sino que hizo una labor más perdurable: una ciudad de letras íntima y a la vez universal, una literatura cuya lengua cumple con el proyecto del joven Borges, con el tamaño de su esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. "Epilogue: On Borges' Death." *Borges and the Kabbalah*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- Alonso, Amado. *La Argentina y la nivelación del idioma*. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1943.
- . "A quienes leyeron a Jorge Luis Borges, en *Sur* 86." *Sur* 89 (febrero de 1942): 79-81.
- . *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*. Buenos Aires: Instituto de Filología Hispánica, Universidad de Buenos Aires, 1938.
- . *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*. Segunda edición corregida. 1943. Buenos Aires: Losada, 1968.
- . "El problema argentino de la lengua." *Sur* 6 (otoño 1932): 124-78.
- . "El problema argentino de la lengua." *El problema de la lengua en América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Borges, Jorge Luis. "Adolfo Bioy Casares: 'La estatua casera'." *Sur* 18 (marzo de 1936): 85-6.
- . "An Autobiographical Essay." *The Aleph and Other Stories*. Ed. y trad. Norman Thomas di Giovanni. New York: E.P. Dutton, 1970.
- . "Commentaries." *The Aleph and Other Stories*. Ed. y trad. Norman Thomas di Giovanni. New York: E.P. Dutton, 1970.
- . "Edward Gibbon: Páginas de historia y de autobiografía." *Prólogos*. 1975. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1977.
- . "El escritor argentino y la tradición." *Sur* 232 (enero-febrero de 1955): 1-8.
- . *El idioma de los argentinos*. 1928. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Inquisiciones*. 1925. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Oeuvres complètes*. Paris: Editions Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- . Res. de *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, de Américo Castro. *Sur* 86 (noviembre de 1941): 66-70.

- . **El tamaño de mi esperanza.** 1926. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente. **El lenguaje de Buenos Aires.** 1963. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- Burgin, Richard. **Conversations with Jorge Luis Borges.** 1968. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- Castro, Américo. **La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico.** Segunda edición corregida. 1960. Madrid: Taurus, 1961.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." 1970. **Literatura y arte nuevo en Cuba.** Barcelona: Laia, 1977.
- Fuentes, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana.** 1969. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- Gibbon, Edward. **The History of the Decline and Fall of the Roman Empire.** 1788. Ed. David Womersley. 3 tomos. London: The Penguin Press, 1994.
- González Echevarría, Roberto. "Borges en 'El jardín de senderos que se bifurcan'." **Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos.** Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999.
- Kaplan, Marina. "'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' y 'Urn Burial.'" **Comparative Literature** 36.4 (1984): 328-42.
- Kristal, Efraín. "Dialogues and Polemics: Sarmiento, Lastarria, and Bello." **Sarmiento and His Argentina.** Ed. Joseph T. Criscenti. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers, 1993.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Américo Castro y la historia." **Américo Castro: The Impact of His Thought.** Ed. Ronald E. Surtz, Jaime Ferrán and Daniel P. Testa. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1988.
- Yates, Donald A. "Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares: A Literary Collaboration." **Simply a Man of Letters.** Ed. Carlos Cortínez. Orono, Maine: University of Maine at Orono Press, 1982.