Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

21 | 2020

Glosolalias transplatinas: fantasmas, utopías y ficciones lingüísticas

Borges y la potencia del lenguaje

Borges et la puissance du langage

Borges and the Language Potency

Pablo M. Ruiz

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/9712>

DOI: 10.4000/lirico.9712

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Pablo M. Ruiz, «Borges y la potencia del lenguaje», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 21 | 2020, Publicado el 12 julio 2020, consultado el 29 enero 2021. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/9712> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.9712>

This text was automatically generated on 29 January 2021.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Borges y la potencia del lenguaje

Borges et la puissance du langage

Borges and the Language Potency

Pablo M. Ruiz

Introducción

- 1 El poeta inglés W. H. Auden consideraba que no hay disciplinas más poéticas, más afines a la poesía, que la gramática y la retórica, porque estudian la estructura y el funcionamiento de su materia: el lenguaje. Y sin embargo son pocos los escritores o poetas gramáticos, en los que se vea una sostenida reflexión sobre el lenguaje. Borges es una excepción. A lo largo de su carrera abundan las referencias al lenguaje y son múltiples los textos suyos que tienen al lenguaje por tema, en los que hay pocos aspectos del lenguaje que no sean sometidos a observación y análisis. Nada del lenguaje le es ajeno, todo le interesa: las etimologías, los dialectos, las gramáticas, la oralidad, las hablas regionales, la lengua adánica, el mito de Babel, las lenguas filosóficas, las lenguas internacionales, el alfabeto, las lenguas muertas, los nombres, las características de las lenguas, las comparaciones entre lenguas, todo esto aparece en sus ensayos, en sus poemas y en su ficción. Además, por supuesto, de la alta conciencia filosófica acerca de los encuentros y desencuentros entre lenguaje y realidad. Por cierto abunda la bibliografía acerca de Borges y el lenguaje, acerca de la o las concepciones del lenguaje que se pueden detectar en su obra, sus relaciones con distintos pensadores o escuelas filosóficas y lo que podría identificarse como una crítica del lenguaje en Borges. Lo que me interesa es plantear algo que dialoga con esa línea pero que de algún modo invierte el enfoque. ¿Qué pasa si pensamos la literatura de Borges desde este interés por el lenguaje? ¿Qué quiere decir pensar a Borges como un escritor del lenguaje? ¿En qué medida algunas de las cuestiones centrales que atraviesan su obra se vinculan con problemas de lenguaje? O dicho de otra manera, ¿hay una poética del lenguaje en Borges? Es decir, me interesa pensar el modo en que para Borges el lenguaje es un motor de literatura, cómo trabaja Borges con lo que en el lenguaje hay de potencia, de posibilidad. Lo que también incluye lo que podríamos llamar una etimología de la

literatura de Borges: la ilusión de su origen, identificar y pensar lo que ese origen puede tener de matriz lingüística o incluso gramatical.

- 2 Empezamos, entonces, con una anomalía. Borges manifiesta un interés tan marcado por el lenguaje y el lenguaje figura de manera tan prominente en su obra, que eso lo hace una figura excepcional dentro de los grandes nombres de la literatura del siglo XX. El lenguaje es su diferencia, su singularidad. Lo biográfico de Borges ofrece posibles inicios y motivaciones. La infancia bilingüe, la muy temprana publicación de una traducción, la educación secundaria en una tercera lengua, el estudio adolescente del latín ya son elementos que evidencian una temprana conciencia acerca de las lenguas y justifican una atención especial destinada al lenguaje. Pero tal vez convenga empezar por la retórica.

Lenguaje y transformaciones I

- 3 De las muchas entradas posibles, hay una que se impone por su temprana aparición y por su persistencia: la metáfora. Borges se ve muy pronto estimulado a pensar la metáfora dado que el ultraísmo al que adhiere en su juventud toma a la metáfora como el elemento central del hecho poético y hace de la renovación y la invención de metáforas la actividad central del poeta. En la “Proclama” del número 1 de *Prisma*, de noviembre-diciembre de 1921, se lee: “Nosotros los ultraístas (...) hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia” (Borges 1997: 85). Abundan declaraciones similares. Ese mismo año, cuando Borges es invitado a colaborar desde Buenos Aires con la revista *Cosmópolis* de Madrid, el primer texto que manda es un ensayo sobre la metáfora, que por extensión y por densidad conceptual podría considerarse el primer ensayo importante de Borges. Sería el primero de una serie de ensayos sobre el mismo tema escritos a lo largo de treinta años.¹ La relación apasionada de Borges con la metáfora está declarada en la primera frase de su primer libro en prosa: *Inquisiciones* abre con un ensayo sobre Torres Villarreal, a quien describe en esa primera frase como “hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora” (9). Aunque también, en un gesto típico y que anticipa la complejidad de sus posiciones, no faltan los cuestionamientos a la metáfora, como en esta cita de “Profesión de fe literaria”, en *El tamaño de mi esperanza*: “La metáfora es un desmandamiento del énfasis, una tradición de mentir, una cordobesada en que nadie cree.” (132)
- 4 ¿Pero qué es la metáfora para ese joven Borges? Es diferentes cosas en diferentes momentos, e incluso diferentes cosas en un mismo momento. Y es el centro de sus preocupaciones. “Daría su reino por una metáfora”, dice Alan Pauls del joven Borges (11). Pero para el Borges que piensa y escribe esos ensayos la metáfora es mucho más que una figura retórica o un recurso de estilo que hay que cultivar: es una entrada para pensar el lenguaje y para pensar el pensamiento mismo, en tanto hecho de lenguaje. Ante la noción de sentido común de que el lenguaje funciona de modo instrumental y comunicativo mientras que la metáfora es un uso separado, creativo y poético del lenguaje, Borges contrapone la concepción de que no hay pensamiento sin metáfora, de que la metáfora es intrínseca al uso del lenguaje y que es equivalente a otras operaciones verbales en principio alejadas de lo poético como la explicación, incluso la explicación científica de un fenómeno.² Esto Borges ya lo afirmaba en su ensayo de 1921, ensayo en el que la reflexión sobre la metáfora aparece acompañada de

observaciones sobre la memoria, la percepción, los sentidos y el idealismo de Berkeley, y en la que Borges destaca la capacidad de las imágenes para crear realidad, lo que en ese momento relaciona con el creacionismo de Huidobro y con el cubismo literario. La metáfora para ese joven Borges es también un procedimiento combinatorio capaz de aplicación ilimitada, un modo de producir efectos de extrañamiento, o incluso una vía por la que la pasión imita al mundo.³ Pero sobre todo Borges identifica en la metáfora un mecanismo fundamental por el que la mente trabaja con el lenguaje o por el que, recíprocamente, impersonalmente, el lenguaje trabaja con la mente. Un mecanismo que consiste en reemplazar una fórmula verbal por otra que es de algún modo equivalente. Es decir, es el primer gran modelo conceptual de lo que será una de las matrices centrales de la literatura de Borges: la identidad y la diferencia, lo mismo y lo otro, aquello que es dos para ser uno o que busca ser uno a través de la duplicación, y que adquiere en su literatura múltiples manifestaciones, entre las que por cierto se encuentra el cuento que se transformará en el paradigma de lo borgeano: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Pero no nos anticipemos.

- 5 Otra manera de enfocar este interés en la metáfora es decir que las prácticas de vanguardia para Borges van directamente unidas a una reflexión sobre el lenguaje. Esto a su vez se bifurca, por un lado, en la observación de que la reflexión de Borges sobre el lenguaje no se limita a la metáfora. Al contrario, entre los ensayos de Borges de los años '20 hay varios más dedicados al lenguaje. Si se presta atención a los tres libros de ensayos de esos años hay un crescendo. En *Inquisiciones* están “Examen de la metáfora” y “Después de las imágenes”. En *El tamaño de mi esperanza* hay cuatro ensayos centrados en el lenguaje: “El idioma infinito”, “Palabrería para versos”, “La adjetivación” e “Invectiva contra el arrabalero”. Y en *El idioma de los argentinos* la preocupación por el lenguaje domina el libro y pasa al título. El libro abre con el ensayo “Indagación de la palabra” y cierra con el ensayo que lo nombra. O sea que es un libro cuyo título refiere al lenguaje y cuyo contenido está enmarcado en dos reflexiones sobre el lenguaje. Pronto volveremos a este libro.
- 6 La otra bifurcación es la que tiene que ver con los movimientos de vanguardia. Convendría en este punto interrumpir esta sección y hacer un repaso aunque sea somero del contexto de las vanguardias en relación con el lenguaje y algunos posicionamientos de Borges al respecto.

Intermedio 1: Vanguardias y lenguaje

- 7 Tan importantes como los manifiestos, las posiciones políticas o los métodos y procedimientos de las vanguardias, con los que muchas veces se confunden, son los modos ciertamente radicales mediante los que los vanguardistas activaron y reinventaron el lenguaje literario, a través de una diversidad de prácticas y de propuestas de uso destinadas, por decirlo así, a hacerlo despertar de su sueño comunicativo. Recordemos el concepto de “palabras en libertad” propuesto por Marinetti, que será el foco alrededor del que se definirá buena parte de las prácticas literarias del futurismo italiano, cuyos poetas produjeron obras en las que recurrieron a collages verbales, secuencias onomatopéyicas y neologismos acústicos, además de experimentar con todo tipo de variaciones tipográficas. Los futuristas rusos coronaron una serie de prácticas de generación verbal y extrañamiento del lenguaje con la creación de una lengua nueva llamada *zaum*, que puede traducirse como “más allá de la

razón”: una lengua poética experimental de base sonora creada para expresar las emociones y las sensaciones primordiales que la lengua común no es capaz de comunicar. En el caso de los dadaístas, son notorios los experimentos con las sonoridades del lenguaje a través de poemas fónicos así como los ejercicios de escritura automática que después retomaría el surrealismo, en los que se privilegia la manifestación del inconsciente a través del lenguaje antes que un contenido controlado por la conciencia. El surrealismo desarrolló múltiples experimentos o prácticas lúdicas basadas en el lenguaje, como asociaciones libres, escritura automática, poemas colectivos, recorte y selección de palabras arbitrarias para armar collages, en las que se busca el predominio del azar y los modos impersonales de generación de textos, producidos menos por alguien en particular que, en última instancia, por el lenguaje. Breton, reflexionando retrospectivamente sobre el movimiento en un texto de 1953, escribió: “El surrealismo, como movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura centrada en el lenguaje”. Lo que no sería desacertado extender a los demás movimientos de vanguardia.

- 8 A Borges, a pesar de una carta de escritura automática en la que él y otros ultraístas declaran su adhesión al dadaísmo hacia 1920, no le interesa recurrir a ninguna de estas experimentaciones y prácticas. En su propia escritura nunca se acercó a la exploración sonora del lenguaje o a la alteración sistemática de la sintaxis ni a nada que se pareciera a la poesía visual o siquiera a la espacialización de la poesía en la página promovida por Mallarmé. Visto desde estas prácticas vanguardistas, Borges no deja de ser, en toda su apasionada dedicación a pensar la poesía, la lengua y los mecanismos del lenguaje, un usuario domesticado y convencional de las palabras. Autores algo posteriores, como en Brasil los poetas concretistas o el narrador Guimarães Rosa (que escribe su gran novela *Grande sertão: veredas* recurriendo a innovaciones y experimentaciones con el lenguaje) o incluso el Gironde de *En la marmédula*, son también ejemplo de autores que buscaron un tipo de productividad del lenguaje que a Borges nunca le interesó para su literatura. Este desinterés no proviene, por cierto, de un desconocimiento de esas escrituras, sino de su desaprobación expresa. Borges escribe explícitamente sobre las prácticas de Marinetti y de Breton para manifestar con vehemencia su rechazo. Rechazo que se extiende a poetas latinoamericanos contemporáneos suyos, que ejecutaron prácticas afines con resultados muchas veces notables y que Borges ignoró, como Huidobro en *Altazor*, César Vallejo en *Trilce* o Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*. *Trilce* en particular, ahora canonizado como uno de los libros seminales de la literatura en español y tal vez el más importante de los libros de poesía producidos por las vanguardias latinoamericanas, pareció no existir para Borges⁴. Aparentemente, la única vez que Borges menciona a Vallejo es dentro de un paréntesis en la reseña que publicó en *Sur* de una antología bilingüe de poesía latinoamericana publicada en Estados Unidos en 1942. Y lo hace no para emitir un juicio sobre la poesía de Vallejo sino para corregir la traducción del título *España, aparta de mí este cáliz*. El tono de la reseña de la antología (que incluye, entre otros nombres, a Vallejo, Huidobro, Mistral, Villaurrutia, Guillén, Gironde, Silvina Ocampo, Paz, Drummond de Andrade, Lezama Lima y al propio Borges) es absurdamente despectivo (“piezas pésimas”, “penoso libro”, “fruslerías”) y más bien funciona como muestra de una lectura hecha con evidente mala fe. Es llamativo que el criterio que explicita para emitir el juicio más categórico de esa reseña tiene que ver con la metáfora: “La culpa de los Huidobro, de los Peralta, de los Carrera Andrade, no es el abuso de metáforas deslumbrantes: es la circunstancia banal de que infatigablemente

las buscan y de que infatigablemente no las encuentran” (Borges 1999: 261). Como si fuera incapaz de ver otros procedimientos que no fueran el que a él le había interesado.

Lenguaje y transformaciones II

- 9 Decíamos que la metáfora, el mecanismo de la metáfora, puede verse como prefiguración de lo que será una de las principales matrices de la literatura de Borges: las múltiples formas de lo mismo y lo otro, lo que parece ser lo mismo pero se revela diferente o viceversa. Hay otra operación de lenguaje que tiene la misma lógica: la traducción. Sinónimo etimológico de la metáfora, la traducción es por definición otro texto que se esfuerza por ser el mismo, que no puede evitar la diferencia mientras trata de eliminarla o disimularla⁵. Es una operación de lenguaje que pasa a ser un interés central para Borges, que llega a caracterizarla como “consustancial con las letras”, es decir, intrínsecamente ligada a lo literario. Borges empieza a escribir tempranamente sobre traducción: en agosto de 1926 publica en el diario *La Prensa* el ensayo “Las dos maneras de traducir”, que no recogerá en libro. Pero que será continuado por otros dos grandes ensayos sobre el mismo tema: “Las versiones homéricas”, de 1932, incluido en *Discusión*, y “Los traductores de *Las mil y una noches*”, de 1936, incluido en *Historia de la eternidad*. A esto hay que agregarle la práctica de la traducción que Borges ejerce durante esos años y que incluye, entre varios otros, a autores como Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, Poe, Apollinaire, Henri Michaux, Kafka y Chesterton.
- 10 Borges piensa, teoriza y practica la traducción de un modo provocativo, novedoso, contradictorio, deleitándose en la tarea de detectar los clichés y lugares comunes que la rodean para denunciarlos, invertirlos y pensar todo de nuevo. En “Las dos maneras” ya presenta una idea que repetirá en el ensayo sobre las traducciones de Homero: que para ilustrar y discutir los problemas de la traducción no es necesario cambiar de idioma, que en el interior de una misma literatura pueden pensarse esos procesos de transformación, equivalencia y desvíos entre textos. Borges ve en la traducción mucho menos un mecanismo de reproducción obediente de otro texto que una máquina que pone en funcionamiento el lenguaje. Una tarea de escritura que es también de lectura y que además pone en juego todo el rango de lo literario, desde los detalles de matices léxicos y sintácticos hasta las cuestiones de geopolítica centro-periferia que determinan las dinámicas y los flujos entre culturas.
- 11 Es durante estos años en los que está pensando la traducción que Borges escribe los cuentos que reunirá en *Historia universal de la infamia*, reversiones y transformaciones de historias preexistentes en otras lenguas. Ejercicios de apropiación que si bien parten de textos de orígenes diversos abundan en un léxico local hecho de “arrabal”, “conventillo”, “malevo”, “comité”, “caudillo”, etc. Un libro, para usar un adjetivo que le gustaba en sus años jóvenes, de traducciones montoneras. Como dice Alan Pauls con precisión hiperbólica: “La traducción es el gran modelo de la práctica borgeana” (110). Lo que por cierto quiere decir que el gran modelo es el lenguaje, es decir, los procesos de transformación, de equivalencia y de diferencia que se pueden activar con el lenguaje.

Los dos lenguajes

- 12 Volvamos a *El idioma de los argentinos*. Dijimos que es un libro regido por el lenguaje como preocupación y cuyo contenido está enmarcado por dos reflexiones sobre el lenguaje: “Indagación de la palabra”, ensayo que lo abre, y “El idioma de los argentinos”, ensayo que lo cierra. Son también los textos más largos del libro. Además, el prólogo deja claro que el interés por el lenguaje está en su centro: “Tres direcciones cardinales rigen [este libro]. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires” (10).
- 13 Los dos ensayos que lo enmarcan son muy diferentes. El primero es una reflexión de filosofía del lenguaje. La pregunta que Borges trata de responder es cómo entendemos una frase, cómo es que en nosotros se produce la comprensión de ideas que son mucho más que una acumulación de palabras pero que solo pueden concebirse y comunicarse mediante cadenas sucesivas de palabras. Reflexión que lo lleva a conclusiones radicales, como que la palabra no existe como unidad de sentido, y tampoco la oración. Lo lleva a negar la sintaxis al tiempo que exalta la sintaxis⁶. Es también una declaración de escepticismo acerca del lenguaje, de sus automatismos y combinatorias. El segundo (que se presenta como la transcripción de una conferencia, como para poner en primer plano el habla y la oralidad) es una reflexión sobre la construcción de un lenguaje local que fuera el más idóneo para la composición de literatura argentina, o más propiamente, a pesar del título federalista, de Buenos Aires. Es el resultado de una consistente reflexión de Borges sobre la lengua local, que piensa y analiza en varias de sus manifestaciones⁷. Este joven Borges lingüista, lector de gramáticas y admirador de la de Andrés Bello (a la que llama “inteligentísima”), prolijo teórico y estudioso de dialectos argentinos y porteños, analiza y rechaza el lunfardo, el arrabalero y el gauchesco. Y se alinea con los escritores argentinos que imagina que escribieron como hablaban: Esteban Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde.
- 14 Ese es el gesto de su escritura que había enfatizado en sus libros anteriores, especialmente en los de poesía, que escribe con un vocabulario afectadamente argentino y con una ortografía alterada que refleja la oralidad porteña. En el prefacio a *Luna de enfrente* declara haber escrito poemas en criollo, “no en gauchesco y arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña”, cita en la que la palabra más importante es seguramente “heterogénea”, es decir, la percepción de la oralidad de Buenos Aires con la que se propone trabajar como un ámbito rico y diverso en el que se pueden observar y buscar variaciones, diferencias y contrastes. Una oralidad casi imaginaria, que también hay que inventar en la escritura. En el ensayo “El idioma infinito”, de *El tamaño de mi esperanza*, había argumentado y teorizado esta necesidad de reinventar la lengua mediante una enérgica reflexión sobre la productividad del lenguaje y la posibilidad de generar nuevas palabras o matices, que Borges expone exhibiendo un manejo diestro del vocabulario técnico gramatical. La conclusión del ensayo afirma: “Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo” (43). En un sentido bastante concreto Borges plantea la idea de que la lengua propia tiene que ser también una lengua imaginada. En el ensayo que sigue a este, “Palabrería para versos”, anuncia un programa similar: “Creo en la riqueza

del castellano, pero juzgo que no hemos de guardarla en haragana inmovilidad sino multiplicarla hasta lo infinito” (46).

- 15 Rafael Olea Franco, en su estudio del Borges de los años '20, destaca que en ese primer Borges que piensa el idioma de los argentinos, que usa palabras locales y que altera la ortografía de sus textos, más que un impulso nacionalista está presente el deseo de llevar la oralidad a la escritura, lo que de hecho es un deseo recurrente en la historia de la literatura, de Dante a Wordsworth, de Mark Twain a Juan Rulfo, de Raymond Queneau a Nicanor Parra. A esta observación habría que agregar que esa es también para Borges la manera de hacer lenguaje la pasión. La relevancia de la pasión en este proyecto de construcción de lengua es clara. En el ensayo “El idioma de los argentinos”, Borges promueve el uso de un registro que sea “el de nuestra pasión” (145). Agrega más adelante que quisiera que el idioma que busca “fuera de beneplácito y de pasión en estas repúblicas” (149), un español “que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes” (150). Y la declaración de principios de “La fruición literaria”, también en *El idioma de los argentinos*, termina con este párrafo: “Pero las inmortalidades mejores —las de señorío de la pasión— siguen vacantes. No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos” (93)⁸.
- 16 En esta ficción genealógica que bosquejamos, por qué no postular que es de ese interés de donde deriva la línea del Borges del coraje, en la que el coraje podría verse como el correlato de la energía latente, del pulso pasional que reside en las posibilidades de esa lengua oral que Borges busca en su escritura. La búsqueda persistente y fallida de esa lengua argentina para la escritura, que nunca se concreta, se trasmuta en la creación de una mitología local centrada en el coraje⁹.
- 17 Podemos incluso dar un paso más en esa dirección. En esos dos ensayos que abren y cierran *El idioma de los argentinos*, uno sobre problemas de lenguaje, interpretación y mente, y el otro sobre problemas de lengua, identidad y tradición local, ¿no está ya el germen temprano de lo que será la oposición posterior de los dos Borges en “discordia íntima”, como lo llama él mismo? Cosmopolitismo y localismo, enciclopedias y compadritos, libros y cuchillos, pueden verse como derivados de estos dos aspectos diferentes (pero no opuestos ni incompatibles) de su temprana reflexión sobre el lenguaje, y como concentrados en esos dos ensayos sobre el lenguaje que abren y cierran *El idioma de los argentinos*. Notemos además que es también en *El idioma de los argentinos* donde aparece “Hombres pelearon”, el primer proto-cuento, la primera narración que publica Borges, el antecedente de lo que unos años después se transformaría en “Hombre de la esquina rosada”, escrito en una lengua artificiosamente, enfáticamente oral.

Intermedio 2: Finnegans Wake

- 18 En mayo de 1939, el mismo año en el que Borges publica “Pierre Menard”, se publica en Inglaterra, después de diecisiete años de intensa dedicación y de anticipos parciales en revistas literarias, el *Finnegans Wake* de Joyce. Se trata de una obra escrita menos en un inglés alterado que en una lengua inventada y plural, que pretende ser la lengua de los sueños, hecha con los restos, fragmentos y etimologías de múltiples lenguas, para dar por resultado el más babélico de los libros. Desde su publicación, está rodeado de controversia por lo dificultoso de la lectura y lo inaccesible de su forma, producto del

radical tratamiento del lenguaje. Pero visto desde ese aspecto, desde el modo en que Joyce trata, moldea y modifica el lenguaje, ¿no es *Finnegans Wake* el libro en el que las ambiciones de las vanguardias respecto del lenguaje se concretan en grado superlativo? ¿No están en el *Finnegans Wake* las palabras en libertad y la sintaxis violentada de Marinetti, la invención de una lengua trans-racional como la que buscaban los futuristas rusos, la sonoridad multilingüe de los poemas fonéticos o de los collages dadaístas y la impersonalidad subconsciente y las asociaciones libres del surrealismo, todo en una misma obra? El *Finnegans Wake* es, en ese sentido, la *summa* y culminación de las aspiraciones vanguardistas.

- 19 Al mes siguiente de la publicación del *Finnegans Wake*, Borges publica una reseña en la revista *El Hogar*. Después de algunas observaciones negativas apenas atenuadas (por ejemplo: “En este amplio volumen, la eficacia es una excepción”) llega el veredicto: “*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes (...) Jules Laforgue y Lewis Carroll han practicado con mejor fortuna ese juego” (328-329). En el artículo “Joyce y los neologismos”, publicado en la revista *Sur* unos meses más tarde, Borges pone el *Finnegans Wake* en la tradición de los inventores de palabras, ya sea con fines líricos o de otro tipo. Se abstiene del juicio de valor sobre la obra, pero condena como fallidos o triviales a casi todos los neologismos que cita y analiza.
- 20 Conviene ver este juicio de Borges como parte de una larga serie de juicios negativos centrados en cierto uso lúdico del lenguaje. A pesar del temprano entusiasmo por la invención de neologismos, que pronto deja de lado, lo que es percibido por Borges como juego de palabras, como producto de las casualidades y arbitrariedades ortográficas y sonoras de las palabras, es automáticamente condenado por ser para él una claudicación de la inteligencia. En el ensayo sobre la crítica de la rima que hace Milton, Borges presenta el que considera el mejor de los argumentos, el que acusa a los rimadores de seguir la mera contingencia sonora de las palabras. Esto es, traduce Borges, “de suicidarse intelectualmente, de ser parásitos del retruécano, de no pensar” (1994: 108). En “El idioma de los argentinos” vuelve a referirse a “retruécanos y calembours, que también son muerte” (150)¹⁰. Afirmaciones similares abundan a lo largo de su obra y seguramente alcanzan su formulación más elaborada en el ensayo “Desde (hacia) Bernard Shaw”, de 1951, en el que condena las prácticas combinatorias a lo Lulio por anular la dimensión de diálogo que toda obra supone. Para Borges, recurrir al juego de palabras es abandonarse a la impersonalidad arbitraria del lenguaje, y en ese sentido es lo contrario del ejercicio del intelecto. No hay para él pecado mayor. En la ética de la composición de Borges, es una forma del mal.

Lenguaje y tiempo

- 21 Un año después de la publicación de *Historia universal de la infamia*, ese libro de cuentos escritos y no escritos, trasladados y reapropiados, Borges publica un libro de ensayos al que le da un título que parece querer poner los dos libros en diálogo: *Historia de la eternidad*. ¿Sobre qué son estos ensayos? Dos de ellos están dentro de la expectativa que el título genera y versan sobre la eternidad y el tiempo: “Historia de la eternidad” y “La doctrina de los ciclos”. En una edición posterior se agrega “El tiempo circular”, de 1943. ¿Sobre qué son los otros ensayos? Listo sus títulos: “Las *kenningar*”, “Los traductores de *Las mil y una noches*” y, agregado en una edición posterior, “La metáfora”, de 1952. Es

decir, sobre la metáfora y la traducción, es decir, sobre el lenguaje y sus operaciones de transformación y equivalencia. A esto habría que agregar una de las “Dos notas” que están al final del libro, llamada “El arte de injuriar”: un ensayo acerca de un fenómeno casi exclusivamente lingüístico, de pura performance de lengua. Es decir que se trata de un libro de ensayos que se limitan, en líneas generales, a dos grandes temas: el tiempo y el lenguaje. Temas que, por otra parte, Borges señaló repetidamente como los problemas filosóficos esenciales. Pero esto no agota el contenido del libro, sino que agota solo su lista de ensayos. Porque la segunda de esas “Dos notas”, con la que se cierra el libro, es “El acercamiento a Almotásim”, que como sabemos está escrito como si fuera un ensayo, con la forma de un ensayo, pero con un contenido inventado. Es decir que no es un ensayo sino que es el primer gran destello de ese mundo por venir: la ficción de Borges.

- 22 O sea que *El idioma de los argentinos* e *Historia de la eternidad*, los dos libros de ensayos en los que el lenguaje y las operaciones de lenguaje están más presentes como objeto de reflexión, son también los que incluyen, o más bien habría que decir trafican, casi clandestinamente, los ejercicios narrativos inaugurales de Borges. Lo que está muy cerca de pedir leerse como que esos ejercicios narrativos, es decir, la ficción de Borges, surge de esa reflexión. De “Hombres pelearon” deriva “Hombre de la esquina rosada”, cuya publicación es de 1935, y de “El acercamiento a Almotásim” deriva “Pierre Menard”, cuya publicación es de 1939. Es decir, de ellos derivan las dos grandes líneas de la producción de ficción de Borges en los años '40: la oralidad y la escritura, el coraje y los libros, lo local y lo universal, la memoria y la biblioteca, y que tendrán sus momentos de cruce y mestizaje también.
- 23 “El acercamiento a Almotásim” es en realidad un texto mayor en el que ya están las que serán las marcas de lo borgeano: la reseña de un libro imaginario, escritores inventados junto con escritores reales, la ficción escrita como no ficción, las versiones, la traducción, el policial, el texto sagrado, el engaño. Un texto que pone en funcionamiento mecanismos y operaciones del lenguaje, especialmente esa operación que consiste en hacer ficción que rompe con los protocolos de la ficción y no se anuncia como tal. Y que se corre hacia el lado de la mentira, la falsificación, la trampa. En *El tamaño de mi esperanza*, Borges ya se había referido a la metáfora como “una tradición de mentir”. ¿No está ahí el núcleo de lo que haría años después? “Hablar es metaforizar, es falsear”, repite en 1945 en una nota sobre el fin de la guerra (1999: 33). Tal vez en esa breve fórmula que equipara metáfora y falsificación está condensado el recorrido de varios años que llevó a Borges a producir esa parte central de su ficción.
- 24 Un contraste entre metáfora y traducción es que la traducción es una operación que presupone al tiempo: el tiempo que lleva la lenta tarea del traductor, simultáneamente de lectura y de escritura, pero sobre todo el tiempo desde que el original fue escrito hasta que es traducido, tiempo en el que la obra acumuló sentidos, adquirió prestigios y comentarios, fue recomendada, elogiada o rechazada. Es decir, fue leída. El tiempo es la lectura. A partir de la década del '30, Borges ya no trabaja más centralmente con la búsqueda de lo novedoso (metaforizar indefinidamente, digamos) sino con lo que viene dado por la tradición (reescribir, traducir, hacer versiones, comentar). Es decir, pasa de la invención directa a la invención que presupone lectura. Así como el centro de su interés creativo pasa de la poesía, un género de tiempo detenido o tenue, a la narración, que es intrínsecamente temporal. ¿Y qué es “Pierre Menard, autor del Quijote” sino una puesta en juego de esa conjunción de lenguaje y de tiempo, una operación de lenguaje

basada en el transcurso del tiempo? El juego de contrastes entre los dos *Quijotes* se da por el hecho de que el *Quijote* de Cervantes es del siglo XVII pero el de Menard es del XX: el estilo, el método, el sentido, todo eso difiere entre ambos porque son de distinta época, porque entre los dos se interpuso el tiempo, es decir, la historia. La historia que es el tema de la única cita del *Quijote* incluida en el cuento y que también estaba incluida en el título de los dos libros inmediatamente anteriores de Borges.

- 25 Pero por cierto la presencia del lenguaje en “Pierre Menard” no se limita al mecanismo que genera diferencias entre dos textos idénticos. Se trata en realidad de un cuento saturado de lenguaje. Empecemos por Menard. Qué es Menard, el personaje Menard, sino un obsesivo del lenguaje y de sus mecanismos. No hay más que repasar la lista de sus escritos: versiones con variaciones de un mismo texto, creación de un vocabulario de conceptos, el análisis de proyectos de lenguas filosóficas, el análisis de un proyecto de escritura universal, el análisis de un mecanismo medieval de combinatoria de palabras, traducciones, una reflexión sobre la lógica simbólica, un análisis métrico de la prosa francesa, un análisis de paradojas, el análisis sintáctico de la obra de un poeta francés, la reescritura y adaptación de poemas a una métrica diferente, el análisis de poesía en función de la puntuación. Un verdadero catálogo de reflexiones sobre el lenguaje y de operaciones y procedimientos de lenguaje. Y por supuesto que su obra invisible no es más que otra operación de lenguaje análoga a la reescritura y la traducción, de las que es una suerte de reducción al absurdo. Todo el cuento es una operación de lenguaje acerca de una operación de lenguaje que a su vez se hace eco de múltiples operaciones de lenguaje que el cuento mismo menciona. Y señalemos lo tantas veces señalado: que varias de esas obras imaginarias que son la obra visible de Menard coinciden con obras reales que el propio Borges había escrito. Hacer una genealogía del pensamiento sobre el lenguaje en Borges es también hacer una genealogía de “Pierre Menard”. Y por lo tanto una genealogía de su ficción.
- 26 Por otra parte, si los dos *Quijotes* del cuento son idénticos y diferentes, lo mismo se puede decir de la lengua en la que están escritos. “Pierre Menard” puede leerse como una indagación de la palabra de una lengua que es simultáneamente otra y la misma. La lengua en la que el personaje Menard escribe su *Quijote* coincide con el español de Cervantes, pero es también una lengua a la que los desplazamientos de tiempo y de autor dotan de características nuevas que hay que evaluar. Y, a diferencia de la de Cervantes, es una lengua extranjera. De hecho, la tarea de Menard en relación al *Quijote* está descrita en los mismos términos en que se describe lo que hace un traductor: “Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente” (1989-96 I: 450). Dicho de otra manera, la lengua de Menard es una lengua que es al mismo tiempo real e imaginaria. Esto se puede complicar aún más ampliándolo a todo el cuento: “Pierre Menard” está escrito en español, pero es un español heterogéneo hecho del español del siglo XX de Borges, del español del siglo XVII de Cervantes y del (supuesto) español extranjero de un francés. Y el español de Borges, ¿no es también, implícitamente, traducción del francés, en tanto todo indica que el narrador del cuento es un escritor francés que escribe su texto sobre Menard para un público francés? ¿O está escrito en un francés imaginario que coincide con el español? Un español, por lo tanto, que difiere de sí mismo: el principio de identidad parece haber perdido su signo de igualdad, y la lógica sobre la que reflexiona Menard es la que el cuento parece querer desbaratar.

- 27 También gira en torno al lenguaje y a las potencialidades del lenguaje “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Empecemos por el título, que parece escrito en una lengua inventada hecha con partes de otras lenguas, como si fuera una línea de un poema fonético dadaísta con aspiraciones a lengua universal en el que se combinan las resonancias germánicas, árabes y latinas, mientras que rítmicamente parece un eco disparatado de la fórmula “Padre, Hijo, Espíritu Santo”. Son los dos cuentos que abren *Ficciones*, escritos en el orden inverso en el que aparecen en el libro. Como haciendo eco con los intereses de Pierre Menard, el narrador de “Tlön”, al analizar el mundo ficcional propuesto en el cuento, reflexiona sobre lenguas sin sustantivos y su uso con fines poéticos, analiza paradojas, se interesa en distinciones lógicas como las que hay entre igualdad e identidad y menciona a autores de proyectos de lenguas universales (Dalgarno, Leibniz). Además de que es traductor: el cuento termina con el narrador traduciendo el *Urn Burial* de Thomas Browne¹¹. Y por cierto, “Tlön” es el cuento en el que las duplicaciones alcanzan su paroxismo. Todo el cuento está atravesado de copias y de copias de copias: enciclopedias, espejos, traducciones, reediciones, mapas, falsificaciones, *hrönir*. Y lo mismo ocurre en el mundo imaginario dentro del cuento: “Las cosas se duplican en Tlön”, afirma el narrador, otro *alter ego* de Borges. Como si *tlön* fuera también el nombre de su propia literatura.
- 28 Lo más inmediatamente visible en cuanto al lenguaje es la relación que el cuento establece entre el lenguaje y una concepción filosófica del mundo. Las lenguas imaginarias de Tlön que se describen tienen características particulares (carecen de sustantivos) como consecuencia de la concepción idealista que sus hablantes tienen del mundo. En el viejo ensayo “Examen de metáforas”, de *Inquisiciones*, ya había aparecido la relación entre idealismo y lenguaje que se desarrolla plenamente en “Tlön”: “Para el idealista la antítesis entre la realidad del sustantivo y lo adjetivo de las cualidades no corrobora una esencial urgencia de su visión del ser: es una arbitrariedad que acepta a pesar suyo” (72). De esta arbitrariedad deriva la lengua sin sustantivos de “Tlön”¹².
- 29 La idea del vocabulario poético de conceptos que aparece mencionada en la obra de Menard y que es retomada en “Tlön” ya aparecía en el ensayo “Palabrería para versos” de *El tamaño de mi esperanza*, en el que imagina “un vocabulario deliberadamente poético, registrador de representaciones no llevaderas por el habla común” (49). En ese mismo ensayo propone crear palabras nuevas para denominar realidades nuevas: una palabra para “la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía”, otra para “el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles”, otra para “la buena voluntad, conmovedora de puro ineficaz, del primer farol en el atardecer aún claro” (49). Pero aún más relevante para “Tlön”, aparecen también en ese ensayo la idea de que “la lengua es edificadora de realidades” y la insistencia “sobre el carácter inventivo que hay en cualquier lenguaje” (48). Para explicar este punto lo ejemplifica refiriéndose a los mundos propios erigidos por las distintas disciplinas, deteniéndose en la matemática, la metafísica, las ciencias naturales, las artes y la teología, como si fuera un resumen anticipado de la trama de “Tlön”. De paso, recordemos que “Palabrería para versos” está dedicado a Xul Solar, a quien se lo atribuye parcialmente en el párrafo final. Xul Solar también es mencionado en “Tlön”, al atribuirle el narrador la traducción de una de las lenguas de Tlön presuntamente al neocriollo, una de las lenguas inventadas por el Xul de la realidad¹³.
- 30 Con toda la proliferación de ideas sobre el lenguaje y de operaciones de lenguaje que hay en estos cuentos, no deja de ser cierto que la lengua a la que recurre Borges para

escribirlos, más allá de las particularidades de estilo y de tono, o incluso el virtuosismo con el que la maneja, es una lengua convencional. Es decir que desde el punto de vista de la escritura, de la lengua y los protocolos de escritura, no hace nada innovador ni experimental. Pero tal vez Borges y el lenguaje tengan que ser pensados menos desde el punto de vista de la escritura que de la lectura. No solo en el sentido trivial de que Borges es un gran lector de textos sobre distintos aspectos del lenguaje, o en el sentido menos trivial de que extrae de ellos el máximo potencial para producir ideas y literatura, sino especialmente porque Borges piensa el lenguaje, o mejor, usa el lenguaje en su literatura, menos como escritor que como lector. La potencia del lenguaje con la que Borges trabaja es sobre todo la potencia lectora. Por eso estos primeros cuentos fundamentales en los que aparece el lenguaje en primer plano, en forma de transformaciones textuales múltiples como en “Pierre Menard”, o en forma de lenguas inventadas con fundamentos filosóficos como en “Tlön”, son también, y tal vez sobre todo, cuentos en los que la lectura es puesta en cuestión.¹⁴

- 31 La lectura de “Tlön”, una narración en primera persona, está teñida desde la primera página con la advertencia tantas veces citada de que una narración en primera persona puede estar a cargo de un narrador que falsea lo que comunica o que se contradice, de modo que solo unos pocos lectores estén en condiciones de interpretar correctamente. Es el tipo de lectura de la sospecha que Borges identifica con el policial y que aparece de múltiples maneras en su ficción. Pero además, un cuento en el que aparece la descripción de lenguas imaginarias basadas en presupuestos que tanto difieren de nuestra lengua, ¿no la hace de alguna manera tambalear? ¿No la modifica por el solo contacto con otra lengua radicalmente diferente cuyo fundamento es diferente? ¿No resulta nuestra lengua una lengua alterada, extrañada ante nuestra percepción? Nuevamente el principio de identidad en juego: nuestra lengua deja de ser la misma y pasa a ser, al menos parcialmente, por contacto, otra. Una de las maneras en que se puede ver condensada esta cuestión en la literatura de Borges es en la pregunta que incluye en “La biblioteca de Babel”: “Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (1989-1996 I: 470). Implícita en esa pregunta está la idea de que toda lengua es o puede hacerse extranjera, incluso de sí misma.
- 32 “Pierre Menard” pone en juego la lectura no solo por proponer procedimientos que la afectan, como el desplazamiento de un texto en el tiempo o su atribución a un autor diferente, sino también por ser en sí un texto que no se sabe bien cómo leer, empezando por el hecho de que no está claro a qué género pertenece, ya que oscila entre el ensayo y la ficción; así como oscila entre realista y fantástico, según si creemos o no que Menard hizo realmente lo que dijo que hizo con respecto al *Quijote*. Renovar la lectura es renovar la escritura: se crea una lengua nueva si la lengua de siempre se lee de un modo nuevo. “Pierre Menard” es una gran operación de extrañamiento aplicada al lenguaje y a los mecanismos del lenguaje, que busca hacer raro el lenguaje y su funcionamiento a partir de relaciones de identidad y diferencia entre textos, la misma lógica con la que funciona la traducción y, en última instancia, también la metáfora. Exageremos: “Pierre Menard” es la culminación del ultraísmo. Es la verdadera versión “ultra” (es decir, llevada a sus últimas consecuencias) de la metáfora y de lo que la metáfora, como mecanismo de lenguaje, implica.

Intermedio 3: Funes y Joyce

- 33 James Joyce muere el 13 de enero de 1941. Al mes siguiente, Borges publica en la revista *Sur*, a modo de obituario, una nota llamada “Fragmento sobre Joyce”, en la que sorprendentemente empieza diciendo que tiene un proyecto de cuento, que no va a escribir, protagonizado por un joven de memoria total y que lleva el título provisorio “Funes el memorioso”. Borges agrega que empieza su nota con esa introducción porque empezó a imaginar a ese personaje tratando de imaginar al lector ideal de Joyce, al lector hipertrofiado que la literatura de Joyce reclama. ¿Pero cuál literatura de Joyce? Borges aclara: la de las cuatrocientas mil palabras del *Ulises*. Pero en seguida sugiere entre paréntesis que el *Finnegans Wake* requeriría un lector de características aún más extremas.
- 34 Ese cuento proyectado, con el mismo título que había anunciado, será publicado algo más de un año después, en junio de 1942. Efectivamente, está protagonizado por un joven uruguayo de memoria y percepción absolutas. Si pensamos en la relación con Joyce (no mencionado en el cuento) las destrezas que exhibe Funes son mucho más afines a la explosión de neologismos y palabras compuestas plurilingües de *Finnegans Wake* que a las andanzas de Bloom por la ciudad de Dublín, o incluso, para decirlo con más atención a la retórica, a la variedad de estilos y recursos con los que están narradas esas andanzas. Funes, parcial innovador numérico de la lengua, fugaz promotor de un lenguaje nuevo que nombrara cada cosa individualmente, es el lector que puede leer el *Finnegans Wake* porque es el lector capaz de almacenar esa lengua nueva y babélica, una lengua que es también la multiplicidad y la confusión de lenguas. ¿No aprende Funes latín en una noche, gracias a un libro de Plinio y a un diccionario latín-francés? El narrador agrega que Funes también aprendió inglés, francés y portugués, habilidades redundantes para leer el *Ulises* pero útiles para desarmar la lengua del *Finnegans Wake*.
- 35 ¿Y no es *Finnegans Wake* el desarrollo de una lengua onírica? ¿No es Funes el que no puede dormir, el eterno insomne? Pero además es un insomne que ya está anunciado en el *Finnegans Wake* mismo, que en una de sus páginas propone a un “lector ideal que padece un insomnio ideal” (*Finnegans Wake* 120.13-14). O sea que Funes ya está inscripto en el *Finnegans Wake*. Funes, *Finnegans*, hasta los nombres se hacen eco. Joyce es el paradigma del escritor que usa productivamente las posibilidades metamórficas del lenguaje. La contribución de Borges es imaginarle el lector. Pero si pensamos el *Finnegans Wake* como un compendio y culminación de las vanguardias, entonces Funes es también el lector de Marinetti y de Hugo Ball, de Khlebnikov y de Kurt Schwitters, de Tristan Tzara y de Breton. Es el lector de los experimentos de los vanguardistas. Un lector de memoria y percepción absolutas y un lector incapaz de pensar, el lector superdotado e idiota que Borges les ofrece a las vanguardias.

Lenguaje y totalidad

- 36 En 1939, el mismo año de “Pierre Menard”, y el mismo año de una primera nota sobre Wilkins, Borges publica en la revista *Sur* el ensayo “La biblioteca total”, en el que especula acerca de la posibilidad de una biblioteca que incluyera todos los libros posibles. El interés de este texto no se agota en el hecho de ser el antecedente directo de “La biblioteca de Babel”. Una primera observación es que cuando Borges presenta el tema del ensayo dice que está relacionado con el atomismo, la combinatoria, el azar y la

tipografía, como si estuviera por hablar de alguna nueva y ambiciosa obra que reuniera una serie de procedimientos practicados por las vanguardias. Otra observación es el hecho de que una vez más Borges pone en contacto un hecho de lenguaje, en este caso todas las combinaciones posibles de las letras del alfabeto, con el tiempo, más concretamente con una idea que ya había trabajado en *Historia de la eternidad*: el eterno retorno. Para Borges, la biblioteca total es el avatar espacial de esa doctrina que sostiene que el tiempo eternamente vuelve. Pero sobre todo, este ensayo es importante porque es la primera vez que Borges pone en contacto el lenguaje con el infinito. O con sus casi sinónimos: el absoluto y la totalidad. Ese contacto va a ser fructífero: de él derivan, por lo menos, “La biblioteca de Babel”, “Funes el memorioso”, “La escritura del dios” y “El Aleph”.

- 37 También en términos de totalidad está planteada la reflexión sobre el lenguaje en otro de los grandes ensayos de Borges: “El idioma analítico de John Wilkins”, acerca de un proyecto utópico del siglo XVIII de desarrollar una lengua filosófica “que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos” (1989-1996 II: 85). Este ensayo fue publicado en 1942, pero una nota preliminar sobre Wilkins ya había sido publicada en *El Hogar* en 1939. Y al igual que Lulio, Wilkins ya estaba en el repertorio de Borges en los años '20, y de hecho lo menciona entusiastamente en “El idioma de los argentinos”. En este ensayo sobre Wilkins, que es de algún modo la culminación de la serie de ensayos que tienen al lenguaje por objeto de reflexión, Borges desarticula la relación entre pensar, conocer y clasificar, revelando la irracionalidad inherente a esas actividades en cuanto se las hace con ambición de totalidad. Pero además, y en esto reside gran parte de su valor, es un ensayo que no es totalmente o solamente un ensayo. Es un gran texto sobre el lenguaje que también es la puesta en funcionamiento de una operación de lenguaje, por la inyección de la clasificación zoológica falsa en medio de un texto que no es ficción, y por lo que esa clasificación es y lo que crea en tanto objeto autónomo de lenguaje¹⁵.
- 38 Poner en contacto el lenguaje con el infinito o el absoluto es algo que puede hacerse de más de una manera. Puede pensarse en la capacidad de generación ilimitada del lenguaje a partir de un número limitado de elementos. O en el carácter inagotable de la interpretación, el hecho de que dado un texto cualquiera, sus matices, sentidos, resonancias, alusiones y connotaciones se expanden de modo potencialmente ilimitado. Se puede pensar en cómo se relacionaría con el lenguaje alguien que tuviera una capacidad de percepción absoluta. O qué características tendría el lenguaje utilizado por una mente absoluta, de inteligencia total. ¿Qué tipo de efectos produciría ese lenguaje, qué potencialidades podríamos atribuirle? Aún otra posibilidad es pensar en lo que pasa con el lenguaje ante la necesidad de describir o abarcar el todo, el universo en su sentido de máxima plenitud. Borges, por cierto, explora todas estas posibilidades.
- 39 En realidad, no es estrictamente cierto que “La biblioteca total” inaugura ese contacto. En “El idioma infinito” ya era explícito, aunque como énfasis del deseo de ampliar la lengua, todavía en línea con ese primer impulso vanguardista de Borges que después abandonaría. Pero esa proximidad aparece sobre todo a principios de los años 30 en las primeras reflexiones sobre la cábala, cuando Borges, tratando de entender los procedimientos de exégesis cabalística, se pregunta por las características que tendría un texto dictado por la mente absoluta de Dios. De esa pregunta surge la reflexión sobre el texto sagrado, que en Borges será un modelo de lectura que de algún modo estructura su ficción.

- 40 “La biblioteca de Babel” es la puesta extrema de la combinatoria en relación con el lenguaje, un enfoque que Borges ya había aplicado a la metáfora (“basta ser barajador de palabras” para generarlas) y a la traducción (una “recombinación de elementos” no necesariamente inferior al original)¹⁶ y sobre el que había reflexionado en uno de sus ensayos más importantes sobre el lenguaje: “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, autor y máquina a los que citó repetidamente y que vuelve a mencionar al comienzo de “La biblioteca total”.¹⁷ Que el lenguaje y las lenguas son uno de los ejes con los que Borges pensó “La biblioteca de Babel” se percibe en el título, que hace del cuento la más directa de las reelaboraciones de Borges del mito de la torre de Babel y de la *confusio linguarum*. O en ese párrafo del cuento en el que a los lingüistas de Babel les lleva casi un siglo identificar la lengua de un pasaje: “un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico”, que es como decir ninguna lengua inteligible. La lengua perdida y perfecta, la lengua adánica de la tradición teológica, se percibe por detrás de la continua cacofonía de la biblioteca. A la perfección universal y filosófica de la lengua del paraíso Borges le opone la ilegibilidad de la biblioteca infernal, porque si el infierno para Borges tiene un atributo, es el de ser ilegible. De todos modos no hay que olvidar que lo que estructura a la biblioteca no es el lenguaje o las lenguas sino el alfabeto, que es agramatical. La biblioteca no es un hecho de lenguaje sino de escritura, la unidad es la letra. Lo que está en línea con la idea cabalística de que la creación se hizo a partir de las letras del alfabeto hebreo. Y que Borges reimagina cuando cierra el ensayo “La biblioteca total” con la imagen, de ecos gnósticos, de la divinidad que delira. Esta vinculación con la tradición religiosa y el imaginario teológico es casi intrínseca a la idea de absoluto, y se repite en los otros cuentos que llevan el lenguaje hacia el infinito.
- 41 La relación con lo religioso es directa en “La escritura del dios”, protagonizado por un sacerdote maya, prisionero de los españoles, que especula acerca de la posibilidad de que su divinidad le envíe un mensaje para liberarlo. El clímax del cuento se alcanza cuando el sacerdote entiende que el mensaje está escrito en la piel de un jaguar que está del otro lado de su celda, separado de él por una reja. El mensaje está escrito en una lengua absoluta, de la que si se pronunciara cualquiera de sus palabras se modificaría la realidad:
- Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*. (1989-1996 I: 598)
- 42 Pronunciar ese mensaje, que tardó tanto tiempo en descifrar, haría todopoderoso al sacerdote, pero este poder absoluto resulta estar tan alejado de cualquier experiencia personal, o de cualquier sentido personal de la experiencia, que el sacerdote opta por el otro lado del absoluto y la totalidad: el silencio. Gabriela Massuh, en su estudio del silencio en la obra de Borges, argumenta que Borges somete al lenguaje a un proceso de abstracción progresiva que termina por reducirlo al silencio, que a su vez es en Borges una especie de lengua trascendente que todo lo expresa simultáneamente. Es decir, el silencio como otra lengua imaginaria de Borges. Por otra parte, la anulación de lo personal, la anulación del yo, es la contraparte de la impersonalidad del lenguaje. Tanto en “La biblioteca de Babel” a través de la letra, como en “La escritura del dios” a través de la lengua absoluta, el lenguaje aparece en sí, actuando como un mecanismo productor de sentido y de sinsentido que no depende de nadie y que puede estar más

allá de cualquier conciencia. Poner en contacto lenguaje e infinito es también enfrentarse con la otredad radical del lenguaje y con la negación del yo y su imposibilidad trascendente. Lo que es también una descripción de la experiencia mística, próxima a lo que “El Aleph” propone.

- 43 Con “El Aleph”, el lenguaje vuelve al título de un libro de Borges. Pero ahora se trata de un libro de ficción, y de la referencia al idioma local se pasa a la de una letra de un alfabeto extranjero, cargada de sentidos. Para jugar con el título del libro de Sylvia Molloy (que a través de la polisemia de la palabra “letras” sugiere la centralidad del lenguaje en la obra de Borges), podemos decir que se trata de la letra de Borges, o incluso la Letra de Borges: primera letra del alfabeto hebreo de los textos sagrados y la tradición cabalística, símbolo de escritura y por lo tanto de lenguaje, y también del infinito matemático y de la divinidad, otro infinito. En ese sentido, este cuento es el reverso de “La biblioteca de Babel”: de la letra insignificante que se multiplica y reproduce al infinito, a la letra única que contiene todos los significados y es ella misma el infinito¹⁸. El Aleph es una unidad mínima del lenguaje que contiene tantos sentidos como la totalidad del lenguaje, es el todo y la nada del lenguaje, es lo que hay que decir con una lengua que no existe, un más allá del lenguaje para el que hay que imaginar o inventar una lengua nueva que es también una lengua imposible. En este imposible, vemos a la metáfora adquirir una nueva vida. En el momento de recurrir a los místicos, cuando el narrador tiene que expresar el “infinito Aleph”, Borges enumera una serie de imágenes inventadas por ellos para expresar lo inexpresable: el límite del lenguaje a través del límite (y la eficacia) de la metáfora. Que también es el límite de la literatura: “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad” (1989-1996 I: 625). Ecos de la vieja analogía entre metaforizar y falsear.

Tardías utopías del lenguaje

- 44 En 1971, Borges hace algo que hasta ese momento nunca había hecho: publica un libro de ficción que consiste en un único texto. Se trata de “El congreso”, que si bien es breve para lo que sería una novela o incluso una *nouvelle*, es sin embargo el texto de ficción más largo de la obra de Borges.
- 45 ¿Cómo describir “El congreso”? ¿Qué decir de ese cuento anómalo de Borges que parece un “Aleph” menor escrito por un imitador de Borges? Y que puede verse también como una parodia torpe de “Tlön”, en el que un grupo de gente financiada por un millonario se complota con inocencia para crear no en este caso un mundo sino una entidad en representación del mundo. Un cuento que reúne las marcas más obvias de la literatura de Borges: hay enciclopedias y hay cuchilleros, está Stevenson y está Carlyle, aparecen Londres y Buenos Aires, hay una mujer pelirroja de nombre nórdico y otra llamada Beatriz de la que se enamora el narrador (y a la que conoce en una biblioteca). Que por otra parte es un texto en el que Borges parece haber trabajado durante largos años, ya que lo publica en 1971 pero más de veinte años antes, en una encuesta de 1945, había dicho estar preparando “una larga narración o novela breve, que se titulará *El congreso* y que conciliará (hoy no puedo ser más explícito) los hábitos de Whitman y los de Kafka” (2001: 353).
- 46 El protagonista y narrador Alejandro Ferri, profesor de inglés y experiodista, y el último de los *alter ego* que pueblan la ficción de Borges, declara al inicio del cuento,

como referencia del trabajo que hizo en su vida, como si fuera lo único que realmente hizo, haber publicado un volumen llamado *Breve examen del idioma analítico de John Wilkins*. Ese es el hecho que lo define y lo justifica. Su función como miembro del proyecto de congreso del mundo había consistido en ayudar a definir en qué lengua tenía que funcionar el congreso, en qué lengua se comunicarían sus miembros, a lo que se dedica en una misión a Londres que se prolonga casi un año. Durante ese año se interesa en dos proyectos de lenguas artificiales universales del siglo XIX: el esperanto y el volapük¹⁹, considera la posibilidad de resucitar el latín, y estudia la propuesta de lengua filosófica de Wilkins. Es decir que el rol que tiene en la ficción está marcado por la investigación lingüística y la búsqueda utópica de una lengua universal. Es un *alter ego* tardío de Borges que está definido por el lenguaje.

- 47 La dimensión política del lenguaje en este cuento es particularmente marcada. Empezando por el congreso del título, cuya acepción inmediata es la de una institución central de la vida política moderna. Y también por la doble referencia a lo que está en el origen de esa vida política moderna: la Ilustración. Por un lado en el epígrafe de Diderot, que refiere a un castillo que no es de nadie y es de todos, en el que el visitante ya estaba antes de llegar y en el que seguirá estando después de haberse ido. Y por el otro en la inspiración para el proyecto sudamericano de congreso mundial en la figura de Anacharsis Cloots, que aparece como personaje de un libro de Carlyle en el cuento y que es un personaje real, un noble prusiano de origen holandés que participó activamente de la revolución francesa y que fue el primero en proponer un gobierno mundial para una república universal. Se hacía llamar el “Orador del género humano” (¿en qué lengua?) y por cierto murió fusilado por los revolucionarios, por extranjero.
- 48 “El congreso” superpone la dimensión política del lenguaje con la dimensión epistemológica, y por lo tanto inscribe al lenguaje de un modo doblemente utópico: como lengua universal de comunicación entre sus miembros (o sea, en última instancia, entre toda la humanidad) y como lengua filosófica que coincidiera con la realidad del mundo que el proyecto quiere representar. Una vez más la lengua adánica, que es simultáneamente universal y espejo de la naturaleza de las cosas, aparece como trasfondo y límite de las búsquedas de lenguaje. No solo Alejandro Ferri no resuelve el problema de la lengua del congreso, como lengua universal o como lengua filosófica, sino que llegado el momento culminante que quiere narrar en el cuento (una noche feliz de deriva grupal por la ciudad que se eleva casi a experiencia mística colectiva), no encuentra, como en “El Aleph”, más que unas metáforas imaginadas por los místicos para comunicar lo que no se puede decir con palabras, con lenguaje. El fracaso del congreso coincide con el fracaso del lenguaje. Porque qué otra cosa puede ser el congreso del mundo sino el lenguaje: el lugar que no es de nadie y es de todos, el lugar en el que ya estábamos desde siempre y en el que no podremos dejar de estar²⁰.

Algunos finales

- 49 Hacia los años ‘50, la metáfora para Borges había adquirido otras dimensiones. Como en las frases inicial y final del ensayo “La esfera de Pascal”: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”; “Tal vez la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.” O como en esta frase un poco anterior de “Los teólogos”: “El final de la historia solo es referible en metáforas”. La metáfora casi como un sinónimo de lenguaje, o de lo esencial del lenguaje, o de lo más potente del

lenguaje, y al mismo tiempo como correlato de las incapacidades del lenguaje. Fuertemente vinculada con la historia, es decir, con el tiempo. Y siempre en el centro de sus preocupaciones, como se puede ver en el poema “Arte poética”, su original defensa de la no originalidad, publicado por primera vez en 1958. En contra de la creación de nuevas metáforas, en contra de la combinatoria indefinida, Borges ahora valora la metáfora como una continuidad con la tradición, con lo que la literatura ya descubrió como válido, con lo que el tiempo ya corroboró: son unas pocas metáforas esenciales, ya escritas muchas veces, las que hay que reformular para revelar, paradójicamente, lo que ya se sabe. Una postura que había anunciado en su último ensayo sobre la metáfora de 1952, pero que había anticipado unos años antes en “La busca de Averroes”: un cuento, por cierto, sobre la traducción y la metáfora.

- 50 La búsqueda de una lengua nueva adquiere una última contorsión: la parodia y autoparodia de Bustos Domecq, su aberración y su carcajada. Lo más cerca que está Borges de forjar una lengua nueva, una lengua escrita que difiere de los usos y las normas, es cuando escribe junto a Bioy Casares esos textos que contradictoriamente combinan oralidad y barroquismo y que parecen querer potenciar y exasperar la lengua hablada. Una combinación de puro exceso que da por resultado un registro híper local, casi de demarcación territorial y escrito para no poder ser traducido, una oralidad por momentos delirante llevada a extremos de frases hechas, de proliferación léxica y de ampulosidad sintáctica. Pero de Bustos Domecq también están las crónicas. Una de ellas, “*Gradus ad Parnassum*”, está escrita a modo de obituario del escritor Santiago Ginzberg, amigo del narrador que acaba de morir. El principal proyecto de Ginzberg era la creación de una lengua poética, lo que hace cambiando arbitrariamente el significado de palabras comunes o inventando neologismos absurdos (*hlöj, ñll, ujb, jabuneh*) para cosas que no tienen palabra que las designe. En una cita atribuida a Ginzberg, se explica el proyecto de lengua nueva en términos que hacen eco con los usados por las vanguardias pero también con los que Borges había usado para su propio proyecto vanguardista primero y para el de Menard después: “Mi propósito es la creación de un lenguaje poético, integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las lenguas comunes, pero que denotan situaciones y sentimientos que son, y fueron siempre, el tema fundamental de la lírica.” (1991: 339)
- 51 Pero si esta es una risa destinada a las vanguardias, hay también una contraparte de esa risa. Hacia la misma época de las crónicas, Borges publica el libro de poemas *Elogio de la sombra*. En él incluye dos poemas dedicados a Joyce: “James Joyce” e “Invocación a Joyce”, ambos inequívocamente laudatorios. El segundo, en el que Borges habla desde un nosotros de vanguardistas (“Fuimos el imagismo, el cubismo, / los conventículos y sectas”), es especialmente notable porque no solo exalta a Joyce como lo mejor de las vanguardias sino como el salvador de esa generación. A diferencia de “James Joyce”, que es claramente una referencia al *Ulises*, este otro poema exalta “tus libros”, en plural, y de ellos destaca los “arduos laberintos, infinitesimales e infinitos”, los “infiernos espléndidos” y las “cadencias y metáforas” (1989-1996 II: 382). Elementos genéricos que no aluden a ninguna obra en particular y que por cierto no aluden al *Finnegans Wake*, aunque tampoco lo excluyen. Pero que tampoco excluyen, sino más bien parecen aludirlo deliberadamente, al propio Borges, cuya literatura podría describirse y elogiarse exactamente en esos términos. Borges y Joyce. Borges se hace Joyce.

- 52 Leer a Borges solo en función del lenguaje es desde luego un ejercicio notoriamente parcial, como si asistiéramos al concierto de una orquesta sinfónica de la que se pudiera escuchar un único instrumento. Salvo que, para el caso del lenguaje en Borges, se trata de un instrumento que tiene un rol protagónico y sobre todo de un instrumento en el que están implícitos los demás, de los que es el fundamento y la razón de ser. La diferencia Borges, o gran parte de lo que pudiera ser una múltiple diferencia Borges, seguramente reside en este aspecto: en que supo pensar, imaginar y reinventar el lenguaje y hacerle hacer cosas que hasta entonces no había hecho²¹. Supo extraer de sus reflexiones sobre el lenguaje no solo ensayos lúcidos y originales sino sobre todo formas y procedimientos de la ficción que la modificaron radicalmente. Quién sabe si la mejor descripción sintética de la obra de Borges no sea, para su desconuelo, la que Breton dedicó al surrealismo: una operación de gran envergadura centrada en el lenguaje.

BIBLIOGRAPHY

- Barrenechea, Ana María, "Borges y el lenguaje", *Nueva Revista Filológica Hispánica* N°7, 1953, p. 551-69.
- Blanco, Mercedes, "Borges y la metáfora", *Variaciones Borges* N°9, 2000, p. 5-39.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 4 vol., Barcelona, Emecé, 1989-96.
- , *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé, 1991.
- , *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
- , *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- , *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- , *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona, Emecé, 1997.
- , *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- , *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona, Emecé, 2001.
- Bosson, Georg, "La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges", *Borges y la literatura. Textos para un homenaje*, Victorino Polo García (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- Dapía, Silvia, "The metaphor of Translation: Borges and Mauthner's Critique of Language", *Variaciones Borges* N° 21, 2006, p. 23-85.
- Echavarría, Arturo, *Lengua y literatura en Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Helft, Nicolás, *Jorge Luis Borges. Bibliografía e índice*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2013.
- Israel, Nico, "Esperantic Modernism: Joyce, Universal Language, and Political Gesture." *Modernism/modernity*, Vol. 2, N°1, enero 2017.
- Jenckes, Kate, "Borges Before the Law", *Thinking With Borges*, David Johnson and William Eggington (ed.), Aurora/Colorado, Davies Group Publishers, 2009.

Joyce, James, *Finnegans Wake*, New York, The Viking Press, 1939.

Laroche, Hugues, “Poésie de la linguistique: la tentation du dictionnaire”, *Semen* 24, 2007. Web. Consultado el 3/09/2019.

Massuh, Gabriela, *Borges, una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1979.

Olea Franco, Rafael, “La definición de la lengua”, *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pastormerlo, Sergio, *Borges crítico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Pauls, Alan y Nicolás Helft, *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Tenorio, Martha Lilia, “Más inquisiciones: Borges y su concepto de la metáfora”. *Iberoamericana* 17, N° 3/4, 1993, p. 20-37.

NOTES

1. A “La metáfora” de *Cosmópolis* le siguen “Examen de metáforas”, publicado en dos partes en 1924 e incluido en *Inquisiciones* en 1925; “Otra vez la metáfora”, publicado en el diario *La Prensa* en 1926 e incluido en *El idioma de los argentinos* en 1928; “Las *kenningar*”, publicado en una primera versión en 1932, modificado en 1933 e incluido en *Historia de la eternidad* en 1936; “La metáfora”, publicado en el diario *La Nación* en 1952 e incluido en 1953 en una edición posterior de *Historia de la eternidad*.

2. La lingüística del siglo XIX ya había proclamado su importancia. Por ejemplo: “Ningún avance sería posible en la vida intelectual del hombre sin la metáfora”, decía en 1868 el lingüista francés M. Müller en un volumen sobre las ciencias del lenguaje (mi traducción). Ver Hugues Laroche 2007.

3. En *El idioma de los argentinos*, Borges escribe: “Me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión. Cuando la vida nos asombra con innmerecidas penas o con innmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él.” (1997: 55)

4. Aun cuando en el *Índice de la nueva poesía americana*, antología que editaron Borges, Hidalgo y Huidobro en 1926, se incluyen tres poemas de *Trilce*.

5. En ensayos de los años 20 Borges usa la palabra *traslación*, algunas veces para referirse a la metáfora y otras veces para referirse a la traducción.

6. Unos años después, en el ensayo “Elementos de preceptiva” (publicado en *Sur* en 1933), después de señalar la validez de la retórica como disciplina, dice que “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (1999: 125).

7. Reflexión en la que todavía seguiría unos años después. Como recuerda Ana María Barrenechea en su pionero “Borges y el lenguaje”, cuando en 1935 Amado Alonso, filólogo y académico español exiliado en Buenos Aires, publicó su libro *El problema de la lengua en América*, se lo dedicó a Borges, a quien llamó “compañero en estas preocupaciones”.

8. T
ambién hay en Borges una línea de contrapunto con el hispanismo en relación a la lengua que llega a “Las alarmas del Doctor Américo Castro”, cuya primera publicación es de 1941, y al libro

El lenguaje de Buenos Aires

(en colaboración con José Clemente) publicado en 1963, lo que revela el interés de Borges en que esos textos siguieran circulando décadas después de haberlos publicado (incluye los ensayos “El idioma de los argentinos”, “Las inscripciones de los carros” y “Las alarmas del Doctor Américo Castro”).

9. El derivado inmediato de estas preocupaciones por lo local va a ser *Evaristo Carriego*, publicado en 1930. Y menos inmediato, los textos que Borges seguirá agregando a este libro, en particular en la edición de 1955. Entre ellos uno de 1952 llamado “El desafío”, que originalmente había llamado “El culto del coraje”.

10. Sergio Pastormerlo observa que Borges usa el término *retruécano* con fines polémicos, incluido el caso de Joyce, explotando las connotaciones negativas de esa palabra a diferencia, por ejemplo, de *juego de palabras*, que nunca usa. Ver bibliografía, en particular la sección del libro que dedica a Joyce.

11. En uno de los ensayos de *Inquisiciones*, Borges destaca de Thomas Browne que en él se unieron “el vates y el *grammaticus*” y que una de sus características centrales fue “la reverencia y la preocupación del lenguaje” (35).

12. La misma idea aparecerá nuevamente unos años más tarde en “El inmortal”, de 1947: “Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos” (1989-96 I: 539). Un origen posible de esta idea está en las lecturas de Mauthner, cuya crítica del lenguaje Borges mencionó repetidamente en sus textos. De hecho, Mauthner ya aparece mencionado en “Indagación de la palabra”. La relación de Borges con Mauthner y su influencia en la manera en que Borges pensó el lenguaje fueron estudiadas por Silvia Dapía (2006).

13. O sea que Xul Solar aparece en el cuento como traductor desde una lengua imaginaria hacia otra lengua imaginaria. Agrego que las dos lenguas inventadas por Xul Solar, el neocriollo y la panlengua, manifiestan la misma tensión (incluso en sus nombres) entre lo local y lo universal del lenguaje que aparece en Borges.

14. Esta polaridad entre lectura y escritura en relación al lenguaje se puede ver también en los ensayos que enmarcan *El idioma de los argentinos*: “Indagación de la palabra” es una reflexión sobre cómo entendemos, cómo producimos sentido a partir de cadenas de palabras, es decir, cómo interpretamos; “El idioma de los argentinos” es acerca de la construcción de una lengua que sea instrumento de escritura.

15. Es además el ensayo con el que Borges termina de entrar en la filosofía francesa contemporánea, cuando Foucault lo pone en el origen de *Las palabras y las cosas* en 1966. Justamente gracias a esa clasificación imaginaria y disparatada. Es decir, a Foucault le interesa esa operación de lenguaje, lo que el lenguaje de Borges hace más que lo que dice.

16. La primera cita es del ensayo “Profesión de fe literaria”, la segunda es de “Las versiones homéricas”.

17. “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” es de 1937. Lulio es un viejo compañero de las reflexiones de Borges sobre el lenguaje. No solo aparece mencionado en “Pierre Menard” sino que ya había aparecido antes en “Indagación de la palabra”. También vuelve a aparecer en el ensayo sobre Shaw de 1951.

18. En un ensayo sobre los ángeles, en *El tamaño de mi esperanza*, Borges había comentado un libro sobre la cábala en el que se refiere la relación que existe entre las letras y las regiones del cielo: “Así la letra *alef* mira al cerebro, al primer mandamiento, al cielo del fuego, al nombre divino Soy El Que Soy y a los serafines llamados Bestias Sagradas” (66).

19. Estas son las dos lenguas artificiales que Joyce incluye, junto con muchas otras lenguas naturales, en el *Finnegans Wake*. El proyecto mismo del *Finnegans Wake* puede ser visto, y de hecho fue visto, como la análoga construcción de una nueva lengua mundial. Ver el artículo de Nico Israel.

20. Desde un análisis que se centra en la ley, Jenckes (2009) observa esta identidad entre el congreso y el lenguaje.

21. Se trata en realidad de una doble diferencia. Por un lado, lo diferencia de los escritores que no tuvieron ese interés en el lenguaje. Pero también lo diferencia de muchos de los escritores que sí lo tuvieron. El modo en que Borges usa el lenguaje en su literatura, aunque con puntos de contacto, se parece poco al de escritores como el brasileño Haroldo de Campos (el otro gran teórico latinoamericano de la traducción), los miembros del grupo literario francés Oulipo, o Charles Bernstein y los poetas del grupo norteamericano L=A=N=G=U=A=M=E.

ABSTRACTS

Unlike most other major twentieth century authors, Borges's literary output establishes a particularly rich relationship with language. The ways in which Borges thought about language, imagined and used language, are among the most important contributions of his literature. This article, on the one hand, aims to identify a variety of ways in which Borges used language and language mechanisms in order to produce his literature. At the same time, it traces a genealogy of Borges's fiction, or of a good part of that fiction, in relation to the reflections about language that Borges undertakes throughout his career. In order to shed some extra light on that trajectory, the article also presents as a counterpoint with the avant-gardes and their practices in relation to language, paying special attention to the connections between Borges and James Joyce.

Una de las marcas de la literatura de Borges, que lo diferencia de la mayor parte de los principales escritores del siglo XX, reside en la particularmente rica relación que esa literatura establece con el lenguaje. Las formas en que Borges pensó, imaginó y usó el lenguaje están entre las contribuciones más importantes de su obra. Este artículo se propone, por un lado, identificar diversos modos en que Borges recurrió al lenguaje y a mecanismos de lenguaje para producir su literatura. Al mismo tiempo, hace también una genealogía de la ficción de Borges, o de buena parte de esa ficción, en función de la reflexión acerca del lenguaje que Borges hace desde el comienzo de su carrera. Para agregar una perspectiva sobre ese recorrido, se establece un contrapunto con las vanguardias y sus prácticas con respecto al lenguaje, prestando especial atención a algunas conexiones de Borges con James Joyce.

À la différence de la plupart des autres grands auteurs du XX^e siècle, la production littéraire de Borges établit une relation particulièrement riche avec le langage. Les façons dont Borges pensait le langage, ainsi que les formes dans lesquelles il l'imaginait et l'utilisait, se trouvent parmi les contributions les plus importantes de sa littérature. Cet article, d'une part, vise à identifier les diverses façons dont Borges s'est servi du langage et des mécanismes langagiers pour produire sa littérature. En même temps, il retrace une généalogie de la fiction de Borges, ou d'une bonne partie de cette fiction, en relation avec la réflexion sur le langage que Borges entreprend depuis le tout début de sa carrière. Afin d'apporter un éclairage supplémentaire sur cette trajectoire, l'article présente également un contrepoint avec les avant-gardes et leurs pratiques en matière de langage, en accordant une attention particulière à certaines connexions entre Borges et James Joyce.

INDEX

Mots-clés: Borges, langage, avant-gardes, métaphores, traduction, Joyce

Palabras claves: Borges, lenguaje, vanguardias, metáfora, traducción, Joyce

Keywords: Borges, language, avant-gardes, metaphor, translation, Joyce

AUTHOR

PABLO M. RUIZ

Tufts University

pablo.ruiz@tufts.edu