

NOTAS SOBRE “EL CAUTIVO” DE JORGE LUIS BORGES



Noemí Ulla

Uno de los más breves cuentos de Borges, sino el más, “El cautivo”, ofrece al destinatario la posible solución de un enigma, que es paradójicamente, imposible. El narrador-informador de este cuento plantea el enigma a partir de un sentimiento: querer saber cosas que no sabe. Pero esa relación cognitiva en su dimensión de incompletud que se establece con nitidez al final del cuento, tiene ya al comienzo momentos donde la elipsis o el saber no informar –en lo que Borges narrador y poeta ha dado incontables muestras de competencia– asoma como una propuesta operatoria.

En efecto, una de las reglas de interpretación semiótica es el rastreo, en el texto, de otro discurso silenciado. Aunque el narrador, por su etimología “el que sabe”, informa en “El cautivo” sobre una historia que a su vez le fue referida, y presenta así la fábula o argumento como si fuera un trasmisor de la misma, esta condición le permite producir algunos efectos en el lector: la seguridad, desde el comienzo, de que hay puntos ocultos u oscuros en la trama (“la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé”), como obedeciendo a una retórica del realismo. Además de esta confesión por parte del informador, hay otros signos indicativos de la competencia cognitiva relativa que posee el narrador-informador,

lo que a su vez, hace posible el uso de la imaginación, la que, sustituto del no saber, se activaría en el narratario: "Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron"; "Acaso a este recuerdo siguieron otros". Los indicios de duda, proveedores de imaginación para el narratario, lo son a la vez para el narrador, y acompañan a los padres del chico, y aún al mismo chico, como en una especie de caja china: "les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo"; "creyeron reconocerlo"; "Miró la puerta, como sin entenderla". Bien, además, se nos presenta como un enunciado a dos voces, como lo denominó Valentín N. Voloshinov, por un lado la voz del narrador, y por otro, la marca del indirecto libre "los que le refirieron".

En "Hombre de la esquina rosada" Borges permite al narrador homodiegético tener el papel de informador, el saber para sí y el saber para otro, que no es otro que Borges. En "El cautivo", si bien el narrador homodiegético es el mismo narrador Borges, sujeto cognitivo que comunica saber al narratario, este sujeto cognitivo se ha apropiado con anterioridad del saber de otros narradores, cumpliéndose en él la función de narratario que se ha apoderado de otro saber en cuanto lo designa el sintagma "refieren la historia". Hace luego una "restricción de campo" en la focalización interna múltiple (en el sentido de una pluralidad de observadores que lo preceden en el conocimiento de la historia que cuenta) y el narrador parecería recurrir a una omisión lateral o paralipsis, la que "presupone un narrador competente que sabe y puede no informar al narratario de lo que en principio debería informarlo (Serrano Orejuela, "La focalización").

Si nos detenemos en el comienzo del texto, la imprecisión geográfica funda ya la relativa competencia cognitiva. En la ambigüedad de las coordenadas espaciales mencionadas como Junín o Tapalqué queda presa la historia que se cuenta y la habilidad del narrador está, justamente, en la destreza con la cual combina informaciones precisas e imprecisas. A continuación del señalamiento de esta ambigüedad, se cuenta asertivamente que "un chico desapareció después de un malón", pero de inmediato vuelve la forma impersonal –tan utilizada por Borges– a dejar en la ambigüedad el motivo de la desaparición: "se dijo que...". Si desconociéramos el uso

frecuente que hace Borges a lo largo de su obra narrativa de esta forma impersonal, podríamos considerarlo una afirmación llana, pero muchas veces la utilización del verbo en forma impersonal agrega, o bien un signo de ironía o bien una manera de afirmar que denota falta de participación en lo que se afirma o ajenidad en el testimonio. Podríamos preguntarnos qué matiz tiene aquí y me inclinaría a interpretar esta forma verbal como un automatismo de escritor, que echa mano de una sonoridad coloquial personal (basta escuchar grabaciones del escritor o leer aquellos libros donde la coloquialidad, bajo la forma de las entrevistas, registra este modo de relatar) basada, con seguridad, en la lengua familiar (de la familia de Borges).

También propia del discurso borgesiano es la manera de referirse al proceso que ha sufrido el chico al convertirse en hombre, olvidando la lengua natal: "El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara...". Esta breve información que da el narrador sobre el proceso de cambio, se centra exclusivamente en el adjetivo participial (trabajado, el paso de "el chico" a "el hombre") que, usual en Borges, sintetiza rápida y felizmente, el paso de los años.

Por medio de un enlace de la historia con el discurso narrativo que le ha sido referido al narrador, se abren nuevas posibilidades narrativas ("Yo querría saber..."), a través de las cuales se presenta la construcción que va haciendo la ficción. De este modo, el narrador indica y sugiere una de las maneras en que suele trabajar la literatura. Materiales diversos, cosas vagas, informaciones erráticas, proveen al escritor para que él construya y consiga una posible coherencia narrativa, es decir, un texto coherente donde trabaja con la retórica literaria y sus propios formatos habituales.

Sin embargo, al mismo tiempo que se nos muestra el cierre del relato, podemos advertir, y así nos lo sugiere el narrador, que un relato nunca encuentra su punto de clausura. ("Yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer..."). Mediante esta participación del narrador en la historia que relata -donde presenta una oposición entre civilización y barbarie- y a cuya competencia cognitiva nos hemos referido al principio y a cuyo funcionamiento hace referencia Serrano Orejuela (*La narración* 59-99), se nos da a conocer cómo se escribe el relato. En tanto

ese yo emotivo se conmueve y vibra en la participación limitada del conocimiento de la historia que cuenta, se nos descubre también “cómo se escribe un relato”.

Veamos cómo el narrador se vale en este cuento de un procedimiento de distancia, al presentar la historia que le fue referida -aun con puntualizaciones sobre su “no saber”- para llevarnos hacia el final, ya en el último párrafo, al movimiento de tensión que le provoca una relación de identidad con el personaje del cautivo. La distancia de la que hablamos es, como W. C. Booth y Susana Reisz de Rivarola lo proponen, “el grado de identificación o de oposición afectiva o intelectual en relación con formas de modelizar los datos de la experiencia o de emitir juicios sobre ellos.” (Reisz de Rivarola 241) En este segundo paso, el de la identificación del narrador, resuenan mecanismos narrativos de Borges desarrollados en diferentes textos. La presencia del tiempo verbal, el potencial (“yo querría saber...”) produce el instante de vacío donde la relación cognitiva o las erráticas informaciones recibidas, estallan junto a ese otro borde del conocimiento, el de “no saber”, el de la imposibilidad del saber, gracias a la más honda conmoción que el narrador confiesa tener en su identificación con este cautivo.

En el soneto dedicado a Cervantes “Un soldado de Urbina”, Borges emplea el mismo recurso argumentativo: después de presentar a Cervantes mediante el conocimiento que la historia de la literatura nos ha dado de él, es decir, por una relación cognitiva -su regreso como soldado a una España renacentista disminuida por las guerras- (cf. Ulla) el poeta, para quien el proceso creativo encierra el más alto valor en su planteo epistemológico, da una vuelta de tuerca en el vértigo de la escritura. Ese potencial (“querría”) que en “El cautivo” cumple una función de hacer estallar el valor de lo silenciado, articula en “Un soldado de Urbina” (“contemplaría, hundido el sol el ancho...”) con el no saber de Cervantes (“sin saber de qué música era dueño”) y con el no saber del acto de clausura de la obra de arte en general; es decir, el instante en que el escritor hace su juego narrativo o poético, sin poder percibir la recepción que tendrá en el tiempo. ¿Por qué son diferentes esos dos vértigos que Borges poeta y Borges narrador instala en los dos textos? Me atrevería a aventurar que un cautiverio semejante enlaza al chico desaparecido des-

pués del malón (en lo que el narrador imagina sobre él) con el escritor Cervantes, cautivo en Argel después de la batalla de Lepanto, preso también del no saber del valor estético de lo que imagina, y el escritor Borges, que se distancia para contemplarlos y para repetir, sin saber, la conmoción que le produce estar en el margen del conocimiento y en el vértigo de la emoción, aquello que para Greimas es la dimensión tímica, o la tercera dimensión, la de las pasiones.

Deberíamos señalar que ésta se produce en el narrador en la intersección de dos tiempos que marcan el vértigo sospechado por el narrador en el indio: el encuentro del tiempo presente, encuentro o confusión –para retomar el término de Borges (“Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron”)– que conduce a la imposibilidad del conocimiento. “No olvidaba sin embargo, –observó Eugenio Pucciarelli refiriéndose a Borges – que la experiencia que se recoge y se acumula en el curso entero de la vida individual y aun en cada uno de sus momentos, enseña que el tiempo es la dimensión más entrañable del hombre, ya que la vida es una sucesión de estados de conciencia en que se interpenetran y se mezclan constantemente lo intelectual, lo afectivo y lo volitivo.” (29) y más adelante, el filósofo, al considerar los aspectos con que el tiempo se le presentaba a Borges, distingue aquel que celebrara en su poesía “como ‘instrumento del alma’, que no vacilaba en calificar de ‘mágico’, tal vez porque desempeñaba el doble papel de medio de conocimiento (Kant lo habría calificado de forma a priori de la sensibilidad) y de escenario obligado de toda acción humana en los ámbitos de la naturaleza y de la sociedad, lo cual le permitía asignar un carácter subjetivo.”

Pero de inmediato a que el narrador de “El cautivo” alude a ese “instante de vértigo” (el tiempo de carácter subjetivo, que designó Eugenio Pucciarelli), presentado como un enigma, suceden dos nuevas posibilidades para el conocimiento: “si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.” Como puede observarse, la referencia al éxtasis nos remite a un estado de embelesamiento o de honda sacudida, donde la dimensión tímica, emparentada con la muerte o cesación. es la que predomina; la segunda posibilidad nos remitiría a esa actividad del conocimiento por me-

dio de la cual, aun en la función casi degradada del instinto, el poder natural primario de un niño o de un animal, sugiera la distinción de las identidades “padres”, “casa”. Y el narrador, que ha planteado en una narración progresiva –según la denominación de Kenneth J. Gergen–, un problema de cognición, a pesar de la dimensión tímica fuertemente acentuada, cierra el cuento con una apertura o una invitación al narratario a convertirse en narrador del cuento o de los cuentos que continuarían a éste por él propuestos, como cumpliendo con el acto de transformación. Por medio de este acto, el estado de no saber puede llevar al acto posible de saber. Consideraríamos así que el narrador de este cuento, cuya historia se compone de estados cognitivos, afectivos y somáticos relatados en pretérito simple, como resumen de una vida y como narración ulterior (Gérard Genette), ha privilegiado los procesos de las dimensiones tímica y cognitiva para abrir las puertas al narratario, futuro narrador quizá, de los hilos que esta historia le ofrece como utilización de un discurso social o como artificio de su utilización.

Por muy libremente que creamos elegir nuestros objetos y nuestros métodos, no podemos hacerlo sino recurriendo al lenguaje y a los instrumentos que la historia nos ha transmitido, leemos en Jean Starobinski al referirse a los objetos del pasado, ya nuestros, por transmisión de nuestros antecesores y de los que somos por ellos herederos. Aunque Jean Starobinski recorta el campo de su estudio al trabajo crítico (175-189), es claro que la literatura se organiza tanto como aquel (el trabajo crítico) sobre la base de una tradición cuyos elementos absorbemos y/o desdeñamos. En un cuento como éste, Borges no se separa de su poética, la que asigna en toda su narrativa y su poesía un destacado papel a la construcción literaria heredada, a los escritores que lo han impregnado, –es posible observar la connotativa “gradación” que hacen referencia al protagonista del cuento: “un chico”, “el hombre”, “hijo” “el indio”, “criatura o un perro”, propia de nuestro heredado contexto cultural– sugiriéndole también, como él nos sugiere, un punto desconocido a explorar, un lugar no transitado, hecho del saber, del no saber y de la emoción, presentada al narratario, que en el umbral de la clausura del texto, ofrece como un don a descubrir.

Noemí Ulla

CONICET. Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- Gergen, Kenneth J. *Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Pucciarelli, Eugenio. "Borges y los rostros del tiempo". *Mundi* (Córdoba) 3: 5, 1989.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- Serrano Orejuela, Eduardo. "La focalización según Genette: examen crítico", 1998, gentileza del autor.
- Serrano Orejuela, Eduardo. *La narración literaria: teoría y análisis*, Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural, 1996.
- Starobinski, Jean. "La literatura-El texto y el intérprete". *Hacer la historia*. Ed. Jacques Le Goff & Pierre Nora. Vol. 2. Barcelona: Laia, 1974.
- Ulla, Noemí. "Borges: Poems written to Poets". *Semiotica*, en prensa.
- Voloshinov, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

