

Nanna Holm
Hanne Klinting
Mette Steenberg

Crónica de un taller de trabajo

La retórica de las formas



El seminario que el Centro Borges organizó durante el semestre de primavera de 1995 tuvo como título *Borges y la retórica de las formas*. Nuestro propósito en las páginas que siguen es dar cuenta someramente de la forma en que se fue trabajando.

Partiendo de las nociones básicas de la retórica clásica, el objetivo fue el de observar cómo, por una parte, ciertas formas retóricas desbordan el marco de la frase para convertirse en formas textuales, es decir en principio estructurante de todo un texto (produciendo, por ejemplo, textos hipalágicos, oximóricos, etc.). Y, por otra parte, cómo ciertas morfologías, prototípicas, matemáticas, lógicas (el círculo, la espiral, el infinito, el espejo, la cita, la paradoja, la versión), pueden ir ensanchando el ámbito de la retórica textual.

Se trataba pues de buscar esas formas en los textos de Borges y de poner de relieve el dinamismo según el cual llegan a estructurar los diversos niveles textuales. A modo de ejemplo, una figura geométrica compleja como la espiral genera la significación de la representación en el cuento titulado *El Congreso*, con el que empezamos el seminario.

La noción que poco a poco se fue precisando como objeto de investigación fue la de formas intermediarias. Por intermediaridad se entiende aquí un grado de formalización más fiel a la individualidad de cada texto. Las formas intermediarias son paradigmas que el texto mismo engendra, que están dentro de la textura, y por lo tanto son categorías

que nos ofrecen la posibilidad de interpretar el texto sin recurrir a modelos generados por una lógica formal o una gramática textual preestablecidas.

Modalidad de trabajo

La búsqueda de formas intermediarias engendradas por el texto mismo fue guiando la lectura de los textos siguientes: El congreso , Los teólogos , El muerto , Everything and Nothing , El Aleph , La muerte y la brújula , Tres versiones de Judas , La escritura del Dios y El Zahir .

Siguiendo las máximas que Peirce propone para la elaboración de conjeturas, intentamos abducir la forma textual de cada texto a partir de un detalle que nos llamaba la atención, por ejemplo, una palabra repetida o cualquier cosa cuya presencia o función podían ser consideradas enigmas del texto, y por consiguiente, claves de interpretación. Supusimos que encontrar enigmas de este tipo llevaría a una manera de resolver no sólo el enigma parcial sino también el de la macroestructura del texto, y así se revelaría la forma textual.

En cuanto a El Congreso ¹, la lectura se desarrolló a partir del porqué un cuento cuyo evidente tema principal es el de la representación y la identidad da lugar a una escena entre cómica y burda en la que alguien pregunta por el baño y se le responde mostrando el vasto continente. La constelación baño-continente enlaza lo más íntimo y determinado con lo más grande e ilimitado, y esto nos dio pie para ir rastreando todas las equivalencias de ese tipo con las que se da un tratamiento textual al infinito .

Aparece así el paradigma de la espiral como congreso , como movimiento centrífugo de apertura hacia el infinito divergente (la integración de todo lo representativo), y a su vez como digreso , o como movimiento centrípeto de concentración hacia el infinito convergente (las infinitas capacidades representativas de lo ínfimo).

Poco a poco la búsqueda a lo largo de diferentes textos fue cristalizando en el descubrimiento de tres otras formas intermedias: el *Aleph* , el oxímoron y la versión . La primera es un nombre; la segunda, una figura retórica y la tercera, una forma de enunciación. Cada una tiene

¹ Cf. en este mismo número la contribución de Ivan Almeida.

sus rasgos distintivos, y sin embargo se verá que están relacionadas entre ellas.

El Aleph

El relato que lleva ese nombre retoma el tema de la representación y la forma de la espiral. No obstante, a diferencia de *El Congreso*, el movimiento predominante en este caso parece ser el convergente. El texto se va concentrando de modo particular en la revelación del Aleph: una figura que hace presente, en forma condensada y simultánea, el mundo entero. El protagonista se pierde en la visión de las cosas múltiples de la tierra hasta que ve el Aleph:

ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo .

El Aleph ha dado su nombre a toda una colección de cuentos. Por eso no nos parece inapropiado utilizarlo también como denominación de la espiral textual convergente.

El oxímoron narrativo

El oxímoron tradicionalmente se define como una forma de contradicción emparentada con la paradoja. Siendo ésta una figura que suele atribuirse a una forma de pensamiento, aquél más bien se considera una forma de expresión.

En el cuento que lleva por nombre *El Zahir*, incluido en *El Aleph*, encontramos la definición del oxímoron que parece emplear Borges. Por un lado, corresponde a la concepción tradicional de la figura como una constelación de palabras:

En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro.

Por otro, introduce la posibilidad de percibir el oxímoron en estructuras más amplias. El narrador de *El Zahir* dice que salir de los funerales de la hermosa mujer que amaba para ir derecho a tomar una caña en el bar de la esquina, *era una especie de oxímoron*. Según esto, la figura estilística en cuestión se considera aplicable no sólo a construcciones formales del tipo *luz oscura* o *sol negro* sino también a actos humanos que parecen contradictorios o incompatibles. En el campo de la ficción cabría hablar, como extensión de la figura intra-frástica que juega

con términos , de un oxímoron amplio , que se manifiesta en estructuras narrativas, y que puede desbordar hacia estructuras textuales.

La imagen del oxímoron dada por el autor de *El Zahir* nos abrió el camino en nuestra búsqueda de formas textuales porque, además de la amplificación de la aplicabilidad de la figura, encierra una modificación del oxímoron en cuanto forma de contradicción: en primer lugar, el oxímoron expresa una contradicción aparente, es decir que los términos que entran en la articulación oximórica no se contradicen de una manera absoluta. En segundo lugar, el juego de compatibilidad e incompatibilidad no se da a priori; en el plano narrativo, los actos se ordenan en oxímoron siguiendo características circunstanciales.

La idea borgesiana de lo que es el oxímoron enriqueció la definición inicial y permitió acercarse a una explicación más profunda de lo que podríamos llamar la lógica interna de lo oximórico y de lo paradójico. Tal vez ambas formas de contradicción se expliquen como formas retóricas capaces de yuxtaponer o coordinar términos incompatibles (en el sentido de contrapuestos) superando la incompatibilidad en el acto de coordinación. Con esta operación, los términos aparentemente opuestos vienen a formar una unidad y pueden resultar confundidos y hasta inseparables. Un texto entero puede así ser considerado como oximórico en la medida en que esté estructurado en torno a dicho mecanismo.

En *Los teólogos* , el oxímoron parece operar de un modo ejemplar. Pensamos que el cuento puede leerse como la disolución temática y enunciativa de la distinción neta entre la ortodoxia y la herejía. La confusión oximórica se produce dentro de una trama compleja de oposición: hay dos personajes ortodoxos rivalizados - los inquisidores Aureliano y Juan de Panonia - y hay dos herejías alternantes - los monótonos y los histriones, defensores de sendas concepciones opuestas del tiempo.

El nivel discursivo parece también poner en obra un tipo semejante de contradicción. La enunciación explícita se pone al lado de la distinción, subrayando la necesidad de discernir bien una corriente herética de otra. Aclara por ejemplo que

Los herejes de la diócesis de Aureliano eran de los que afirmaban que el tiempo no tolera repeticiones, no de los que afirmaban que todo acto se refleja en el cielo.

La misma voz se encarga de advertir que las herejías que debemos temer son las que pueden confundirse con la ortodoxía . La enuncia-

ción implícita, al contrario, constituye la realización narrativa de la temible confusión.

En un determinado momento le toca a Aureliano denunciar a su colega y rival, el teólogo Juan de Panonia, citando veinte líneas escritas por éste años antes, las cuales, si en su tiempo sirvieron a la inquisición, en la actualidad, desde una perspectiva cambiada, son conclusiones heréticas, objetos de persecución inquisidora. La tipología de la cita envuelve el problema de la identidad entre dos textos aparentemente iguales, aunque separadas por un lapso de tiempo. En el caso presente, las mismas líneas se interpretan por dos épocas contradictorias. La cita se inscribe en la estructura oximórica haciendo posible que, como el texto de Cervantes reescrito por Pierre Menard, una actitud ortodoxa resulte herética.

Las hogueras repetidas son, a nuestro parecer, puntos oximóricos constituyentes de la textura del cuento. Representan el encuentro entre la ortodoxia y la herejía, entre el acusador y el acusado, y así anticipan la escena final, en la que Dios demuestra su indiferencia por las diferencias religiosas, al confundir a Aureliano con Juan de Panonia.

El tema de la rivalidad podría entrar, al igual que la cita, en una subcategoría constituyente en el oxímoron textual, porque plantea desde una perspectiva de lucha los mismo problemas de oposición.

El relato llamado *El muerto* tiene rasgos en común con el que acabamos de ver. Reaparece el tema de la rivalidad, que en este caso se da entre Benjamín Otálora, un compadrito corajudo de Buenos Aires, y Azevedo Bandeira, un capitán de contrabandistas. Otro paralelo con *Los teólogos* son las puñaladas que recuerdan aquí a las cuatro hogueras de allí. Textualmente, cada una de ellas representa un punto oximórico: el límite y la transgresión del límite entre la vida y la muerte. El final del cuento, según la misma línea de interpretación, confunde la vida con la muerte: el vivo resulta muerto desde el principio:

Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.

Cabe añadir que el principio incluye el título del cuento, con lo cual la enunciación se vuelve cómplice de la condenación de Otálora.

Sin embargo, la textura está marcada por un mecanismo de desplazamiento que la coordinación oximórica no parece explicar muy bien: Otálora se traslada al Uruguay, donde asciende al poder usurpando el lugar y los atributos de su patrón. La frase *Bandeira sin embargo, siem-*

pre es nominalmente el jefe modifica el triunfo de Otálora con un término lingüístico: nominalmente . La forma textual podría hallarse en esa alteración de un orden jerárquico-sintáctico que implica el desplazamiento pero no el desnombramiento del jefe.

En el seminario se insinuó la idea de leer el cuento como una especie de hipálage narrativa. La hipálage se define tradicionalmente como un cambio de palabras en el orden de la frase, que a veces se especifica como una adjetivización en la que un epíteto se desplaza de un elemento sintáctico a otro, por ejemplo: *los hombres del Suspiro [...] beben un alcohol pendenciero* (El muerto). El traslado de la atribución produce un efecto de contaminación mutua entre dos campos semánticos. En el ejemplo dado, la cualidad de *pendenciero* debería ir con el sujeto de la oración. La hipálage se asimila a veces a la metonimia y a la sinécdoque. En el ejemplo dado, se acerca más bien a la metonimia. La cualidad se atribuye a un alcohol que, por su parte, hace referencia metonímica como *pars pro toto* a los hombres .

Surge entonces la hipótesis de la hipálage narrativa . En el párrafo inicial se plantea la aparente imposibilidad de *que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas* . La narración, no obstante, lo hace posible gracias a la maniobra de Bandeira. Esta paradoja (entre posible e imposible) sería otro principio estructurador (y este sí, oximórico).

Sin duda el oxímoron o, si se quiere, la paradoja, es una clave de interpretación para entender el mundo borgesiano. *Everything and nothing* representa otra versión no menos radical de esta figura. En este cuento se crea un ser nadie , una persona sin identidad que resuelve ser todas las personas en su oficio de actor, creador de personajes. Sin embargo, la forma textual aquí está en la combinación del juego oximórico en que ser no excluye sino coexiste con no ser , con la infinitud del Aleph donde la nada se encuentra con el todo en la representación. La conversación entre Dios y el protagonista que revela ser Shakespeare refleja el encuentro entre dos creadores, creador del mundo y creador de la literatura, respectivamente. El estudio del oxímoron, en este mismo cuento y en los demás, nos llevaba cada vez más hacia cuestiones de tipo filosófico, teológico.

Hacia una teología fantástica

En el caso del ensayo-ficción intitulado *Tres versiones de Judas*, hemos trabajado tanto el oxímoron como la versión en función de forma textual.

El oxímoron se manifiesta sobre todo como tema: estamos ante un científico *hondamente religioso* que plantea la relación gnóstica y oximórica entre la razón y la fe. Además, el cuento trata la más célebre de las paradojas: un Dios que se encarna en mortal pero que sigue siendo divino (la llamada unión hipostática), el Verbo-hecho-carne.

Las tesis de Runeberg consisten, en suma, en llevar desde adentro esta paradoja a sus propios extremos; el propio texto se vuelve paradójico y falaz, lo cual en el contexto en el que nos hallamos viene a ser lo mismo que herético.

Poco a poco, se advierte que estamos ante la paradoja filosófica de la narración inenarrable, que aquí está textualmente enlazada con la paradoja teológica: el nombre no pronunciable. En *La escritura del Dios* encontramos el mismo tema: un yo encarcelado ha descubierto la palabra todopoderosa pero inefable. La paradoja no parece tener solución, porque genera dos posibilidades: o la banalización total del nombre o el silencio, que es la ausencia de la palabra.

El título del cuento promete tres versiones, a primera vista, en el sentido de tres puntos de vista, del personaje Judas. Los tres puntos de vista se narrativizan como versiones de una historia - un tema bíblico - que nos ha sido entregada ya en forma de cuatro² versiones, los cuatro evangelios que constituyen el original. El narrador nos resume las obras del sueco Nils Runeberg (las tesis que son las tres versiones de Judas): el cuento-ensayo puede ser considerado tanto un relato necrológico como un examen de los libros del personaje.

La versión aparece así como una forma de enunciación. En general, versión puede ser tanto una acción como el efecto de esta acción, implicando también, etimológicamente, el acto de verter. En los cuentos de Borges, la versión y la cita parecen entrar en el campo semántico de la repetición textual o de la reelaboración literaria. Lo interesante resultó, entonces, acercarnos a una tipología de las versiones, profundizando en la conexión entre las tres versiones y el destino del prota-

² Cf. en este mismo número, la contribución de Piero Ricci, que fue utilizada como punto de partida para el análisis de este ensayo de Borges.

gonista (las versiones de Runeberg que hemos encontrado) y ver cómo se establece esta conexión discursivamente.

Hemos visto que la versión genera una forma textual apta para el tratamiento de temas teológicos; es una trama exegética de interpretación que envuelve el problema de la originalidad. En una perspectiva más amplia, la versión junto con el aleph y el oxímoron son formas borgesianas que perfilan su visión literaria, que es al mismo tiempo su visión del universo y su teología.

Nanna Holm, Hanne Klinting, Mette Steenberg
Estudiantes de la Universidad de Aarhus

Ivan Almeida