

# PALABRA SILENTE, UN OXÍMORON DILECTO

(A propósito de textos de J.L.Borges)

Enrique Corti  
UNSAM/CONICET

## I

### PALABRA (La 'virtud' del arquetipo)

#### 1. Primera versión de la historia: el ocaso del mundo <sup>1</sup>

Un poeta era esclavo de un emperador, y murió como tal. Podemos preguntarnos si murió como esclavo o como poeta, ya que parece contradictoria la noción de un poeta esclavo. Tal vez no haya una respuesta para esa pregunta, pero en cualquier caso sí cabe interrogarse en qué consistió su muerte.

Su composición fue olvidada porque merecía el olvido. ¿Puede merecerse el olvido? Los descendientes del poeta buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo. Difícil es el sino de sus descendientes. ¿Cuál es este destino difícil?

Muerte, olvido y palabra son, aquí, convocados para urdir una historia. La historia es breve: cierto emperador mostró un día su palacio al poeta. Éste pronunció al pie de la penúltima torre un poema que desde entonces está asociado a su nombre y que, según los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto del poema se ha perdido y respecto a su extensión hay opiniones disímiles, pero lo increíble es que en el poema estaba entero el palacio enorme. Al terminar su recitación, en medio del silencio de casi todos, el Emperador ex-

clamó: ¡Me has arrebatado el palacio! Y la espada del verdugo segó la vida del poeta.

El poema, asociado desde entonces a su nombre, ha deparado al poeta muerte e inmortalidad. Pareció contradictorio un poeta esclavo; no menos lo parece un motivo idéntico para su inmortalidad y su muerte. Sin embargo, el prestigio de los más elegantes historiadores lo atestigua y no tenemos razones de peso para negarles crédito: el motivo es el poema, y la aparente contradicción no nos detendrá, como tampoco detiene a quienes buscan sin encontrar.

Un poema, un nombre, una palabra, pueden ser motivo de inmortalidad y de muerte. Desde entonces, es decir desde que el nombre puso de manifiesto su poder tremendo para abolir lo que nombra, ha quedado asociado al poeta y asimismo a sus descendientes, los buscadores de nombres, y ninguno de ellos lo encontrará. Ese es el destino de los descendientes: no encontrarlo; fue adquirido de una vez para ellos por el poeta, y le deparó a él su muerte y la inmortalidad, y a su poema el olvido. Muerte, olvido, y una búsqueda interminable como destino. El poeta ha muerto segado por el verdugo; el poema ha sido olvidado; los descendientes no encontrarán el nombre. La inmortalidad queda asociada a la descendencia y signada por una búsqueda sin fin.

Buscar el nombre capaz de abolir el universo, sin encontrarlo: el mérito que confina al olvido el poema, el merecido olvido del nombre, es aquello que garantiza la inmortalidad del poeta en el destino legado a sus descendientes.

El nombre capaz de abolir al nombrar ha sido olvidado, ha merecido el olvido. Su mérito no debe leerse aquí como la sanción de una pena: es más, cabe barruntar que ha sido fasto su olvido. ¿De qué vale un recuerdo que atormenta hasta la muerte sin deparar a cambio la inmortalidad? Su olvido será más provechoso puesto que, como destino de los descendientes, deparará la inmortalidad del legado: siempre buscarán el nombre.

El emperador creyó haber convocado al poeta para cantar la gloria y obtener así la inmortalidad de su memoria; encontró, a cambio, la abolición del palacio con el que pretendía obtener

esa inmortalidad que otorgan los monumentos confiados a la memoria para conjurar el olvido en que se empeña la muerte. El nombre confinado al olvido constituye una estrategia estúpida para perpetuar su búsqueda como destino salvífico de los descendientes innumerables. Olvidado el nombre, queda asegurada su búsqueda y la inmortalidad.

El poeta no ha hecho otra cosa que asumir el peso de su palabra, quedando él mismo abolido por ella: el poema le depa-  
ró la muerte; el olvido, la inmortalidad. Muriendo conquistó la inmortalidad. La memoria atesora el olvido y lo convierte en búsqueda sin fin del nombre.

“Sólo una cosa no hay. Es el olvido.”<sup>22</sup> La memoria divina, que todo lo salva y cifra en su recuerdo, nos advierte que el olvido, como la muerte, es sólo una ausencia. Que la memoria del dios atesora el olvido; que del otro lado del ocaso veremos los arquetipos y esplendores. La muerte —el olvido del nombre— no es más que una estrategia de la memoria, su estrategia excelente.

El poeta del emperador está viendo ya los arquetipos; ha transpuesto el ocaso, ha muerto, su poema ha merecido el olvido. Habita ahora el recuerdo siempre presente que confina todo a la luz de la conciencia del dios. Ahora todo es nombre; ya todo es luz. Sus descendientes garantizan su inmortalidad atesorando búsqueda y olvido.

## **2. Segunda versión de la historia: el mundo del ocaso**

Otra versión de la historia refiere que como en el mundo no puede haber dos cosas iguales, en el instante que el poeta pronunció la última sílaba de su poema, el palacio desapareció, abolido y fulminado. ‘Dos cosas iguales’: es el nombre de la contradicción en el mundo. No se trata ahora de la inmortalidad y la muerte, sino de la igualdad.

En el instante en que el poeta pronunció la última sílaba del nombre, aquello que nombraba se aniquiló. No hay tiempo (instante) para dos ejemplares de lo mismo porque la versión del tiempo en el ocaso del mundo se pretende idéntica a la del es-

pacio. Es cierto: el espacio es condición de simultaneidad; no el tiempo, que lo es de sucesión.

La estrategia del mundo del ocaso consiste en escamotear el tiempo al mundo, que es como escamotear el mundo, y sustituirlo por una versión espacial del tiempo, adecuada a la idea de simultaneidad. No hay, no puede haber lo mismo, no cabe lo mismo en idéntico espacio; la igualdad es aborrecida por la no contradicción porque la igualdad la desmiente, la desafía.

Sin embargo, la muda presencia de lo igual desmiente la fuerza de la no contradicción y su irreducible sentencia se desvanece. Lo igual es posible en el mundo del ocaso porque allí hay tiempo. No es cierto que en el mundo no puede haber dos cosas iguales, sin que previamente el mundo haya sido desprovisto del tiempo, que posibilita esa igualdad sin contradicción.

En un mundo espacializado, adecuado a la idea (*eidon* como aoristo segundo de *horáo*, cuyo significado es 'ver') y a su connotación visual y noética, la igualdad constituye contradicción y debe ser exorcizada. Por ello no puede haber dos cosas iguales y la palabra del poeta exige la aniquilación del palacio. Cuando las cosas son equiparadas a la identidad de su esencia noéticamente visible, entonces no caben dos iguales y deben ser aniquiladas por su esencia, es decir por su nombre.

El nombre, en un mundo donde el ocaso debe ser conjurado por la radiante claridad indeclinable de la memoria, queda confinado al silencio, así como su elocuencia, muerta y olvidada en el ocaso del mundo, quedó confinada a los arquetipos y esplendores para garantizar una inmortalidad convertida en búsqueda sin fin.

La estrategia de la memoria también opera en el mundo existiendo su ocaso por abolición de la igualdad. La memoria es idéntica y legitima la fuerza de la no contradicción. Memoria, no contradicción e identidad constituyen nociones asociadas a lo diurno, luminoso, diáfano y comprensible, es decir, visible.

Lo igual testimonia el tiempo; la identidad lo expulsa. Con la intención de vengar la muerte del poeta. sus descendientes, aún sin necesidad de creer en el poder anonadante de la palabra y

siendo víctimas, como son, del olvido del nombre y de la inmortalidad convertida en búsqueda incesante, cifran su venganza en el hallazgo de un nombre capaz de abolir el universo. Desean pronunciarlo y aniquilar al emperador y a su verdugo. Poco les importa pagar el precio de sus vidas porque esperan abolir la esclavitud que padecen.

Creen ser esclavos del emperador y su verdugo. Ignoran que, como ellos, estos también lo son. A todos los subyuga la memoria, cuya luz, en una plenitud arquetípica más allá del ocaso, promete y cifra salvación. Todos son víctimas de la estrategia de la memoria: en el ocaso del mundo porque aspiran a los arquetipos; en el mundo del ocaso porque desdeñan el mundo despreciando la igualdad.

El emperador echa de menos su palacio —hecho más de cosa que de nombre—; los descendientes del poeta echan de menos la palabra aniquilante —hecha más de nombre que de cosa—. Todos echan algo de menos, y esa precisamente es la estrategia de la memoria: sea lo que fuere, lo que echan de menos está en poder de ella.

No inquieta a los descendientes que el precio de tal venganza sea su propia vida. Tampoco los importuna que sus palabras caigan reiteradamente en el olvido. Esto no resulta extraño. Lo extraño es que no los inquiete el deseo —perverso, por cierto— de encontrar palabras que al decir el universo lo aniquilen, aboliéndolo por igualdad. No vacilan en ofrecer sus vidas: están dispuestos a ofrendarlas al nombre, si el nombre les promete el universo.

### **3. ¿Hay una historia?**

Las dos leyendas —las dos versiones de la historia— no pasan de ficciones literarias, nos aclara Borges. Sin embargo, sentencia que ‘los descendientes del poeta buscarán, y no encontrarán, la palabra del universo’.

Hemos propuesto que se trata de una estrategia de la memoria. Si la hubiera, habría una historia: la de esta estrategia. Sin embargo solamente en este mundo el emperador puede ordenar

al verdugo que dé muerte a su esclavo, el poeta. Solamente en este mundo la espada del verdugo puede ejecutar la sentencia del emperador y segar la vida del poeta. Solamente en este mundo los poetas engendrarán descendientes que serán, a su vez, buscadores de la palabra y urdirán venganzas de aniquilación.

Estas urdimbres de venganza son las verdaderas ficciones literarias, son las verdaderas historias. La palabra del mundo no puede estar en el mundo sin ser mundo, e inútil será concebir una venganza semejante. Cualquier palabra en este mundo es mundo, es decir, le resulta ajena toda urdimbre de aniquilación y venganza. Aún así, es innegable que *revela cierta balbuciente grandeza* imaginar librarse mediante ella de la esclavitud.

#### **4. Mi memoria, Señor, es como un vaciadero de basura.**

Ireneo Funes —llamado el cronométrico a causa de la insólita habilidad de saber la hora sin apelar al reloj y dotado, además, del poder de nombrar a cada persona por su nombre minucioso y completo— es derrotado por un potro cimarrón. Pierde su movilidad aunque adquiere, a cambio, una memoria prodigiosa.

Si bien antes de la caída dominaba el tiempo encarnando la hora de los relojes, y a los singulares personales poseyendo su nombre minucioso y completo, después de caer recibió el don del pormenorizado presente de la memoria. Nada más que eso recibió a cambio, que no es poco, pero no le fue otorgada la inmortalidad; por lo tanto, no recibió el presente eterno de la memoria. Lo hubiese necesitado para sobrellevar tal memoria prodigiosa. Sin embargo no le fue otorgado. No pudo con la muerte, que si bien lo volteó como el cimarrón aquel, no le proporcionó derrota ni memoria sino salvación y olvido.

Nunca dudó Ireneo: recordar veinicuatro horas acontecidas ya, no lo arredraba; eso sí, recordarlas le exigía a cambio un día de su vida. Y así la memoria lo consumió. De su presente efímero y minucioso lo rescataron la muerte y el olvido.

Conocido es el episodio narrado en Génesis, 2, 19 y ss. Este segundo relato cosmogónico tiene la peculiaridad de hacer referencia a la cualidad adámica de nombrar cosas. Convocado por

dios a tal efecto, sin dificultad las nombra '*nominiibus suis*' —en traducción de la Vulgata—, excepto cuando le llega su propio turno, en el que al intentar nombrarse no halla nombre para sí mismo.

Podemos conjeturar que la soledad de Adán le impedía objetivarse y por ello no halló nombre para sí; que no hay nombre para quien tiene el poder de nombrar; que el nombre preferible en el mundo es compartido específicamente y que la unicidad personal adámica (que torna cualquier igualdad imposible) exige un decir que sólo nombrando un semejante le quepa, y sesgadamente.

Lo cierto es que viendo en dificultades a su nomoteta —que es como decir: viéndose a sí mismo en dificultades—, dios le proporciona ayuda creando la mujer, a la vista de la cual Adán, comprendiendo que es hueso de sus huesos y carne de su carne, la nombra y, al hacerlo, sesgadamente se nombra. La nombra asignándole un nombre propio —madre de los vivientes— y esto le permite pensarse a sí mismo al menos como su colaborador en tal menester de engendrar la restante vida, si no como su mismo engendro.

Dios crea primero el mundo, las cosas y el hombre —su nomoteta—; después la mujer. Adán nombra primero las cosas del mundo que desfilan en su presencia, después nombra a la mujer que dios pone delante de él, y cabe que recién entonces se nombre a sí mismo: ha tenido a la vista lo que nombra<sup>3</sup>. Adviértase en el griego *eidon* —nuestra española 'idea'— el aoristo de *horáo*: por tanto, algo que se tiene ya visto.

Según la cosmogonía, se nombra solamente lo que se ve. Nombramos sólo aquello a lo que accedemos en un presente espacial y sincrónico como el que proporciona la vista. Según Aristóteles, nuestro sentido más apreciado.

La capacidad nomotética de Adán en el primer caso es algo que dios mismo le reconoce y que el nomoteta ejerce sin dificultad: sólo lo disturba nombrarse. Dios entiende que no es bueno que el hombre esté solo —la soledad le impide nombrarse en el mundo— y le otorga compañía bajo la modalidad de algo visi-

ble. Se trata de algo visible aunque no sincrónicamente visible: Adán no se ve a sí mismo, y por tanto sólo queda sesgadamente visible.

En el Génesis, inmediatamente después de la creación completada por la mujer, y de las advertencias divinas acerca de lo interdicto, acontece la primera desobediencia de la criatura humana. Dios, que entonces habla desde el plural, delibera y decide la expulsión de la pareja humana del edén. Ya han abusado del árbol del bien y del mal; no vaya a ser que abusen también del árbol de la vida y resulten así como dioses. La expulsión trae consigo la muerte. Y la pena. Nombrarán las cosas sin nombrarlas por ellas mismas; han perdido la capacidad de hacerlo '*nominiбус suis*'.<sup>4</sup> Alejados de sus originales edénicos, la pareja humana solo dispone de nombres sesgados, que a partir de ahora vivirán como desprovistos de contenido esencial comenzando a experimentar ese 'echar de menos algo'.

Por ello Ireneo Funes, en su inefable memoria, revela proyectos de cierta grandeza: Ireneo pretende nombrar '*nominiбус suis*'. Apela al presente incohado de su memoria, pero ignora que esa memoria, en el mundo, requiere tiempo; tanto, al menos, como el tiempo del mundo. Ignora que es mortal, que no habita ya en el edén, que no dispone más que de un cierto tiempo suyo y no del tiempo del mundo, que es el mundo mismo.

Sabe Ireneo que nuestros nombres son pálidos bocetos del mundo; que son generales; que son producto de nuestra avaricia para con el tiempo que nos falta. Que sí, que son los nombres posibles; pero que no consuman nuestra vocación de nomotetas, que no satisfacen nuestro deseo, que saben poco, que son insípidos: Ireneo echa de menos aquel nombre arquetípico que perdieron —cosmogonía mediante— Adán y Eva al ser expulsados del edén.

A Ireneo Funes lo salvó la muerte, deparándole el olvido. Funes fue redimido por la muerte; lo fue de su pretensión mundana, de la memoria minuciosa. Un recuerdo del mundo que torne banal el mundo no puede habitar en él. La versión del mundo poblado de cosas irrepetibles y singulares torna banal la pala-



bra, no el mundo. Banaliza la palabra arquetípica, no la humana. Condena al poeta y a sus descendientes, porque todos ellos pretenden la palabra del universo. Condena al emperador por haber convocado a su poeta sin advertirle del peligro aniquilante de su palabra. Adán supo de la inconveniencia de ese peligro; padeció la imposibilidad de nombrarse así; tuvo la oportunidad de aprender un nombre sesgado. Ciertamente no la aprovechó; prefirió la muerte como precio de la venganza. Quiso aniquilar con la palabra.

### 5. ¿Qué pensará dios? (o la cordura de la sogá)

Si, como afirma el griego en el Cratilo<sup>5</sup>, toda la rosa está en la palabra *rosa*, entonces nuestra única redención está en el olvido.

En **El Golem** desarrolla Borges las consecuencias de pretender una palabra arquetípica.<sup>6</sup> El poema comienza con un ‘*si...*’ condicional. El rabino de Praga, aún después de pronunciar el sacro nombre sobre su triste muñeco y conseguir que éste recorra torpemente su encierro emulándolo como su dios, no consigue que hable y sí que barra, bien o mal, la sinagoga.

El rabino le explicaba el universo: “*Esto es mi pie, esto el tuyo: esto la sogá*”. Este pie (el del rabino) y este otro pie (el del Golem) no son —ni cada uno, ni ambos juntos— más que el pie que arquetípicamente nombra el nombre que deseo que aprendas; y por otro lado, también le decía: esto es la sogá que los une haciendo de ambos algo semejante a lo que el nombre ‘pie’ nombra.

¿Algo semejante a lo que nombra? Ciertamente *quidam* sincrónico como un conjunto, o universal, o sustancia segunda, o especie lógica. Pero es en vano, el Golem, que por perverso invierte todo, es incapaz de alzarse hasta el arquetipo, es incapaz de convertirse para acceder a lo luminoso del nombre y por eso no aprende a hablar. Se limita a barrer<sup>7</sup> la sinagoga, no puede celebrar la palabra porque no hay sendero alguno que conduzca desde las cosas a sus arquetipos. La perversión del muñeco (y la del rabí, que pretende enseñarle a hablar sin poder él mismo hablar)

hace imaginar que una mera inversión del itinerario bastaría; que bastaría recorrer en sentido inverso el camino, que resultaría viable recorrerlo desde el mundo hasta el arquetipo.

No es así. No puede accederse a ellos por abstracción, ni por generalización o catarsis de la basura. Tampoco se construyen ciñendo este pie y aquel otro pie con la soga. Sólo —y desde siempre— en la memoria del dios habitan; no en el mundo absoluto de arquetipos, que es un mundo librado al ocaso.

Mientras el rabí lamenta haber engendrado tan penoso hijo añadiendo a la infinita serie un símbolo más, y haber dado a la vana madeja que se devana en lo eterno otra causa, otro efecto y otra cuita, aparece insondable el sentimiento del dios que mira a su rabino en Praga. ¿Qué pensará al verlo?

La palabra arquetípica no es en el mundo; preténderlo torna en dislate la cordura de la soga.

Así como el Golem no aprendía a hablar, tampoco aprendió a hablar el rabino de Praga. Después de pronunciar el sacro nombre y dar vida al torpe muñeco, viendo que éste no aprendía a hablar, pensó que había errado en la grafía o la articulación del nombre. No pensó que la ausencia de palabra es inherente al mundo, que él mismo no habla más que con aquel nombre que se consigue amarrando cada pié al otro con la soga. Ni sospechó que los arquetipos no son del mundo; pensó que él sí había accedido a ellos y que podría enseñarle al muñeco su arte.

Pero así como su muñeco al despertar veía formas y colores, perdidos en rumores, que no entendía, y se veía gradualmente prisionero en la red sonora de la voz, así también el rabí tornó en locura la cordura del dios pretendiendo articular el nombre.

Ignoraba que el mundo es, en sí mismo, un error en la grafía, que es un fallo en la articulación. E imaginó que se trataba de un error suyo de grafía o articulación del nombre. Se empeñó para enmendar su error: pretendió solventar el tiempo con la memoria, este pie y el otro pie con la soga. Al igual que en el caso de Ireneo Funes esto revela cierta balbuciente grandeza; pero afortunadamente de ella nos salva el mundo, deparándonos la muerte y el olvido.

En *Everness* Borges comprende el límite del mundo del ocaso<sup>s</sup>. Sólo más allá es dable ver los arquetipos; solamente en virtud de la profética memoria del dios que salva todo será dable verlos. En el mundo se los busca y en el mundo no se los encuentra. Habremos de esperar el otro lado del ocaso para verlos.

En el mundo del poeta la palabra reclama para sí ultimidad, pero allí su ultimidad es ilusoria. Allí la palabra no puede menos que pretenderse arquetípica: en ella las cosas aparecen y son aquello que aparece. Tanto de nombre cuanto de cosa; no menos de cosa que de nombre: para tan prodigiosa palabra es preciso el prodigio que del griego en el *Cratilo*<sup>o</sup>.

Es inherente al mundo no poder articular sin error el nombre (el mundo en sí mismo es un error de grafía del arquetipo). No es que aqueje al mundo una imposibilidad simple: es (im)posible de posibilidad pura; se trata de esa suerte de posibilidad que precede toda actualidad.

Es (im)posible articular el nombre como aquello que, estando disponible para el poeta, cifre todas sus posibles elecciones poéticas, contenga la totalidad de sus futuros posibles. Resulta (im)posible si no está él mismo, desde siempre, en esa posibilidad: no cabe nombre sin contar con ella, aunque no quepa decidir sobre ella. No es posible establecerla desde un cierto a priori; se debe decidir cada vez, se debe determinar, i.e. se debe negar.

Esta posibilidad que está desde siempre más allá del poeta, torna (im)posible para éste cualquier intento de posición. Cuanto más se empeña el poeta en decir(la), tanto más se le patentiza su incapacidad para hacerlo. Es una suerte de pasado esencial, un pasado nunca hecho presente que banaliza los intentos arquetípicos de cualquier palabra intramundana. Ya lo dijimos, se trata de la estrategia de la memoria: mostrarse como algo desde siempre ya esencialmente olvidado.

Esta posibilidad desde siempre acontecida es precisamente la que es determinada por la elección poética. El poeta, al determinar su palabra como palabra poética niega la posibilidad de todas las posibilidades como tal. niega ese 'desde dónde' de

todas sus determinaciones electivas y es así que su palabra pierde en posibilidad: al determinarla la ha negado. Y al hacerlo efectiviza su palabra en el mundo, conjura el azar y deviene decididamente poeta: hace la única poesía posible.

No le es posible articular el nombre con aquella otra posibilidad respecto de la cual el acto poético resulta cumplimiento. Le es imposible —para utilizar una expresión ya consagrada— articularlo con aquella significación que adquiere el acto pensado como anterior (*próteron*) a la potencia. Para Aristóteles la generación y la corrupción son posibles en el mundo—i.e. el movimiento es posible— sólo porque cada vez ha habido antes otro ser en acto. Respecto de este siempre-haber-ser-en-acto no hay poesía ni poetas; solamente pueden haber una palabra y un acto idénticos, solamente forma y acto idénticos, solamente arquetipos: tanto de nombre cuanto de cosa; no menos de cosa que de nombre.<sup>10</sup>

El rabino de Praga no aprendió a hablar, no ha podido articular el nombre que hubiese hecho hablar al aprendiz de hombre. En su impericia y locura acusa al dios, que a su vez perplejo lo contempla, y que seguramente también medita sobre la locura de haber pronunciado alguna vez el nombre, en el mundo, sobre su rabino de Praga.

Ni el dios, ni su rabino Judá León, pueden hablar arquetípicamente en el mundo. En el mundo no se puede hablar así; en el mundo no hay cosa alguna en el modo de lo ya-sido (y desde siempre, olvidado) sino bajo el modo de la negación determinante de la posibilidad pura, bajo el modo de la finitud.

El poeta no se resigna, como el Golem, a barrer la sinagoga, no se aviene a la abstracción que barre o a la soga que ciñe. Sin resignarse, y revelando cierta grandeza balbuciente, el poeta se empeña otra vez en la palabra. Lo hace una vez más, en la esperanza de poder enmendar lo que cree error de grafía o de articulación, como si una vez enmendado pudiese hablar.

Nuevamente confía el poeta en el arquetipo, atribuyéndose y atribuyendo al dios error de grafía o de articulación del nombre, sin sospechar que el error es el nombre mismo, sin barruntar que

lo que cabe es despojarse de él, y no asumir sus consecuencias.

## 6. La palabra prodigiosa

En La rosa de Paracelso, una vez más los arquetipos —i.e. la Palabra—:

*Te digo que la rosa es eterna y que sólo su apariencia puede cambiar. Me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo. (...) Hablo del [instrumento, esto es la Palabra] que usó la divinidad para crear los cielos y la tierra y el invisible Paraíso en el que estamos, y que el pecado original nos oculta.* <sup>11</sup>

Se trata de la *enseñanza*, es decir de la finalidad <sup>12</sup> de la palabra, desde la perspectiva de la oposición entre fe y credulidad.

En este relato, que comienza con la invocación al dios mediante la que el alquimista le solicita el envío de un discípulo, acontece que Paracelso cesa de orar, deja de tener los ojos atentos y abiertos y se abandona al sueño.

En el preciso momento en que cesa la invocación llega a su reducto un joven que pretende ser su discípulo. El muchacho trae consigo una bolsa con monedas de oro y en la otra mano una rosa. La rosa es lo que inquieta a Paracelso, no el oro.

El diálogo entre ambos, inicialmente en latín, muda hacia el alemán (¿católicos y reformados?) en el preciso momento en que el muchacho le exige perentoriamente una prueba de su capacidad magistral, le pide una prueba de estar en poder de la palabra y, para ello, que enseñe ese poder: habrá de hacer resurgir la inquietante rosa, que previamente debe ser incinerada, con sólo nombrarla. El muchacho promete que se convertirá en indeclinable discípulo después de esta prueba.

Este es el punto de inflexión entre fe y credulidad. Paracelso argumenta que aunque efectuase el prodigio del resurgimiento de la flor por obra de la Palabra, el muchacho no vería nada más que apariencias móviles de la rosa, las apariencias de la rosa sujeta al antes y al después del prodigio, la rosa en el tiempo. La prueba solicitada no probaría más que la credulidad del mu-

chacho, quien seguiría atado a las apariencias: vería resurgir la rosa, pero no la rosa.

Según Paracelso la rosa que la Palabra nombra es eterna, no está sujeta a los vaivenes del antes y el después. Esta Palabra, para nombrar, exige fe. Únicamente la fe en la Palabra hará del muchacho un verdadero discípulo y del maestro un verdadero maestro. Sólo el arquetipo y su virtud generadora pueden ser enseñados; únicamente ellos sostienen la enseñanza.

Las últimas líneas del relato, que hasta entonces parece orientarse a enmendar aquel error de grafía o de articulación que se vio en El Golem, y que ahora expresamente sugiere que se trata de un defecto de fe y un exceso de credulidad, provocan el vértigo del lector. Después de despedirse, y en la convicción de no volver a encontrarse —“*Ambos sabían que no volverían a verse*”<sup>13</sup>—Paracelso, a espaldas de su pretendido discípulo, ahueca su mano, vuelca las cenizas de la rosa en ella, pronuncia una palabra en voz baja, y la rosa resurge.

El maestro ha enrostrado al muchacho su falta de fe y le ha negado el prodigio, pero en la soledad de su retiro aunque en presencia del lector —precisamente esto engendra su vértigo— opera el resurgimiento de la rosa. Opera la prueba del defecto de su propia fe, evidencia el defecto de fe del discípulo que ha solicitado el prodigio, y constata el defecto de fe del lector, que respira satisfecho delante del resurgimiento de la rosa por obra y gracia de la Palabra.

Opera el prodigio de la credulidad, que es prodigiosa porque es desmesurada, ante lo que no son más que apariencias: ni él, ni el lector, merecen la palabra que puede ser enseñada; ni el pretendido maestro ni el pretendido discípulo lo merecen, porque no creen en la Palabra y merecen las apariencias (la muerte y el olvido).

Han hablado en latín y en alemán, resurgió la rosa, pero está ausente la fe que los convertiría en maestro y discípulo, que los convertiría en lectores, la fe que haría de la palabra algo enseñable. No pueden acceder a la enseñanza, no pueden dejarse conducir por la Palabra, no podrán educarse.

¿Otro error? Si la respuesta es afirmativa, ¿de qué clase?

## 7. La palabra sigilosa

Atendiendo al hecho ya mencionado: que Paracelso pronunció la palabra en voz baja y la rosa resurgió, puede conjeturarse que en esta oportunidad el nombre fue rectamente articulado. ¿Radicará el error en la grafía? ¿Se tratará de conseguir una comunicación no gráfica, silenciosa y directa de experiencias que omite, además de la imagen, también el sonido y cultive el sigilo?

*Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa u una escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos— hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir.*<sup>14</sup>

¿Continúa vigente este texto de 1930? ¿Cuál es la condición que posibilita una comunicación silenciosa y directa de experiencias?

*Ya hay lector callado de versos.* Lectura sin sonido, sin *phonè*. ¿Qué queda? El gesto, el engrama, la letra<sup>15</sup>. El sigilo como capacidad del lector que sella la voz (*phoné*) y franquea el acceso al engrama (*schéma*). Sigilo (*sigillum*) es, literalmente, sello; también es secreto, silencio. El silencio del poeta que escribe, el silencio del lector que lee, y el sigilo que custodia la palabra silenciando la voz.

Un rabí en Praga y un emperador exigieron palabras arquetípicas; también hubo un discípulo que las pretendía. ¿Será preciso entender en cada poeta, emperador o discípulo —ahora ya son indiscernibles— un ambicioso aspirante a enseñar, a la vista del cual resplandece lo que siente el dios que perplejo lo mira: ternura y a la vez horror? Ternura por la balbuciente grandeza; horror por la frustración arquetípica.

¿Será necesario quizá entender en todo poeta —emperador

o discípulo— un condenado a la mirada perpleja del dios que se limita a mirarlo y lamenta, mientras tanto, la inacción de la cordura?

¿No será (puede conjeturarse) que la palabra arquetípica, aquella que como *enérgeia* precede a la *dýnamis* y condena tanto al dios cuanto a su rabino, debe ser expulsada al destierro—fuera del mundo— para que en el mundo puedan crecer cosas y palabras, para que no se aniquile el castillo ni el emperador condene a muerte, y donde el discípulo no reclame pruebas ni el maestro discípulos, y los poetas no pierdan la vida?

Quien quiera conservar la vida no debe anonadar castillos ni postular con su existencia la perplejidad del dios; quien no desee condenar debe comprender que resulta inconveniente reclamar palabras arquetípicas en el mundo. Y que no cabe frente a ellas perplejidad: lo que se impone es expulsar al destierro los arquetipos, i.e. descreer de la sentencia aristotélica que privilegia el acto a la potencia.

¿Cabén otras posibilidades en la fábula? Imaginar que es posible anonadar castillos a espaldas del emperador; hacer de cuenta que no existe.

Borges nunca se esmeró obstinadamente en conservar su vida, ni parece haberse dedicado a la tarea de anonadar castillos a espaldas del emperador. Tal vez prefirió hacer de cuenta que no existía; admitió que el mundo se empeñaba en demostrar que ese dios no difería del emperador, que ambos por igual exigen palabras arquetípicas a los poetas, pero los condenan cuando con sus palabras ponen en entredicho su palacio. Constató que las palabras dicen y no dicen; atestiguó con su obra que todo decir acontece a la vez como silencio. Y finalmente empeñó su vida, porque una vez que hubo pronunciado la última sílaba de su nombre, se anonadó, esto es, aconteció como silencio.

Nos viene a la memoria el recuerdo del grito desgarrado en la hora nona, en aquella hora de angustia y luz vaga: Padre mío ¿por qué me has abandonado? Nada respondió el padre del rabí aquel. Su silencio era el silencio del hijo: el rabí era, y es, la palabra del padre en el mundo.



Cuando la palabra ya se ha consumado, ni el hijo ni el padre hablan con palabras porque es el silencio lo que habla. En el mundo, que es error de grafía del arquetipo, el arquetipo anónima. La palabra no pretenderá, en el mundo, más que aludir la cosa. En ese mundo, allí donde nada es tanto de cosa cuanto de palabra, donde tampoco hay palabra que sea tanto cuanto cosa, allí cabrán poetas.

**Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías divinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado— son del comercio habitual de todo escritor. No piensan que decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirlo del todo, y que la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y que así la siente el lector.**

(...)

**Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de su propia disolución y cortejar su fin.<sup>16</sup>**

Las negaciones dan que pensar: el sigilo custodia el silencio de la voz y la elocuencia de la letra: mientras, se descentran la cosa y la palabra.

A Borges no se le negaba ya entonces (1930) que descreer de las posibilidades del lenguaje es una manera de introducir la disolución en la literatura. No oculta, a pesar de ello, una convicción según la cual uno de los mayores defectos del lenguaje es para él la imposibilidad de decir el descentramiento de cosa y palabra, la imposibilidad de la palabra arquetípica en el mundo. Ignoraba, tal vez, que el mayor defecto del lenguaje podía ser a la vez su virtud salvífica.

El mundo le ofreció muerte y olvido. El silencio que se impuso pareció poder liberarlo de aquellas palabras definitivas que postulan sabidurías divinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza. Aún así escribió: insistió en la palabra; y si bien no renegó de su muerte, tal vez no pudo aprovechar el olvido.

## II

### SILENCIO

#### La memoria como metáfora, o 'humano, demasiado humano'

##### 1. El hastío de la escritura

**Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.** <sup>17</sup>

A pesar de que Giambattista Marino no murió aquella tarde ni la otra tarde, el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida: una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo ya lo hastían: "**Púrpura del jardín, pompa del prado, // gema de primavera, ojo de abril (...)**" Inevitable, como los mismos versos, acontece la revelación: Vio y sintió; nada más. Nada dijo; sigiloso, guardó silencio.

Vio la rosa así como la habrá visto Adán mientras aún gozaba del Paraíso; sintió, como cualquiera que haya visto de semejante modo, que la rosa estaba en su eternidad (*stat rosa pristina no-*

*mine*) y no estaba en sus palabras (*nomina nuda tenemus*).

Sintió que la palabra humana es mención o alusión, pero no expresión. También sintió, *in extremis* puede conjeturarse, porque aquel hecho fue el último de su vida, que los volúmenes que formaban una penumbra de oro en un ángulo de la sala no eran —como vanamente soñó— un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo. Se le reveló, la inevitable iluminación lo alcanzó.

Murmurar las palabras no fulminó la rosa. Los versos no la abolieron. Amarilla como el emperador de la fábula, la rosa no sentenció la muerte del poeta, que no murió ni aquella ni la otra tarde. Una mujer puso a su alcance aquella flor, y el poeta la alcanzó, la vio. Como el Adán inocente —el del capítulo 2 del Génesis— vio en una mujer su propio nombre, así el poeta. Supo quién es, precisamente *la víspera de su muerte*<sup>18</sup>, la víspera de su expulsión del Edén de la escritura.

La demanda de Baudrillard <sup>19</sup> ¿Y por qué tenemos que descifrar el mundo en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor? se responde con aquellos versos que Giambattista Marino murmuraba con hastío la víspera de su muerte: **Púrpura del jardín, pompa del prado, // gema de primavera, ojo de abril...** Tenemos que intentar descifrarlo porque la muerte inevitable podría no concedernos una ocasional mujer y una rosa amarilla. Descifrarlo es para nosotros cifrarlo en el lenguaje. Sin embargo, sobre el lenguaje,

**Sabemos que no el desocupado jardine-  
ro Adán, sino el diablo —esa pifiadora cule-  
bra, ese inventor de la equivocación y de la  
aventura, ese carozo de azar, ese eclipse de  
ángel— fue el que bautizó las cosas de este  
mundo. Sabemos que el lenguaje es como  
la luna y tiene su hemisferio de sombra.** <sup>20</sup>

Y sabemos que, amarillo como la rosa, el lenguaje también tiene un hemisferio de luz, y sabemos que aún exhibiendo fases más o menos luminosas y hasta una plenamente sombría, estará

allí, como la mujer ocasional, esperando la víspera en que el poeta sabrá para siempre quién es.

La letra, la grafía, la palabra cuya revelación hace que la vida del poeta sea toda ella una víspera de su muerte: “**Quien es poeta lo es siempre, y se ve asaltado por la poesía continuamente**”.<sup>21</sup> Asaltado por la poesía, que es como decir asaltado por rosas amarillas que solícitas y ocasionales mujeres acercan. Siempre.

## 2. El hilo de Ariadna y la sogá del rabí de Praga

El eco que nos devuelve la voz de Borges suena como el que nos devolvió la rosa y su nombre. Pero mientras el bibliotecario ciego de la abadía sin nombre, anclado en el pasado, atesoraba folios inmemoriales que no habrían de ser leídos en modo alguno sino custodiados en lo inaccesible de su luz (ni phonè, ni schêma), el bibliotecario de Babel, acordándose del porvenir, es el custodio sigiloso de una letra que se escribe y se lee en silencio.

El leguaje aprisiona al escritor, porque si bien en un sentido el poeta es libre para invocar innumerables mundos posibles, en otro sentido tiene la certeza —como Giambattista Marino la víspera de su muerte— de que cada mundo creado por él *no es un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo*. Es más, sabe que lo único que le cabe es agregar cosas al mundo. Como el rabino de Praga, siente que ha *agregado un símbolo más a la infinita serie*, siente que *ha dado otra causa, otro efecto y otra cuita a la vana madeja que en lo eterno se devana*.

En el marco de un agotamiento de las posibilidades redentoras de la poesía (como urdida por voz y figura), el poeta se debate en su laberinto, se debate en el mundo.<sup>22</sup>

En **El hilo de la fábula**, Teseo, portador del hilo que Ariadna le había dejado en una mano, y empuñando en la otra la espada, se ahonda en el laberinto para descubrir el centro, es decir el minotauro, darle muerte, destejer las redes de piedra y volver a su amor.

**El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.**

**Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.**

**El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad <sup>23</sup>.**

Primero el laberinto clásico, en el que sólo cabe entrar andando el camino, y salir desandándolo, aunque sin menospreciar la ayuda de la buena y paciente Ariadna. Ella, mujer circunstancial como la del poeta, aguarda en el otro extremo del hilo que su amado dé muerte al toro, sepa para siempre quién es, y vuelva a ella, su amor.

El primer párrafo del texto borgesiano no constituye más que un sujeto gramatical: el hilo. Solamente hay allí el hilo que garantiza, como en cada laberinto clásico, que el laberinto sea el hilo de Ariadna de sí mismo y que, por tanto, nadie se pierda ni extravíe el camino. Puede ser que muera en el intento de matar al toro, pero es imposible que pierda algo más que su vida: nunca perderá el camino.

El poeta del emperador perdió su vida, pero ciertamente antes de ello abolió el palacio con su nombre. Fue muerto para que no pudiera legar el nombre anonadante a sus descendientes, para que no pudiera enseñárselos. Como estaba en posesión de tan prodigiosa palabra arquetípica, fue desposeído de ella al precio de su vida, y sus descendientes buscan aún tal prodigio perdido y no lo encontrarán.

Las cosas, cuándo no, ocurrieron de otro modo: Teseo inevitablemente ignoraba que del otro lado estaba el otro laberinto, el del tiempo; inevitablemente ignoraba que del otro lado estaba Medea —el padre de Medea es Aetes (aetas, tempus)—. Teseo, igual que los descendientes del emperador, buscaba la palabra capaz de abolir el toro, quería liberar a su pueblo de semejante laberinto y buscaba la palabra con su espada. Ignoraba que no regresaría y quería asegurar su retorno aferrando el hilo con su mano. Pero más allá estaba Medea, y se enamoró de ella.

Entre la buena y paciente Ariadna que nos facilita el camino asegurando el retorno y Medea, la hechicera, no hay elección posible. Ocurre, sin embargo, que Medea es extremadamente celosa (algún defecto debe tener): venga con la muerte de sus propios hijos a quien la engaña: los descendientes buscarán, sin encontrar, la palabra del universo. Morirán buscándola.

Una vez transpuesta la linde del laberinto clásico y suelto el hilo que nos aferra a los arquetipos, resta el mundo. El hilo se ha perdido, Teseo lo abandonó para irse con Medea. El laberinto se ha perdido (se presume que a causa de *ser el hilo de Ariadna de sí mismo*). Teseo no sabe ahora si está rodeado por un laberinto, un secreto cosmos, o un azaroso y explícito caos. En todo caso, le cabe imaginar que hay un laberinto y un hilo. Le cabe como un *hermoso deber* imaginarlo. Nunca, empero, dará con el hilo. Acaso lo encuentra, para inmediatamente perderlo en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en la filosofía, en la mera y sencilla felicidad.

Un acto de fe es impensable sin abandonar el hilo de Ariadna que nos aseguraría el regreso (**Temor y temblor** de Kierkegaard). Ciertas cadencias nos abren la mano y lo perdemos. En los sue-

ños se pierde cada noche la hebra de Ariadna. La filosofía es un esencial abandono de orillas y playas conocidas donde nada puede el método, donde valen poco el ensayo y error del laberinto moderno. La mera felicidad, la sencilla e inmediata, exige arrojar la hebra de Ariadna.

Afortunadamente la otra mano empuña la espada, porque se ha perdido el laberinto y el centro y ahora Medea aparece por doquier: quizá la espada pueda cortar ese hilo si la mano insiste en sostenerlo cuando nos encontramos con ella. Esto es lo heroico de la poesía; esto es lo épico de la búsqueda del nombre: vislumbrar la ilusión del mundo, la fatuidad de sus fuegos, y celebrarla.

En **El hilo de la fábula** Borges había descubierto y abandonado el hilo del laberinto clásico: sabía que el verdadero laberinto, aquél del que no se puede salir, es el mundo del ocaso: no es laberinto, es el errar mismo de la grafía y la articulación del nombre.

El *hermoso deber* de imaginar que hay un laberinto y un hilo condice con tal convicción. Aunque sólo cabe *imaginar* que hay uno, porque siendo un laberinto temporal no tiene salida, ni centro. Que [imaginariamente] haya un laberinto y un hilo no requiere prueba; que los descendientes sigan buscando el nombre, tampoco.

### 3. La búsqueda de los descendientes: entre tautología y metáfora

Queda el hermoso deber de imaginar que hay un laberinto y un hilo. Queda la letra. Quedan la alusión y la mención. Queda la metáfora. Escribir (y leer), esto es, aludir y mencionar, urden el laberinto imaginario. Para transitarlo es preciso aferrar la mano de la metáfora, la verdadera Ariadna. En un extremo el escritor, en el otro el lector, y entre ambos el hilo de la letra, la alusión y la mención, la metáfora.

**“Hablar es incurrir en tautologías. (...) Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?”**<sup>24</sup> Ya dijimos que el laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo; el borge-

siano es una metáfora de sí mismo porque es imaginario, como imaginaria es la Ariadna que conecta el imaginado centro con su periferia. El laberinto es el texto.

Hablar es incurrir en tautologías. Es relativamente sencillo entender tautologías. Pero leer (y escribir) es arduo porque la letra no expone tautologías: la intención significativa se lo impide. La letra es donde acontece el laberinto imaginado: tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?

En 1936 Borges alude a las *Kenningar*<sup>25</sup>: los *thulir* fueron desposeídos por los *escaldos*. La rapsodia anónima fue desposeída por una poesía de intención personal. Basta, 'por ahora, el reconocimiento de que fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva.

En 1975, en **Undr**<sup>26</sup>, reaparecen los *escaldos* mencionados entonces como *skalds*. En el epílogo a **El libro de arena** Borges, rehusando prologar cuentos aún no leídos por la exigencia que esto entraña —la de analizar tramas que no es conveniente anticipar—, alude a **Undr** como [imaginando] “literaturas seculares que constan de una sola palabra”<sup>27</sup>. Mención, alusión, laberinto imaginado, y una trama sin analizar.

El narrador previene al lector que las páginas que componen **Undr** han sido escritas por Adán de Bremen (aunque inútil será buscarlas en su *Libellus de 1615*); que Lappenberg las publicó en sus *Analecta Germanica (Leipzig, 1894)*. Previene también al lector que la versión española de aquellas páginas *no es literal, pero es digna de fe*.

Los urnos profesan la fe de Jesús, desconocen el uso de la pluma, del cuerno de tinta y del pergamino. Hasta aquí las noticias generales. A continuación, la historia de un diálogo que comenzó en latín (*usual entre clérigos*) y siguió en *la lengua del norte* (que se dilata desde la Última Thule hasta los mercados del Asia).

La historia del diálogo con Ulf Sigurdarson identifica a éste como de la estirpe de los *skalds*, es decir de esos poetas de intención personal afectos a las *kenningar*, i.e. el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva. Esto, más el hecho de



que la poesía urniana conste de una sola palabra, bastó para determinar que Ulf emprendiera su búsqueda. Después de algunas peripecias es conducido a través de dos plazas en las que puede divisar postes con diversas figuras, cada una de las cuales *era la Palabra*.

Interrogando a quien lo conducía acerca de la identidad de la Palabra figurada en los postes recibió por respuesta que la ignoraba. Llegan a una tercera plaza en cuyo fondo se percibe una larga pared derecha sin que puedan divisarse sus extremos. Posteriormente comprueba que la pared, de construcción circular y sin puertas interiores, envolvía toda la ciudad. Ingresaba y en presencia un rey moribundo empuña un arpa y ofrece al rey su poema laudatorio (*drápa*). El poema —al igual que aquél de Giambattista Marino— contenía las figuras retóricas, las aliteraciones y los acentos que el género requiere (es decir las *kemningar* propias de la literatura *skald*).

El rey —no se sabe a ciencia cierta si habiendo entendido, o no, las palabras del *skald*—, a cambio, le dio un anillo de plata que, cual salvoconducto, le salva la vida (que tanto peligraba en su reino, especialmente tratándose de un extranjero).

Oye después de su turno a un poeta urno que, de pie (Ulf lo había hecho de rodillas) y pulsando el arpa, repite en voz baja una palabra (con minúscula) que Ulf *hubiera querido penetrar y no penetró*, después de lo cual alguien reverentemente dijo *‘Ahora no quiere decir nada’*.

Este último poeta urniano detiene a Ulf a la salida del recinto y le advierte que la sortija de plata ofrecida por el rey le ha servido de talismán pero que de todos modos no tardará en morir porque ha oído la Palabra (con mayúscula). Le promete salvación. El mismo, Bjarni Thorkelsson, es de estirpe de *skalds*. Sabe de las *kenningar*; recuerda al padre de su padre haber usado esas mismas metáforas: ‘agua de espada’ por ‘sangre’; ‘encuentro de hombres’ por ‘batalla’. **“Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra (...)** Interrogado por Ulf acerca de la palabra (aquella que Ulf quiso penetrar y no penetró), únicamente res-

pondió que había jurado no revelarla; y que, (...) “**Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo.**”<sup>28</sup> Lo esconde esa noche en su casa, y ordena a Ulf que a la mañana siguiente inicie un viaje hacia el sur.

A continuación, el texto narra un largo periplo cuyo párrafo es de una esencial inesencialidad<sup>29</sup>. De regreso en la tierra de los urnos y después de haber narrado al cantor sus peripecias, se hizo un largo silencio. El diálogo termina así:

—¿Qué te dio la primera mujer que tuviste? —me preguntó.

—Todo —le contesté.

—A mí también la vida me dio todo. A todos la vida les da todo pero los más lo ignoran. Mi voz está cansada y mis dedos débiles, pero escúchame.

Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla.

(...)

Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.

—Está bien —dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo—. Me has entendido.

Que se pueda atribuir (o no) las *Kenningar* a decadencia de la literatura, en todo caso corresponde a la solución del problema. Plantear el problema es lo que ocupa a Borges. Y para plantearlo, basta *reconocer por ahora que fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva*.

Fue deliberado, *por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías*<sup>30</sup>. Sin embargo, en la tarea de correlacionar lejanías la obra borgesiana va distanciándose progresivamente de esta primera formulación para darle otro valor. Esto es lo que ocurre en **Las Kenningar**. Allí reivindica el placer del asombro, ese goce verbal propio de una literatura instintiva: *... deparan una satisfacción casi orgánica. Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo*<sup>31</sup> Son

expresiones que recurren a destiempo, que azoran, y este azoramiento no cederá nunca a la domesticación, a la enseñanza. Esta es la función de la metáfora borgesiana, no ceder a la enseñanza, no prestarse a ella.

La trama de **Undr** desgrana una búsqueda que es exitosa para el protagonista. Finalmente el protagonista consigue la Palabra. Parece que también el lector lo hace. Sin embargo, —*dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo*— ¿cuán cerca está el lector de un texto para poder oírlo? ¿Qué significa aquí estar cerca —lo suficientemente cerca como para oírlo— de un texto?

Si uno se acerca lo suficiente al texto de *Undr*, cada vez que acontece la Palabra oye que: *Ahora ya no quiere decir nada*. Y cada vez, quien ejecuta el acontecimiento de la Palabra, lo ejecuta con minúscula, tan minúscula como minúsculo es el artículo que siempre acompaña la palabra *Palabra*: ‘la palabra que yo hubiera querido penetrar y no penetré’; ‘lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra’; ‘lo esencial era la Palabra’; ‘un misionero me propuso la palabra Dios’; ‘dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla’.

La palabra *Undr* cataliza la vida, esa que da todo a todos (aunque los más lo ignoran). Obviamente la palabra *Undr* no es la palabra Palabra ni es la palabra vida, porque es la palabra *Undr* (hablar es incurrir en tautologías); pero ‘quiere decir’ maravilla, y por eso hace *ver* al protagonista:

**(...) vi mis propios trabajos, la esclava que me  
dio el primer amor, los hombres que maté, las  
albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos.**

Si bien se relee, cada cláusula del párrafo anterior presidida por “*vi*”, constituye lo único que puede ser visto del conjunto de aventuras del protagonista, que se enumera en el párrafo esencialmente inesencial que transcribimos. Entre otras correspondencias, [*vi*] *la aurora sobre el agua* corresponde a *cierta aurora a orillas de un río que se dilataba en un mar creí haber dado con la revelación*, y [*vi*] *los remos* corresponde a *volví a tierra de los urnos* (de la que inicialmente se había retirado

navegando hacia el sur). Nótese, además, que la visión sin adjetivos tuvo y tiene que ser personal e intransferible: *Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo.*

Al poeta de **Una rosa amarilla** la circunstancial mujer le acercó la rosa inevitable; entonces él vio la esencial inesencialidad de sus versos. En **Undr**, al poeta que busca la Palabra, la primera (y por lo tanto circunstancial) mujer que tuvo le dio todo<sup>32</sup>.

Maravillarse (¿asombro?, *thaumázein*) de la vida, de la de cada uno, y no vivir preñando la vida de adjetivos, es lo que habilita para una palabra (con minúscula) distinta, esencialmente distinta, que no requiere ya adjetivos para ser distinta. Habilita para oír la palabra **Undr**, que en cuanto ha sido dicha ya no quiere decir nada. Pero hace ver. Una vez pronunciada, una vez dicha, la palabra ha hecho la *kenosis* de sí misma vaciándose. Una vez dicha, la palabra que cada uno dice lo ha dicho todo, y entonces no quiere decir nada. Quiere decir nada. Dice nada (y provoca llanto en quien la ha dicho: **vi alguna lágrima**). **Lo que procuran transmitir** (¿mención?) **es indiferente, lo que sugieren** (¿alusión?) **nulo**.

Para que vuelva a decir, es inevitable asir fuertemente la vida, porque sólo así se hace palabra, porque sólo así habla la palabra. Pero una vez dicha, no hay más que decir, está todo dicho. Es poesía; ha acontecido. ¿Cuál es la culpa? La de hacer ver la esencial inesencialidad de los adjetivos.

Pero una vez que acontece —y acontece solamente una vez— se entiende, como el protagonista:

**Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria. Ese razonamiento fue en vano.**

Y otra vez viene a la memoria el recuerdo de aquel grito en la hora nona, en la hora de angustia y de luz vaga: ¿padre mío, por qué me has abandonado? El silencio del padre es el silencio del hijo, que es la palabra en el mundo. Ni hijo ni padre tienen la

palabra porque el silencio es lo que habla. Una vez que acontece —y acontece sólo una vez— ya nada significa, pero nos hace ver.

Una vez pronunciada, una vez dicha, la palabra ha hecho la *kenosis* de sí misma vaciándose. Una vez dicha, la palabra que cada uno dice lo ha dicho todo, y entonces no quiere decir nada. Quiere decir nada. Dice nada (y provoca llanto en quien la ha dicho: **vi alguna lágrima**). **Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo.**

---

## Notas

<sup>1</sup>“El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.” J.L.Borges, *Parábola del Palacio* (en: *El Hacedor*, 1960), *Obras Completas* (hasta 1974), Buenos Aires, Emecé, 1974, pp 801-802. En adelante OC74, seguido del número de página.

<sup>2</sup> Borges, J.L., *Everness* (en: *El otro, el mismo*, 1964), OC74, p. 927.

<sup>3</sup> Cfr. Agustín de Hipona, *De magistro*.

<sup>4</sup> La interpretación que U.Eco da a la expresión ‘*nomini bus suis*’ es: “*La interpretación de este fragmento (Gen. 2, 19 y ss.) es extraordinariamente delicada. De hecho, aquí se propone el tema, común a otras religiones y mitología, del Nomoteta, es decir, del primer creador del lenguaje, pero no queda claro con qué criterio puso nombre Adán a los animales, ni tampoco la versión de la Vulgata, sobre la que se ha formado la cultura europea, contribuye a resolver la ambigüedad, sino que por el contrario sigue diciendo que Adán llamó a los distintos animales nomini bus suis, palabras que, traducidas por ‘con sus nombres’, no resuelven el problema: ¿significa que Adán los llamó con los nombres que ellos esperaban por algún derecho extralingüístico, o con los nombres que ahora*

*nosotros (en virtud de la convención adámica) les atribuimos? ¿El nombre que les dio Adán es el nombre que debía tener el animal a causa de su naturaleza, o el que el Nomoteta decidió asignarles arbitrariamente, ad placitum, instaurando así una convención? Pasemos ahora a Genesis 2, 23, cuando Adán ve por primera vez a Eva. En este momento Adán dice (y es la primera vez que se citan sus palabras): <Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada varona (la Vulgata traduce ishshàh, femenino de ish, 'hombre')>. Si consideramos que en Génesis 3,20 Adán llama a su mujer Eva, que significa 'vida', madre de los seres vivos, nos hallamos ante dos denominaciones que no son del todo arbitrarias, sino ante nombres 'precisos'." Eco, Umberto, La búsqueda de la lengua perfecta, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 19-20. Si 'ishshàh' es el primer nombre no del todo arbitrario, los anteriores son arbitrarios del todo. Es obvio que esta no es la interpretación canónica, que ve en la actitud adámica una capacidad no impedida aún por el pecado y la expulsión del Edén. 'Nominibus suis' es interpretado canónicamente como referido a las cosas mismas: Adán las nombró mediante sus (los de las cosas, en sentido objetivo) nombres. La necesidad de la creación de la mujer refuerza el argumento de la objetividad: solamente por mediación de otro que pueda ser visto —objetivamente otro— es posible que Adán pueda nombrarse a sí mismo. Si fuesen arbitrarios los nombres, ¿por qué no se adjudicó un nombre cualquiera 'ad placitum'?*

<sup>5</sup> Platón, Cratilo, 423 e - 424 a.

<sup>6</sup> Borges, J.L., El Golem, (en: El otro, el mismo, 1964), OC74, p.885.

<sup>7</sup> En Funes el memorioso (en: Ficciones. 1944), el personaje expresa "Mi memoria, señor. es como un vaciadero de basuras". A esta versión minimizada y perversa de la memoria queda reducido el hombre cuando trata de acceder a los arquetipos por la vía abstractiva consistente en la catarsis de lo sensible. Funes se ha convertido en el vaciadero de toda aquella basura. Borges, J.L., OC74, p 488

<sup>8</sup> Borges, J.L., Everness (en: El otro, el mismo, 1964), OC74, p. 927.

*Sólo una cosa no hay. Es el olvido.*

*Dios, que salva el metal, salva la escoria*

*Y cifra en Su profética memoria  
 Las lunas que serán y las que han sido.  
 Ya todo está. Los miles de reflejos  
 Que entre los dos crepúsculos del día  
 Tu rostro fue dejando en los espejos  
 Y los que irá dejando todavía.  
 Y todo es una parte del diverso  
 Cristal de la memoria, el universo;  
 No tienen fin sus arduos corredores  
 Y las puertas se cierran a tu paso;  
 Sólo del otro lado del ocaso  
 Verás los Arquetipos y Esplendores.*

- <sup>9</sup> Platón, Cratilo, 423 e - 424 a. En Funes el memorioso Borges comienza mencionando el hecho de recordar la historia que va a narrar y que ni siquiera él como narrador tiene derecho a mencionar el sagrado verbo recordar porque sólo un hombre tuvo ese derecho y ese hombre ha muerto. La doble referencia a Ireneo Funes, el protagonista del relato, y a Platón, en clara alusión a la anámnesis, es innegable.
- <sup>10</sup> Véase V.Vitiello, *Secularización y nihilismo* (trad.esp. de G.Losada), Buenos Aires, Jorge Baudino, 1999. Especialmente el capítulo *Heidegger y el nihilismo*, pp 99-116.
- <sup>11</sup> Borges, J.L., *La rosa de Paracelso* (en: *La memoria de Shakespeare*, 1983), OC (desde 1975 hasta 1985), Buenos Aires, Emecé, 1989, v. III pp 390-391. En adelante, OC89, seguido de indicación de volumen y número de página.
- <sup>12</sup> Cfr. Cratilo, 428 d-e. *Didaskalías ára héneka ta onómata légetai*. El tópico de la enseñanza es inseparable del tópico de la palabra primigenia. La rectitud del nombrar consiste en indicar qué es la cosa (oíon esti tó prâgma). El fin es traerla a colación para enseñar.
- <sup>13</sup> OC89, III, p.392)
- <sup>14</sup> Borges, J.L., *La supersticiosa ética del lector* (en: *Discusión*, 1932), OC74, pp 204.
- <sup>15</sup> Platón, Cratilo. 423 d: *schêma*.

- <sup>16</sup> Borges, J.L., La supersticiosa ética del lector (en: *Discusión*, 1932), OC74, pp 204-205.
- <sup>17</sup> Borges, J.L., Una rosa amarilla (en: *El Hacedor*, 1960), OC74, p 795
- <sup>18</sup> Borges, J.L., Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, (en: *El Aleph*, 1949), OC74, p.562. Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*; el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.
- <sup>19</sup> Baudrillard, J., *El crimen perfecto* (trad. esp. J.Jordá), Barcelona, Anagrama, 1996. pp12-13. La ausencia de las cosas por sí mismas, el hecho de que no se produzcan a pesar de lo que parezca, el hecho de que todo se esconda detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico a sí mismo, es la ilusión material del mundo. Y ésta sigue siendo, en el fondo, el gran enigma, el que nos sume en el terror y del que nos protegemos con la ilusión formal de la verdad. (...) ¿Y por qué tenemos que descifrarlo, en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor?
- <sup>20</sup> Borges, J.L., *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928, p.31.
- <sup>21</sup> Borges, J.L., *La ceguera* (en: *Siete noches*, 1980), OC89, p285.
- <sup>22</sup> Eco, U., *Apostillas a 'El nombre de la rosa'* (trad esp. Ricardo Pochtar), Buenos Aires, De la flor, pp 59-60.
- “Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. (...) El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.
- Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de *trial-and-error-process*.
- Por último, está la red, o sea lo que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático.”



- <sup>23</sup> Borges, J.L., El hilo de la fábula (en: Los conjurados, 1985), OC89, p.481.
- <sup>24</sup> Borges, J.L., La biblioteca de Babel (en: Ficciones, 1944), OC74, p.470.
- <sup>25</sup> Borges, J.L., Las Kenningar (en: Historia de la Eternidad, 1936), OC74, p.368. “Una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran, son las menciones enigmáticas o *kenningar* de la poesía de Islandia. Cundieron hacia el año 100: tiempo en que los *thulir* o rapsodas repetidores anónimos fueron desposeídos por los *escaldos*, poetas de intención personal. Es común atribuirles a decadencia; pero ese depresivo dictamen, válido o no, corresponde a la solución del problema, no a su planteo. Bástenos reconocer por ahora que fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva.” En el prólogo. Borges remite —al ocasional lector de Las Kenningar— al manual Literaturas germánicas medievales, de su autoría junto con María Esther Vázquez (1966).
- <sup>26</sup> Borges, J.L., Undr (en:El libro de arena, 1975), OC89, p.48.
- <sup>27</sup> Borges, J.L., El libro de arena, epílogo, p.72.
- <sup>28</sup> Borges, J.L., Undr (en: El libro de arena, 1975), OC89, p 50.
- <sup>29</sup> Fui remero, mercader de esclavos, esclavo, leñador, salteador de caravanas, cantor, catador de aguas hondas y de metales. Padecí cautiverio durante un año en las minas de azogue, que aflojan los dientes. Milité con hombres de Suecia en la guardia de Mikligarthr (Constantinopla). A orillas del Azov me quiso una mujer que no olvidaré; la dejé o me dejó, lo cual es lo mismo. Fui traicionado y traicioné. más de una vez el destino me quiso matar. Un soldado griego me desafió y me dio la elección de dos espadas. Una le llevaba un palmo a la otra. Comprendí que trataba de intimidarme y elegí la más corta. Me preguntó por qué. Le respondí que de mi puño a su corazón la distancia era igual. En una margen del Mar Negro está el epitafio rúnico que grabé para mi compañero Leif Arnarson. He combatido con los Hombres Azules de Serkland, los sarracenos. En el curso del tiempo he sido muchos, pero ese torbellino fue un largo sueño. Lo esencial era la Palabra. Alguna vez descreí de ella. Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué

indagar una sola, acaso ilusoria. Ese razonamiento fue vano. Un misionero me propuso la palabra Dios, que rechazé. Cierta aurora a orillas de un río que se dilataba en el mar creí haber dado con la revelación. *Ibidem*, p 50.

<sup>30</sup> Borges, J.L., *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa. 1925, p.97.

<sup>31</sup> Borges, J.L., *Las kenningar* (en: *Historia de la eternidad*), OC74, p. 369.

<sup>32</sup> Cfr. Borges, J.L., *La noche de los dones* (en: *El libro de arena*, 1975), OC89 pp 41. Allí, la ‘Cautiva’ (¿esclava?) inicia en el amor lúdico a un muchacho de trece años. El protagonista dice: “No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida. Yo les podría contar lo que me sucedió cierta noche que suelo traer a la memoria, la del treinta de abril del 74. “ El relato es la narración de ese recuerdo.