



El punto de vista en Borges

Enrique Anderson Imbert

Hispanic Review, Vol. 44, No. 3. (Summer, 1976), pp. 213-221.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2176%28197622%2944%3A3%3C213%3AEPDVEB%3E2.0.CO%3B2-A>

Hispanic Review is currently published by University of Pennsylvania Press.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/upenn.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact support@jstor.org.



EL PUNTO DE VISTA EN BORGES

I. EL ESCRITOR Y EL NARRADOR

UN estudio del punto de vista debe comenzar estableciendo la diferencia entre el escritor real y el narrador ficticio.¹ Quien ha concebido el cuento es, naturalmente, un hombre concreto, de carne y hueso; pero ese hombre, al ponerse a escribir, delega la responsabilidad de narrar en un personaje abstracto que sólo existe en la esfera del arte. Por mucho que el escritor y el narrador se parezcan son inconfundibles. Borges ha comentado este desdoblamiento en una composición titulada, precisamente, “Borges y yo” (H):

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas . . . Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

Por lo menos en seis de sus cuentos hay un personaje que responde al nombre “Borges.” Así se llama el protagonista de “El Zahir” (A) y el testigo de “La forma de la espada” (F). En “Hombre de la esquina rosada” (HU) el protagonista cuenta a un tal “Borges” cómo vengó a Rosendo, y, años después, en “Juan Muraña” (I), será Rosendo quien cuente a ese mismo “Borges” su versión del agravio. En “El sueño de Pedro Henríquez Ureña” (O) el Sueño personificado le dice a Henríquez Ureña: “Hará unas

¹ Indico los títulos de Borges con las siguientes abreviaturas: HU = *Historia universal de la infamia*, 1935; J = *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941; F = *Ficciones*, 1944; A = *El Aleph*, 1949; H = *El Hacedor*, 1960; E = *Elogio de la sombra*, 1969; I = *El informe de Brodie*, 1970; O = *El oro de los tigres*, 1972; L = *El libro de arena*, 1975. Aunque las fechas corresponden a las primeras ediciones a veces menciono cuentos que fueron incluidos en ediciones posteriores.

cuantas noches, en una esquina de la calle Córdoba, discutiste con Borges." Hay un único ejemplo de desplazamiento del punto de vista dentro de la misma oración. En "El otro" (*L*) el narrador describe a su doble, que se le ha sentado al lado y se pone a silbar: "Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado) era el estilo criollo de *La tapera* de Elías Regules." Obsérvese el truco. Lo que Borges está diciendo es: Él, el doble, silba desentonadamente porque yo, el narrador, soy desentonado; "él" es "yo." En otros cuentos el narrador que habla en primera persona, aunque innominado, es como un gemelo de Borges. Sus rasgos externos son idénticos: edad, amistades, lecturas, hábitos, viajes, enfermedades, etc. Tales cuentos no son, sin embargo, autobiografías. Borges se divierte con estos "dobles." En "El Congreso" (*L*) el protagonista Ferri es autor de un "Breve examen del idioma analítico de John Wilkins"—ensayo de Borges, en *La Nación*, 8 febrero 1942—y alude despectivamente a "Borges": "Nunca he querido conocerlo." Aun en las anécdotas personales Borges se ficcionaliza a sí mismo: se saca del magín a un *alter ego* y le encaja una máscara de narrador. Para que el juego sea más engañoso Borges inventa a un narrador—escritor como él—en el acto de inventar el cuento que estamos leyendo.² Recuérdesse el comienzo de "Tema del traidor y del héroe" (*F*):

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía pre-establecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico . . . Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan.

O sea, que Borges nos muestra al narrador de "Tema del traidor y del héroe" en el instante mismo de la creación artística:

² El narrador aparece concibiendo un cuento también en "El muerto," "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz," "La otra muerte," "La busca de Averroes" (*A*).

lo vemos vacilar en busca de los elementos variables de una trama invariable; la urdimbre está a medio urdir—se habla de “los hiatos del argumento”—porque ha de ser Ryan quien la urda, sólo que cuando éste lo haga ocultará el secreto de Kilpatrick, el traidor-héroe; secreto que sólo conocemos nosotros, lectores de un cuento . . . que todavía no está escrito.

II. LOS CUATRO PUNTOS DE VISTA

El escritor, al objetivar su relato, tiene dos posibilidades: instala al narrador dentro del cuento, y entonces le oímos hablar con el pronombre de la primera persona; o lo traslada fuera del cuento, y entonces le oímos hablar con el pronombre de la tercera persona. Cada uno de esos narradores tiene a su vez dos posibilidades. Si narra desde dentro del cuento puede hacerlo como protagonista o como testigo. Si narra desde fuera del cuento puede hacerlo con la omnisciencia de un dios o con la quasi omnisciencia de un semidiós. Hay, pues, cuatro puntos de vista narrativos, y Borges los ha usado con plena conciencia de sus respectivas ventajas y desventajas.

1. *Narrador protagonista.*³ Es el que, con el pronombre de la primera persona gramatical, cuenta lo que siente, piensa y hace. El caso de máxima subjetividad se da en “La escritura del Dios” (A), donde el protagonista monologa a solas en la oscuridad de una cárcel. La acción de este cuento se reduce a un éxtasis místico y a una revelación que el protagonista se niega a formular.

2. *Narrador testigo.*⁴ Es el que se sirve del pronombre de la primera persona para contar lo que les ha pasado a personajes más

³ Narrador protagonista: “Hombre de la esquina rosada” (HU); “La lotería de Babilonia,” “La biblioteca de Babel” (J); “Deutsches Requiem,” “El Zahir,” “La escritura del Dios,” “El Aleph” (A); “Dreamtigers,” “Las uñas,” “Los espejos velados,” “Argumentum ornithologicum,” “Delia Elena San Marco,” “Mutaciones,” “Ragnarök,” “Borges y yo” (H); “Una oración” (E); “El Congreso” (C); “El palacio” (O); “El otro,” “Ulrica,” “There are more things,” “Utopía de un hombre que está cansado,” “El disco,” “El libro de arena” (L). Dejo de lado cuentos narrados por un protagonista pero dentro de un marco donde oímos al testigo o al “editor.”

⁴ Narrador testigo: “El espantoso redentor Lazarus Morell,” “El impostor inverosímil Tom Castro,” “El proveedor de iniquidades Monk Eastman,” “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suké,” “El tintorero

importantes: "sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius" (*F*). El narrador testigo nunca alcanza a penetrar en el pensamiento de los protagonistas. A lo más, infiere lo que piensan partiendo de la observación de manifestaciones externas. A veces estas manifestaciones no son gestos que haya visto sino documentos históricos: gracias a los testimonios extraídos de archivos y bibliotecas el narrador se erige en testigo indirecto de acciones que ocurrieron en épocas pretéritas: "La busca de Averroes" (*A*), por ejemplo. Aunque el narrador testigo participe en la acción del cuento, el papel que desempeña es marginal, no central. Por no ocupar el centro de los acontecimientos, se entera de ellos sea porque dio la casualidad que estaba allí cuando ocurrieron ("El encuentro," *I*), sea porque es un confidente del protagonista ("La forma de la espada," *F*), sea porque lee cartas ("Pierre Menard, autor del Quijote," *F*), sea porque es miembro del grupo y por tanto recibe informaciones privilegiadas ("La otra muerte," *A*), sea porque conversa con personas que le permiten completar sus noticias hasta comprender la situación total ("La intrusa," *I*). En este último cuento el narrador testigo habla de oídas y admite el valor relativo de los testimonios en que se apoya:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo . . . Lo cierto es que alguien la oyó a alguien . . . y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después volvieron a contármela . . . La segunda versión . . . confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora . . . con probidad pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor . . .

enmascarado Hákim de Merv" (*HU*); "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," "El acercamiento a Almotásim," "Pierre Menard, autor del Quijote," "Examen de la obra de Herbert Quain," "El jardín de senderos que se bifurcan" (*J*); "Funes el memorioso," "La forma de la espada," "Tema del traidor y del héroe," "La secta del Fénix" (*F*); "El muerto," "Los teólogos," "Historia del guerrero y de la cautiva," "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz," "La otra muerte," "La busca de Averroes," "El hombre en el umbral" (*A*); "El cautivo," "El simulacro," "Un problema," "El testigo," "Parábola del palacio," "Everything and Nothing" (*H*); "El etnógrafo," "Pedro Salvadores" (*E*); "La intrusa," "El encuentro," "Juan Muraña," "La señora mayor," "El duelo," "El otro duelo," "El informe de Brodie" (*I*); "La promesa," "El estupor," "Los cuatro ciclos" (*O*); "El soborno" (*L*).

3. *Narrador omnisciente.*⁵ La omnisciencia es un atributo divino, no una facultad humana. Solamente en el mundo ficticio de la literatura vale la convención de que un narrador lo sepa todo. Y, en efecto, el narrador omnisciente es el microdiós de un microcosmos; conoce la totalidad de su creación y de sus criaturas. Desde fuera del cuento, y con los pronombres de la tercera persona, es capaz de comprender las circunstancias en que están metidos los personajes y también los pliegues más íntimos de su personalidad. Tanto es así que “El milagro secreto” (*F*)—donde el poeta Hladik pide a Dios que le dilate la temporalidad de su conciencia para concluir un poema en el instante en que los nazis lo fusilan—parecería escrito por ese mismo Dios. Sólo una vez aparece un “yo”: “En el argumento que he bosquejado.” Es el “yo” de un Dios.

4. *Narrador quasi omnisciente.*⁶ Supongamos que el narrador omnisciente se limite a comunicar tan sólo lo que cabe en la capacidad de observación de un hombre ordinario. Tendríamos entonces el punto de vista del narrador quasi omnisciente. No es omnisciente porque en el informe que nos da faltan datos sobre el escondido fluir psíquico de los personajes. Es quasi omnisciente porque, a pesar de esa limitación, espía a sus personajes en lugares solitarios y únicamente en momentos críticos. Se parece al narrador testigo en que observa más como hombre que como dios, pero se diferencia de él en que su posición de narrador quasi omnisciente es exterior al cuento y narra con los pronombres de la tercera persona. En “Tres versiones de Judas” (*F*) el narrador está enterado de la teología del protagonista Nils Runeberg no porque, con la clarividencia de un dios, la adivine en su cabeza de teólogo, sino porque, con la curiosidad de un hombre, la lee en sus escritos teológicos;

⁵ Narrador omnisciente: “Las ruinas circulares” (*J*); “La muerte y la brújula,” “El milagro secreto,” “El sur” (*F*); “Los teólogos,” “La espera” (*A*); “Una rosa amarilla,” “Inferno, I, 32” (*H*); “Leyenda,” “His end and his beginning” (*E*); “El sueño de Pedro Henríquez Ureña” (*O*); “El espejo y la máscara” (*L*).

⁶ Narrador quasi omnisciente: “La viuda Ching, pirata puntual,” “El asesino desinteresado Bill Harrigan” (*HU*); “La muerte y la brújula,” “Tres versiones de Judas” (*F*); “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (*A*); “Diálogo de muertos,” “La trama,” “Martín Fierro,” “Parábola de Cervantes y de Quijote,” “Paradiso, xxxi, 108” (*H*); “El evangelio según Marcos” (*I*).

pero ese narrador no figura como hombre, sino que, como un semidiós, cuenta desde lejos sin que le oigamos ni un solo "yo."

III. DESPLAZAMIENTO DE PUNTOS DE VISTA

En algunos de sus cuentos Borges eligió uno de los cuatro puntos de vista y lo mantuvo fijo de principio a fin. En otros, eligió más de uno y los combinó en varias formas. En este último caso no sólo las perspectivas se desplazan dentro de un cuento, sino que también el cuento se desplaza dentro de la clasificación de puntos de vista. Tal clasificación, por apoyarse en la gramática de los pronombres, invita a deslices. Los ángulos de visión de un cuento están condicionados por el modelo triangular de toda comunicación lingüística: un "yo" se dirige a un "tú" para hablarle sobre "él" o "ello." En todo cuento hay siempre un "yo," implícito o explícito. En un "cuento en tercera persona" el narrador acostumbra disimularse y acallar el "yo"; pero nada le impide, si le da la gana, desahogarse con comentarios personales, vociferando sin disimulo el "yo." Ahora bien: este "yo" impertinente no significa que el punto de vista del narrador omnisciente o quasi omnisciente se haya convertido en el punto de vista del narrador protagonista o testigo. Eso sí: sobresalta al lector obligándolo a preguntarse cuál fue la intención del escritor. Borges usa una sola vez el pronombre de primera persona en "El asesino desinteresado Bill Harrigan" (*HU*), "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (*A*), "El evangelio según Marcos" (*I*), "Avelino Arredondo" (*L*): ¿vamos por eso a decir que sus narradores son testigos, siendo que lo que domina es la quasi omnisciencia? En "Emma Zunz" (*A*) aparece un solo "nosotros" y un solo "yo" pero el narrador que está interiorizado en la silenciosa rumia mental de la asesina y aun del que va a ser asesinado, ¿no es más omnisciente que testigo?

El desplazamiento de puntos de vista es más difícil de distinguir cuando se emplean los mismos pronombres. Con pronombres de tercera persona el narrador omnisciente pasa a ser quasi omnisciente y viceversa: en "La muerte y la brújula" (*F*) el narrador tan pronto sondea las almas como describe apenas sus conductas. Con pronombres de primera persona el narrador protagonista pasa a ser testigo y viceversa: en "El Aleph" (*A*) o en "Funes el memorioso" (*F*) el narrador tan pronto es el agente principal de

la acción como se contenta con observar las acciones principales de Daneri o Funes. Borges es consciente de estas alternancias. En "Guayaquil" (*I*), pongamos por caso, el narrador y Zimerman alternan en su función protagónica: ". . . confesar un hecho—dice el narrador—es dejar de ser un actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó."

El desplazamiento de puntos de vista obedece en otros cuentos al plan constructivo. "La casa de Asterión" (*A*) comienza con el punto de vista del narrador protagonista—es el Minotauro quien cuenta su propia vida—y al final un narrador quasi omnisciente oye a Teseo relatando a Ariadna cómo el Minotauro murió. Más frecuente es la construcción del cuento con dos "yo": un narrador testigo comienza por definir una situación y en seguida cede la palabra a un narrador protagonista. Esa situación es a veces un diálogo.⁷ En "El hombre en el umbral" (*A*), por ejemplo, hay tres "yo": el narrador reconstruye las palabras que le oyó a un inglés, quien a su vez cuenta lo que le oyó a un musulmán en la India. A veces la situación es que el narrador está publicando un manuscrito.⁸ Así, en "El jardín de senderos que se bifurcan" (*F*). Otro desplazamiento de puntos de vista ocurre cuando en el decurso del cuento interviene desde fuera la óptica de un editor en forma de notas al pie de página o de posdata.⁹ Así en "El inmortal" (*A*).

IV. MODOS DE USAR LOS PUNTOS DE VISTA

Un narrador, cualquiera que sea el punto de vista que haya adoptado, puede usarlo de tres modos. Un modo es decirnos qué es lo que ocurrió. Otro es mostrarnos cómo ocurrió. Otro, combinar el decir con el mostrar.

El primer modo consiste en referirnos un resumen indirecto de los acontecimientos. El narrador se interpone entre los personajes

⁷ Situación de diálogo: "La forma de la espada" (*F*); "El hombre en el umbral" (*A*); "El indigno," "Historia de Rosendo Juárez," "Juan Muña" (*I*); "La noche de los dones" (*L*).

⁸ El narrador publica un manuscrito: "El jardín de senderos que se bifurcan" (*J*); "El inmortal" (*A*); "El informe de Brodie" (*I*); "La secta de los treinta," "Undr" (*L*).

⁹ Un "editor" introduce su propio punto de vista en notas y posdatas: "La biblioteca de Babel," "El jardín de senderos que se bifurcan" (*J*); "El inmortal," "Deutsches Requiem" (*A*).

y el lector. Su actitud es explicativa. Lo que hace es informarnos sobre lo que él sabe. El lector ve y oye al narrador arrellanado en su sillón de conversador, diciéndonos algo.¹⁰ En "Funes el memorioso" (*F*), por ejemplo, nos confiesa:

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.

El segundo modo de usar los puntos de vista consiste en presentar directamente los acontecimientos. El narrador no quiere ser un obstáculo entre la acción y el lector, y entonces crea una especie de conciencia-escenario donde se representa una especie de drama, visible en gestos, audible en diálogos.¹¹ En "Diálogo de muertos" (*H*), por ejemplo, el narrador renuncia a su función de expositor de resúmenes: la acción, en vez de replegarse en su mente, se despliega a la vista del lector. Y aun en un cuento tan complejo como "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (*A*), lo visible y lo audible son las escenas de la plática entre Dunraven y Unwin.

El tercer modo de usar los puntos de vista consiste en que el narrador, sin abandonar su posición exterior a la acción narrada, acorta la distancia, se identifica con su personaje y por seguirlo paso a paso y mirar desde sus ojos nos da no sólo una interpretación de lo acontecido sino también el espectáculo mismo de los acontecimientos.¹² En "Las ruinas circulares" (*F*), por ejemplo,

¹⁰ Primer modo: resumir. "El muerto" (*A*) comienza con un comentario y sigue: "quiero contarles el destino de Benjamín Otálora . . . Por ahora, este resumen puede ser útil." En "El duelo" (*I*): "me limitaré a un resumen del caso." Otros cuentos con este modo de resumir: todos los de *HU*, excepto "Hombre de la esquina rosada"; "Funes el memorioso" (*F*); "El muerto" (*A*); "La trama" (*H*); "La señora mayor," "El duelo," "El otro duelo," "El informe de Brodie" (*I*).

¹¹ Segundo modo: mostrar. "Hombre de la esquina rosada" (*HU*); "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (*A*); "Diálogo sobre un diálogo," "Diálogo de muertos" (*H*); "El evangelio según Marcos" (*I*).

¹² Tercer modo: resumir y mostrar. "Las ruinas circulares" (*J*); "La muerte y la brújula," "El fin," "El sur" (*F*); "Emma Zunz," "La espera" (*A*).

el narrador resume lo que el protagonista ve y ve lo que el protagonista resume.

V. CONCLUSIONES

Salvo error u omisión de mi parte, Borges, hasta ahora, ha usado el punto de vista del narrador protagonista en 24 cuentos; el del narrador testigo en 40; el del narrador omnisciente en 12; y el del narrador quasi omnisciente en 11. No he computado sus modos de usarlos pero, a ojo de buen cubero, calculo que en la mayoría de cuentos dice resúmenes; en pocos combina el decir con el mostrar, y escasean los que muestran escenas. Esta marcada preferencia por el narrador testigo que resume acciones ajenas explica el tono intelectual de los cuentos de Borges. No equivocarse, sin embargo. Se caracterizan, sí, por el estilo discursivo del ensayo, pero la intervención inteligentísima del sofista Borges borra la frontera entre lo real y lo irreal y acaba por infundir, aun en sus cuentos más ensayísticos, humor, metafísica y poesía.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Harvard University

