

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

Los mitos de Borges: aproximaciones a ocho
cuentos de El libro de Arena

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

DAVID MONROY GOMEZ

ASESOR: DR. RUBEN DARIO MEDINA JAIME



UNAM
CAMPUS ACATLÁN SANTA CRUZ ACATLAN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



1999

271978



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre

A mis hermanas y hermano

A Isabel

Introducción

En la evolución de la narrativa latinoamericana contemporánea, la figura del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) es una referencia inevitable. Su prosa y su poesía marcan un sendero, el de la modernidad, por el cual transitarán más tarde otros escritores, incluso fuera de nuestros países. Al lado de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier y otros, Borges dio forma a la vanguardia que hizo posible el llamado *boom*. Padre fundador de la actual ficción fantástica, Borges comparte con los nombrados el papel de pilar, como creador de obras nuevas que, dejando atrás el afán de la denuncia y el retrato de la realidad, se fundamentan en los conflictos humanos, más allá de la selva terrible y otros escenarios grandilocuentes que se imponían sobre la trama e incluso sobre la voluntad de contar una historia (lo que Mario Vargas Llosa ha llamado “novela primitiva”).

Borges es, en primera instancia, conocido como un escritor dedicado a lo fantástico; sin embargo, ha señalado Carlos Fuentes, aun el más extremo delirio de la imaginación borgiana tuvo su origen en el contexto vital del autor. Así, el mítico Aleph se encuentra en el sótano de una antigua casa de Buenos Aires que “prodiga los recuerdos” de un amor frustrado; así también, los mitos del compadrito y la esquina rosada proveen material que luego se transformará en cosmogonías, en estudios de literaturas que se antojan más antiguas que el tiempo mismo, en cuentos

basados en la metafísica o la religión (ambas consideradas por sus posibilidades fantásticas y no como sistemas de pensamiento).

Uno de los múltiples estudiosos borgianos, Marcos Ricardo Barnatán, da cuenta del exceso en la admiración por el argentino, equiparando a sus seguidores tempranos con una secta de iniciados. En su introducción a una antología de relatos (donde incluye apretada síntesis de vida y obra de Borges), Barnatán deja traslucir dicha gran admiración y llega a lamentar la ruptura final del “culto”, con la consecuente “vulgarización” de su patrono y de los libros canónicos; en breve, deplora el acto de divulgar el conocimiento del antiguo maestro:

Borges es ya de los otros, es de todos *Borges para millones* se titula el último film producido por sus exégetas. Lo hemos perdido para siempre¹.

Asimismo, Barnatán apunta el sesgo polémico que el a veces ácido Borges poseyó, en cuanto a sus opiniones y preferencias políticas, siempre atacadas por algunos sectores de la crítica:

Borges es también símbolo involuntario de la confusión entre literatura y política. No en vano la gran mayoría de sus detractores literarios son también sus enemigos políticos².

Sirva lo anterior para poner distancia entre el excesivo culto al autor y su injusta apreciación como “conservador” en ámbitos políticos. No es el medio para acercarse a una obra tan compleja como la de Borges la admiración irrestricta que soslaya defectos, característica del “iniciado”;

¹ Marcos Ricardo Barnatán “Introducción” a *Narraciones*, de Jorge Luis Borges, p. 13
² *Ib. id.*, p. 57

tampoco lo es, no obstante, la abominación gratuita por efecto de factores extraliterarios. Si bien uno es el hombre, lo que quedará de Borges será su obra en el campo de las letras, y de ninguna manera sus variopintas opiniones. En alguna ocasión, él mismo anotó:

Es verdad que muchas veces nuestras palabras nos calumnian. Pero una persona es superior a lo que dice y un hombre es superior a lo que hace también².

No son, pues, enfoques de este trabajo ni el deslumbramiento ni el repudio, sino la estatura de Borges como creador de ficciones, y los ingredientes de su cocina de narrador.

Juan Nuño delimitó los principales temas borgianos de manera sintética:

Borges es un espíritu obsesionado por unos cuantos temas verdaderamente metafísicos: el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo; la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que priva sobre la irrealidad de los individuos, y, sobre todo, el tiempo, el “abismal problema del tiempo”, con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos, con la nota enfermiza de su ineludible poder que arrastra y devora y quema³.

Nuño asegura en otro lugar que toda interpretación mata al texto, lo diseña sobre una mesa, y que nada es más cierto en el caso de la obra

Jose Revcles “Borges: he cometido la imprudencia de cumplir ochenta años”, en *Los escritores*, p. 51. Véase también *Borges para millones*, pp. 73-74. Otros aspectos del Borges “público” – sus opiniones sobre el fútbol, los premios literarios, la política y la literatura latinoamericana – son asequibles en la entrevista con Arturo Melgoza Paralizábal incluida en *El crepúsculo de los últimos gigantes*, pp. 105-142.

³ Juan Nuño *La filosofía de Borges*, p. 10.

borgiana. No obstante, en el presente trabajo no se desea tal cosa. A lo sumo, se busca un acercamiento a ciertas constantes, a ciertos recursos, a determinadas imágenes.

El objetivo de esta aproximación, que se hará patente en el examen de ocho cuentos de *El libro de arena* (último volumen de narraciones de Borges), es revelar, así sea mínimamente, los engranajes que hacen funcionar la maquinaria de la ficción borgiana. Las constantes, los recursos y los temas serán encontrados, primero, en la obra total de Borges, y luego, específicamente, en los textos citados.

Para conseguir tal fin, se partirá de una visión sucinta de las concepciones acerca de lo fantástico. Comienza con la obra de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, de la cual se distinguirán sus alcances y limitaciones, mediante su superficial aplicación a algunas narraciones contemporáneas. Sigue con el examen de diversas proposiciones en la misma área, buscando no la definición del tema, sino la exposición de distintos puntos de vista. Con esto debe reforzarse el terreno movedizo en el que se encuentra cualquier intento clasificatorio de la literatura fantástica y, sobre todo, debe quedar claro el carácter ambiguo de esta última. De aquí se pasa a un breve esbozo de lo fantástico contemporáneo y, en específico, latinoamericano, para ubicar *grosso modo* el sitio de la obra borgiana.

Este último tema es precisamente la guía de la segunda parte de las tesis en que se divide el cuerpo principal de este trabajo. Expone lo que puede llamarse “los mitos de Borges”: un conjunto, una reunión literaria de obsesiones, recurrencias, redes de citas, etcétera, que conforma un universo sistemático y especial, el del escritor argentino. Estos “mitos” tienen su expresión tanto en la prosa como en la poesía de Borges, y su

exposición servirá para trazar las coordenadas en las que se mueve *El libro de arena*. Por tanto, la palabra “mito” no designará un conjunto de relatos o leyendas fundacionales a nivel social, sino tan sólo lo dicho

Los acercamientos a ocho cuentos de este volumen ocupan el espacio de la tercera parte. En ellos se distinguirán algunos caracteres señalados en los dos segmentos anteriores; es decir, se aplicará una “taxonomía aproximativa” a cada cuento, para hacer patentes sus características dentro de lo fantástico y la manera en que el autor ha manejado éstas y las ha alterado mediante mitos personales y obsesiones.

Quede manifiesto, entre los distintivos que pueda portar este trabajo, el siguiente: su carácter de simple acercamiento al profundo y fascinante universo encerrado en los escritos de Jorge Luis Borges.

I Tiempo y espacio de la ambigüedad:

Visiones de la literatura fantástica

A La teoría de Todorov. Alcances y límites

Evgen Todorov pronunció un sentido réquiem en su texto, ya clásico, *Introducción a la literatura fantástica*⁵, sobre el sepulcro del tema que nos ocupa. El lugar de lo fantástico en la sociedad, agregó, fue llenado por el psicoanálisis, la entonces panacea y caballo de batalla auxiliar en asuntos del lenguaje, cuando de estructuralismo se trataba.

El crítico hizo una hábil disección de historias y temas. Bajo criterios fundamentales, estructuralistas por supuesto, propuso un viaje por lo fantástico a partir de la tradición romántica. Los cuentos de Hoffmann, Poe, Nerval, Maupassant y otros fueron pasados por la segadora y convertidos en materia alejada de sueños y pesadillas, en sencillas fórmulas que, cumplidas, dieron pie a una concepción cerrada, autárquica y, por desgracia, muy limitada.

⁵ Evgen Todorov *Introducción a la literatura fantástica*, 3a ed. México, Premiá 1997. En adelante, las citas correspondientes a esta edición indican el número de la página entre paréntesis.

Con todo y ser, como afirmó Julio Cortázar, “un esfuerzo muy grande”⁶, el enfoque de Todorov dejó fuera, por necesidad, múltiples posibilidades. No significa esto que el suyo no sea un libro válido y útil — de ahí su carácter de clásico, por descontado—, sino que, como veremos, todo esfuerzo por aprehender en su totalidad el amplio campo de lo fantástico está condenado *a priori* a ser superficial, una mera herramienta, como se demuestra con los distintos enfoques que la materia ha soportado y seguirá soportando. Así, cada estudioso o practicante *destaca el aspecto* que más le interesa o que le es más útil, y hereda un punto de vista y una multitud de posibles análisis y clasificaciones, nunca definitivos.

En este caso, será evidente que muchas de las lecciones de Todorov no son aplicables a lo fantástico latinoamericano o, en un sentido global, a lo fantástico contemporáneo. Todorov examinó la tradición de fines del siglo XVIII y el XIX en pleno, con eminentes ejemplos anglosajones y franceses. Sus fuentes son los cuentistas románticos, en principio, y llega a afirmar, como se ha dicho, que lo fantástico murió con la narrativa de Franz Kafka. Recordemos en este punto las lapidarias frases:

Con Kafka nos encontramos frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él (p. 134).

Lo ambiguo en la naturaleza misma del tema propicia que Todorov, como cualquiera que lo intente, llegue a un acercamiento tan sólo, sin conseguir una verdadera, plausible y delimitada definición. Con todo, destaca su campo de estudio:

⁶ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 41. Véanse también pp. 42-43

Ellegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra (p. 24).

La solución que Todorov propone al problema de lo fantástico es, en primer lugar, encontrarle una explicación al suceso no ordinario que “ha violado las leyes” de nuestro mundo, que lleva a pensar en una alteración de las estructuras que rigen el cosmos conocido, las que nos mantienen cuerdos. Como el propio Todorov explica más adelante, optar por alguna de las dos soluciones que enuncia destruye lo fantástico, lo transforma en parte del reino de lo extraño o lo maravilloso.

Es su carácter ambiguo lo que le proporciona cuerpo a lo fantástico. Hay una vacilación, resultado del enfrentamiento de un individuo con algo que lo empuja a dudar de la naturaleza exacta de los órdenes que singularizan su vida. Esto es, el personaje se encuentra en plena posesión de sus sentidos y, sin embargo, se presenta en su entorno una manifestación que lo hace dudar, tambalearse durante su cómoda rutina... Esto es lo ambiguo, lo indefinido, lo confuso.

Todorov enfatiza este punto en un territorio extratextual, lo que no deja de tener interés:

Lo fantástico implica pues una integración con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados (p. 28).

Pensemos, para mayor claridad de estos elementos, en las narraciones *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, y “El dedo móvil”, de Stephen King. En la novela corta del argentino, la repetición exacta de unos hechos, día tras día, es explicada por medio de la lógica, al introducir el autor un aparato que recoge imágenes y las emite cotidianamente a una hora determinada. En el camino hasta este punto, el lector se ve confundido también por las dudas del personaje que asiste a estos encuentros con “fantasmas”. Seguimos a Todorov: en el preciso instante en que el fenómeno admite una explicación —en este caso, de índole tecnológica—, el relato ya no pertenece al terreno de lo fantástico. En cambio, todo el cuento de King es fantástico (urbano, por su contexto): la intrusión de un dedo que aparece en el desagüe de un lavabo común y corriente conduce a vacilaciones sobre la cordura de un personaje —la vacilación también es compartida por el lector en este caso: ¿está el hombre alucinando o es real el terrible dedo que lo atormenta?—, hasta que otro actor da fe de algunos monstruosos restos mutilados. La solución, sin embargo, es escamoteada por el escritor al dejar en suspenso el relato, por lo cual nunca sabremos si lo que ocurrió fue real o un caso de locura colectiva. Aquí está lo fantástico.

Asimismo, Todorov define los términos “maravilloso” y “extraño” en relación con nuestro tema:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo

fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por lo contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el terreno de lo maravilloso.

Lo fantástico (.), más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite entre dos géneros: lo maravilloso y lo extraño (p. 36).

Roger Caillois también distingue entre lo fantástico y lo maravilloso, aunque en otros términos. Según lo cita Jaime Alazraki:

Lo fantástico como opuesto a lo maravilloso según la perspicaz distinción de Roger Caillois, para quien “el universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan. En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo en donde lo imposible está desterrado por definición⁷.

Aunque lo que Caillois llama “maravilloso” entraría en la tierra concebida por la *fantasy* contemporánea, en principio coincide con Todorov en la irrupción de un elemento “ajeno” en lo cotidiano como característica de lo fantástico. Y como Todorov, se limita a establecer que lo maravilloso no es fantástico y viceversa. Esto, pues, nos da ideas acerca de regiones limítrofes pero al fin y al cabo bien separadas, lo que habla de la ambigüedad no sólo como condición de lo fantástico, sino como

7. Véase: *Expliquémonos a Borges como poeta*. Alazraki cita a Caillois en pp. 219-220n.

característica de la propia definición de lo que es y hasta dónde llegan sus fronteras, si tal cosa es posible.

Las tres condiciones que Todorov menciona como necesarias para la presencia de lo fantástico son las siguientes:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje. De tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra: en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una posición frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente lo fantástico; la segunda puede no cumplirse (p. 30).

Si continuamos con Todorov, tras la exposición de sus condiciones, veremos que el asunto se complica aún más por un afán taxativo: distingue incluso los subgéneros de lo extraño-puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso-puro:

En las obras pertenecientes a ese género (lo extraño), se relatan acontecimientos que pueden explicarse por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos

nos volvieron familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, sólo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño) (p. 40).

Dejando aparte el hecho de que ni lo fantástico ni lo maravilloso están bien delimitados, Todorov toca geografías quizá ajenas al tema o quizá inclusivas, pero no explica exactamente sus vínculos. Sí, tal vez las novelas de Dostoievsky puedan ser clasificadas como “extrañas”, pero esto nos llevaría a considerar en qué momento cruzan los límites las obras de Gautremont, Baudelaire, Lovecraft e incluso Joyce y Proust; el trabajo de Kafka es iluminador en este sentido. ¿Y por qué no decir que es “extraña” la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig? ¿Cuál es la distancia que separa a Tolkien de Fuentes?⁸ La ambigüedad campea, y a estos extremos nos vemos obligados a llegar en busca de un poco de luz. Las fronteras son inciertas, como el propio Todorov no lo ignora. Escribe a propósito de lo fantástico-maravilloso:

Pasemos ahora del otro lado de esa línea media que llamamos lo fantástico. Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso o, dicho de otra manera, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto: sin embargo,

⁸ Véase al respecto las relaciones que Robert Bloch establece entre la literatura “seria” y la fantástica, en su introducción a *The best of H. P. Lovecraft*.

la presencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión (p. 44).

Lo dicho es válido: la ambigüedad prevalece. No obstante, Todorov nos proporciona una herramienta relativamente útil cuando intenta un resumen de todo lo que ha escrito sobre el tema y apunta hacia el espinoso tema de lo fantástico puro:

En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a plena vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje: *la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente* (p. 74)

Aquí ya hay suficiente claridad. En suma, lo fantástico posee la virtud de crear un efecto que otros géneros no logran; tiene la función y el poder de *suscitar el suspenso o la intriga y describe*, habida cuenta de la tautología, un universo fantástico que no existe fuera del lenguaje. Notemos que, más que intentar una definición, Todorov señala características inherentes a lo fantástico, con lo que nos proporciona ciertas “pistas”.

Extendámonos un poco, pues, en las dos primeras características. Comencemos por la enunciación de una perogrullada más: lo fantástico es, en general, cuestión de suspender la incredulidad de quien lee, y esto

incluye la posterior presencia del efecto que expone Todorov: el miedo, el horror o la curiosidad tienen lugar si y solo si el escritor ha triunfado sobre el incrédulo lector, siempre a la defensiva. Mas la primera condición, la perogrullada dicha, se relaciona con la literatura en general, no sólo con la fantástica. No hay otra forma de percibir el hecho estético-literario, de hallar un cierto goce en la lectura de obras de ficción. Quien se acerca, por ejemplo, al *Quijote*, debe cerrar sus ventanas al mundo exterior y limitar, suspender o eliminar su escepticismo al tomar el libro en sus manos y comenzar a leer. Debe, entonces, estar dispuesto a creer en la posibilidad de que un viejo hidalgo enloquezca como resultado de repetidas lecturas caballerescas y salga a desfacer entuertos montado en un rocín flaco, olvidada a medias su vida anterior. No hay otro camino: para el hecho estético —es decir, para la percepción del texto como una obra artística— es necesaria la suspensión de la incredulidad.

Esta condición de la literatura en general se hace mayor en lo fantástico. El lector, entonces, se apropiará, por medio de la lectura, de un punto de vista que ensanchará el suyo, por naturaleza limitado. Esto se lleva a cabo mediante el efecto nombrado por Todorov y que tiene que ver con lo fantástico concebido como “literatura de la desesperación” o “peligrosa”: ningún otro género ofrece el efecto de miedo, horror o curiosidad en el plano en que lo hace lo fantástico, y raro es el que permite la ruptura con la cotidianidad. Lo que nombra Todorov no se limita a un “sentimiento”: lo fantástico sacude los cimientos del individuo y lo incita a reflexionar acerca de la prisión de las veinticuatro horas y las tres dimensiones, algo que el realismo consigue sólo con grandes novelistas (Dostoyevsky, Flaubert, Vargas Llosa, Sábato) que exponen cabalmente los vicios y defectos de la humanidad. Los cuentos fantásticos de Borges, para

cita nuestra materia de análisis, poseen una dimensión “profunda” que sus incursiones “realistas” no tienen.

Por otro lado, la intriga parecería algo raro de mencionar en casos en los que otros elementos resaltan más. El suspenso funciona a veces en Poe y Maupassant, por citar a dos escritores “fantásticos”; *no así en Lovecraft y Ramsey Campbell*. La intriga y el suspenso existen también en la novela policiaca y forman parte de su estructura vital. No pocas veces en lo fantástico la atmósfera supera a la intriga (Lovecraft) o ésta es utilizada para cruces de géneros (Borges), o simplemente como tal, un ingrediente que hace avanzar el texto pero no lo determina (King).

De la exposición de Todorov podemos colegir varios puntos: a) la tarea de clasificar y determinar qué es lo fantástico, literariamente hablando, está contaminada de ambigüedad, pues las fronteras se mueven; b) pueden inferirse distintos caracteres útiles de lo fantástico (siempre sujetos a matices): el efecto particular que tiene sobre el lector; su función de mantener el suspenso (no necesario) en la narración; su carácter autorreferencial, ya que se apoya en un sistema fantástico para exponer un universo igualmente fantástico; c) lo netamente fantástico introduce al lector en el territorio mismo del texto, provoca una “integración del lector con los personajes”, por lo cual aquél comparte la percepción ambigua de los hechos narrados; esto último se relaciona con el efecto final que el relato fantástico consigue.

Sujeta a muchos posibles ajustes, la teoría de Todorov es útil e incluso impulsa los análisis hechos por Flora Botton Burlá sobre algunos cuentos de Borges, Cortázar y García Márquez, así como el intento aproximativo de Louis Vax en *Arte y literatura fantásticas*⁹. Como hemos

⁹ Flora Botton Burlá *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983. Louis Vax *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Esto, deja sin contestar ciertas preguntas, algunas inquietudes, expuestas por otros autores en las siguientes líneas.

B. Otras proposiciones

Las opiniones sobre lo fantástico se diversifican y cada cual tiene su visión al respecto. Por ejemplo, Adolfo Bioy Casares, en su prólogo a *Antología de la literatura fantástica*¹⁰, libro que confeccionó junto con Borges y Silvina Ocampo, hace algunas observaciones generales sobre el ambiente o la atmósfera y la sorpresa inherentes al buen cuento fantástico. Pasa luego a enumerar los argumentos: cuentos con fantasmas, variaciones del tema de los tres deseos, historias con personaje soñado, metamorfosis, inmortalidad, acciones paralelas que obran por analogía, vampiros y castillos¹¹. Dejando aparte lo heterodoxo de los temas, es evidente que esta clasificación por argumento se presta a malas interpretaciones y casi nulo rigor, con el añadido de que sólo funciona con los textos de la propia antología, y rara vez con una narración “del exterior”.

Sin embargo, Bioy Casares remonta la obsesión clasificatoria y enuncia que los cuentos fantásticos pueden dividirse, por su explicación, en tres cuerpos principales, atendiendo a su final: a) explicación sobrenatural; b) explicación fantástica, pero no sobrenatural; c) explicación por intervención de un agente sobrenatural, pero que admite la

¹⁰ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. La Comp. México: Hermes-Sudamericana, 1988, pp. 5-12

¹¹ pp. 8-11

posibilidad de una explicación natural; aquí mismo caben los cuentos que “admiten una explicativa alucinación”¹².

La clasificación explicativa de Bioy Casares sufre, como la de Lotzov, de simplicidad mecánica al intentar acercamientos a lo casi inclasificable. En efecto, parece y es muy subjetivo pretender delimitar un texto solamente por su explicación. El cuento fantástico puede admitir una explicación coherente, pero también puede negarse a ésta. Así, resulta inútil su encasillamiento en tal o cual categoría. Los cuentos de Algernon Blackwood y Arthur Machen, junto con la novela *El gran show secreto*, de Clive Barker, por nombrar sólo tres casos en los que la “explicación” no conduce a nada, son ilustrativos al respecto.

Impero, Bioy Casares da en el clavo al principio de su prólogo, cuando afirma con plena conciencia lo siguiente (aunque después niegue con sus clasificaciones lo declarado):

Pedimos leyes para el cuento fantástico, pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento.¹³

Esto nos indica la variedad enorme que el estudioso enfrenta cuando trata de delimitar lo fantástico, desde el ángulo que sea. Bioy Casares se inclina por “indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento”; esto es, la disección de una especie y la de un individuo, que no necesariamente se harán extensivas a la generalidad. Si optamos por este enfoque, es obvio que cada vez que hagamos un

¹² Ibid., pp. 11-12.
¹³ Ibid., p. 6.

análisis particular partiremos de cero, y sólo tendremos en cuenta la tradición o el sustrato cultural del espécimen, y cómo se trenzan éstos en su estructura, algo que es mejor, más manejable y coherente que intentar una clasificación forzada y finalmente inútil. ¿Qué objetivo tendría decir que tal o cual texto admite una explicación sobrenatural pero también natural, o que “admite una explicativa alucinación”?

Otro maestro más antiguo y más orientado hacia la vertiente sobrenatural del cuento fantástico, H. P. Lovecraft, propuso algunas categorías, sin ahondar demasiado en ninguna de ellas:

Considero cuatro tipos de cuentos sobrenaturales: uno expresa *una aptitud o sentimiento*, otro un *concepto plástico*, un tercer tipo comunica *una situación general, condición, leyenda o concepto intelectual*, y un cuarto muestra una *imagen definitiva, una situación específica de índole dramática*. Por otra parte, las historias sobrenaturales pueden estar clasificadas en dos vastas categorías: aquellas en las que lo maravilloso o terrible está relacionado con algún tipo de *condición o fenómeno*, y aquellas en las que esto concierne a la *acción del personaje en conexión con un suceso o fenómeno grotesco*.

Cada relato fantástico —hablando en particular de los cuentos de miedo— puede desarrollar cinco elementos críticos: a) algo que sirve de núcleo a un horror o anormalidad (condición, entidad, etc).. b) efectos o desarrollos típicos del horror; c) el modo de la manifestación de ese horror; d) las maneras de reaccionar ante ese horror; e) los efectos específicos del horror en relación a las condiciones dadas.¹⁴

H. P. Lovecraft, “Nota sobre los escritos de literatura fantástica”, en *La noche del océano*, pp. 174-175. Subrayado del propio escritor.

Como se ve, la manía clasificatoria atacó también a Lovecraft. Su intento, humilde como es, deja en claro unas cuantas cosas: la enorme carga de subjetividad que implica establecer “tipos”; la imposibilidad de trabajar con tales categorías y, esto sí es muy importante, la división de las historias mediante factores determinados por la condición o el fenómeno (incluidas están las creaciones del propio Lovecraft) y las determinadas por la acción del personaje. En otro texto, el estadounidense se permite hacer la inevitable aclaración que expusimos en el “método” de Bioy Casares:

Como es natural, no podemos esperar que todos los relatos sobrenaturales se ajusten cabalmente a un modelo teórico. Las mentes creadoras son distintas, y los mejores tejidos tienen sus defectos.¹⁵

Así pues, del lado práctico poco podremos extraer de esta “teoría” lovecraftiana (lo cual tampoco es de lamentarse, por otra parte; nada más lejano, quizá, del pensamiento de Lovecraft que instituir un cedazo para los cuentos fantásticos, los sobrenaturales en particular).

Por la misma senda de la fantasía oscura, el especialista David G. Hartwell urdió, en una extraordinaria antología¹⁶, una clasificación del cuento de miedo en tres esferas: a) la alegoría moral, en la que sobresale la vieja batalla del bien contra el mal, junto a reciclajes de los eternos temores (la muerte); b) la metáfora psicológica, o el combate del hombre contra el hombre (categoría que, asombrosamente, hermana textos de Lovecraft y Faulkner), y c) lo fantástico, donde existe un elemento de

¹⁵ H. P. Lovecraft. *El horror en la literatura*, p. 11.

¹⁶ David G. Hartwell. *The Dark Descent*. Publicada en español bajo el título *El gran libro del terror* México: Roca, 1990.

ambigüedad¹⁷. Esta clasificación, lejanamente todoroviana, apunta hacia el interior de las ficciones y, aunque su materia prima son las creaciones de fantasía oscura, bien podría hacerse extensiva a un buen número de otras obras. La salvedad es, como en el caso de Bioy Casares, el hecho de que ha servido para darle vida a una antología, y para poco más (el surgimiento de otras colecciones, como *The Architecture of Fear*, de Kathryn Cramer y Peter D. Pautz). Los relatos de *The Dark Descent* corresponden con exactitud a lo que Hartwell enuncia, mas el sentimiento de lo fantástico y de lo sobrenatural sigue siendo huidizo y se niega a ser limitado.

Julio Cortázar también intentó aclarar lo fantástico en un par de textos, pero es en sus conversaciones con Ernesto González Bermejo¹⁸ donde surge una pequeña teoría en todo su esplendor, sobre la base de que “lo fantástico sucede en condiciones muy comunes y normales”¹⁹. Tras renunciar a definir el tema y afirmar que el libro de Todorov al respecto es “un esfuerzo muy grande” pero “insatisfactorio”, ya que después de su lectura “mi sentimiento de lo fantástico no ha sido explicado, no ha encontrado solución”, Cortázar declara:

Todo lo que se puede hacer —y eso, si puede valer la pena— es tratar de buscar la noción de lo fantástico, satisfactoria para alguien como usted o como yo y la que, por lo contrario, no nos satisface.²⁰

Nada de criterio “científico” ni limitante, en lo que coincide con Bioy Casares cuando éste dice que es necesario hallar leyes generales y específicas en los cuentos fantásticos. Sigue Cortázar:

Id. op. cit. pp. 17-20

González Bermejo *op. cit.*

Id. op. cit. p. 14

Id. op. cit. p. 11

[El fantástico] es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro, mientras usted venía a este *rendezvous*.

Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas.

Simplemente, para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.

Un hecho fantástico se da una vez y no se repite; habrá otro, pero el mismo no vuelve a producirse. En cambio, dentro de las leyes habituales, una causa produce un efecto y, dentro de las mismas condiciones, se puede conseguir el mismo efecto partiendo de la misma causa.

Estiro la mano y toco esta mesa, cincuenta veces. Pero el hecho fantástico se da una vez porque evidentemente responde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y sin embargo se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional.²¹

Se objetará que Cortázar dice mucho y al final no decreta nada. Mas, envuelto en ropajes de retórica, yace en sus declaraciones un motivo general y varias ideas útiles lo acompañan: lo fantástico es indefinible (como totalidad) por vía de la racionalización; el hecho fantástico es uno y unívoco y, no obstante ser excepcional en sí mismo, no comporta alteraciones profundas en nuestra condición cotidiana, ni en la realidad ---

²¹ *Ibid.*, pp. 42-43

lo que se cumple en las ficciones de Borges y en las del propio Cortázar, pero no en todas—: por último, hay un “otro orden” en la vida, cuyos mecanismos no alcanzamos a comprender, ni siquiera a aprehender, pero cuya manifestación es el hecho fantástico.

La enorme cita de Cortázar deja en claro, pues, que lo fantástico es casi indeterminable, lo cual no obsta para que se intente una aproximación para los fines de este trabajo.

Hay que mencionar por último, en este recorrido de concepciones, al estudioso español Rafael Llopis. En un análisis que documenta los altibajos de una rama específica de la literatura fantástica, el cuento de miedo, Llopis esboza su interesante teoría sociocultural sobre la evolución de dicho género²². Asegura que hay cinco etapas en ésta: a) la preterrorífica: “Antes de la aparición del terror numinoso en forma de relato de ficción, se había expresado en textos proféticos o sagrados a los que se atribuía valor de realidad y que hoy consideramos como mitos pasados o como reliquias de religiones que fueron... [En éstos] se encuentran casi todos los temas que más adelante utilizarán los autores de verdaderos cuentos de miedo”²³; b) la prototerrorífica, referida al fantástico romántico y a la novela gótica; c) la propiamente terrorífica, donde se encuadra la *ghost story*; surge aquí la conciencia de lo terrorífico como ficción para consumo social; la neoterrorífica, que cuenta con los nombres de Machen, Blackwood y Lovecraft, y donde el miedo proviene de fuentes más allá de las estrellas, ritos olvidados y pervivencias de entidades no humanas entre los hombres, y e) la metaterrorífica, donde se ubican la *New Thing* anglosajona, rama de la ciencia ficción, y la fantasía

Rafael Llopis “M. R. James o el apogeo del fantasma”, en *Trece historias de fantasmas*, de M. R. James pp. 7-30
ib. id. p. 9

desatada, que ya no tienen como objetivo despertar el miedo del lector; si acaso, aspiran a conseguir su asombro ante el ejercicio de la imaginación.

Toda esta clasificación —aclaratoria en más de un sentido— parte de una afirmación del propio Llopis:

La historia de lo numinoso-como-ficción empieza en el mismo momento en que (individual o colectivamente) muere lo numinoso-como-creencia.²¹

No es difícil concebir una sencilla extrapolación de los términos que propone Llopis y hablar de lo *prefantástico*, lo *protofantástico*, lo *fantástico*, lo *neofantástico* y lo *metafantástico*. Consideradas estas categorías, sería posible el análisis no sólo de un conjunto de obras, sino del trabajo de un escritor en particular. En Borges, por ejemplo, sí hay un paso del deslumbramiento a causa de los mitos —religión, filosofía, metafísica—, lo “numinoso”, en una etapa no-racional, para luego pasar al juego (lo fantástico, la creación) y la formación de un sistema (la obra entera de Borges, apoyada en la idea, más allá de toda pretensión estético-reflexiva, esto quedará más claro cuando revisemos la especial utilización de ideas religiosas y filosóficas que el argentino hace en sus textos).

Hemos visto que la definición exacta de lo fantástico es difícil incluso para los propios practicantes del género, lo cual recuerda al experto mecánico que no trafica con términos “cultos” pero hace gala de conocimientos en su trabajo. Propongamos, a manera de intento y guiándonos por el ejemplo de Bioy Casares, qué es lo fantástico en un caso particular, y en todos los pequeños casos especiales, individuales, en que se cumple un acercamiento tal: los textos de Borges.

²¹ *Ibid.* p. 7

Adelantemos lo siguiente, que irá completándose en las próximas páginas: en Borges, lo fantástico es motivo de una obsesión personal con ciertos temas, recurrencias y motivos, que se funde a veces con una “tradicción temática” (el doble, los círculos del tiempo), es decir, actuando como repetidor de factores, lo que da como resultado el texto borgiano, en su especial naturaleza, que será analizada en subsecuentes apartados de este trabajo. Esto corresponde, en un primer estadio, a la concepción de la narrativa fantástica como un género “confesional”, en el cual pueden agregarse elementos vitales del escritor a la estructura narrativa. Todo esto se aclarará en su lugar.

Por último, podríamos aplicar a lo fantástico en general lo que Clive Barker dice sobre la literatura de horror:

En el género de horror subviertes lo que la gente piensa acerca de la mortalidad, la sexualidad y la política. Es un ámbito donde todo está a tu disposición, y me atrae porque aborrezco lo seguro, lo convencional. La ficción en general examina los estratos del mundo con criterio realista; la ficción de horror arremete contra ellos con una sierra eléctrica, corta la realidad en pedacitos y le pide al lector que vuelva a armarla. Es una forma agresiva de redefinir lo que piensas acerca del mundo, y ésa es la causa de que a menudo la rechacen los críticos y los lectores. Puede maltratar brutalmente nuestra visión del mundo.²⁵

No brutalmente, sino por medio de deslumbramientos que resultan invitaciones a la reflexión, la peculiar obra de Borges maltrata —al igual que tiene que hacerlo toda buena ficción fantástica— nuestra visión del mundo, como quiere Barker, y nos hace intuir otras esferas, otros planos

Citado por Eduardo Goligorsky en el prólogo a *Sangre*, de Clive Barker, p. 13.

del conocimiento que escapan a la mera rutina. Esta es una característica que tienen, en general, los relatos de lo fantástico contemporáneo, como se verá a continuación.

C El panorama actual de lo fantástico

Según opiniones autorizadas, estamos viviendo o ya hemos vivido la muerte de los géneros. La confusión y la mezcla son las órdenes del día; no podía pasar otra cosa con los llamados “subgéneros”. Lo fantástico no ha escapado a la extrapolación ni a la elasticidad de los límites; actualmente, encontrar un texto “fantástico puro” es difícil y, por qué no decirlo, ocioso e inútil, como tratar de hallar una novela no contaminada, un cuento sin influencias de otros géneros o un poema que proclame su condición de manera unívoca, determinada.

En nuestro tema todo comienza —podemos decir— con el auge de la “literatura de la desesperación” en los años sesenta y setenta, el periodo histórico señalado como el marco de emergencia de nuevas sensibilidades y búsquedas, interiores las más, exteriores las menos. Al apogeo de la literatura “esotérica” —dentro de la que se nombra, no pocas veces y no sin mala intención, a Carlos Castaneda— le sigue un interés desmedido por el llamado “realismo fantástico”, que actualizó y llevó más allá los trabajos de Charles Fort. Introducidos en los países de habla hispana por Plaza y Janés (principalmente), varios conjuntos de autores dieron su opinión sobre nuestro extraño universo. A la cabeza de todos ellos estaban Louis Pauwels y Jacques Bergier, quienes con su libro *El retorno de los*

hijos dieron pauta a pseudoescuelas de pensamiento que derivarían, decadentes al fin, en sofismas varios sobre extraterrestres y civilizaciones perdidas, sin olvidar los poderes ocultos del animal humano, dormidos por virtud de la aburrida cotidianidad. Como dato curioso, Borges fue antologado -- al igual que Arthur C. Clarke— en el mencionado volumen, con “El Aleph”.

Como una sana reacción en lo literario ante la oleada de Von Danikens y similares, la literatura fantástica tuvo una enorme revitalización. Las obras de Lovecraft y sus seguidores fueron vistas desde otra óptica, revaloradas; surgieron nuevos autores, se crearon convenciones y premios, etcétera. Particularmente en el mundo anglosajón, los ecos de la imposibilidad se ramificaron y dieron lugar a una extraordinaria explosión de los relatos de lo extraño, lo inexplicable. No fue casual la aparición de la antología de Rafael Llopis sobre los mitos de Cthulhu, en España, y no lo fue tampoco su enorme éxito.

Pronto, los autores se dividieron. Unos tomaron el sendero señalado por Tolkien con *El señor de los anillos*, y crearon mundos de fantasía *light* donde pastaba el unicornio y el bien se inclinaba a veces ante el mal y viceversa, por medio de antiguos talismanes y hechizos. Otros se decantaron por la *dark fantasy* o la ciencia ficción, y dieron lugar después a múltiples híbridos. Otros más se volcaron hacia el corazón de las tinieblas humano y originaron el nuevo *thriller*, la novela policiaca renovada, la novela moderna de espías.

En tiempos de crisis, se nos dice, no es raro el auge de las literaturas de la desesperación. Esto parece obedecer a la necesidad que tiene el individuo promedio de escapar a los horrores de la renta, el trabajo, la espantosa cotidianidad. Entonces, lo fantástico tiene, en este sentido, la

misma función que los espectáculos, los deportes, la música *pop*: satisfacer la búsqueda de evasión, para poder enfrentar después los terrores de todos los días. Quizá nada es más cierto en el contexto contemporáneo, donde conviven el poder ilimitado y la carencia de poder, los avances tecnológicos que maravillan y la miseria, los altos niveles de vida y las injusticias.

Ahora bien, hay que distinguir dos tipos de relato fantástico, para fines estrictamente convencionales: los que pertenecen a lo que en el mundo anglosajón se llama *fantasy* con pura y total llaneza, donde podemos distinguir la literatura feérica (Tolkien, Nancy Springer), la fantasía de capa y espada, algunos cruces y la obra de Michael Ende, por extraño que parezca, ya que retoma de modo actual ciertos caracteres de viejas promociones (Tolkien) y los convierte en materia de imaginación, en forma muy distinta a como los utiliza el juego de rol, digamos; la segunda distinción obedece al nombre de *dark fantasy*, impresionante etiqueta que desea abarcar todo lo relacionado con el horror, desde la desintegración del cuerpo hasta la de la mente, y donde hallamos brotes de la tradición (las nuevas versiones de viejos mitos: el vampiro, el muerto viviente, el fantasma) y llega hasta el *splatter-punk* (que combina el horror de la sangre con una estética “aborrecible” de sustrato urbano y nihilismo total en ocasiones).

Como ya hemos visto, el especialista David G. Hartwell distingue varios tipos de relato en esta última división; lo que ahora interesa hacer notar es el poder del cuento fantástico —especialmente en su vertiente de horror— para hacer pedazos las convenciones de lo cotidiano y volver el universo del revés. No hacen otra cosa, por ejemplo, las obras de Harlan Ellison (autor del extraordinario *The Whimper of Whipped Dogs*, horrenda

fábula de violencia y deshumanización), Clive Barker (principalmente en su primera época, la de los *Books of Blood*), T. E. D. Klein (fascinante continuador de Blackwood, Machen y Lovecraft), Ramsey Campbell...

He aquí el mismo error en que cayó Todorov: hacer extensivas las características de una sola tradición a toda la literatura fantástica. Sin embargo, este acto de extrapolar no es gratuito ni mucho menos: las características de la *dark fantasy* —y, en un menor grado, las de la *fantasy*, la ciencia ficción y otros subgéneros— enraizan, si bien en casos específicos, “raros”, en suelo latinoamericano y dan como resultado la especial visión de lo fantástico que se verá en el siguiente apartado.

En todo lo que hemos distinguido, lo maravilloso (Caillois) se confunde con lo extraño (Todorov), y no pocas veces es imposible delimitar la ubicación exacta de las características de un relato. Si hablamos de la ciencia ficción, por otra parte, rama lejana pero rama al fin de lo fantástico (Wells, Verne), veremos que ha seguido una evolución parecida a la de la *dark fantasy*, con sus clásicos, su Edad de Oro, su *New Thing*, sus *Dangerous Visions* (de Ellison) y su *cyber-punk*, con los inevitables cruces entre unos y otros: ninguna categoría es excluyente.

Y si continuamos con esta idea de la confusión de los géneros, los de la literatura de la desesperación aún admiten uno más: el policiaco, dividido en el *thriller*, la novela negra, la novela de espías y, de nuevo, los híbridos. Esto viene a cuento porque en lo fantástico contemporáneo todo es de todos y de nadie. Ahí está el ejemplo de las fantasías policiaco-metalísticas de Borges, en un primer estadio, y hoy, los horrores de la novela *The Silence of the Lambs*, de Thomas Harris, inteligente mezcla de novela policiaca y fantasía oscura; la fábula, el terror y el buceo en el interior del hombre, con aventuras para sazonar, de *El gran show secreto*,

de Clive Barker, o la ciencia ficción con ribetes de metafísica de *Tower of Glass*, de Robert Silverberg, donde se introducen ideas que no disgustarían a Borges: las variaciones del código genético humano son la divisa de una nueva religión androide, y un constructor de robots se convierte en un dioscecillo particular que posteriormente es castigado por reincidir en el viejo desafío del hombre contra Dios, en que incurrió también Vathek...

Los pocos ejemplos dados revelan la mezcla de géneros y la imposibilidad —y la inutilidad— de delimitar el punto exacto donde una ficción cruza el umbral de la ciencia ficción y cae en el horror, o donde deja de ser un relato policiaco y cae en el *splatter-punk*. Así lo demostraron ya los cuentos de Borges, las creaciones de Bioy Casares y los relatos del primer Fuentes, entre nosotros.

Lo que queda por decir es lo siguiente: en oposición a la literatura llamada "realista", la fantástica lleva al extremo las premisas de la imaginación desencadenada y crea un universo donde todo es posible: la resurrección de los muertos, el viaje interplanetario, la Edad Dorada de los mitos de la humanidad, la casa tomada, el Chac Mool redivivo, el doble, el planeta Flön...

Veamos entonces la manera en que lo fantástico ha florecido en nuestros países.

1). Lo fantástico en Latinoamérica

En nuestro continente triunfó la tradición realista, ya se ha dicho y es palpable. Sin embargo, siempre ha existido entre nosotros esa visión del

otro lado, desde la raíz del mito precortesiano (lo numinoso-como-ciencia, siguiendo a Llopis) del dios, la diosa y los engendros menores — pocos asuntos tan fascinantes como las viejas divinidades aztecas, como probaron ya Fuentes y José Emilio Pacheco—, pasando por el largo crepúsculo de la Colonia, hasta las regiones extrañas e inexploradas de nuestro entorno salvaje y nuestro interior, como seres humanos. Lo fantástico latinoamericano está dictado, a diferencia de lo anglosajón, no por necesidad de evasión en primera instancia, sino por un constante contacto con lo inexplicable, con las fuerzas primitivas. De aquí el surgimiento de una novela como *Cien años de soledad*, donde a la necesidad de nombrar las cosas se unen sucesos *raros* presentados de modo común y corriente; de ahí las ficciones de Asturias y su sustrato mitológico; de ahí las innumerables consejas que nos han llegado, apenas tocadas por los años, desde el fondo del tiempo, testimonio de miedos antiguos: la Llorona, Don Juan Manuel, el diablo, la muerte...

Del cuento de espantos a *Pedro Páramo*, en nuestra literatura fantástica, o lo que podemos concebir como tal, hay una continuación de mitos, pero también nuevas versiones de éstos, nuevas aportaciones y ueltas de tuerca.

¿Qué hay en la obra de Felisberto Hernández sino el sello de lo extraño? ¿Qué hay detrás de la obra de Asturias y Carpentier, sino el abismo del mito y el tiempo, monolíticos? Todo converge en lo fantástico, según Cortázar, en cuya obra hay presencias hostiles e inexplicadas, algún niño que llora tras una puerta condenada, encuentros con el doble y una fauna diversa de criaturas inadmisibles (algunas de las cuales recuerdan a los animales soñados por Amparo Dávila, otra cultivadora del género).

Como ya vimos, para Cortázar “lo fantástico sucede en condiciones muy comunes y normales”, y como tal lo plantea en su obra.

Otro caso es el del primer Fuentes, el de *Los días enmascarados* (y, en otro nivel, el de *Aura*, donde aparecen los temas del doble, el retorno de los muertos y la brujería), quien resucita a las deidades prehispánicas en “Chac Mool” y “Por boca de los dioses”, creando una situación narrativa a la vez fantástica y horripilante. En “La invención de la pólvora” acude a la ciencia ficción para contar los últimos días de la civilización tal como la conocemos; en “Letanía de la orquídea” presenciamos el nacimiento de la una flor en la rabadilla de un hombre, y en “Tlactocatzine, del jardín de Hlandes”, un individuo queda atrapado con la emperatriz Carlota en un sitio lejos del tiempo y el espacio conocidos.

Por su parte, Gabriel García Márquez da vida a varios sucesos fantásticos en sus primeros cuentos (“Ojos de perro azul”, “Alguien desordena estas rosas”), para culminar su visión literaria no estrictamente fantástica, sino “real-maravillosa”, con *Cien años de soledad*.

Dice Enrique Anderson Imbert:

En la Argentina surgió, con más fuerza que en otros países hispanoamericanos, una literatura no realista —fantástica, lúdica, analítica, lúica, sofisticada — que armaba dificultades para desarmarlas con elegancia. La presencia de la gran reputación de Borges ha hecho creer en su influencia directa sobre ese grupo; sin embargo, las influencias que Borges recibió a su vez de las literaturas francesa, inglesa y alemana son las mismas que actuaron directamente sobre otros.²⁶

Entre esos “otros” se encuentra Adolfo Bioy Casares, quien, según Borges, realizó en su día algo nunca antes intentado en nuestra literatura:

*En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de ficción razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal... La invención de Morel... traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.*²⁷

La alabanza de Borges a su compañero de aventuras literarias no es gratuita (aunque Anderson Imbert bucea en los orígenes de *La invención...* y lamenta que no haya propiamente originalidad en literatura), ya que los trabajos de Bioy Casares, en una u otra forma, han incidido en un género raro, si no nuevo: *El sitio de los héroes. Historias fantásticas, Diario de la guerra del cerdo...* Como señala Cortázar cuando habla de lo fantástico, los escenarios de Bioy Casares son cotidianos y nada extraños (si exceptuamos la isla de *La invención de Morel*); la angustia que el elemento fantástico transmite al personaje pasa al lector (el efecto mencionado por Todorov) por virtud del encuadre nada extraordinario, y así lo fantástico es doblemente impactante, por suceder en circunstancias “normales”.

En nuestros días, el mexicano Emiliano González ha intentado la resurrección de lo extraño y lo decadente. Guiado por espíritus góticos, ha ejecutado piezas raras en sus libros *Los sueños de la bella durmiente y Casa de horror y de magia*, y ha revelado algunas de sus fuentes en *Almas visionarias* y *El libro de lo insólito* (en colaboración con Beatriz Álvarez Klein). El mundo de González es el del castillo y la paisajística macheniana, el libro fungoso y la visión ultraterrena.

Otros nombres que acuden a la memoria, relacionados con lo fantástico: José Emilio Pacheco, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila,

Lorenzo León... La literatura fantástica en nuestros países se debate entre la franca extinción y la devoción a modelos caducos. También nuestra pobre ciencia ficción aún espera a sus adalides, a pesar de los esfuerzos de Hector Chavarría, Federico Schaffler y pocos más.

La enorme presión de lo real, el peso de la dictadura, el problema de los pueblos indígenas, la crisis generalizada, el desempleo, nuestras múltiples carencias e incapacidades, la violencia cotidiana, el poder concentrado y centralizado, las ineptitudes gubernamentales... Nuestro contexto, en suma, ha provocado que *Latinoamérica se vuelque*, sana y coherentemente, sobre la historia aún no contada, y que las manifestaciones literarias de *índole fantástica* escaseen, a no ser que formen parte de un proyecto personal, como en el caso de Borges, o que sean un estadio en la *evolución de una narrativa*, como en Fuentes y García Marquez. La necesaria recuperación de lo nunca dicho, como también Fuentes ha señalado en su día, ha hecho que el suelo latinoamericano no sea propicio a lo fantástico como tal, y ahí están las contadas excepciones para confirmarlo.

Una de estas excepciones es, por supuesto, la obra de Jorge Luis Borges, donde los mitos personales y los mitos sociales se unen para dar origen a un especial tipo de escritura fantástica cargada de sabiduría, y donde el intelecto deslumbra a partir de premisas religiosas, filosóficas o psicológicas.

Es esta especial concepción de lo fantástico lo que se examina en la segunda parte de este trabajo.

II Los mitos de Borges

A El conocimiento total

El complejo universo literario de Jorge Luis Borges es difícilmente reductible a un puñado de fórmulas. No obstante, dentro del océano que su obra constituye, es posible hallar constantes, más de un par de motivos o temas repetidos, complementados con ideas que aparecen en sus textos una y otra vez, y que forman el cuerpo fundamental de su creación. Podemos afirmar, *a priori*, que el cosmos borgiano está formado por unidades semánticas bien delimitadas, cuyo manejo varía y cuyas distintas manifestaciones producen ensayos, poemas o cuentos, en cuanto a lo formal. Rara vez, entonces, hay una diversidad de fondo: los temas son los mismos, no así su forma.

Borges, como todo escritor maduro, halló en la literatura la manera de redondear ciertas obsesiones que —producto de su formación, de su entorno vital— se hallaban en su interior. Califiquemos, en este nivel, la “obsesión” como una *idea repetida bajo distintos ropajes*, y que aparece una y otra vez en los escritos del autor. Como ejemplo de esta categoría podemos mencionar los espejos abominables, horror de la infancia que Borges transforma en situación fantástica o en pretexto para reflexiones

sobre el yo. Así como los espejos aparecen, así toda una serie de pensamientos fundamentan y a la vez conforman el universo literario de Borges, dotándolo de coherencia, que no está contaminada de monotonía a pesar de la repetición de fondo.

Oscar Hahn, en un claro ensayo sobre el funcionamiento de una idea en el contexto literario borgiano²⁸, realiza asimismo el análisis de dos "invenciones paralelas": el poema "El Golem" y el cuento "Las ruinas circulares". Tras encontrar las constantes en ambos textos y calificarlos como creaciones que muestran una misma idea en distintas formas, Hahn concluye señalando

la extraordinaria coherencia del universo borgiano y su vertiginosa infinitud²⁹

Hahn también cita, en este punto, a Gérard Genette, a propósito de cierta característica:

A primera vista, la obra crítica de Borges parece poseída por el extraño demonio de los paralelismos.³⁰

Como lo demuestra el propio Hahn en su ensayo, esto es cierto no solo en el caso de la escritura crítica de Borges, ya que se cumple principalmente en su narrativa y su poesía. Un motivo se repite; esto obedece no a carencia práctica de ideas, sino a la necesidad íntima de volver a los mismos temas, si bien desde distintos enfoques y con variaciones formales. Quizá, para tratar de hacer más luz; tal vez sólo para

²⁸ Oscar Hahn 'Golem y vanidad en dos textos de Borges', en *Texto sobre texto*, pp. 75-87

²⁹ *Ibid.*, p. 85

³⁰ *Ibid.*, por Hahn, p. 77

reconsiderar una idea ya expuesta e intentar apreciarla en su justa dimensión, lo que (dados los distintos niveles que la exploración intelectual tiene en la obra de Borges) se antojaría una tarea imposible; una tarea, para ser precisos, que llevará implícita la creación de unas “obras completas” y aun así no quedará satisfecha.

Otro exégeta de la literatura latinoamericana, Enrique Anderson Imbert, aclara el carácter de las ficciones y los ensayos de Borges como pertenecientes a una totalidad; para conseguir la cabal apreciación de un texto borgiano, dice, es necesario cumplir con

este requisito: el del conocimiento de todo Borges para apreciar uno solo de sus cuentos. En éstos reaparecen constantemente los mismos temas: el universo como un laberinto caótico, la transmigración de las almas, la anulación del yo, la coincidencia de la biografía de un hombre con la historia de todos los hombres, la *modificación que las ideas irreal*es imprimen sobre las cosas reales, el panteísmo, el solipsismo, la libertad y el destino, etc. Los cuentos están articulados entre sí y, todos ellos, con los ensayos. Por ejemplo, el ensayo “La biblioteca total” se convierte en el cuento “La biblioteca de Babel”. De los ensayos podríamos extraer aclaraciones para poner notas al pie de los cuentos, y de los cuentos, ilustraciones para aclarar los ensayos.³¹

Es distintivo de Borges formar un cosmos coherente con materiales a veces disímbolos (véase, por ejemplo, la refutación de la doctrina de los cielos y del tiempo circular, al tiempo que la utiliza con fines literarios, para justificar la repetición de acontecimientos), y es notable su fidelidad a nociones primarias o que aparecen tempranamente en su obra, al reiterarlas

³¹ Enrique Imbert *Historia*, p. 265.

en sus últimas creaciones. Como afirma Anderson Imbert, esto obedece al proyecto —Borges como el oscuro demiurgo que, desafiando lo divino, se arriesga a crear un mundo de ficción donde todo, como en el mundo que llamamos real, está en todo— de conectar texto con texto, unir una idea a varias formas... De aquí también, y dirigido por la ceguera del autor en sus postreros días, el camino que la obra borgiana sigue: poesía-ensayo-cuento-poesía. En esta vía, el argentino parte de una idea que es intuición en la poesía, explicitación en el ensayo, deslumbramiento en el cuento y, de nuevo, recobrada intuición en sus poemas finales. Así, el ejercicio narrativo de “Las hojas del ciprés” (incluido en *Los conjurados*, 1985, *Obras completas*, III, pp. 485-486) repite el motivo e incluso la anécdota de la amenaza en un sueño ya llevada a cabo en “Episodio del enemigo” (de *El oro de los tigres*, 1972, *OC*, II, p. 510), y es también recurrencia del sueño, la pesadilla, los otros mundos, el horror de la existencia alterada que aparece en la narrativa de Borges:

Nunca regresará. Encerrado en mi pesadilla, seguirá descubriendo con horror, bajo la luna que no ví, la ciudad de relojes en blanco, de árboles falsos que no pueden crecer y nadie sabe qué otras cosas (*OC*, III, 486).

Todo esto corresponde, digámoslo de nuevo, a una calculada coherencia en las reglas que rigen el universo ficticio de la palabra escrita. Borges decide repetirse por fidelidad, hay que decirlo de nuevo, y no por agotamiento. Basta para comprobar esto último la diversidad de registros dramáticos y de estilo, tan distantes unos de otros, de los dos textos mencionados arriba; a pesar de compartir motivo y anécdota (y brevedad), las variaciones formales los convierten en entidades diferentes. Es el mismo caso del análisis aplicado por Hahn a propósito de “El Golem” y

“Las ruinas circulares”: vuelta en redondo, con nuevos elementos o nuevos enfoques. Es, asimismo, el caso de la “relación especular” que Juan Nuño encuentra entre “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”³².

Una característica borgiana es que, para dar cuenta de su especial concepción de la realidad y el mundo por medio de la literatura, crea un género nuevo, su propio género, a decir de Adolfo Bioy Casares y Luis Harss:

Con “El acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Borges ha creado un nuevo género literario que participa del ensayo y de la ficción: son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.³³

Para darse libertad de movimiento, [Borges] ha inventado su propio género, a medio camino entre el cuento y el ensayo. Varían las proporciones de los ingredientes, pero la tendencia es siempre, como él dice, a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético”. Explora esas ideas sin tomar partido ni sacar conclusiones, le interesan por sus posibilidades especulativas.³⁴

La cita de Harss, además de coincidir en lo básico con lo expuesto por Bioy Casares, indica un importante punto en la fundación de los mitos de Borges: la concepción de los sistemas religiosos y filosóficos como medios para obtener “ideas deslumbrantes”, no como doctrinas de ninguna

Juan Nuño “El yo delusorio ‘El otro’ y ‘Veinticinco de agosto, 1983’”, en *La filosofía de Borges*, pp. 87-98, véase especialmente p. 93.

Adolfo Bioy Casares, “Prólogo” a *Antología de la literatura fantástica*, p. 11.

Luis Harss, *Los maestros*, p. 151.

ndole. El argentino parte de una visión determinada de la realidad para luego aprovechar dichos sistemas, ensayística, cuentística o poéticamente. En el principio de esta actitud, que se examinará más abajo, está lo que Ramon Xirau ha escrito acerca de la percepción literario-filosófica de “lo real” en la obra de Borges:

Pero si los términos “fantástico” y “real” son indiferentes, lo son porque Borges piensa que lo que llamamos real tiene mucho de fantasía y porque lo que llamamos fantasía suele ser tan real como lo que llamamos real.³⁵

B. El uso de las doctrinas.

Filosofía y religión, fantásticas

En efecto, Borges concibe la realidad como una estructura que permite en sus cimientos proposiciones de índole “extraña” y cuyas religión y filosofía admiten ser, a su vez, menos una guía para el espíritu y la carne que semilleros de ideas estrafalarias a veces, agotadoras y vertiginosas las mas, pero siempre manifiestas con la vista puesta en lo maravilloso, lo inquietante y, por qué no, lo absurdo. Borges parece carecer de otro camino religioso que no sea la literatura: “Yo, que me figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca”. Fiel a este *dictum*, admira las doctrinas filosóficas no por lo que puedan enseñar sobre el animal humano y sus límites, sino por las extrañas flora y fauna que viven, desde el principio de los tiempos, en el pensamiento de los hombres. Ejemplo de esto es el misceláneo *Manual de zoología fantástica*, donde Borges hace recuento de

³⁵ Ramon Xirau: “Borges. Prólogo a *Prólogos*”, en *Lecturas*, p. 122.

monstruos de la mente y la fe a partir de textos sagrados y filosóficos por igual

Hay que hacer hincapié en esta especial base del universo borgiano para comprender cómo la única literatura plausible por parte de un apasionado lector de doctas y densas obras del pensamiento filosófico y religioso era la fantástica —con ocasionales incursiones en el “realismo”, como se verá más adelante—, ya que el desafío que implica su comprensión comporta el ejercicio de la imaginación, que en el caso de Borges derivó en su obra fantástica, mientras que sus raíces argentinas se expresaron en el realismo de algunos de sus cuentos (sin excluir mezclas de ambos enfoques: “El Sur”, “El Evangelio según Marcos”). Harss resume:

Borges maneja libremente una serie de doctrinas, utilizándolas para sus propósitos personales. No se adhiere necesariamente a ninguna de ellas. Su propósito, en general, ha sido siempre, nos dice, “explorar las posibilidades literarias de ciertos sistemas filosóficos. Es decir, aceptando a Berkeley, aceptando a Schopenhauer, o aceptando a Bradley, o aceptando también ciertos dogmas del cristianismo, o aceptando la filosofía platónica, o lo que fuera, vamos a ver qué puede hacerse literariamente con eso”³⁶

Y después:

Lo que le interesa a Borges son las afinidades y las intuiciones que ha encontrado en ciertos sistemas que, como el solipsismo, o el hinduismo, con su negación del universo físico, o el budismo mahayánico, que

Harss, *Op. cit.*, p. 147

contradice el principio de la identidad personal, le han servido como puntos de partida para la fantasía y la especulación.³⁷

Si aceptamos lo dicho por Harss, entonces veamos cómo en tres lugares distintos Borges justifica su personal utilización de ideas tan viejas como la humanidad y sin embargo inquietantes, quizá intuiciones de los órdenes no terrenos que yacen tras “los Arquetipos y Esplendores” o “el dios detrás de Dios”. En una narración, dice a propósito de los pensadores de un planeta ficticio:

Los metafísicos de Tlön . buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica (“Tlön. Uqbar. Orbis Tertius”, *Ficciones*, OC. I, p. 436).

En el ensayo “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” menciona:

...una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio (*Otras inquisiciones*, OC. II, p. 125).

Finalmente, en el epílogo a *Otras inquisiciones* confiesa la tendencia a estimar las ideas filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial (OC. II, p. 153).

Como en el anteriormente nombrado *Manual de zoología fantástica*, el objetivo de Borges al asumir la metafísica —y con ésta las artes, la filosofía en general y las religiones— en su obra es descubrir el elemento

fantástico (en un sentido global), aquel que presupone órdenes más elevados que los humanos. En las viejas religiones, asimismo, Borges encuentra el momento de la revelación (como Joyce en sus epifanías) y, soslayando las implicaciones teológicas, casuísticas y de otras clases, se lanza "a ver qué puede hacerse en literatura con eso". De las especies fantásticas, Borges recolecta los diversos cielos, el Dios omnipresente, el tiempo como algo inasible y aterrador, el más allá como un concepto alucinante. Si la metafísica es el fin último de todas las cosas, también el deslumbramiento es su finalidad última, y no, como se ha querido ver a través de los siglos, la justificación de la existencia del hombre sobre la tierra, que quizá es injustificable.

Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica, única justificación y finalidad de todos los temas ("El truco", en *Evaristo Carriego*, OC, I, p. 147).

esa lúcida perplejidad que es único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente ("Las kenningar", en *Historia de la eternidad*, OC, I, p. 379).

Incluso en la creación poética de Borges la metafísica se introduce y es definida:

Las dudas que llamamos, no sin alguna vanidad, metafísica ("Poema", en *La cifra*, OC, II, 319).

Conocer las ilustres incertidumbres que son la metafísica ("La fama", *Ibidem*, p. 325)

La cifra, libro de 1981, se cierra con el texto “Unas notas”, donde tiene lugar el manifiesto de lo que Borges ha venido diciendo durante años por medio de su obra:

La filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas (*Ibidem*, p. 340).

Y si alguna duda quedase, el personaje del cuento “Utopía de un hombre que está cansado” afirma haber leído

dos cuentos fantásticos. Los Viajes del capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica (*El libro de arena*, OC, III, p. 53).

Éste es uno de los primeros pasos, quizá el fundamental, en la creación del universo borgiano: aceptar la metafísica —y, de nuevo, toda estructura filosófica y religiosa— como cantera de maravillas y no como justificación de la existencia del mundo y del individuo. En la raíz de esta concepción está, como el propio Borges lo nota, “un escepticismo esencial”: el yo del escritor se reafirma por medio de la confirmación del universo “extraño”; puede ser que, en efecto, un Dios omnímodo esté presente en todos nuestros actos; muy bien puede concebirse la existencia del cielo y el infierno, pero, por encima de todo, está el yo del testigo, el que elige concebir como ficciones lo que para otros son dogmas. La materia de lo fantástico, pues, proviene de la literatura en Borges; la filosofía y la teología, merced a un proceso análogo al propuesto por Rafael Llopis para la evolución de la literatura terrorífica³⁸, pasan de un

estado de lo numinoso-como-creencia a lo numinoso-como-ficción, con el añadido de que este proceso se realiza en un solo individuo y no socialmente, lo que hace especial el caso del incrédulo Borges que diseña un planeta entero, como un dios, pero que no cree en un ser superior, y si cree, es sólo para hacerlo aparecer en algún texto.

Rafael Olea Franco, en un amplio y revelador estudio sobre los primeros años de Borges como profesional de la letra, escribe que la obra del argentino pasó de un criollismo falsamente entendido e “imposible”, como resultado del nuevo contacto con la patria tras un viaje a Europa, a lo fantástico, y de allí al realismo reconsiderado³⁹. Es éste un tránsito que va del interés por lo criollo —expresado en los luego repudiados ensayos incluidos en *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*— dictado por circunstancias personales especiales, ya que Borges contrasta las realidades europea y americana, hasta la negación y posterior “adaptación” de esos temas en sus cuentos de índole “realista”; después vendría su interés por lo fantástico, delimitado por sus concepciones de los mitos, ya mencionadas. Según Olea Franco, es en *Historia universal de la infamia* (1935) donde la mixtura de temas y primitivas obsesiones comienza a tomar forma:

...en este libro aparecen por vez primera los mecanismos formales de la narrativa borgiana... Dividimos ésta en dos campos principales. En primer lugar, un campo literario basado en la referencialidad literaria y que usa a la lectura como fuente de la escritura; sus recursos: las citas apócrifas, las enumeraciones caóticas, las traducciones desviadas, la reelaboración de los temas de otros, etcétera. En segundo lugar, el ámbito literario inaugurado por las historias de cuchilleros con base en la mitologización de las orillas

Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El primer Borges*

y del compadrito, y cuya *principal forma literaria* es el relato en primera persona y el trabajo con la oralidad criolla.⁴⁰

De esta manera, Borges da lugar a una obra dividida: por un lado, la fidelidad a “lo argentino”, expuesto en sus obras “realistas”, si bien con giros sorprendentes, como en sus variaciones sobre el *Martín Fierro*, “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”; por otro, el bucco en lo fantástico, con los recursos enumerados por Olea Franco. Así surgen dos vertientes en el Borges narrador —y, diríamos, en el Borges escritor, ya que en no pocas ocasiones estas vertientes “contaminan” su ensayística y su poesía—, que son delimitadas por Olea Franco de la siguiente manera:

Por un lado, la literatura de carácter fantástico y policial, plena de citas eruditas, traducciones desviadas, falsificaciones literarias, etcétera; por el otro, las historias de tema criollo, argentino, los relatos orales de duelos a cuchillo; en algunos momentos, sin duda los más afortunados de su producción literaria, estas vertientes se entremezclan, como puede apreciarse en el maravilloso cuento “El Sur”.⁴¹

C Hijo del testigo

Es necesario reiterar, en este punto, que el trabajo de Borges no es reductible a fórmulas; los distintos acercamientos que ha soportado lo confirman como sólida literatura; de ahí la enorme ayuda que proporciona el libro de Olea Franco para establecer los estratos borgianos. Hecha la

⁴⁰ *Ibid.* pp. 267-268.

⁴¹ *Ibid.* p. 287.

salvedad. notemos entonces que, efectivamente, en Borges conviven los rasgos dichos, si bien ya desde épocas más ingenuas del autor había atisbos de lo que vendría en sus creaciones de madurez. Por ejemplo, en *Fervor de Buenos Aires* (1923), dos líneas de un poema nos introducen en “el yo del testigo”, un paso más en la constitución de los mitos personales del escritor:

Yo soy el único espectador de esta calle:
 si dejara de verla se moriría
 (“Caminata”, *OC*, I, p. 43).

Esto pudo haber sido el inicio en la estructuración del yo, más compleja, que Borges presenta años después en *El hacedor* (1960): el yo es parte del universo, pero también es algo más, y con su desaparición deja de existir una parte de aquél, si no todo. Escribe acerca del personaje de “El testigo”:

Antes del alba morirá y con él morirán, y no volverán, las últimas imágenes inmediatas de los ritos paganos: el mundo será un poco más pobre cuando este sajón haya muerto (*OC*, II, p. 174).

Más específicamente, Borges declara la imposibilidad de aprehender la totalidad del universo con nuestros limitados yoes, con lo que el individuo se erige como “testigo” del paso de las épocas; sin embargo, con la muerte del individuo muere también el mundo, a pedazos:

Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas.

muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? (*Idem*).

Esta idea, como se ve, es la extensión de un postulado filosófico-metafísico (*ergo*, fantástico para Borges): el yo individual aprehende el universo en partes; no hay un yo colectivo; por lo tanto, la destrucción de cada yo individual implica la destrucción de una porción del universo, así sea en imágenes, ya como metáfora, ya como concepción literal (los casos que alega Borges: el último hombre que contempló a Cristo, los últimos que conocieron a Helena de Troya y los últimos que guardaron el recuerdo de Junín). El vértigo de esta revelación es perfeccionado años después, en un poema que postula el horror de la muerte por propia mano:

Moriré y conmigo la suma
del intolerable universo
(“El suicida”, en *La rosa profunda*, OC, III, p. 86).

Llevada, como vemos, al límite lógico, la idea fantástica (la idea filosófica) es aterradora: cuando el yo del testigo muere, sucumbe también el cosmos. Esto aparece una vez más en la conferencia “La poesía”, del libro *Siete noches*:

¿Qué es la muerte de un hombre? Con él muere una cara que no se repetirá, según observó Plinio. Cada hombre tiene su cara única y con él mueren miles de circunstancias, miles de recuerdos (OC, III, p. 261).

La extensión de una idea eminentemente filosófica a los reinos de la plausibilidad, de lo fantástico-cotidiano: ése es el principal recurso que Borges extrae de las pesadas disquisiciones con que alimenta su cerebro y su pluma. Otros ejemplos: la concepción del tiempo divino en “El milagro secreto”; el nombre de Dios como pista que conduce al escenario de un asesinato, en “La muerte y la brújula”; la memoria total, finalmente inútil, en “Funes el memorioso”...

Puede deducirse entonces el principio que hay en toda la estructuración y sistematización del cosmos borgiano:

Borges pertenece a esa logia de escritores que, en todos los tiempos, descreyeron del orden universal establecido y se quedaron a la intemperie. El mundo es para él absurdo.⁴²

Quizá se deba a esa posición “a la intemperie” que Borges empieza a forjar sus mitos personales-sociales-literarios: para llenar un vacío en el desordenado universo, donde por igual caben la ficción, la poesía y el ensayo sobre asuntos “extraños”, ajenos a la comprensión del vulgo. Entonces, dichos mitos comienzan, desde su fundación, a hacer gala de una coherencia que se manifiesta en lo ya dicho líneas arriba: un pre-texto se convierte en texto, según el *élan* que mejor mueva al escritor en el momento de crear: ensayo, poema, cuento. Ante lo incomprensible del cosmos, el yo del individuo se reafirma mediante la construcción de universos propios (aunque a veces esta construcción implique, al mismo tiempo, la negación del yo individual, como en los ejercicios más retorcidos de Borges). Así, escribir, fantasear, se convierte en una forma de

⁴² See Jason Lambert *Op. cit.*, p. 264

acceder a las claves de la existencia y, asimismo, crear algo paralelo a ésta, una relación en la que no faltan giros asombrosos: Shakespeare crea a Hamlet, pero también Hamlet concibe a Shakespeare; Cervantes da vida a Alonso Quijano, y es posible lo inverso. En breve, como escribe Anderson Imbert, Borges

es radicalmente escéptico pero cree en la belleza de las teorías, las colecciona y al estirarlas hasta sus últimas consecuencias las reduce al absurdo.¹³

D. Borges, el fundador

Mediante el especial enfoque que Borges dio a la literatura de creación, cambió el mismo oficio de escritor en Latinoamérica. Esto se relaciona con su entorno, sus nacientes mitos, lo que se ha examinado hasta ahora. En el continente, la novela había sido presa de viejas tradiciones y primitivismos que, más que reflejar la realidad, como pretendían sus autores, daban cuenta de un documentalismo trasnochado e inútil para efectos literarios¹⁴. La aparición de los textos narrativos de Borges, que postulaban una literatura completamente distinta (hecha a partir de la literatura misma), sacudió los cenáculos y abonó el terreno para los “precursores” del *boom*: Onetti, Rulfo, Carpentier. Sobre todo, como observa John Brushwood, la obra de Borges muestra el sendero por el que andará el escritor profesional, ahora ya consciente de su papel, sus metas y sus limitaciones:

¹³ *Ibid.*, pp. 261-265

¹⁴ Véase al respecto los ensayos de Mauro Vargas Llosa y Carlos Fuentes en *La crítica de la novela latinoamericana contemporánea*.

...es importante notar la aparición de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges. El cuento titular de este volumen es una combinación de las aventuras de espías y la ciencia ficción. No es de ninguna manera una novela y el autor jamás ha escrito una, pero sus cuentos han tenido una influencia muy marcada sobre la narrativa más extensa al afirmar el derecho que tiene un autor de inventar su mundo.⁴⁵

Así pues, lejos de rigideces y escuelas de éxito comprobado, el argentino comienza a ejecutar sus textos y a introducirlos en el mundo "real". Y como en el cuento "Flön, Uqbar, Orbis Tertius", la realidad se ve afectada por los libros. Borges abre el surco; narrador de ficciones ilimitadas, se lanza sobre la imaginación y sus ejercicios, lo que podría ser un defecto en un continente que clama por las historias nunca contadas de injusticias, corrupción y violencias varias. Sin embargo, como ya se apuntó al citar a Olea Franco, las ficciones fantásticas de Borges derivan de la "estética de las orillas", de la mitologización de unos personajes y unos escenarios eminentemente argentinos, concepción que luego evoluciona y convive con la multiplicidad, el vértigo metafísico, las literaturas infinitas, mediante todo lo cual amojona la ruta para los narradores que llegarán después. Es lo mismo que comenta Carlos Fuentes, quizá para asombro de los que piensan en Borges como en un narrador "de otros mundos":

El primer narrador totalmente centrado en la ciudad, hijo de la urbe que corre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra, pavimento y vidrio, es Borges. Quien conoce Buenos Aires sabe que el más fantástico vuelo de Borges ha nacido de un patio, de un zaguán o de una esquina de la capital porteña.⁴⁶

John Bushwood *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, pp. 133-134
 Carlos Fuentes *La nueva novela hispanoamericana*, p. 25.

Lo que dice Fuentes es importante para comprender la trascendencia que, en primer lugar, tuvo la “nueva narrativa” de Borges, al prescindir de escenarios forzados por el afán documental y denunciante ya criticado. Como Olea Franco, Fuentes descubre que detrás de la exacerbada *imaginación de Borges* y de sus cuentos “irreales” está Buenos Aires, un contexto igualmente válido que la selva, la pampa o la costa de las novelas primitivas (según la nomenclatura de Vargas Llosa).

Escenarios de las ficciones de madurez de Borges son conventillos, viejas casas familiares, las calles por donde la gente común y corriente se mueve. Esto es cierto en la transposición de Buenos Aires que el argentino logra en “La muerte y la brújula”, “El Aleph”, “El libro de arena”, “El Zahir”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, etcétera. El autor mezcla los elementos de su entorno con invenciones deslumbrantes y así consigue que el efecto final sea más potente. Pero no sólo eso: la geografía de Borges, al ser deliberadamente limitada —excepto en cuentos que corresponden a una tradición mitológica, como “La casa de Asterión”, o a inclinaciones intelectuales determinadas, como “El espejo y la máscara”—, es universal: el escenario, como en el poema “Ajedrez”, se proyecta a toda la tierra, y el cuento no queda en un suceso extraño o maravilloso, sino como ejemplo de lo que es posible, de algo que *puede ocurrir entre seres humanos “normales”* y nada inclinados hacia los acontecimientos “raros”.

En referencia a lo que él ha llamado “la constitución borgiana”, Fuentes ahonda en la importancia de Borges como uno de los fundadores de la moderna ficción latinoamericana:

Esta prosa deslumbrante, tan fría que quema los labios, es la primera que nos relaciona (...), que nos saca de nuestras casillas, que nos arroja al

mundo y que, al relativizarnos, no nos disminuye, sino que nos constituye. Pues el sentido final de la prosa de Borges —sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana— es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por “lenguaje” entre nosotros.¹⁷

Años después, tras reiterar lo anterior, Fuentes sintetiza el aporte de Borges por medio del motivo del conocimiento total, ya enunciado de otra manera por Anderson Imbert. Este último postula el casi necesario conocimiento de la obra borgiana completa para la apreciación de uno solo de sus textos; Fuentes, en cambio, encuentra la totalidad en el centro mismo de la creación de Borges, en el corazón de su universo:

Borges... designa un tiempo y un espacio totales, que sólo pueden ser aproximados por un conocimiento total. Con un guiño, el autor encierra este conocimiento total en la biblioteca total, pero sólo para hacernos sentir que el mundo de los libros está liberado de las demandas de la cronología o de la sucesión lineal: un autor, una biblioteca, un libro, significan todos los autores, todas las bibliotecas y todos los libros, presentes aquí, ahora, contemporáneos los unos de los otros no sólo en el espacio (la Biblioteca

de Babel, el Aleph) sino en el tiempo: Kafka junto a Dante junto a Shakespeare junto a Kafka junto a Borges.⁴⁸

Fuentes y Anderson Imbert coinciden en señalar, en distintos niveles, el carácter total de la obra y de cada ficción particular de Borges. Este dato implica, de ordinario, una complejidad que no se había dado en obra o escritor alguno en Latinoamérica a principios de siglo. Esto comportaba, en su época, un repudio, calculado o no, de la novela testimonial, y una reivindicación del escritor como individuo con sueños y pesadillas particulares, con mitos personales dignos de ser elevados a mitos literarios.

Complejos e interconectados, los diversos ejercicios de prosa de Borges, libro tras libro, van constituyendo un universo coherente que invita al lector y al escritor a entrar en él; así, la literatura se vuelve oficio, en el cual, como en cualquier otro, el que lo practica se vale de herramientas propias para construir sus objetos, para fabricar su mundo y la manera de interpretarlo.

En Borges, apunta Fuentes, el saber es universal, toca a todos los hombres, y entre ellos a todos los escritores. Su complejidad es tal que incluso toca a los trabajadores de la palabra de manera inversa en el tiempo, la recuperación de lo tradicional es también su recreación, desde el primer día. Esto significa, como Borges lo menciona en dos de sus ensayos, que *el escritor forma parte de un vasto árbol en el que todo está conectado (todo en todo, de nuevo)*, y entonces es posible que la lectura de Kafka mueva a reconsiderar a sus posibles antecesores mediante una

manera especial de concebir el oficio literario, su práctica, sus motivos y sus recurrencias:

Wakefield prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua: un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los modifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare? (“Nathaniel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones. OC. II*, p. 56).

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (“Kafka y sus precursores”, *Ibidem*, p. 90).

Esta “influencia hacia atrás” es posible en el universo de Borges por obra y gracia de la coexistencia de tiempos y espacios citada por Fuentes: todo está en todo a un tiempo, los escritores lado a lado, y entre ellos se influyen de una y otra manera, dando origen así a percepciones alternativas, reconsideraciones, nuevas lecturas. Aquí está uno de los poderosos ejes de los mitos borgianos: al estar todo en todo, son posibles la retroalimentación y la influencia mutua entre hombres distantes en la corriente del tiempo y el espacio; es posible también que el hombre que lee a Shakespeare sea el propio Shakespeare, en un desplazamiento de personalidades que postula la identidad última de todos los seres humanos, como se verá a continuación.

1. Un hombre, todos los hombres

A propósito del tema temporal en la literatura de Borges se ha escrito mucho, pero Carlos Fuentes ha hecho coincidir, cabalmente, la dual importancia que el argentino dio a la unidad tiempo-espacio. Por su parte, Salvador Elizondo aclara el papel que juega el espacio en los libros borgeanos, tan importante como el del tiempo:

El espacio siempre ha sido una de las grandes preocupaciones de Borges. Al espacio están referidas sus mejores narraciones, pues ¿qué es “El Aleph” sino una fábula acerca de un espacio capaz de conjugar todos los tiempos en el instante presente? ¿Y qué es “El Zahir” sino la posibilidad de un tiempo capaz de conjugar un número infinito de espacios en la dimensión obsesiva de la memoria personal, en el hecho concreto de una memoria mellada? Todo lo que cabe en un puño o en un recuerdo casual: el espacio que ocupa un hombre en la dimensión de una identidad; la interrogación que se reúne en torno a lo que no se sabe y que así se nombra, el Muerto.⁴⁹

Espacios y tiempos divergentes que, sin embargo, coinciden por medio del texto, que los hace uno solo, los conjuga en una *unidad múltiple* en la cual están fincados los valores, todos los usos, todas las tradiciones de lo humano. Borges no hace sino postular —al conjugar todo esto— otro eje de sus personales obsesiones o lo que hemos llamado “mitos”: la coincidencia no es tal, sino una unión de tiempos y espacios que nos afecta en nuestra percepción de la realidad y del mundo objetivo.

Como utiliza la filosofía y la religión para fincar un nuevo orden, como utiliza las tradiciones esotéricas y los milagros matemáticos, Borges

Salvador Elizondo. “La poesía de Borges”, en *Cuaderno de escritura*, pp. 54-55.

hará uso de su concepción del tiempo y el espacio convergentes. En el ensayo, en el poema y en el cuento, dichos factores darán pie a una pluralidad, al *individuo múltiple*, al hombre que es todo y todos. Esto es notable en una de las más famosas creaciones de Borges, “Poema de los dones”, donde a la intención última de la duplicidad se une la idea de que, finalmente, el yo individual comparte un destino, una desdicha. A propósito de Paul Groussac, su antecesor en la dirección de la Biblioteca Nacional, Borges pregunta en las últimas líneas del texto:

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?
(*El hacedor*, OC, II, 188).

Antes, en la convergencia de tiempos, espacios y yoes, el poeta ya había advertido la alarmante sensación de ser otra persona además de sí mismo; otra persona, es decir, poseer una personalidad en la que se unen otras más.

...suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días
(*Ibidem*, p. 187).

Examinemos más a fondo la concepción de un hombre en el cual están todos los demás y viceversa. Podemos decir que aparece tempranamente, ya en el libro *Evaristo Carriego* (1930), donde Borges

afirma lo siguiente, acerca de la apreciación futura del poeta menor al que le ha consagrado un volumen:

..como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego (*OC*, I, pp. 119-120).

Aquí, el muerto perdura en los vivos a través de su creación, y su identificación con los hombres que no son él se resuelve asimismo por esta "Como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego." No es otra la confluencia de tiempos y espacios que hemos señalado y que se repite en el mismo libro, a una escala mayor, en las primeras líneas de "Historias de jinetes":

Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola, el protagonista es eterno... (*Idem*, p. 154).

Si bien Borges refutará la teoría del eterno retorno, la utilizará no obstante, como utiliza muchas teorías e ideas, de manera literaria. Convoca, pues, tiempos y espacios e individuos separados incluso por siglos, y los hace converger en sus ficciones. En cuentos como "El otro" y "La otra muerte", por mencionar sólo un par, los protagonistas asisten, conscientemente o no, a la repetición de gestos y hechos ya muertos, bien para dar lugar a una reflexión sobre la propia vida, bien para remediar una muerte cobarde. Esta posible repetición apoya la idea de la identificación entre los hombres, de manera total, y la posible negación del tiempo, uno de los juegos preferidos de Borges.

La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales (“El simulacro”, en *El hacedor*, OC, II, p. 167).

Sigamos con el yo que podríamos llamar “eterno”, para limitar luego el papel que la repetición de los hechos tiene en los mitos de Borges. El argentino repite la idea en una nota al texto de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare (*Ficciones*, OC, I, p. 438n).

Una vez más, encontramos el concepto en “La forma de la espada”, donde la traslación de la identidad hace posible que un traidor cuente su historia asumiendo la personalidad del otro, el traicionado, mientras narra. De aquí Borges extrae la conclusión:

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (*Ibidem*, pp. 493-494).

También, aparentemente, Nathaniel Hawthorne, como Schopenhauer y el mismo Borges, tenía en cuenta la idea dicha, ya que el argentino afirma que el estadounidense

propendía a la noción panteísta de que un hombre es los otros, de que un hombre es todos los hombres ("Nathaniel Hawthorne", *Otras inquietaciones*, OC, II, p. 52).

Borges repite una y otra vez esta idea a lo largo de su obra; lo importante es que este argumento "panteísta" abre las puertas a muchas posibilidades narrativas: el hombre que es uno ante Dios, el inmortal en cuyo cuerpo encarnan cientos de hombres, los yoes viejo y joven de Borges, la segunda muerte, épica, de un hombre antes cobarde...

No obstante, en el meollo de este asunto está el reverso: el hombre que es todos es nadie, finalmente, como lo afirma Borges en "El inmortal" y "Everything and nothing":

Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres: Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy (*El Aleph*, OC, I, p. 541).

La historia agrega que, antes o después, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie* (*El hacedor*, OC, II, p. 182)

Esta pérdida del yo en el vértigo de las personalidades no sería tan terrible ni grave si no viniera aparejada con la maldición mayor, la de no poder ser el hombre que se quisiera ser; esto es, ser todos los hombres

menos uno. “No he vivido. Quisiera ser otro hombre”, declara el yo poético del poema “Emerson” (*El otro, el mismo, OC*, II, p. 289), así como el dolido yo borgiano quisiera ser guerrero, amante, héroe o asesino, pero no el dolido yo de Borges. La queja más fascinante en los trabajos del argentino viene, en este contexto, a reincidir sobre este yo posible y quizá eternamente negado; es la contenida en el texto “Le regret d’Héraclite”:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach
(*El hacedor, OC*, II, p. 230).

El particular yo dividido de Borges es, pues, una posibilidad literaria, más que un pretexto para análisis psicológicos de su obra (lo que, entre paréntesis, ha hecho admirablemente Emir Rodríguez Monegal en *Borges Una biografía literaria*). Como se ha dicho, es el caso mismo de las ideas religiosas y filosóficas: Borges las utiliza para deslumbrar, como puertas abiertas al asombro. No es otra cosa el cuento “El otro”; ya lo veremos de manera explícita en la tercera parte de este trabajo.

I. La revelación del yo

La idea del “yo plural y de una sola sombra” se ve complementada en los mitos de Borges por la reafirmación de ese mismo yo, individualmente, lo que funciona como un motor para la creación, la asunción de la propia existencia o, con simpleza, para que el hombre se tolere a sí mismo y sus circunstancias, las más de las veces desdichadas, por el sencillo hecho de

conocer ya, desde ahora, su papel en el inmenso salón de maquinarias del universo. Sé cuál es mi sino, y esto me reafirma como individuo, aunque me rodeen el dolor y la pena; es ésta la afirmación que hace Borges, a través de sus yoes narrativos, ensayísticos o poéticos. Ya en *Evaristo Carriego* aventuraba:

Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (*OC*, I, p. 158).

Así ocurre, en el plano de la ficción, en la historia de Tadeo Isidoro Cruz, quien después de vagar por el mundo y ser todos y nadie, encontrará su destino al lado del desertor Martín Fierro:

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia: mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). 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 ("Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", en *El Aleph*, *OC*, II, p. 562).

En el supuesto caos de la personalidad perdida o en búsqueda permanente, el momento en que el hombre mira su rostro es inquietante, sí, pero también es cuando el yo se reafirma frente al mundo que cambia, es el instante de la creación como el acto de asumir el destino. Este momento irrepetible glosado en la ficción y la ensayística de Borges pretende dar

dimensión tanto a las criaturas como a su creador, a diferencia de lo que ocurre en “Las ruinas circulares” o “El Golem”, donde el individuo se descubre como ficción de una ficción. El yo así confirmado es libre para emprender lo que se le dicte; con anterioridad, como lo demuestra la historia de Tadeo Isidoro Cruz, el individuo pudo entregarse a todas las tareas, a todas las corrientes, aun sin tener noción de lo que le depara el futuro. De esta manera, el personaje de la ficción “El etnógrafo” también comenzó por buscarse a sí mismo:

Era suya esa edad en que el hombre no sabe aún quién es y está listo a entregarse a lo que le propone el azar: la mística del persa o el desconocido origen del húngaro, las aventuras de la guerra o el álgebra, el puritanismo o la orgía (*Elogio de la sombra*, OC, II, p. 367).

El camino por el que se confirma el yo es de dureza, dolor y decepciones; así los destinos de Tadeo Isidoro Cruz y del etnógrafo, que encuentran su cabal expresión en “lo otro”, lo decididamente condenado o despreciado por la sociedad (o, con simpleza, “primitivo”), que no obstante les está preparado. Asumen, pues, sus desgracias, y esto les permite vencer el vertigo de no saber quiénes son, de no ser nadie (aún). Este pilar de los mitos borgianos se ve confirmado por otra pequeña ficción, en un plano más íntimo, más intelectual, cuando Borges relata las desventuras de otro escritor, uno de sus preferidos. Dante, nos dice, se revolvía en el malestar de la ceguera psicológica, sin rumbo, hasta que tuvo contacto con lo divino y supo por fin su misión, aunque después, en la vigilia, la olvidó:

En su sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor. Dante, maravillado, supo al fin quién era y bendijo sus amarguras (“Inferno, I, 32”, en *El hacedor, OC*, II, p. 216).

Y es precisamente en un texto sobre Dante y su *Comedia* donde Borges repite esta idea:

Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que un hombre se encuentra para siempre consigo mismo (“La Divina Comedia”, en *Siete noches, OC*, III, p. 216).

Una afirmación —en el caso del recuerdo, una reafirmación— del yo conduce, pues, a la libertad individual, y así se puede escapar también de la repetida circularidad de los destinos (Aquí no puede dejar de aparecer la pregunta: ¿no serán Tadeo Isidoro Cruz, Dante, el etnógrafo y el propio Borges, aspectos del mismo hombre, o el mismo hombre en ese “vertiginoso instante” del reconocimiento?) De aquí parte la posibilidad de, otra vez, empezar a ver la realidad con ojos distintos, con los propios; es entonces cuando el yo comienza a crear, a ser uno y todo, y fundamenta las columnas de sus mitos personales en sus obsesiones, sus vivencias, sus filias y fobias. Es entonces cuando, ahora en el caso de lo que llamamos realidad, Borges el hombre se asume como Borges el escritor y comienza a hablar de tiempos y espacios que convergen de manera extraña, y de objetos raros, y del poder de la palabra y los libros, y de la realidad huidiza, además de los sueños, las pesadillas y la enumeración caótica para dar cuenta del múltiple universo, el cual se verá reflejado, al infinito, en su propia obra.

6. Otros elementos fundacionales

En la afirmación, el yo borgiano particular está capacitado por completo para hablar, antes que nada, de los espejos como base para sus mitos literarios:

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad... ante los grandes espejos ("Los espejos velados", en *El hacedor OC*, II, p. 164).

Como afirma Emir Rodríguez Monegal⁵⁰ y repetirá muchas veces Borges, el recurso del espejo es tempranamente admitido en los mitos borgianos. El argentino lo hará una de sus principales obsesiones y lo utilizará una y otra vez para dar cuenta, primero, del horror de no ser único, de la individualidad perdida en lo múltiple, y luego como recurso para sacudir la idea de la realidad, como elemento fantástico, desde su primitiva aparición en *Historia universal de la infamia* —en la narración "El tintorero enmascarado Hákim de Merv"; después repetirá el concepto, por boca de Bioy Casares, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"— hasta redondearlo en sus declaraciones contenidas en "La poesía", una de las conferencias de *Siete noches*:

Realmente es terrible que haya espejos: siempre he sentido el terror de los espejos.

⁵⁰ Emir Rodríguez Monegal *Borges. Una biografía literaria*, pp. 32-48, especialmente 33-37-

Nos hemos acostumbrado a los espejos, pero hay algo de temible en esa duplicación visual de la realidad (*OC*, III, p. 262).

En el mismo libro, Borges equipara su pesadilla del laberinto con la del espejo:

Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos para construir un laberinto (“La pesadilla”, *Ibidem*, p. 226).

Y en el poema “Los espejos”, de *El hacedor*, el yo poético de Borges había hecho ya afirmaciones como las siguientes:

Yo que sentí el horror de los espejos...

...me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

Dios ha creado las noches que se arman
de sueños y las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso nos alarman

(*OC*, II, pp. 192-193).

Un método extremo de sacudirse este horror fue discurrido por Borges en conversación con Antonio Carrizo:

No me gustan nada o me gustan demasiado. Ahora, claro, me he librado de ellos. Porque la ceguera es un modo drástico de borrar los espejos.⁵¹

Borges hizo explícita en otros textos la posible ficción de los hombres, como en “Magias parciales del Quijote”⁵². En este nivel, lo que interesa es la utilización fundacional del motivo del espejo, en sus relaciones con la ficción de Borges. El escritor lo tomó como base para la postulación de otra realidad, como avanzada de un mundo extraño⁵³ y como objeto que impone el terror de no ser único en el mundo, que después se transformaría en el tema del doble. El espejo, pues, como ente de ficción sin serlo, ente que crea ficción en la realidad: su mentirosa duplicación puede ser tanto un reto como una burla a los logros de los hombres, que quizá no ven en él sino un instrumento, sin saber que el sagrado temor que sienten Borges el individuo y Borges el escritor está justificado por ángulos, visiones, intuiciones del “otro mundo”, el desdoblado de la realidad; por esto el espejo es fantástico y amenazante, amén de que por fuerza necesita un factor humano para llevar a cabo su misión, lo que implica una imagen borgiana casi zen:

El espejo que no repite a nadie
cuando la casa se ha quedado sola
(“Cosas”, en *El oro de los tigres*, OC, II, p. 483).

Antonio Carrizo y Jorge Luis Borges: *Borges el memorioso*, p. 92

Jorge Luis Borges: *Otras inquietaciones*, en *Obras completas*, tomo II; citado en extenso en la tercera parte de este trabajo, en el comentario de “El Congreso”

“Los Animales de los espejos”, en *Manual de zoología fantástica y El libro de los seres imaginarios*

¿Qué sonido hace el árbol que cae en el bosque cuando no hay nadie alrededor? ¿Cuál es el sonido del aplauso con una sola mano? ¿A quién refleja el espejo que se ha quedado solo? Todas estas preguntas postulan, cada una a su manera, una realidad cuyo conocimiento no se adquiere por medio de los sentidos alertas del hombre común, que resultan sin filo y desacostumbrados a lidiar con lo “extraño”, lo “inusual”. En Borges, la idea del espejo enuncia asimismo la propia realidad fantástica, desconocida; el miedo del niño ante la “duplicación o multiplicación espectral” de su entorno pasa a ser una obsesión temática en el escritor y, como se dijo acerca de la filosofía y la religión, la utilizará en su obra para fines artísticos: el horror del espejo abre la puerta al pensamiento, a la posibilidad, a lo fantástico, a la introducción de lo imposible en lo cotidiano. Como la esquina que precisa de los compadritos muertos o, mejor, la calle que existe sólo porque el yo poético asiste a su existencia y la nombra, el espejo necesita del “otro” humano para conseguir su sustento en la realidad; mas, ¿cómo sabemos —ocurrencia horripilante— si no somos nosotros las ficciones del otro lado del espejo y nos sentimos impelidos a presentarnos ante él porque, del lado “real”, alguien se ha asomado a este reino de reflejos y requiere, exige su imagen esclava? De aquí también el supremo terror:

Yo, de niño, temía que el espejo
me mostrara otra cara o una ciega
máscara impersonal que ocultaría
algo sin duda atroz

(“El espejo”, en *Historia de la noche*, OC, III, p 193).

En uno de los textos más reveladores y personales de Borges, la conferencia "La pesadilla", el autor insiste en el origen de esos miedos nocturnos que lo acosaron cuando niño y que finalmente se convirtieron, sublimados, en ejes o soportes de su universo de ficción, de su mitología:

Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación ma (*Siete noches, OC, III, p. 226*).

Esta cita⁵⁴, con su lejano eco de "El tintorero enmascarado Hákim de Meriv" y de una ficción de Marcel Schwob, muestra que el terror funciona también como elemento que ubica al yo del individuo en el universo caótico y reafirma su voluntad, creadora en el caso de Borges. Esto es, la pesadilla del espejo, resultado de la intuición de otra realidad, se convierte en una idea recurrente que después se viste con los ropajes del motivo, la obsesión, lo que resulta entonces en su metamorfosis en materia literaria, en algo que, por el tratamiento de las letras, no pierde quizá su horror final, pero lo matiza al convertirlo en algo que se comparte con todos los hombres: la ficción fantástica.

La pesadilla, así, pasa al reino de lo que puede ser bendecido por el *vo poético como un don colectivo*:

⁵⁴ Rodríguez Monegal *Op. cit.*, pp. 32-33.

Loda sea la pesadilla, que nos revela que podemos crear el infierno (“La dicha”, en *La cifra*, OC, II, p. 308).

Aquí está el paso de la obsesión al mito. Borges se apoya en la imagen, en el motivo, para luego dar lugar, dentro de la sistematización de su universo, a la obsesión, a la recurrencia. Como en su famosa ficción del mapa sobre un territorio (“Del rigor en la ciencia”), que copia a éste hasta en sus menores detalles, la prosa de Borges pretende, por medio de motivos, trazar un mapa sobre la realidad; este mapa son las propias ficciones del argentino, una visión de la cotidianidad que impregna a ésta, la rebasa y en la que, de nuevo el mapa, habitan posibilidades no tomadas en cuenta, hechos fantásticos, palabras de poder, repeticiones infinitas.

Hemos visto algunas recurrencias en la obra de Borges. En las líneas dedicadas a ocho cuentos de *El libro de arena* aparecerán otras más (los objetos malditos, el poder de la palabra, el Libro); lo importante será inspeccionar de qué manera ingresan y encajan todas estas imágenes en el contexto global de la obra, fantástica o no, de Borges, y establecer un acercamiento de tipo cuasitaxonómico para delimitar sus principales características y funcionamiento. Por tanto, en este aparte resta revisar lo que el escritor pensó acerca de otros temas: la repetición, los recursos literarios y el estilo.

Se apuntó líneas arriba que Borges postula la teoría de la repetición, del eterno retorno, sólo para negarla. La postula precisamente por su valor fantástico, por las posibilidades literarias que entraña. Ya en “Historia del tango”, texto temprano incluido en *Evaristo Carriego*, Borges dicta sobre el asunto:

...el destino se complace en repetir las formas y lo que pasa una vez pasa muchas (*OC*. I. p. 166).

“La doctrina de los ciclos” es un ensayo donde Borges apunta la posibilidad de que todo regrese una y otra vez, hasta el infinito:

De nuevo cada espada y cada héroe. de nuevo cada minuciosa noche de insomnio (*Historia de la eternidad*, *OC*. I. 387).

“Nueva refutación del tiempo”, con su famosa conclusión (“El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”), trata por partida doble --al ser casi fusión de dos artículos distintos-- el tema de la repetición, la primera vez ligándolo a la noción de “un hombre, todos los hombres”, que ya hemos examinado:

¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare? (*Otras inquisiciones*, *OC*. II. p. 141).

Más adelante:

¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia? (*Ibidem*, p. 147).

Borges utiliza, como ha utilizado todo, esta doctrina de la posible repetición con fines puramente prácticos, para hacer literatura y, de paso, reafirmar su yo: “Desgraciadamente, soy Borges”. El pensamiento filosófico, por ende, erige otro de los pilares del universo borgiano, por

medio del cual un personaje muere una y otra vez en el transcurso del tiempo: son otros quizá los contextos, pero el resultado es el mismo; así, la muerte de César se equipara con la de un gaucho traicionado por su ahijado:

Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena ("La trama", en *El hacedor*, OC, II, p. 171).

En este plano, toda acción humana tiene sus consecuencias en la infinita corriente del tiempo. La traición tiene sus bifurcaciones y todo sirve a un fin, desconocido para el individuo, pero muy claro para la Providencia o quienquiera que diseñe los destinos de los hombres y los enfrente entre ellos para conseguir un acto, una muerte, una nueva vida, un libro. Caso raro es el del Macbeth borgiano, que declara con todo conocimiento:

Nuestros actos prosiguen su camino.
que no conoce término.
Maté a mi rey para que Shakespeare
urdiera su tragedia
("Frece monedas", en *El oro de los tigres*, OC, II, p. 471).

Así, la predestinación tiene lugar. No es otro el caso del guerrero Hengist, quien quiere hombres para sus propios fines, pero ignora que su deseo y la consecución de éste se proyectan hacia el futuro, en el libro de un escritor argentino que presencia, como Dios, sus ires y venires y da cuenta de éstos: de ahí la finalidad del individuo, siempre ignorada:

Hengist los quiere (pero no lo sabrá) para que yo trace estas letras (“Hengist quiere hombres (449 A. D)”, en *El oro de los tigres*, OC, II, p. 509).

Por último, tampoco conocen la finalidad de sus actos los jugadores evocados por Borges en *Historia de la noche*:

No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región (“El juego”, OC, II, p. 182).

Ahora bien, ¿cuál es la propia visión de Borges acerca de sus recursos? El mismo autor la adelanta en el prólogo a *El informe de Brodie*:

Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo: soy decididamente monótono (OC, II, p. 400).

Asimismo, en *El oro de los tigres* reconoce

el manejo consabido de unas destrezas, una que otra ligera variación y hartas repeticiones (“Prólogo”, OC, II, p. 459).

El epílogo a *Historia de la noche* deja claro el papel que corresponde al escritor, según Borges:

Un hecho cualquiera - una observación, una despedida, un encuentro, uno de esos curiosos arabescos en que se complace el azar— puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima, en una fábula o en un cadencia (OC, III, p. 202).

"Veinticinco de agosto, 1983" remacha, con su identificación de autor-narrador-personaje, los recursos literarios de Borges:

...los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas (*La memoria de Shakespeare*, OC, III, p. 379).

Crítico como los que el argentino menciona, Anderson Imbert apunta hacia lo dicho y escribe, quizá intuyendo los niveles que Borges alcanzaría en sus últimos libros:

Con los años el estilo de Borges se ha decantado: de la agresividad barroca, revuelta y burlona, a la tersa sencillez donde la inteligencia y el asombro son directos como la luz.⁵⁵

Y más adelante:

Su originalidad podría estudiarse en sus cavilaciones metafísicas, en sus intuiciones poéticas y en su rigor lógico.⁵⁶

Tenemos así casi completo el panorama que nos ofrecen los mitos de Borges. Una literatura hecha a partir de la literatura, pero necesariamente fincada en la vida del autor, que utilizará su contexto en distintos niveles (como se verá en el próximo comentario de algunos cuentos). La necesidad, casi inaplazable, de un conocimiento que puede llamarse total, en el que la obra del argentino se presenta como un sistema cuyas partes son enteramente independientes y pueden ser aprehendidas así, pero que

Anderson Imbert *Op. cit.*, p. 263
Ibid.

sólo es captado en toda su intensidad cuando se descubren los vínculos entre las distintas partes y, sobre todo, sus interacciones: un texto complementa, modifica, altera la percepción de otro; juntos, forman una imagen coherente.

Para la creación de este sistema, Borges echa mano de elementos a veces disímbolos, que va encajando pacientemente en los huecos creados por el escepticismo que practica. Recordemos su utilización de la filosofía y la religión: como estructuras no sagradas para el espíritu ni para el pensamiento, sino como lugares donde moran ideas hechas para deslumbrar, para abrir paso a las posibilidades literarias (esto es, transformar la idea en literatura fantástica), como el tratamiento del tiempo, el yo, la repetición infinita. De este “uso de las doctrinas” se sigue el concepto de que lo fantástico habita en el centro mismo de la inteligencia humana y sus intentos de justificar la existencia del universo y del individuo.

Por otro lado, el ya documentado paso del yo del testigo al yo del narrador escéptico dio como resultado, en un nivel “real”, el lugar destacado que tiene Borges en la fundación de la literatura latinoamericana contemporánea: el escritor de ficciones se asume, libremente, como un creador, ajeno a las penas documentales y a los afanes justicieros; el mundo que crea está más en su imaginación que en la realidad, pero esto no hace otra cosa que dar una nueva dimensión a la literatura: la de la creación asumida de manera consciente y profesional.

En el universo totalizador de Borges es posible incluso la influencia a la inversa en el tiempo, el hecho de que un escritor altere la lectura o apreciación de otros que lo han precedido. Esto se debe a los vasos comunicantes que, en el cosmos dicho, existen entre épocas y tiempos,

entre vivos y muertos, entre antiguos y contemporáneos: todos los hombres, de alguna manera, son uno solo, y es posible encontrar el propio yo por medio de la asunción del oficio o la revelación “divina” de nuestra misión. Todos se mezcla en el universo borgiano, y todos los escritores, todos los hombres, todas las cosas, están presentes en él.

También en este cosmos tienen lugar los espejos abominables, los laberintos, la repetición, las literaturas nórdicas, los juegos con el tiempo y el espacio... Se fundan así, literariamente, los mitos del yo que es el escritor Borges, que ha elegido la creación; en este caso, la de un sistema de objetos, símbolos, motivos, que apoyan sus ficciones y que han recorrido el camino del miedo, la reflexión, la obsesión, el fundamento del mito.

En las siguientes páginas se emprende el acercamiento particular a estos mitos borgianos por medio de ocho cuentos fantásticos de *El libro de arena*. Estrictamente hablando, se encontrará en ellos una concepción de la literatura fantástica que conecta con lo dicho en este apartado: una especial fusión de caracteres autobiográficos con el manejo de ciertos recursos, más la aparición recurrente de los motivos. Se identificarán también otros elementos del cosmos borgiano que no tuvieron sitio aquí. Todo, con el fin de aclarar el concepto de lo fantástico según Borges y cómo se manifiesta en una de sus obras.

III. De un cosmos y sus recurrencias:

El libro de arena

A. Líneas generales

Último volumen de cuentos de Borges —si hacemos omisión de los cuatro textos incluidos en *La memoria de Shakespeare*, sólo presentes como unidad en sus *Obras completas*—, *El libro de arena* (1975) une a su brevedad, a su concisión, algunos de los postreros atisbos de la maestría narrativa, la manifestación decantada de sus obsesiones (fantásticas o no) y el estilo pulido hasta el extremo, producto a la vez de pertinaz ceguera y práctica del oficio

El libro de arena parecería una imagen invertida de *El informe de Brodie* (1970). En éste, inmediatamente anterior, lo fantástico ocupaba una mínima parte del grueso narrativo; en aquél, los temas realistas sólo aparecen en cuatro cuentos, de un total de trece. En efecto, cuatro textos son separables con claridad de los demás, como lo eran, por ejemplo, “El informe de Brodie” o “El Evangelio según Marcos” en un libro poblado de compadritos muertos, desafíos, malones y recuerdos de ciertas calles, sucesos, caras ahora perdidas en el tiempo.

Si hablamos de lo fantástico como opuesto a lo “realista”, entonces “Ulrica”, “El soborno”, “Avelino Arredondo” y “La noche de los dones” (con todo y ser este último un caso más de “revelación del yo”, como se ha delimitado este tema) no son relatos de la corriente fantástica. De aquí que

sean descartados y nos dediquemos a los siguientes textos: “El otro”, “El Congreso”, “There are more things”, “La Secta de los Treinta”, “El espejo y la máscara”, “Undr”, “El disco” y “El libro de arena”.

Un cuento más, “Utopía de un hombre que está cansado”, aunque inserto en general en la línea de los argumentos fantásticos —mediante un inexplicable viaje en el tiempo—, no llega a ser cabalmente fantástico, ya que está embebido en una visión particular sobre la raza humana que Borges tiene y que, con tristeza, convierte en todo y nada a este cuento: en un desahogo literario. No hay tal suceso fantástico al final, sino un pretexto para exponer una opinión o un anhelo, según se mire. Es rescatable, sin embargo, la frase que apunta hacia la concepción de Borges acerca de la teología y la literatura fantástica, que ya hemos examinado:

...dos cuentos fantásticos: los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica (*OC*, III, p. 53).

Si lo dicho no fuera suficiente para descartar este cuento, veamos lo que afirma Borges al respecto:

...yo espero llegar a una ciudad sin aniversarios, sin colecciones, sin museos. Tengo un cuento que se titula “Utopía de un hombre que está cansado”, en el que se supone que todo hombre se dedica a la música, que todo hombre es su propio Brahms, que todo hombre se dedica a la literatura, que todo hombre es su propio Shakespeare. Y luego, cuando muere, se destruye toda su obra, porque todo hombre es capaz de producirla. Y no hay clásicos, y no hay memoria, y no hay bibliotecas, desde luego. Porque todo hombre puede producir una biblioteca, o puede producir una galería, o puede elevar una estatua o construir una casa. Que el arte sea una preocupación,

sea una ocupación de todo individuo. Y entonces ya se borrarían esas molestias: las historias de la literatura, las bibliotecas, los muscos, colecciones...⁵⁷

Como se ve, en este caso particular lo fantástico no da sino para ser pretexto, al contrario del resto de las piezas por analizar, en las que no sólo es puerta para la exposición de ideas —si lo es—, sino parte activa en la trama de los cuentos. Incluso, lo fantástico en “Utopía...” se antoja forzado; lo mismo podría ser, como en sus ensayos, la exposición desnuda de un conjunto de ideas, sin ropaje narrativo. Así pues, Borges opta por el desahogo de un concepto y asesina lo fantástico en esta historia.

Nos restan, entonces, ocho cuentos. Cada uno tiene sus particularidades, pero dos pares forman unidades diferenciadas y por ello se comentan juntos: “El espejo y la máscara” postula, junto a “Undr”, el poder de la palabra; “El disco” y “El libro de arena” se refieren a la categoría de los objetos enloquecedores.

Por lo que toca al resto de los cuentos, “El otro” rescata un motivo caro a Borges, el doble; “El Congreso” corresponde a una visión de lo fantástico como sugerencia de planos de orden más allá de la percepción humana, el mundo de los Arquetipos, ante los cuales es inútil la pretensión de formar el Congreso del Mundo; “There are more things” es una fusión de rasgos cuasi autobiográficos con el pretexto de un cuento póstumo de Lovecraft, que sirve para que Borges teja una trama llena de nostalgias y referencias cultas propias de otros de sus textos, soslayando la atmósfera falsamente “lovecraftiana”; “La Secta de los Treinta” retoma la proposición de una estructura —por medio de una sociedad secreta—

⁵⁷ Antonio Carrizo y Jorge Luis Borges, *Borges el memorioso*, pp. 125-126. Cf. *Borges para millones*, p. 67.

“extraña”, en este caso de índole religiosa, y que reincide a la vez en el viejo juego borgiano de la herejía, ya presente en “Tres versiones de Judas” y “La secta del Fénix”, en otros niveles.

Los ocho cuentos ofrecen distintos posibles acercamientos para el comentario analítico. Se ha optado por la identificación de los motivos en Borges, como ya se comentó en un apartado anterior, y por la explicación del uso especial que el autor hace de estos motivos.

Algunas de las recurrencias borgianas más determinables (esas “simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos”) se unen a la brevedad en *El libro de arena*. Además, ya se ha señalado, aunque en éste no se eliminan por completo los temas “realistas”, una de las vertientes de la obra borgiana, los elementos fantásticos se hallan presentes en gran cantidad, en cada una de las formas especiales que se distinguirán. Dejemos aparte, pues, el “realismo”, y a modo de guía, enumeremos los cuentos y sus temas: “El otro” o el enfrentamiento literario; retrato inútil del universo: “El Congreso”; “There are more things” o el tributo a Lovecraft. “La Secta de los Treinta” o la herejía revisitada; los objetos enloquecedores: “El disco” y “El libro de arena”, y los poderes de la palabra: “Undr” y “El espejo y la máscara”.

Esta enumeración no va más allá de sí misma. En los siguientes apartados se hará la intentona diseccionadora, aunque, como escribe Juan Nuño,

hay que insistir en que toda interpretación es muerte de la potencia narrativa: la interpretación, por buena y fiel que fuere, viene a diseccionar sobre una mesa de operaciones el cuerpo de los relatos vivos.⁵⁸

⁵⁸ Juan Nuño *La filosofía de Borges*, p. 67

Señalado el término, no hablemos de interpretaciones: usemos, con mayor precisión, las palabras “acercamientos” o “aproximaciones”, que no son otra cosa los siguientes apartados. Esto permitirá a la vez observar lo profundo y no caer en generalizaciones o conclusiones apresuradas y, finalmente, inútiles para la comprensión del mundo narrativo, para el complejísimo cosmos de Borges, en su último libro de cuentos.

B. “El otro” o el enfrentamiento literario

El tema del doble, del fantasma de los vivos (*wrath of the living* en inglés, cita Borges en *El libro de los seres imaginarios*), es una constante en la obra borgiana. En su poesía, para citar sólo dos títulos, se encuentra en “Borges y yo” y en el “Poema de los dones”. Para el argentino, esta cuestión parece una variante individual de aquella idea acerca de que un hombre es todos los hombres, de donde se desprende, de manera tautológica, que el hombre de marras también tiene que ser él mismo y otro. Sin embargo, es obvio que el hecho fantástico no se da en la enunciación sola de este factor; es necesaria la coincidencia del doble con su “original” - lo que daría pie a complejas consideraciones, a la manera de Borges: ¿es plausible un “original”?; si es así, ¿cuál es?; ¿cuál entre todas las criaturas puede erigirse en “original”, si todo el universo no es

sino una copia de un Arquetipo, de un principio inaccesible?; este concepto se resuelve en “Las ruinas circulares”—, además de la abolición de tiempos y espacios divergentes, para el efecto de violar la convención de unidad en el universo.

Es precisamente esto lo que sucede en “El otro”. A grandes rasgos, Borges el narrador afirma que “en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge”, su yo anciano, el entonces “actual”, tiene un encuentro con su otro yo joven. Este encuentro, extraño donde los haya, está salpicado de guiños al lector de la obra de Borges, con arreglo al “conocimiento total” que aquí se ha enunciado antes. Así, el cuento se presenta como la reconsideración de viejas obsesiones que se unen, literariamente, a la mitología personal de su autor⁵⁹.

Lo fantástico se da aquí por coincidencia de una obsesión personal con un “hecho”: la confluencia de tiempos y lugares que divergen en la normalidad. La obsesión dicha —que es también recurrencia literaria, como puede notarse por ejemplo en Edgar Allan Poe (“William Wilson”), Guy de Maupassante (“Lui?”) y Stephen King (*The Dark Half*), pasando por cuentos de Ray Bradbury y otros— se concreta en un encuentro del viejo Borges con el joven, lo que tiene más de razonamiento que de horror (o quizá sería mejor decir que hay en él una suerte de horror sagrado, como escribiría el propio Borges).

En el mencionado marco de Cambridge, la imagen del agua en movimiento da pie al hecho primero del pensamiento acerca del tiempo. Junto al río móvil, Borges-narrador evoca una de sus referencias literarias favoritas:

⁵⁹ Cf. Rodríguez Monegal, *Borges*..., pp. 33-37; especialmente las relaciones psicológicas y los especiales nexos de Borges con su madre y *la otra*, su hermana Norah.

Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito (*OC*, III, p. 11).

“Heráclito”, un poema de *La moneda de hierro* (1976), resume la figura del filósofo desde el enfoque borgiano:

Se mira en el espejo fugitivo
y descubre y trabaja la sentencia
que las generaciones de los hombres
no dejarán caer. Su voz declara:
Nadie baja dos veces a las aguas
del mismo río. Se detiene. Siente
con el asombro de un horror sagrado
que él también es un río y una fuga
(*OC*, III, p. 156).

Para introducir el elemento fantástico, Borges recurre primero, con sabiduría, a la base cultural, a la imagen de Heráclito, según la cual “nadie baja dos veces al mismo río”, todo está en movimiento, todo cambia, nunca somos los mismos: el tiempo, inevitablemente, hace imposibles sucesos como el que el que estamos a punto de presenciar en la narración.

Aparece entonces la zarpa de lo imaginario en el relato. Borges, anciano, narrador, asienta “la primera de las muchas zozobras de esa mañana”: al otro extremo del banco donde está sentado, una persona se ha detenido asimismo y se ha puesto a silbar, lo que lleva al Borges-narrador a pensar (y escribir): “Nunca he sido muy entonado”. Esta oración, como al descuido, va preparando el terreno para la revelación fantástica. En efecto, no hay razón alguna para que el narrador, entidad situada en un

lado del banco junto al río y que da cuenta minuciosa de su molestia ante la presencia de la persona intrusa —“Yo hubiera preferido estar solo”—, coloque ese sorprendente *he sido* en la frase; quizá ni siquiera la frase entera. En otras circunstancias, es evidente, el narrador se hubiese conformado con afirmar: “Lo que el otro silbaba, lo que trataba de silbar (no era muy entonado), era el estilo criollo de *La tapera*, de Elías Régules.”

De esta manera, la simple introducción de una frase nos transporta ya al reino de “lo imposible”. Borges-narrador sospecha, tempranamente, que el individuo sentado en el extremo del banco es él mismo de alguna manera que no alcanza a comprender. No obstante, quizá habituado a cosas extrañas, el anciano no se sorprende mayormente; sólo siente zozobra. Después, el otro hombre pronuncia las palabras de la primera décima del texto que ha silbado. Borges-narrador reconoce por fin la voz que, dice como anécdota, no era la de su primo, Alvaro Melián Lafinur, “pero quería parecerse a ésta”. Con este acercamiento “familiar”, Borges se aproxima a la solución del problema por un costado. Luego, “la reconocí con horror”, afirma. Es la suya, inferimos.

Sorprendentemente, al horror enunciado sigue una conversación casi de padre e hijo, como el propio Borges escribe: “Yo, que nunca he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor” (p. 13). Esta plática saca a relucir gustos, aficiones, anécdotas familiares, recurso de Borges, el escritor. Ante la incredulidad del joven, el anciano enumera objetos de la casa de ambos, sus libros y “un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg”, último recuerdo que el otro corrige —y lo presentimos ya un poco arrebatado por la experiencia que está viviendo—: “Dufour”.

Viene, no obstante, la objeción del joven, aún incrédulo: “Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano” (p. 12). Aparece otra obsesión de Borges: la imposibilidad de saber si somos “reales”, si no somos el sueño de alguien, como en “Las ruinas circulares”, como en “El Golem”. Dice Borges-narrador:

Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar (p. 12).

Se ve que en todo lo nombrado difiere el tratamiento que Borges le da al tema del doble, de los clásicos. Para él, si bien en un primer momento sucumbe al horror, el encuentro con el otro es pretexto para mencionar, una vez más, sus pensamientos recurrentes acerca de la materia fantástica del cosmos y del sueño. Nada más lejano, por ejemplo, de las angustias y los miedos del William Wilson de Poe, cuyo enfrentamiento con su propio yo dual termina, tras años pesadillescos, en muerte. En cambio, Borges aprovecha la ocasión que le brinda este improbable salto temporal para revisar su propia vida y notar lo mal hecho y lo bien hecho, sacar a colación sus limitaciones y sus anécdotas familiares, como lo prueba su enumeración tras declarar “Mi sueño ha durado ya setenta años”: la situación de su madre, las muertes de su padre y su abuela, la boda y los dos hijos de su hermana Norah.

Aquí vemos el especial tratamiento personal del mito social por parte de Borges. Dice Juan Nuño:

Si abominable es toda reproducción de los demás, espeluznante ha de resultar el encuentro desdoblado con uno mismo.⁶⁰

Ejemplo de este horror entre nosotros podría ser la experiencia de desdoblamiento que Julio Cortázar relata en sus conversaciones con González Bermejo⁶¹. Para no enumerar más que tres ejemplos literarios del mismo tema, recordemos el destino del doctor Jekyll de Stevenson (una terrible forma de “doble” en el interior de uno mismo), los horrores de Maupassant, próximos a la locura, y el artículo del propio Borges sobre el doble⁶².

Como lo hará años más tarde en otro cuento —“Veintinco de agosto, 1983”⁶³—, Borges utiliza a su doble para enunciar sus sinsabores y gustos, ya se ha dicho. Su uso del mito literario desemboca no en un enfrentamiento, sino en una ilustración de las posibilidades de lo fantástico como confesión, lo que nos lleva al siguiente *dictum*, muy importante en este contexto:

Para mí lo fantástico es eminentemente confesional. Yo no podría ser confesional de un modo directo a la manera de San Agustín o de Rousseau, pero creo que puedo serlo por medio de símbolos, de fábulas. Yo diría que el género de lo fantástico es un medio de expresar cuestiones confesionales.⁶⁴

Si notamos la especial arquitectura de uno de los cuentos más famosos y celebrados de Borges, “El Aleph”, esto se cumple en efecto. El

⁶⁰ Nuño, *Op. cit.*, p. 88.

⁶¹ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 35.

⁶² *El libro de los seres imaginarios*, pp. 73-74.

⁶³ Véanse *Obras completas*, tomo III, pp. 377-380, y Nuño, *Op. cit.*, pp. 87-98.

⁶⁴ Waldemar Verdugo Fuentes, *En voz de Borges*, p. 137.

autor entreteje hechos de su vida con elementos imaginarios, dando paso, en el mismo camino, a declaraciones que de otra manera serían patéticas o simplemente dolorosas para el yo individual. Así, escribe Borges a propósito de la muerte de Beatriz Viterbo:

Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad: alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado: muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin memoria, sin esperanza, pero también sin humillación (*OC*, I, p. 617).

Este tono quejumbroso no dura sino poco tiempo. El asunto principal del cuento no son la muerte y la adoración inútil de Beatriz Viterbo, sino la introducción de ese punto del espacio “que contiene todos puntos”, el Aleph, y la posterior fascinación metafísica por dicho objeto.

Borges mismo afirmó, en conversación con Antonio Carrizo, que el truco era el siguiente:

Y luego entreveré otras cosas (en el cuento): había estado muy enamorado de Beatriz Viterbo; ella había muerto...

En fin, puse elementos autobiográficos en ese cuento. Como hay que poner siempre, para que suenen convincentes las cosas.⁶⁵

“Para que suenen convincentes las cosas”. El *quid* del elemento fantástico, para Borges y en este caso, es hacerlo plausible de la mejor manera, y para ello no recurre a pesadas fórmulas ni a inventos excesivos; ni siquiera a esas casi improbabilidades de la naturaleza a las que Charles Fort era tan afecto (lluvias de seres vivos, por ejemplo), ni a los métodos

⁶⁵ Carrizo y Borges *op. cit.*, p. 237.

del realismo fantástico llevados al extremo por Pauwels y Bergier. En cambio, Borges se retrotrae, mira dentro de sí mismo y, en un acto "confesional", utiliza su propia vida para intentar dar verosimilitud a su texto. Este mismo proceso es el utilizado en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", donde a la sociedad secreta se unen los nombres de personajes de la vida real (Bioy Casares, Alfonso Reyes).

Esta técnica borgiana, en "El otro", rechaza el horror que siente el Borges-narrador y lo empuja a conversar en términos filosófico-literario-anecdóticos con su otro yo más joven. Así, en el plano de la ficción, en la narración, continúan las recreaciones del Borges anciano, quien pasa de los hechos familiares ya enunciados a sucesos y logros individuales ("No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás cuentos de indole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre". p. 13), y finalmente apunta hacia la historia mundial (la Segunda Guerra, "el otro Rosas", Rusia "apoderándose del planeta", lo "provinciano" de Argentina), en la que el escritor deja caer algunas críticas acerbas.

El encuentro se resuelve en una charla entre conocidos acerca de la salud de la familia y la de ellos mismos, comentarios acerca del estado del mundo y, cómo no, de literatura. El Borges joven comienza por alabar a Dostoievsky, quien "ha penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava" (p. 13) y entre cuyas obras ha leído, nada extrañamente, *El doble*. Después, a una pregunta del Borges de más de edad, responde que se halla escribiendo "un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*" (p. 14). Según Marcos Ricardo Barnatán, este título corresponde a "uno de los primeros libros ordenados por Borges que nunca llegó a publicarse. Eran poemas de tono ultraísta que

cantaban a la revolución bolchevique; sólo se conservan algunos poemas sueltos que reunió Guillermo de Torre”⁶⁶.

Se ahonda, de esta manera, el carácter autobiográfico o confesional del texto fantástico. Borges-narrador hace gala de una ligera ironía ante las pretensiones coloristas del joven (“¿Por qué no? Podés alegar buenos antecedentes. El verso azul de Rubén Darío y la canción gris de Verlaine”, p. 14), y pasa luego a la crítica de la intención de cantar a “la fraternidad de todos los hombres” que el joven tiene para con su libro, así como la de referirse a “la gran masa de los oprimidos y parias”. Para destruir esta “locura juvenil”, Borges recurre a un argumento metafísico, eco, probablemente, de Bernard Shaw, a quien cita en “Nueva refutación del tiempo”:

Las ruidosas catástrofes generales —incendios, guerras, epidemias— son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos. Así lo juzga Bernard Shaw (*Guide to Socialism*, 86): “Lo que tú puedes padecer es lo máximo que pueda padecerse en la tierra. Si mueres de inanición, sufrirás toda la inanición que ha habido o que habrá. Si diez mil personas mueren contigo, su participación en tu suerte no hará que tengas diez mil veces más hambre ni multiplicará por diez mil el tiempo en que agonices. No te dejes abrumar por la horrible suma de los padecimientos humanos: la tal suma no existe. Ni la pobreza ni el dolor son acumulables.” (*Otras inquietaciones*, OC, II, pp. 141-142).

Dice, pues, el Borges anciano:

⁶⁶ En *Narraciones*, de Jorge Luis Borges, p. 215, nota 3; citado también por Volodia Teitelboim en *Los dos Borges*.

Tu masa de oprimidos y de patías... no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien (p. 14).

Tras esto, de nuevo aparece la figura de Heráclito (“sentenció algún griego”) para que Borges pueda citar: “El hombre de ayer no es el hombre de hoy.” Este argumento funciona para separar definitivamente al Borges anciano del joven Borges, para demostrar que los cambios de ideología sufridos por el Borges-unidad a través del tiempo son irremediables y, sin embargo, parte de una misma persona. Encontrarse con el otro, entonces, se vuelve no una experiencia horripilante, sino una batalla de ingenios que termina en tablas.

El diálogo entre los dos prosigue por los reinos de la literatura (“Hablamos, fatalmente, de letras...”), y de nuevo se hace hincapié en la distancia que separa a los individuos:

Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas, yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua (p. 14).

En este distanciamiento de los fines estéticos de ambos Borges puede verse la evolución del propio autor en términos de recursos. Mientras que el joven (aún por ejercer el ultraísmo y en busca de nuevas formas de expresión) opta por “la invención o descubrimiento de metáforas nuevas”, el viejo ya se ha decantado por las figuras que corresponden a una cultura milenaria, y de las que menciona tres ejemplos. Es importante señalar que el propio cuento “El otro” es una puesta en práctica de esta preferencia: estilo transparente, lenguaje diáfano y la

presencia de las tres metáforas mencionadas: vejez-ocaso, sueños-vida, tiempo-agua (como en la imagen que abre el relato).

El joven Borges nota luego una paradoja que el encuentro de tiempos y espacios divergentes deja sin solución.

Si usted ha sido yo. ¿cómo explicar el hecho de que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges? (p. 14).

Borges-narrador recurre de nuevo a una respuesta retórica, “sin convicción”:

Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo (*Idem*).

Vienen después más detalles sobre la memoria del viejo Borges, más literatura (la línea de Hugo, la mención de Whitman) y, por fin, el meollo de todo el cuento, lo que explica el especial tratamiento de Borges al tema del doble, lejos del horror y la muerte y cerca de la vida y la metafísica:

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podríamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy (p. 15).

Recordemos en este punto el poema “Emerson” (*El otro, el mismo*), que afina la percepción del yo literario y es fiel a la visión que Borges tiene de sí mismo en el ocaso de su vida, al enfrentarse a un otro yo más joven:

Piensa: lei los libros esenciales
y otros compuse que el oscuro olvido
no ha de borrar. Un dios me ha concedido
lo que es dado saber a los mortales.
Por todo el continente anda mi nombre:
no he vivido. Quisiera ser otro hombre
(*OC*, II, p. 289).

El párrafo de “El otro” es sin duda clave, con ecos de aquel quejoso “yo, desgraciadamente, soy Borges”, de “Nueva refutación del tiempo”. La distancia que media entre los dos Borges, obra del tiempo inevitable, ha hecho profundas las diferencias entre ambos y, se ve y se comprende, esto da pie a la reflexión de que el otro es literalmente “el otro”, es otra persona, en la cual encarnan no el terror del desdoblamiento sino el angustiante presente eterno de las ideas perdidas, traicionadas o sepultadas, así como el peso del tiempo real, transcurrido prueba ser un argumento, no obstante, para refrendar la unidad básica del hombre. Esto, que podría parecer paradójico a la luz de lo antes dicho, no es tal si tomamos en cuenta la “doctrina” que Borges ha enunciado en distintos lugares, según la cual un hombre es todos los hombres, un eje de los mitos borgianos que ya hemos examinado. Sí, pero al ser todos los hombres, el individuo es él mismo también, y es en esta no deseada conciencia del yo colectivo donde radica el horror de “El otro”, dejando de lado la clave

fantástica --que existe como premisa-- y cayendo en el territorio de la confesión, como declara Borges y se citó líneas arriba.

“El otro” sirve entonces para enfrentar a Borges con Borges, en una sesión psicoanalítica disfrazada en la que el paciente oficia también de médico. La raíz confesional del cuento se apoya, sí, en la premisa fantástica, y se resuelve por medio de ésta, pero más allá yace el fantasma del yo, inevitable y omnipresente, del cual no es posible escapar. De este género es el horror de “El otro”, pieza de confesión y cuento fantástico a la vez.

Borges-narrador recurre a sus clásicos para llegar al final del texto:

De pronto recordé una fantasía de Coleridge. Alguien sueña que cruza el paraíso y le dan como prueba una flor. Al despertarse, ahí está la flor (p. 15).

La anécdota (referida en “La flor de Coleridge”, en *Otras inquisiciones*, OC, II, p. 17) empuja al anciano a echar mano de “un artificio análogo”. Ambos Borges intercambian monedas para dejar testimonio de su encuentro. No obstante, cediendo quizá al miedo ante la comprobación de algo que se sabía imposible —“Todo esto es un milagro... y lo milagroso da miedo. Quienes fueron testigos de la resurrección de Lázaro habrán quedado horrorizados”, apunta el joven Borges—, el Borges-narrador arroja la suya al río.

Por último, los dos Borges acuerdan encontrarse al día siguiente, en el mismo lugar (o lugares), “en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios”, cita que no se realizará nunca. De la vivencia, sólo le queda al Borges-narrador la duda, pero concluye al fin:

El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme: yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo (p. 16).

En esta forma, el encuentro fantástico se resuelve como un problema de sueños y sueños dentro de sueños, juego caro a Borges. Hay que notar la sutil mezcla de sueño y realidad que aparece en la conclusión: si bien Borges tuvo su encuentro en la vigilia, su otro yo estuvo con él en un sueño. De esta índole onírica participa, entonces, todo el cuento, situación inversa a otro texto de Borges, “Episodio del enemigo”, donde el encuentro en un sueño es roto por la realidad. En “El otro”, el encuentro “real” tiene visos de sueño, pero no lo es. La explicación, finalmente, es ambigua —como le gustaría a Todorov—, y el cuento permanece fantástico sin más.

Si bien es un receptáculo de ideas y opiniones borgianas, sazonadas con anécdotas y declaraciones quizá polémicas, “El otro” cumple su labor de cuento fantástico al ser parte de una especial categoría distinguible en Borges: la creación narrativa a partir de la reconsideración de viejas obsesiones, personales o sociales (ambas en este caso), que se unen a la mitología del autor, a sus mitos particulares. Lo borgiano del asunto expuesto en “El otro” es el uso del motivo (el doble) con elementos propios del escritor, entre los que se incluyen la confesión, el diálogo filosófico, la preocupación por la metafísica, la importancia de la literatura, el problema del tiempo... Borges amalgama todo esto y, en una unidad anecdótica que contribuye a la verosimilitud, nos da cuenta de su choque con el temido otro yo. Este choque, como se ha dicho, se resuelve no en horror, como el mito social-literario dictaría (Poe, Maupassant, King, Cortázar), sino en una ambigua reafirmación del yo individual y del yo

colectivo, que participa de obsesiones personales del autor. Así, Borges hace verdadera y válida literatura fantástica en este cuento, conforme a sus cánones; por otro lado, entronca con una tradición literaria, un motivo de ficción, y lo convierte en personal por medio de la forma y el tratamiento que le da. En conversación con Antonio Carrizo, el argentino dijo acerca del tema:

Creo que somos muchos, como pensaba Stevenson también. Porque todo esto sale también del doctor Jekyll y del señor Hyde. Desde luego Como salió también del doctor Jekyll y del señor Hyde *El retrato de Dorian Gray*, escrito unos diez años después por Oscar Wilde. Es la misma idea, es la idea del doble.⁶⁷

Eso es “El otro”: un nexo entre mito personal y motivo literario, manejado por el escritor, lo que le da su validez de novedad y “literariedad” netas.

C. Retrato inútil del universo: “El Congreso”

Entre las numerosas magias totales de la obra borgiana no es la menor aquella que nos narra las vicisitudes por las que pasa un hombre al intentar ejecutar el retrato exacto del mundo. En el epílogo a *El hacedor*, la anécdota toma la siguiente forma:

⁶⁷ Carrizo y Borges, *op. cit.*, p. 117

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (*OC*, II, 232).

Anteriormente, en el mismo libro, Borges cuenta en el poema “La luna” la historia de un hombre poseído por el mismo afán, que lo lleva a su propio esfuerzo por atrapar al universo en una sola figura..., mas olvida la presencia de la luna, con lo que su retrato no es perfecto. Dicen los versos:

...un hombre concibió el desmesurado
 proyecto de cifrar el universo
 en un libro y con ímpetu infinito
 erigió el alto y arduo manuscrito
 y limó y declamó el último verso
 (*OC*, II, p 196).

Este eco de los apuros del rabino en “El Golem” culmina con la ausencia de la luna, con lo que nos llega el mensaje: es imposible, quizá inútil, intentar la realización de una imagen exacta del universo; para eso está el universo mismo. Esta línea de pensamiento se repite en *Los conjurados* (1985), en el poema “La suma”:

Ante la cal de una pared que nada
 nos veda imaginar como infinita
 un hombre se ha sentado y premedita.
 traza con rigurosa pincelada
 en la blanca pared el mundo entero:

puertas, balanzas, tártaros, jacintos,
 ángeles, bibliotecas, laberintos,
 anclas, Uxmal, el infinito, el cero.
 Puebla de formas la pared. La suerte,
 que de curiosos dones no es avara,
 le permite dar fin a su porfía.
 En el preciso momento de la muerte
 descubre que esa vasta algarabía
 de líneas es la imagen de su cara
 (OC, III, p 470).

Otro tipo de imagen del cosmos es la que propone Borges en “El Congreso”. Dice de este cuento en el epílogo a *El libro de arena*:

“El Congreso” es quizá la más ambiciosa de las fábulas de este libro: su tema es una empresa tan vasta que se confunde al fin con el cosmos y con la suma de los días (p. 72).

Don Alejandro Glencoe concibe la idea de organizar “un Congreso del Mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones” (p. 23). Este proyecto lo lleva a reunir en torno suyo a una gran variedad de hombres —extrañamente, en este asunto sólo involucra a una mujer, la secretaria general—, quienes se dedican a dilapidar su fortuna, y entre los cuales se encuentra el propio narrador. Sin embargo, finalmente don Alejandro reconoce lo inútil de sus afanes y los abandona. Como resume Juan Nuño:

“El Congreso”... es tan sólo una ligerísima variante del tema infinito del platonismo. Si un hombre es todos los hombres, sólo el mundo mismo

podrá ser el Congreso del Mundo. Intentar “fijar el número exacto de los arquetipos platónicos” es empresa menos vana que absurda: para eso está el universo.⁶⁵

Reaparece en “El Congreso”, pues, la idea borgiano-platónica de que un hombre es todos los hombres. Yendo más allá, postula la inutilidad de pretender cifrar el cosmos en un objeto, como se deduce de los trabajos llevados a cabo por individuos que intentan dibujar el universo y encuentran su cara, o aquellos que, tras ingentes desvelos, se topan con que a su imagen-réplica de lo inasible le falta un elemento importante, como la luna. Esto es, el universo ya está, es tautológico, y cualquier intento de limitarlo o aprehenderlo está condenado a fracasar (y cuando la captura del mundo entero y sus alrededores tiene éxito, el castigo es la muerte o la locura, como veremos en “El espejo y la máscara”).

“Organizar una entidad que abarca el planeta no es una empresa baladí”: entonces, la idea de don Alejandro se impone a sus escasas fuerzas humanas. En la misma forma que la sociedad secreta da vida a Tlön, el Congreso del Mundo se plantea la creación de un orden paralelo al orden, una serie de relaciones que corren junto al cosmos “original”.

Borges comienza su relato imbricando, como es su costumbre, datos autobiográficos y datos “literarios”. De los primeros, el más importante es su referencia, por boca del narrador, a “un ejemplar de mi *Breve examen del idioma analítico de John Wilkins*”, obra que en este caso es un libro y que dentro de la prosa de Borges es un ensayo incluido en *Otras inquisiciones* (OC, II, 84-87). Con este guiño al lector, Borges vuelve a situarnos, como en “El otro”, en el propio contexto del autor, con lo que lo fantástico se vuelve más plausible, aun si no cometemos el error de

⁶⁵ Nuno, *op. cit.* p. 117.

identificar al narrador con el escritor. El procedimiento, como ya hemos visto *supra*, da dimensión a la ficción borgiana y lleva a considerar lo narrado desde la óptica de lo posible, si no de lo probable.

Alejandro Ferri, el narrador, hace una consideración de índole metafísica cuando un amor frustrado lo obliga a extenderse acerca de su propia vida:

Esta es la historia general del Congreso del Mundo, no la de Alejandro Ferri, la mía, pero la primera abarca a la última, como a todas las otras (p 28).

Todo está en todo: este simple enunciado da el carácter fantástico de la empresa y del cuento mismo. La postulación de una “copia” del universo implica que en algún momento habrá otra copia de esa primera copia, y después una segunda, y una tercera, y una cuarta... El vértigo de los universos infinitos es una particularidad de los mitos borgianos, que ya hemos examinado. Baste entonces la mención del mapa creado en “Del rigor en la ciencia” (*El hacedor*, OC, II, p. 225), que es eco del mapa de Josiah Royce citado en “Magias parciales del Quijote” (*Otras inquisiciones*, OC, II, p. 47), que es a su vez “agradecido” por Borges cual si de un regalo divino se tratara en “Otro poema de los dones” (*El otro, el mismo*, OC, II, p. 315). Un mapa que contiene un mapa que contiene un mapa... El efecto en la mente que estos “juegos” tienen es sublimado por Borges en el párrafo final de “Magias...”:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo

haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (*OC*, II, p. 47)

Todo se conecta también en Borges, como señaló Anderson Imbert. Llegamos pues a la tarea que se ha impuesto el Congreso del Mundo: representar a todos los hombres. Esto, además de una imposibilidad y una inutilidad, incide en el terrible carácter “ficcional” del individuo; así, la historia de Ferri es sólo parte de una historia mayor que la incluye, como un segmento quizá prescindible en una épica que se escribe cada día, aun si no se desea participar en ella. De ahí también la decepción final del mecenas, que ha visto mermadas su fortuna y su fe. De ahí la quema de la biblioteca que han reunido los miembros del Congreso, para representar asimismo lo mejor y lo peor surgido de la mente humana (quema horrenda, sí, pero también significativa en extremo: señala el carácter impercedero que posee lo que ya está en todas partes y no puede, por ello mismo, ser destruido por la mera acción del fuego; el acto, entonces, sólo es la puesta en práctica de la navaja de Occam, que se ocupa de las multiplicaciones inútiles y a cuya “cordura” no acudió, por ejemplo, el rabino de “El Golem”). De ahí, por último, su aseveración contundente:

La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un

lugar en que no esté El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso es los caledonios que derrotaron a las legiones de los Césares. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz. El Congreso es aquel muchacho inútil que malgasta mi hacienda con las ramerías (p. 31).

A la manera de aquella batalla que se encendió en Oriente y hoy cubre toda la tierra (en el poema "Ajedrez"), el Congreso del Mundo comenzó, o pretendió comenzar, en una estancia y con unas cuantas personas, pero con la finalidad de abrazar al mundo entero. No obstante, y al contrario de la primera empresa, fracasa, porque sólo mediante el símbolo es posible representar un orden superior al de la comprensión humana. El Congreso del Mundo pretendería un Congreso más, tarde o temprano, y éste otro, y así eternamente. Con esto sólo se reduciría al absurdo la potencia del arquetipo primero, como los disminuidos poderes de los dioses imaginados por Borges, auxiliado por el hereje Basírides (*Discusión, OC, I, pp. 213-214*; repetidos en la cosmogonía de Hákim en *Historia universal de la infamia, OC, I, p. 237*), y el resultado sería al final la nada

En otro lugar (*Historia de la eternidad, OC, I, p. 355*), Borges cita a Plotino:

"Todo está en todas partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol."

Si comparamos lo escrito con la enunciación de que un hombre es todos los hombres, tendremos finalmente la solución al problema: no es posible un retrato del universo, porque su propia condición de tautología, que se justifica a sí misma y a sus elementos, lo hace inútil; sólo vendría a

ser una multiplicación, sin caso, de caracteres, amaneceres y anocheceres, vidas y muertes, triunfos y fracasos; en suma, de todo y nada.

Lo fantástico en “El Congreso” es la postulación de un orden —si bien inútil— que se infiltra en la realidad y que, en el vértigo de lo múltiple, da como resultado reproducciones infinitas. También, por virtud de este orden, se intuye la complejidad fundamental del universo, con cada uno de sus elementos concebido de manera irrepetible, única, a no ser a costa de una reducción enfermiza de su “divinidad”, como lo demuestran las ideas de Borges expuestas en “El Golem” y “Ajedrez”, con su “dios detrás de Dios”. La posibilidad de los yoes ficticios es introducida por el escritor como una concepción secundaria que, sin embargo, es la justificación última de sentir que se ha alterado, con lo múltiple, el orden primero del universo. Por ello, los personajes que se han visto implicados en la creación del Congreso del Mundo buscan el olvido; se encuentran en la calle y pretenden no haberse visto.

Es ésta la fábula de un intento de clasificación no ordinaria, de la proposición metafísica de nuevas estructuras dentro de las ya existentes, lo que redundaría en la reproducción *ad infinitum*. El vértigo de esto es innegable (e igualmente inútil), y sólo la destrucción o negación de un orden suplementario contiene en su lugar al cosmos entero.

El Congreso del Mundo también hace recordar una curiosa nota acerca de la repetición de los hombres en los mismos hombres, incluida en el cuento “Tema del traidor y del héroe” (*Ficciones, OC, I, p. 497*), que invita a pensar que nuestras existencias quizá no sean otra cosa que puestas en escena en el lugar común que es el teatro de la vida:

...los *Festspiele* de Suiza: vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron.

Tal vez, como el Congreso del Mundo, estas representaciones también sean inútiles, pero su presencia nos llamará la atención acerca de nuestro carácter de ficciones posibles.

Así pues, todo está en todo. Quizá seamos, finalmente, lo que una escuela de pensamiento del planeta Tlön postula:

...la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio (*Ficciones*, OC. I, p. 437).

D. “There are more things” o el tributo a Lovecraft

Las obras de Jorge Luis Borges y Howard Phillips Lovecraft corren paralelas en más de un sentido. Aunque sus visiones de lo fantástico se decanten en fórmulas distintas (el deslumbramiento metafísico y el horror) y sus entornos respectivos sean diferentes, ambos construyen sobre cimientos equiparables. El tiempo, los libros malditos, los manuscritos perdidos, las civilizaciones olvidadas, la narrativa como sistema de símbolos que implican otros órdenes: todo esto comparten Borges y Lovecraft, y en la obra del primero tiene lugar el encuentro de ambos en el cuento “There are more things”.

Es notable que la figura de Lovecraft, biografiada por L. Sprague de Camp⁶⁹, ofrezca similitudes, a uno u otro nivel, con las de otros dos creadores. Con Franz Kafka comparte el ser íntimo, afectuoso, que Max Brod desnudó, y la imagen contradictoria que nos ha llegado, de aparición casi romántica, sufrida y enfermiza; es decir, un rostro para su círculo de amigos y otro, de leyenda, para la sociedad. Con Borges, por su parte, Lovecraft tiene puntos de contacto en la obsesión por el ámbito cerrado alrededor de las cosas que, inevitablemente, se convierten en “marca de fábrica”, merced a las disposiciones de la infancia y la formación intelectual (madre, entorno, libros, sueños, pesadillas; compárense las biografías de L. Sprague de Camp y Rodríguez Monegal). “Lovecraftiano” y “borgiano” no son adjetivos gratuitos: designan una parte de la realidad delimitada por la voluntad de narrar que construye, crea objetos, fabrica mitos: aquí Yuggoth y Sarnath, allí Tlön y Uqbar; aquí el libro de arena y allí el *Necronomicon*...

Concebido por Borges como “un parodista involuntario de Poe”, Lovecraft tal vez influyó en el argentino no a un nivel consciente, sino en la encarnación de lo obsesivo, en la recurrencia temática. Borges construye sus mitos a partir de la filosofía y los compadritos muertos, a partir de las referencias bibliográficas y la esquina rosada. Lovecraft finca los suyos en cimientos igualmente librescos: Dunsany, Blackwood, Machen...⁷⁰ Estos elementos se integran finalmente en una estructura literaria que, con el tiempo y los muchos escritores posteriores, observa intentos de sistematización y da lugar a una “mitología”. Al hablar acerca de influencias, Rafael Llopis determina lo que resulta “nuevo” en los trabajos lovecraftianos:

⁶⁹ L. Sprague de Camp, *Lovecraft. Una biografía*

⁷⁰ Véase el prólogo de Rafael Llopis a *Los mitos de Cthulhu*, pp. 26-38.

...su originalidad no radica en ninguno de sus elementos aislados, sino en su totalidad, en su estructura, en su *Gestalt*, que es algo más que la suma de los elementos que la integran. Esta forma está en función del contenido que (...) queda constituido por la angustia cósmica de Lovecraft y por su manifestación onírica simbólica.⁷¹

De igual manera, en el universo borgiano se integran, para formar una estructura coherente, influencias de diversa índole (incluso contradictoria), que dan por resultado un sistema que gradualmente se convierte en “lo borgiano”, determinado por la idea de la identidad plural de los hombres, la teología como rama de la literatura fantástica, el doble, la eternidad, las vidas paralelas, la enumeración caótica para dar cuenta del universo, las citas de libros inventados... Los elementos que forman, en suma, los mitos de Borges⁷².

Hay que citar un nexa más entre Borges y Lovecraft. Olea Franco define

uno de los objetivos de la escritura borgeana: la construcción de la literatura como un objeto autónomo, hecho manifiesto (...), en la intrusión de lo ficticio en la vida real, en tomar como verdadero lo que es imaginario.⁷³

El crítico alude al incidente surgido tras la publicación del texto “El acercamiento a Almotásim”: muchos lectores desprevenidos, sin advertir que la “reseña” borgiana era en realidad un texto de ficción, llegaron a

⁷¹ *Ibid*

⁷² Cf. Rafael Olea Franco *El otro Borges. El primer Borges*, pp. 267-268

⁷³ *Ibid*, p. 269

solicitar ejemplares del inexistente *The Approach to Al-Mu'tasim*, novela que tal vez sólo está disponible en algún estante de la Biblioteca de Babel. Igualmente, lectores interesados en lo oculto fatigaron mil sitios en busca del *Necronomicon*, principal libro nefando entre los inventados por el círculo de Lovecraft (y que quizá tenga existencia real, como los objetos de Elón diseminados por el mundo, lo que plantearía de nuevo el problema de la ficción y la realidad, y cómo la primera influye en la segunda).

Por lo que toca a “There are more things”, el texto toma su título del *Hamlet* de William Shakespeare⁷⁴: “Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de las que ha soñado tu filosofía”. Conforme a esta idea, Borges narra la historia de un indeseable inquilino que ha llegado quizá de las estrellas para instalarse en la Casa Colorada, lugar de nostalgias del narrador. Este, de acuerdo con la doctrina de Borges, posee algunos de los rasgos del autor, con lo que la autobiografía se cuela en el relato para hacerlo más “plausible”. En la realidad, el padre de Borges lo inició en el conocimiento de la filosofía por medio de las cosas cotidianas⁷⁵; el tío del narrador toma el lugar del padre en el cuento y lleva a cabo las mismas acciones:

Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley: el tablero de ajedrez le bastó para las aporías eleáticas (p. 33).

⁷⁴ William Shakespeare *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. Routledge, London, 1982, p. 226 (Act I, Scene V).

There are more things in heaven and earth, Horatio,

Than are dreamt of in your philosophy.

En la 7ª edición de Porrúa, 1975, p. 18 (Acto I, Escena XIII).

Hay más de lo que puede soñar tu filosofía

Hay más de lo que puede soñar tu filosofía

CF. Rodríguez Montegal, *op. cit.*, pp. 94-96.

Asimismo, hay en la historia un sueño-pesadilla directamente extraído de los terrores nocturnos de Borges. El narrador sueña —y aquí es donde entra el horror según la concepción del argentino— “con un grabado a la manera de Piranesi”, que representa un laberinto.

Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y angosta. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo: tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién? (p. 35).

Es ésta una de las más antiguas recurrencias en la obra de Borges. Roy Bartholomew cita al escritor en una de las conversaciones entre ambos y Antonio Carrizo:

Tenía mi padre un volumen publicado por una editorial de París. De estos tomos rojos con adornos y letras de oro. Y ahí estaban las siete maravillas del mundo, entre ellas el laberinto, una suerte de anfiteatro con hendidias muy angostas y artificios cerrados. Se advertía que era alto, más que los hombres y los cipreses. Yo pensaba: si tuviera una lupa y la suerte de poder ver bien, podría descubrir el minotauro.⁷⁶

Borges también recurre a esta imagen para ilustrar los caminos por los que corre el alma libre durante el sueño, en su conferencia “La

⁷⁶ Carrizo y Borges *op. cit.*, p. 19

pesadilla” (*OC*, III, pp. 225-226), y Rodríguez Monegal la menciona en su biografía⁷⁷.

Nos encontramos así en el reino de la pesadilla. La figura del monstruo echado anuncia el horror final del cuento; antes de esta última revelación, el narrador habla del nuevo habitante de la Casa Colorada, Max Preetorius, quien la adquirió quizá con fines no muy cristianos y tras cuya llegada hay un perro decapitado, araucarias taladas, la transformación del mobiliaje de la casa y ciertas alusiones veladas a un horror desconocido: “La abominación tiene muchas formas.”

Una forma, precisamente, es lo que precipita el desenlace del cuento. El narrador se ha introducido subrepticamente en la casa, durante una oportuna noche de tormenta, y se encuentra en medio de un horror inconcebible para el ser humano. Característico en Borges, el terror no viene de la atmósfera (a diferencia de Lovecraft), sino de la reflexión filosófica:

Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero: el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo.

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror (pp. 36-37).

El narrador se encuentra en pleno delirio reflexivo (el que incluye, borgianamente, alusiones a Lucano, a la anfisbena, al “monstruoso

⁷⁷ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 42 (citada de una entrevista de Herbert Simon con Borges, 1971), también en *Borges: su vida y su obra*, p. 38

habitante de la monstruosa casa” y al horror de los espejos) cuando de pronto debe huir, y siente ascender algo por la escalera donde se encuentra, algo “opresivo y lento y plural”. No se niega a la curiosidad y no cierra los ojos, con lo que da lugar a un desenlace extratextual, en el que suponemos el enfrentamiento del habitante terreno con el extraterreno.

Antes, Borges ya había hecho decir a su personaje-narrador las palabras exactas para definir el miedo de índole intelectual que lo asalta:

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta noche precisa” (p. 37).

Esta precisa, unánime noche, hay un cuento póstumo de Lovecraft que no es tal y que sirve de vehículo para que otro creador de citas apócrifas, Borges, teja el problema de la percepción del mundo (que ahondará en el cuento “El libro de arena”, como veremos), del sueño y de la pesadilla. También, el primario y terrible asunto del tiempo, tanto el que transcurre desde el aprendizaje de las aporías eleáticas en un tablero de ajedrez hasta la llegada de un nuevo inquilino a la Casa Colorada, como el que separa a este mismo inquilino de nosotros, y que quizá sea un tiempo inaccesible a nuestros limitados sentidos.

Con todo, el tiempo como tema también hermana a Borges y Lovecraft. En efecto, poca es la distancia que priva entre las declaraciones siguientes:

Borges:

El tiempo es un problema para los hombres. Un tembloroso y exigente problema. Acaso el más vital de la metafísica.

Sigo tan perplejo y tan trabajado por esta incógnita del tiempo como al principio de mi interés.⁷⁸

Lovecraft.

La razón por la cual el factor tiempo juega un papel tan importante en muchos de mis relatos es debida a que es un elemento que vive en mi cerebro y al que considero como la cosa más profunda, dramática, espantosa y terrible del Universo. *El conflicto con el tiempo* es el tema más poderoso y prolífico de toda expresión humana.⁷⁹

Es precisamente esta perspectiva del tiempo la que une, amén de todo lo mencionado, a Lovecraft y Borges, si bien cada uno la maneja en distintos niveles: el primero, desde sus cuentos dunsanianos ubicados en una época remota y mágica, hasta los abismos temporales y de la identidad individual de *The Shadow out of Time*; el segundo, desde su sensación del “Sentirse en muerte” en *El idioma de los argentinos* (1928; citada en *Historia de la eternidad, OC, I*, pp. 365-366, y repetida en “Nueva refutación del tiempo”, *Otras inquisiciones, OC, II*, pp. 142-144), hasta la manufactura de cuentos como “El milagro secreto” y “El inmortal”.

Ambos escritores construyen, pues, sus ficciones, sus mitos, con elementos que se conjugan hasta formar una estructura más o menos coherente, sobre la cual se fundamentan sus edificios narrativos y que luego dará lugar a la sistematización de obsesiones y recursos, al

⁷⁸ Citado por Verdugo Fuentes, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁹ H. P. Lovecraft, “Nota sobre los escritos de literatura fantástica”, en *La noche del océano*, p. 172 (subrayado del propio Lovecraft)

señalamiento de recurrencias, a la identificación de filias y fobias personales en cada uno de los casos.

Si un hombre es todos los hombres, como querría Borges, Lovecraft colaboró con el argentino en verdad para dar origen a “There are more things”. Aquí están Borges y Lovecraft, y están Poe, Shakespeare, los compadritos muertos, la tradición argentina y anglosajona, las enseñanzas del padre... Está todo, y eso da la dimensión fantástica del cuento borgiano. De los mitos de Lovecraft a los mitos de Borges, si seguimos con esta línea de pensamiento, sólo hay un paso: ambos son resultado de la imaginación de un solo hombre, a través del tiempo y el espacio, a través de Providence y Buenos Aires, en colaboración consigo mismo.

E. “La Secta de los Treinta” o la herejía revisitada

El tema de la desviación en el pensamiento ortodoxo religioso aparece tempranamente en los libros de Borges. Está presente de manera explícita en una reelaboración de *Historia universal de la infamia* (1935), el cuento “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, donde también se menciona el terror de los espejos multiplicadores. Aparece asimismo en historias y ensayos diversos: así, en “Una vindicación del falso Basílides” (*Discusión*, 1932), “Flön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*, 1944) y “Los teólogos” (*El Aleph*, 1949), por citar sólo algunos ejemplos.

Como lo hace con la filosofía, Borges utiliza los sistemas religiosos por su oportunidad fantástica, sin inferir creencia o no creencia alguna. De esta manera, abrevia en el Corán, la Biblia o el budismo, para extraer de

ellos lo fascinante, lo patético o lo deslumbrante. El caso de la religión cristiana no es la excepción: como en el polémico “Tres versiones de Judas” (*Ficciones*), el escritor retoma la historia del traidor por antonomasia y le da un giro inesperado en “La Secta de los Treinta”.

Además, en este texto aparece nuevamente el tema de la sociedad secreta, ya tocado en diversas ocasiones (“Tlön...”, “La Secta del Fénix”, *Ficciones*). Esta vez se trata de un puñado de hombres “diezmados por el hierro y por el fuego”.

Borges comienza el relato mediante el recurso del “manuscrito hallado en...”, uno de sus favoritos. El texto, dice el narrador, “puede consultarse en la Biblioteca de Leiden; está en latín, pero algún helenismo justifica la conjetura de que fue vertido del griego” (p. 38). A partir de este comienzo “clásico”, por medio del cual el autor se desliga de la sustancia del cuento y a la vez de toda responsabilidad que pueda achacársele en la “blasfemia”, el argentino nos cuenta las vicisitudes de una extraña, especial comunidad de individuos que, a pesar de su carácter religioso en extremo (o quizá por esto mismo), abominan de las posesiones, rehuyen las iglesias y se entregan “al ejercicio de la más desafortada lujuria” en nombre de la pureza, ya que “todos hemos adulterado”.

Se acerca Borges a la postulación de un nuevo orden real por medio de esta secta que “elude las iglesias”. En busca del origen del nombre de la agrupación, el narrador menciona y desecha luego algunas posibilidades.

Nos dice finalmente el anónimo cronista que la secta toma su nombre de las treinta monedas que Judas recibió por la entrega de Jesús. De aquí parte el escritor para dar relieve a la “abominación” en que incurren los sectarios: éstos conciben que todos los participantes en la tragedia de la crucifixión lo fueron involuntariamente, y por ello mismo

los absuelven de culpa; las únicas dos excepciones son el Redentor y Judas, que actuaron con conciencia y cumpliendo un papel predeterminado. Así.

No hay un solo culpable; no hay uno que no sea un ejecutor, a sabiendas o no, del plan que trazó la Sabiduría. Todos comparten ahora la Gloria. (p. 40).

Aquí hay que recalcar el carácter “ignorante” que tienen las multitudes que actúan, sin sospechar siquiera que incluso sus iras y sus miedos forman parte de un proyecto, un plan infinito.

La “abominación” urdida por Borges se complementa, fantásticamente, con el hecho de que al cumplir treinta y tres años, los sectarios

se hacen escarnecer y crucificar en lo alto de un monte, para seguir el ejemplo de sus maestros (*Idem*)

En breve, lo que Borges pretende con este brevísimo divertimento fantástico-religioso es, ya está dicho, la proposición de un orden nuevo, en el que la identidad del Salvador, el alabado, se equipara con la del Traidor, el abominado, con lo que se altera la percepción entera del universo. Efectivamente, si la unidad de un ícono puede ser destruida con tanta facilidad (pero con mucho estremecimiento interior) por un razonamiento extralógico, lo que resta es sólo el refugio que ofrece la locura: la crucifixión consciente del propio individuo, el alejamiento del “espejismo” que es la vida real; en suma, la adopción de las ideas de la secta.

Aquí aparece lo fantástico en el plano religioso, por el deslumbramiento, según Borges. Para terminar con su texto-exposición, el argentino aplica otro viejo recurso, en la frase: “El fin del manuscrito no se ha encontrado”.

Abiertas quedan, pues, las proposiciones, como la mente del que propone (Borges) y la del que escucha (el lector).

F: Los poderes de la palabra:

“El espejo y la máscara” y “Undr”

En algún lugar de su obra, Borges concibe el trabajo del poeta —y, por extensión, el del escritor en general— de la siguiente manera:

La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud (“Prólogo” a *La rosa profunda*, OC, III, p. 77).

Es un hecho que en la ficción y en la poesía de Borges la palabra no sólo se significa como vehículo del pensamiento o medio de transmisión; también es un objeto de poder, como las “cosas malditas” que revisaremos en el siguiente apartado. Sin embargo, el poder de la palabra, a diferencia de las enloquecedoras propiedades del Zahir, las piedras que engendran o el disco de Odín, no es amenazador sino en el caso de que el hombre, no preparado para ello, atisbe a su través lo que en realidad hay detrás de la convención de nombrar cielo al cielo y tierra a la tierra. La clave para

crear, y sobre todo para entender el universo, está en el manejo de estas palabras. Recordemos, en la noticia hecha por Borges acerca del Golem⁸⁰, que una palabra mística anima a la arcilla y que el acto de borrar una sola letra de esa palabra convierte al artificio en materia muerta otra vez; por otro lado, en su poema acerca del mismo Golem, Borges señala también la fuerza del verbo animador.

"El espejo y la máscara" y "Undr" son ejemplos narrativos de esta concepción del poder de la palabra. Borges asevera, en su epílogo a *El libro de arena*:

"La biblioteca de Babel" (1941) imagina un número infinito de libros: "Undr" y "El espejo y la máscara", literaturas seculares que constan de una sola palabra (p. 72).

La anécdota que ofrece "El espejo y la máscara" es sencilla: un poeta recibe de su victorioso rey la encomienda de plasmar en una obra las hazañas que el monarca ha llevado a cabo. El bardo, pues, canta a la gloria de la batalla, y su texto es reconocido por el rey, quien sin embargo le exige más: que su poema inflame los pechos, que los hombres se sientan llamados a la lucha por medio de la letra. Así, el segundo texto presentado en la corte posee una característica "extraña": "No era la descripción de la batalla, era la batalla" (p 46). Mas, no conforme con ello, el rey continúa con sus exigencias al trovador, quien tiempo después regresa a exponer su creación cumbre: "El poeta dijo el poema. Era una sola línea" (*Idem*). El monarca comprende que ambos han cometido un pecado, "el de haber conocido la belleza, que es un don vedado a los hombres". Luego, tras

⁸⁰ En *El libro de los sesos imaginarios*.

obsequiar una daga al poeta, el hombre del trono hallará su destino, a la par del hombre de la pluma:

Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio: del rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema (p. 47).

En esta impresionante y patética fábula, Borges pone en práctica una idea que aparece en muchos lugares de su obra: la palabra como representación del universo puede llegar a ser una copia del mismo, como lo era el mapa imposible en “Del rigor en la ciencia” o la también imposible tarea emprendida en “El Congreso”. No obstante, la palabra que es cifra del cosmos implica esferas de poder prohibidas de ordinario a los hombres. Por consecuencia, intentar siquiera aprehender el universo es un “pecado contra el espíritu”. De aquí, entonces, el terrible destino sufrido por el poeta y el rey en el cuento.

Borges reincide en el tema en “Undr”, donde imagina un pueblo cuya poesía consta de una sola palabra, de la cual cada hombre enfrenta su particular búsqueda. Esto es pretexto para que el autor inserte, una vez más, su visión de un hombre como todos los hombres, aunque tamizada: “En el curso del tiempo he sido muchos, pero ese torbellino fue un largo sueño. Lo esencial era la Palabra.” (p. 50). Un hombre agonizante, cantor y amigo del protagonista, lo resuelve todo al decir *Undr*, palabra que “quiere decir maravilla” (p. 51).

El hombre que ha llegado a los dominios de los ficticios urnos es conducido ante el rey, en la anécdota del cuento. Es salvado por el poema que cita, pero más tarde tiene que morir, pues ha oído la “Palabra”; después es nuevamente salvado por un cantor, y luego se embarca en la

búsqueda de su propia palabra por el mundo; finalmente le es concedido hallarla y pronunciarla.

Hay varias aproximaciones en el trabajo de Borges a este tema, amén de las ya mencionadas (y amén del pretexto del manuscrito quizá apócrifo, utilizado en “El inmortal” y “El informe de Brodie”, entre otros). Ya en “Flön...” mencionaba que en el planeta inventado “hay poemas famosos compuestos de una sola palabra” (*OC*, I, p. 436). En “La escritura del dios”, el personaje anota: “Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud” (*Idem*, p. 598). Asimismo, en una de sus mejores “fábulas”, perteneciente a *El hacedor* (1960), Borges habla de un poeta que emprende la labor de “retratar” en sus versos el palacio de un hombre poderoso. El desdichado encuentra la muerte —prefigurando la del poeta de “El espejo y la máscara”— por haber conseguido la perfección en su poema a tal grado que el hombre del poder se siente despojado del palacio. No exageró, pues el texto que concibió el cantor es asombroso, casi divino (si no lo es por completo):

El texto se ha perdido: hay quien entiende que constaba de un verso: otros, de una palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado (*OC*, II, p. 179).

“Parábola del palacio”, se titula este texto, y como en los dos cuentos que nos ocupan, también hay en éste una búsqueda:

...y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo (*Idem*, p. 180).

También en el cuento “El informe de Brodie” (1970) hay un destino cruel para el poeta que ha logrado transmitir “algo” en su trabajo, que ha conseguido conmover a la multitud. Luego, “ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo” (*OC*, II, p. 455).

Para Borges, la palabra tiene un terrible poder equiparable a ser emisaria de la desgracia, pero esta característica no se manifiesta sino cuando el hombre la emplea con el fin de obtener algo: un retrato del universo, como en “El Congreso”. Aunque situados en extremos opuestos por sus desenlaces, “El espejo y la máscara” y “Undr” tienen el mismo sustrato. Ya hemos visto que la muerte y la desgracia caen sobre el rey y el poeta, y de la misma manera el viajero de “Undr” ve amenazada su existencia al penetrar en el territorio de los urnos, de donde sólo sale indemne por auxilio del cantor.

Lo trágico acompaña, entonces, al conocimiento y a la belleza. El que rige al universo no tolera “copias” de sus creaciones; así, el papel divino-creador que el poeta desempeña en la vida es castigado con la *desgracia*. Los elementos genésicos sólo se reservan al creador máximo, y por ello recibe también algo de desdicha el cabalista que concibe al Golem por medio de la Palabra. Sus hermanos son el cantor que alaba al palacio y lo construye a la vez, el poeta que encierra la épica en una sola línea, el hombre que busca su propia palabra en todos sus viajes, que quizá terminen siendo inútiles, ya que, como escribió William Blake, “todas las deidades residen en el pecho humano”, y asimismo las palabras del poder que han sido otorgadas a estas divinidades: en el acto de creación, el hombre-poeta es un dios.

Lo fantástico en este par de cuentos se da por los elementos mencionados y uno más: su pretexto. El de “El espejo y la máscara” es el tiempo de las grandes batallas, tan caro a Borges (*Cf. Antiguas literaturas germánicas*), entre Noruega e Irlanda, época de escaldos y guerreros indómitos. El contexto de “Undr” presupone, como se mencionó, un manuscrito que narra el viaje de un hombre a la región de los urnos, eco de los periplos de Lemuel Gulliver. Ambos escenarios nos sitúan en un espacio propicio a la maravilla, aunque ésta tiene verificativo más allá del simple entorno y se manifiesta en el concepto divino, místico y aterrador del poder de la palabra.

G. Los objetos enloquecedores:

“El disco” y “El libro de arena”

Las cosas inanimadas ocupan un lugar preponderante en la obra de Borges. Pueden ser sitios, laberintos o pequeños objetos que llevan en sí su justificación de existir, como en el poema “Las cosas”, donde los diminutos fragmentos de la cotidianidad poseen la virtud de ser compañeros, pero también sobrevivientes de la corta vida del hombre:

Durarán más allá de nuestro olvido;
No sabrán nunca que nos hemos ido.
(*Elogio de la sombra*, OC, II, p. 370).

Sin embargo, siguiendo una tradición fantástica, la del objeto maldito (recuérdese “La pata de mono”, de W. W. Jacobs), el escritor

argentino confecciona algunas ficciones en las que la materia inanimada pasa a ser imagen del horror psicológico o la apertura a otros mundos. Este es el caso del Aleph. En el cuento del libro homónimo,

un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos,

...el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (*OC*, I, p. 623).

Más inquietante es el Zahir, una moneda común y corriente que, por virtud de una ignorada fuerza, se convierte en un objeto inolvidable, presente siempre en el pensamiento, una obsesión que sólo puede conducir a la libertad o a la muerte:

Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de "los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente" (*OC*, I, p. 593).

En esta forma, el pensamiento coherente del ser humano se ve ocupado por una cosa obsesionante, que desplaza poco a poco a la realidad, mientras va ocupando su lugar (como Tlön tomaría el sitio de la Tierra cuando fuera introducido entre los hombres). El Zahir, por esto, se convierte en algo amenazador:

Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir? (*Idem*, p. 595).

Hay algo más sobre objetos "extraños" en el cuento "Tigres azules":

...vi que los discos eran treinta o cuarenta. Yo hubiera jurado que no pasaban de diez. Los dejé sobre la mesa y busqué los otros. No precisé contarlos para verificar que se habían multiplicado (*OC*, III, p. 384).

...esa aberración de las matemáticas que son las insensatas piedras que engendran (*Idem*, p. 387).

Recordemos, asimismo, los objetos de “Tlön...” y los muchos espejos y laberintos que Borges describe en sus cuentos y poemas.

Siguiendo al argentino, “El disco” y “El libro de arena” son relatos que se refieren a “dos objetos adversos e inconcebibles”: el primero es el círculo euclidiano —las matemáticas de nuevo, tomadas como pretexto para lo fantástico—, “que admite solamente una cara”; el segundo es un volumen infinito que se convierte en una obsesión, en la percepción de un “horror sagrado”.

Hay que notar, primero, que la introducción del factor “objeto maldito” en la vida de los narradores de ambos cuentos es idéntica: “Abrí y entró un desconocido.” Más allá del emparejamiento que Borges hace, el paralelismo dicho, en el plano de lo sintáctico, provoca asimismo una identificación en lo semántico, en el plano de la narración misma. Los dos narradores viven en ámbitos cerrados. Uno es el leñador ignorante que se las arregla para sobrevivir en su choza, hasta que ve alterada su cotidianidad por la llegada del desconocido; el otro es un jubilado que ha trabajado en la Biblioteca Nacional (un rasgo autobiográfico) y que pasa sus días entre libros.

Sin embargo, tanto en los objetos como en las anécdota hay diferencias. En “El disco” (que también es un homenaje a las antiguas literaturas germánicas, caras a Borges), el leñador escucha al anciano que

se proclama rey a pesar de su apariencia de vagabundo, pues posee el disco de Odín. El viejo es finalmente asesinado tras negarse a cambiar por un cofre —ficticio, todo sea dicho— de monedas el disco en cuestión. Su cuerpo desaparecerá en el arroyo, y el objeto de la muerte jamás será recuperado por el leñador. Así, la maldición se cumple: obsesionado, el hombre buscará el disco imposible durante años, quizá hasta su extratextual fallecimiento.

El destino del disco de Odín parece corresponder a lo que Borges escribirá más tarde, en “La memoria de Shakespeare”:

Se perdió, según la costumbre de los objetos mágicos (*OC*, III, p. 396).

Mágico es también el objeto que da título a la colección de cuentos. El libro de arena, dice Borges, es “un volumen de incalculables hojas”. Este texto infinito ya había aparecido en el plano de lo hipotético dentro de la obra del escritor: nunca llegó a cristalizar como ficción sino hasta “El libro de arena” mismo. Hace su entrada, tempranamente, en “La biblioteca de Babel” (*Ficciones*, 1944):

Letizia Alvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría un solo volumen, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas (*OC*, I, p. 471n).

En “El jardín de los senderos que se bifurcan” tiene lugar la siguiente reflexión:

...yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente (*Idem*, p. 477).

Estos acercamientos —bastos, ya conocida la solución final por la que Borges optó— se verían complementados por una declaración contenida en “Las mil y una noches”, una de las conferencias reunidas en *Siete noches*:

Los arabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito (*OC*, III, p. 237).

La reflexión encarna en el libro “maldito” sin fin, en el estricto sentido de la palabra. No hay explicación para su infinitud; ningún acercamiento puede hacernos más asequible esa monstruosidad que nos presenta el narrador.

Según la anécdota, un desconocido ofrece al jubilado bibliotecario-narrador el texto infinito, a cambio del cual recibe algún dinero y una “Biblia de Wiclif en letra gótica”. El desconocido lo había obtenido de un nativo “en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rupias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer” (p. 69). Este “libro diabólico” posee las características de las aproximaciones mencionadas líneas arriba, pero elevadas a otras potencias: una ilustración vista en una página no vuelve a ser vista nunca más. El nativo, primitivo dueño del volumen, da la nota precisa para la definición del mismo:

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin (*Idem*).

También el vendedor asume en pocas palabras la peculiaridad del libro, ante la incredulidad del narrador:

El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última (*Idem*).

Además de su evidente amor por los textos, el narrador afirma querer a Escocia “personalmente por el amor de Stevenson y de Hume” (p. 70), lo que de nuevo nos da elementos del individuo Borges, además del ya mencionado hecho del trabajo en la Biblioteca Nacional.

Tras el trato efectuado entre el jubilado y el desconocido entra lo fantástico, en la obsesión que sufre el primero (eco de aquellas de “El Zahir” y prefiguración de las de “Tigres azules”). El hombre llega a ser un prisionero del objeto:

No mostré a nadie mi tesoro. A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que me lo robaran, y después el recelo de que no fuera realmente infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía (*Idem*).

Pronto, cae en el estado de terror que el narrador de “El Zahir” ha sufrido. Con un eco de la percepción ya utilizada en “There are more things” (“¿Cómo sería el habitante?...”; ver *supra*), Borges da un giro a la idea expuesta en “Tlön...” acerca de un libro que cambia la realidad y la convierte en algo monstruoso, horripilante, que de hecho ya está

sucediendo: el narrador mismo está cambiando, si alguna prueba necesitábamos del inmenso poder del libro:

...comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad (p. 71).

A los pensamientos sobre la imposibilidad de destruir un objeto sigue el desenlace: el hombre “pierde” el libro en alguno de los anaques, especularmente infinitos, de la Biblioteca Nacional, con lo que se cumple lo dicho anteriormente acerca del rumbo tomado por los objetos mágicos: el texto “desaparece”, aunque algo de su elemento sobrenatural permanece con el narrador:

Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México (p. 71).

El infinito, pues, se pierde dentro de ese otro infinito que son los novecientos mil libros de la biblioteca, no menos babélica que la imaginada por el argentino.

Los dos objetos tienen, entonces, influencias sobre los desdichados personajes-narradores. En ambos aparece la obsesión nunca muerta; en ambos también, el objeto permanece en la memoria aun después de su desaparición física, como en “El Zahir”. Estos ejemplos de lo fantástico en una cosa entroncan a la vez con la concepción borgiana ya esbozada y con

un afán autobiográfico, sólo presente en “El libro de arena”⁸¹. Lo fantástico nace asimismo del contexto autoral utilizado como materia narrativa; en el primer caso, corresponde a una sombra de la literatura mitológica nórdica, interés del autor, y a los espacios de ésta (el bosque, el leñador, el antiguo rey, como en el entorno de “El espejo y la máscara”); en el segundo, a la utilización de un marco autobiográfico (la calle, la soledad, la biblioteca), para desatar el hecho fantástico, la introducción de lo anormal. En este sentido, podríamos citar a Bioy Casares otra vez:

...hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble, que en vidas consuetudinarias y domésticas, como la del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte.⁸²

Por medio del recurso de la presentación de lo fantástico en un marco común y corriente, la biografía borgiana (así, “El Aleph”), el efecto particular de “El libro de arena” se acentúa. Se percibe la plausibilidad de lo monstruoso o lo abominable en ese volumen de hojas infinitas; el cuento insinúa un terror más allá de la comprensión humana, y sin embargo nos es cercano por efecto de los recursos narrativos.

Disco y libro sin fin, horrores metafísicos encarnados, objetos cotidianos alterados, nos señalan correspondencias entre órdenes humanos y órdenes “sobrenaturales”. Las matemáticas, específicamente la geometría, dan lugar a un objeto que sólo tiene un lado, y ser dueño de esa cosa singular conduce a la muerte y a la obsesión; así, la ciencia se convierte en materia de pesadillas. Es el caso también del segundo cuento:

⁸¹ Por ejemplo, la calle Belgrano corresponde al hogar de Borges por aquellos años, según nota de Marcos Ricardo Barnatán en *Narraciones*, p. 227

⁸² Bioy Casares “Prólogo” a *Intología*, pp. 6-7

el libro, la literatura, concebidos como entes capaces de crear un engendro infinito, fuente de ansiedad y locura.

El libro "inmortal" implica la reflexión sobre nuestra percepción del mundo y los posibles órdenes detrás; el disco de un solo lado evoca la violación de los cánones geométricos, que rigen la normalidad del mundo.

De aquí el horror último de ambos cuentos fantásticos: la posible destrucción sistemática de las reglas para la existencia, posibilidad que destroza no sólo al leñador y al jubilado, sino al lector. De aquí también la nueva visión de los objetos, junto a los espejos, las máscaras y los laberintos, como la manifestación de lo imposible.

Conclusiones

De acuerdo con la opinión del crítico Louis Vax —y siguiendo los múltiples puntos de vista ya comentados en este trabajo—, es más fácil intentar la delimitación del territorio de lo fantástico que su definición⁸³. Así, en su libro *Arte y literatura fantásticas* traza los límites (movibles) de lo fantástico mediante sus fronteras con lo feérico, lo poético, lo trágico, lo horrible, el humor, las supersticiones populares...

Como Todorov en su texto clásico, llega a encontrarse en un callejón sin salida, cuya único alivio es una cierta distinción temática, algunos de los fundamentos de la literatura fantástica: el hombre lobo, el vampiro, partes separadas del cuerpo humano que gozan de autonomía, perturbaciones de la personalidad, juegos de lo visible y lo invisible, alteraciones de la causalidad, el espacio y el tiempo, la regresión⁸⁴. Vax, también como Todorov, sólo propone un acercamiento a un tema que se evade, con éxito, de cualquier intento de “fijación”.

René Avilés Fabila, un practicante de lo fantástico mexicano, trató también, en un breve artículo, de establecer criterios para la elusiva materia, y sin embargo reincidió en señalar el carácter ambiguo de lo que hemos venido estudiando:

Lo fantástico es un juego (muy serio) con el miedo, con lo repugnante o con lo maravilloso. Es la relación entre la imaginación y la realidad. Es la

⁸³ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 5. Véanse también pp. 6-23.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

literatura de lo irreal, donde caben prácticamente todos los matices: el humor, el terror, lo policiaco, la ciencia ficción, etc. Suele ser poético aun ahí donde lo espantoso predomina.⁸⁵

Tras citar a Vax, Caillois y Todorov, concluye que la concepción de este último acerca del tema es “ambigua e incapaz de contener a un género que se desborda”. Así, expone que

existe algo de innecesario en buscar sutiles diferencias entre lo irreal, lo maravilloso, lo sobrenatural, etc., cuando todo esto es posible englobarlo dentro de una sola y rica palabra: fantasía, y darle al género la amplitud que exige y que los teóricos de la materia, enfrascados en discusiones mínimas, estériles, se niegan a darle.⁸⁶

Para añadir más confusión al asunto, en un texto recientemente recuperado⁸⁷, la conferencia “La literatura fantástica”, el propio Borges no define ni delimita, sino que se dedica, haciendo uso de su siempre enorme acervo cultural (y como lo hace su colega Bioy Casares en el prólogo a *Antología de la literatura fantástica*), a señalar algunos de los temas de lo fantástico: la transformación, la confusión entre el sueño y la realidad, el hombre invisible, los juegos con el tiempo, los seres sobrenaturales y el doble. Las fuentes invocadas son Kafka, David Gardner, *Las mil y una noches*, Chuan Tzu, Wells, James, Poe, Wilde y algunas leyendas nórdicas.

Como vemos, el problema de lo fantástico es tan inaprehensible, en cierto sentido, que estudiosos y practicantes han optado por acercarse de

⁸⁵ René Avilés Fabila, “¿Es la literatura fantástica un género de evasión?”, en *Material de lo inmediato*, pp. 72-83. Cita de la p. 73.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Jorge Luis Borges, “La literatura fantástica”, en *Sábado*, suplemento de *monomismo*, 919, 9 de diciembre de 1995, pp. 1-3.

modos no totalizadores. En este trabajo se ha insistido una y otra vez en el carácter ambiguo de la literatura fantástica como género, y se ha determinado que es precisamente esta ambigüedad la que otorga poder a las creaciones fantásticas, de la índole que sean.

Pasando a lo particular, en la obra de Borges lo fantástico se manifiesta como el uso de un bagaje cultural en función de obsesiones personales, lo que he llamado en conjunto “los mitos de Borges”. Lo fantástico en los ocho cuentos de *El libro de arena* examinados aquí cumple, pues, con las coordenadas trazadas en las dos primeras partes de este trabajo: lo fantástico como vía de expresión utilizada por Borges, el escritor, en su último libro de cuentos.

Es aquí donde cabe volver a invocar lo ambiguo como característica de lo fantástico, pero obediente a determinados lineamientos en cada escritor. En Borges, estos lineamientos están dictados por los temas que permean toda su obra, como lo explica la segunda parte de este trabajo.

Sólo queda tomar prestadas, por último, las palabras con que Borges cerró su conferencia-ensayo sobre la literatura fantástica, para dar fin también a estas páginas:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida, y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía (). El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico⁸⁸

⁸⁸ *Ibid.*, p. 3

Bibliografía

Obras de Jorge Luis Borges

BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*, 6a. ed. México, Alianza Editorial-Emecé, 1984 (El Libro de Bolsillo, 662), 105 pp.

-----, *Prosa completa (1930-1975)*, cuatro volúmenes. Barcelona, Bruguera-Emecé, 1985 (Libro Amigo, 1068, 1069, 1070 y 1072), 317, 366, 383 y 192 pp.

-----, *Obras completas*, tres tomos. Barcelona, Emecé, 1989, 638, 527 y 518 pp.

-----, *Narraciones*, edición de Marcos Ricardo Barnatán, 4a. ed. Madrid, Cátedra, 1984 (Letras Hispánicas, 123), 251 pp.

-----, *Borges oral*, 4a. ed. Barcelona, Bruguera, 185 (Libro Amigo, 734), 121 pp.

-----, *Nueva antología personal*, 16a. ed. México, Siglo XXI, 1987, 226 pp.

-----, *Ficcionario*. Edición, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal. México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (Tierra Firme), 483 pp.

-----, *Antología poética 1923-1977*. Madrid, Alianza Editorial-Emecé, 1989 (El Libro de Bolsillo, 805), 147 pp.

----- y GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*, 4a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Breviarios, 125), 159 pp.

----- y GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*, 2a. ed. Barcelona, Bruguera, 1983 (Libro Amigo, 850), 211 pp.

----- e INGENIEROS, Delia. *Antiguas literaturas germánicas*, 4a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Breviarios, 53), 177 pp.

-----, BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. México, Hermes-Sudamericana, 1988, 441 pp.

Obras generales

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, 7a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (Breviarios, 156), 510 pp.

AVILÉS FABILA, René. *Material de lo inmediato*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 209 pp.

BARKER, Clive. *Sangre*. México, Roca, 1988, 233 pp.

-----, *El gran show secreto*. México, Edivisión, 1991, 576 pp.

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. México, Alianza Editorial, 1989 (El Libro de Bolsillo, 393), 126 pp.

Borges para millones. Buenos Aires, Corregidor, 1978, 111 pp.

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983, 217 pp.

BRADBURY, Ray. *Crónicas marcianas*, prólogo de Jorge Luis Borges. México, Minotaur, 1989, 244 pp.

BRUSHWOOD. John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Tierra Firme), 408 pp.

CARRIZO. Antonio y BORGES, Jorge Luis. *Borges el memorioso*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Tierra Firme), 315 pp.

ELIZONDO. Salvador. *Cuaderno de escritura*. México, SEP-CREA-FCE, 1988 (Biblioteca Joven, 59), 165 pp.

FLORES. Ángel (compilación y prólogo). *Expliquémonos a Borges como poeta*. México, Siglo XXI, 1984, 309 pp.

FUENTES. Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, 5a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1976 (Cuadernos, 14), 99 pp.

-----, *Valiente mundo nuevo Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990 (Tierra Firme). 298 pp.

GONZÁLEZ BERMEJO. ERNESTO. *Conversaciones con Cortázar*. México, Hermes, 1979, 191 pp.

HAHN, Óscar. *Texto sobre texto*. México, UNAM, 1984, 139 pp.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. México, Hermes, 1984, 467 pp.

HARTWELL, David G. *El gran libro del terror*. México, Roca, 1990, 474 pp.

HERRON, Don (editor). *Reign of Fear*. California, Underwood-Miller, 1992, 254 pp.

JAMES, M. R. *Trece historias de fantasmas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973 (El Libro de Bolsillo, 486), 255 pp.

LOVECRAFT, H. P. *The Best of H. P. Lovecraft: Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*. New York, Del Rey-Ballantine, 1982, 375 pp.

-----, *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (El Libro de Bolsillo, 1002), 107 pp.

-----, *La noche del océano y otros escritos inéditos*. Madrid, EDAE, 1991, 176 pp.

-----, y otros. *Los mitos de Cthulhu*, 1a. reimp. México, Alianza Editorial, 1989 (El Libro de Bolsillo, 194), 532 pp.

MELGOZA PARALIZÁBAL, Arturo. *El crepúsculo de los últimos gigantes*. México, SEP-Plaza y Valdés, 1989 (El Nigromante, 16), 215 pp.

NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Tierra Firme), 147 pp.

OCAMPO. Aurora M (compiladora). *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, 2a. ed. México, UNAM, 1984, 234 pp.

OLLA FRANCO, Rafael. *El otro Borges El primer Borges*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, 300 pp.

POE, Edgar Allan. *Cuentos*, dos volúmenes, prólogo y traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (El Libro de Bolsillo, 277 y 278), 536 y 527 pp.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges Una biografía literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Tierra Firme), 475 pp.

SPRAGUE DE CAMP, L. *Lovecraft. Una biografía*. Madrid, Valdemar, 1992, 414 pp.

FEITELBOIM, Volodia. *Los dos Borges* México, Hermes, 1996, 341 pp.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 3a. reimp. México, Premiá, 1987 (La Red de Jonás/Estudios, 5), 139 pp.

VARIOS. *Los escritores*. México, Proceso, 1981. 222 pp.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, 128 pp.

VERDUGO FUENTES, Waldemar. *En voz de Borges*. México, Offset, 1986, 218 pp.

XIRAU, Ramón. *Lecturas. Ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*. México, UNAM, 1983, 149 pp.

Índice

Introducción	p. 1
I. Tiempo y espacio de la ambigüedad:	
Visiones de la literatura fantástica	p. 6
II. Los mitos de Borges	p. 34
III. De un cosmos y sus recurrencias: <i>El libro de arena</i>	p. 76
Conclusiones	p. 127
Bibliografía	p. 130