

COLLOQUIA

Sobre algunas
ficciones del
hacedor

Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo
Gerardo Centenera



Comité scientifique :

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Steven Boldy, Cambridge University

László Scholz, Université Eötvös Loránd

Saúl Sosnowski, University of Maryland

Illustration de couverture : Cadran chiffant de Giambattista della Porta (*De Furtivis Literarum Notis*, 1563) et Gerardo Centenera

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou.

Mise en pages : Claudia Chantaca et Sofía Mateos

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2017, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : en cours

ISBN : en cours

Índice

En el umbral: otras líneas	5
Sobre algunas ficciones del hacedor	7
La invención de un libro: <i>Ficciones</i> <i>Rafael Olea Franco</i>	9
El funcionamiento genérico en <i>Ficciones</i> y el nacimiento de una nueva forma de literatura fantástica <i>Annick Louis</i>	23
“El jardín de senderos que se bifurcan”: el héroe en la encrucija- da de la ficción y de la historia <i>Guadalupe Fernández Ariza</i>	41
“El fin”: la muerte de Martín Fierro <i>Susanna Regazzoni</i>	61
Sueño y literatura como modelos de pluralización de las (re-) lec- turas en <i>Ficciones</i> y <i>El hacedor</i> <i>Roland Spiller</i>	73
Testimonios	89
Una rosa para Borges <i>Luisa Futoransky</i>	91
“Una suerte de eternidad”. Entrevista de Jorge Luis Borges <i>Luisa Futoransky</i>	95
Bibliografía	103
Index nominum	109
Index rerum	115

EN EL UMBRAL: OTRAS LÍNEAS

Quisiera evocar en la obra de Borges la particularidad de su *polifonía*: en cada nueva lectura descubrimos alguna voz que nos permite otra lectura.

Afortunada iniciativa en esta ocasión de los responsables de las oposiciones universitarias francesas por haber seleccionado en los tres últimos años dos volúmenes fundamentales de Borges (*Ficciones* y *El hacedor*) para los respectivos programas de los estudiantes avanzados. Esto nos motivó a organizar actividades académicas que, sin perder de vista una finalidad pedagógica, abrieron las puertas a la participación de destacados especialistas borgianos a nivel internacional.

En particular, recordemos una jornada de estudios organizada por el *Séminaire Amérique Latine* en la Salle des Actes de la Sorbonne, seguida por otras dos realizadas en el ámbito del Instituto de la rue Gay-Lussac. El presente volumen publica una selección de las ponencias leídas en estas jornadas y otros textos: un ensayo y otros testimonios.

En el primer artículo, Rafael Olea Franco nos propone un análisis de la práctica estructural de Borges al constituir sus libros reuniendo textos escritos y publicados de manera autónoma, lo que le permite un examen de algunas estrategias autorales como la inscripción de textos en otros contextos genéricos y los juegos con los planos espaciotemporales. Annick Louis, a su vez, estudia la relación entre las concepciones genéricas borgianas y el surgimiento de una nueva forma de literatura fantástica en *Ficciones* partiendo de la hipótesis principal de que la experimentación genérica de Borges está estrechamente vinculada a los me-

dios de publicación primeros de sus textos (*Sur*, *La Nación*) y a la recepción de su obra.

Los siguientes artículos proponen lecturas de dos relatos particulares de *Ficciones*. Guadalupe Fernández Ariza presenta un análisis de “El jardín de senderos que se bifurcan” en el que muestra su retórica de composición simétrica, sus artificios singulares y el orden y la selección de sus imágenes, lo que le permite articular una alegoría de los temas de la identidad y del tiempo, y tratar la melancolía del héroe. Susanna Regazzoni, por su parte, estudia a partir de “El fin” la importancia esencial de la lectura en la obra de Borges al examinar las relaciones intertextuales entre dicho relato y otros dos textos: el inagotable *Martín Fierro* y la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.

Last but not least, Roland Spiller nos ofrece un último eslabón de la parte académica con su artículo sobre la importancia de lo onírico en los dos volúmenes borgianos en los que nos señala cómo en Borges el sueño es sinónimo de ficción, para después examinar su valor fundador y plurifuncional en tres ejemplos de *El hacedor*.

Concluimos el volumen con dos contribuciones de Luisa Futoransky en la sección de “Testimonios”: un texto de homenaje a Borges en el que fluye la poesía y una entrevista que le hizo al apreciado autor durante alguna estancia en el Japón.

Quisiera expresar mi profunda gratitud a las personas que han colaborado en la edición de este libro. Agradezco a Gerardo Centenera el montaje inicial del volumen y, de manera muy especial, al grupo de jóvenes doctorandos que han descubierto el gusto y las sutilezas de la revisión y de la edición: a Karla Calviño, Enrique Martín Santamaría, Raquel Molina, y Diana Paola Pulido por las diversas etapas de lectura y relectura del manuscrito; y a Sofía Mateos por la minuciosa elaboración de los índices y la revisión final.

ERI

SOBRE ALGUNAS FICCIONES DEL HACEDOR

La invención de un libro: *Ficciones*

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

rolea@colmex.mx

Resumen: Mediante el análisis de *Ficciones* (1944), obra compuesta por *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y la nueva sección “Artificios”, muestro una práctica común de Borges: forjar libros sumando textos escritos y publicados de manera autónoma. Examino algunas de las estrategias autorales, como la inscripción de los textos en otro contexto genérico y los juegos con los planos espaciotemporales.

Palabras clave: Borges, *Ficciones*, *Jardín de senderos*, artificios, reescritura

Resumé : A travers l’analyse de *Ficciones* (1944), œuvre qui réunit *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) et la partie “Artificios”, je montre une pratique ordinaire de Borges : façonner des livres en réunissant des textes écrits et publiés séparément. J’étudie quelques stratégies de l’auteur, telles que l’appartenance de ces textes à un contexte génériquement différent et ses jeux avec les schémas spatio-temporels.

Mots-clés : Borges, *Ficciones*, *Jardín de senderos*, artifices, réécriture

Abstract: In analysing *Ficciones* (1944), which comprises *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) and the new section “Artificios”, I show one of Borges’ common practices: the forging of books by joining together autonomous texts. I examine some of his authorial strategies, such as his insertion of texts in a different contextual genre and how he plays with time-space frames.

Key words: Borges, *Ficciones*, *Jardín de senderos*, artificios, rewriting

Empiezo con una afirmación que en principio parecería paradójica: en sentido estricto, Jorge Luis Borges casi nunca escribió un libro, pues la mayoría de los volúmenes que durante décadas aparecieron bajo su nombre no respondieron a una concepción unitaria e integral, sino que más bien se formaron mediante un proceso acumulativo. Esta práctica de escritura y difusión fue común en el autor desde la década de 1920 y hasta su etapa de madurez, como lo comprueba el reiterado testimonio oral de María Kodama, quien cuenta cómo Carlos Frías, el editor de Emecé, alentaba a Borges para que reuniera en nuevos libros los textos independientes que iba escribiendo sin un propósito unitario. El caso de *Ficciones*, cuyo colofón reza que fue impreso el 4 de diciembre de 1944, no fue distinto.

Cabe recordar, en primer lugar, que la obra está formada por dos partes: *El jardín de senderos que se bifurcan* y “Artificios”. Escribo con cursivas la primera de ellas porque originalmente fue un libro autónomo presentado por el escritor al Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941 (por ello en el colofón se puso la sospechosa fecha de impresión del 30 de diciembre de 1941, o sea, apenas en el límite legal para concursar, pese a que en la página de derechos de autor se establece como “copyright” el año de 1942). “Artificios”, en cambio, es tan sólo el rótulo de la segunda parte de *Ficciones*, aunque en su prólogo individual (al que me referiré más abajo), Borges se refiere a ella como si se tratara de un libro: “Aunque de ejecución menos torpe, las piezas de este libro no difieren de las que forman el anterior” (*Obras completas I* 1996 483¹). Si bien esto ha provocado esporádicas confusiones entre algunos críticos, cabe deducir que el autor usa aquí el término “libro” en su sentido clásico: cada una de las partes que forman una obra.

Creo que una breve reflexión sobre los títulos de estas secciones resulta ilustrativa. En general, un fuerte indicio de que una obra se configuró de manera paulatina es el hecho de que su título retome el de uno de los textos incluidos, como sucede con *El jardín de senderos que se bifurcan*, homónimo del famoso relato. En cambio, la sección denominada “Artificios”, así como su derivación inmediata, *Ficciones*, no repiten el de ninguno de los textos. En su libro *Umbrales*, Gérard Genette retoma la idea de Hoek, quien sostiene que los títulos aluden al sujeto o al objeto

¹ De ahora en adelante aludo a esta obra con la abreviatura OC.

de los textos, pero difiere de su terminología, por lo cual enuncia una primera tipología, al dividirlos en temáticos (dirigidos al sujeto) y remáticos (centrados en el objeto) (*Umbrales* 69-70). Por mi parte, yo propongo una simple perspectiva tradicional: los títulos suelen remitir al personaje, a la trama o al lugar donde ésta se desarrolla, con sus múltiples variantes y combinaciones, pues no son categorías excluyentes; pero también pueden referir a cuestiones de orden metaliterario (como diríamos ahora), desde la clasificación genérica, por ejemplo, “Cuentos”, hasta la indicación de la naturaleza ficcional de los textos, como sucede en “Artificios” y en *Ficciones* (denominación esta última de inmediato éxito en Hispanoamérica, rasgo visible en el hermoso título de Juan José Arreola: *Confabulario* (1952). En suma, Borges quiso marcar con certeza el carácter ficcional de su libro, y no sólo en el título, sino en los textos mismos; así, en “La muerte y la brújula”, relato en principio adscrito al cuento policial, un género con hondas relaciones con el realismo, el narrador de pronto expresa “Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras” (*OC I* 504). Es obvio que él no quería que los lectores olvidaran la condición básica de “irrealidad” que prima en el arte literario (no en balde *Cuentos de irrealidad* fue una de las opciones barajadas en 1940 para lo que a la postre sería la *Antología de la literatura fantástica*, exitosa compilación preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo).

Ahora bien, la precisión cronológica puede ser más que un simple dato para ordenar los textos, como ilustro enseguida con otra obra del autor. Durante una entrevista radiofónica a Borges realizada en francés en la década de 1960, Georges Charbonnier comentó que la palabra *Enquêtes*, título de un libro de ensayos del escritor argentino, sonaba muy fuerte en esa lengua; ante esta observación, el autor explicó:

También en español, créame. *Es el título de un libro de juventud. No creo que más adelante hubiera escogido un título tan extraño.* Cuando jóvenes tendemos al barroquismo, buscamos la sorpresa, y como no estamos muy seguros de los propios medios, buscamos sorprender en todo. Una vez aparecido el libro, la gente se acostumbra a ese título, pero cuando apareció en Buenos Aires, todo el mundo encontró que era un título muy sorprendente, anormal,

para decirlo de una vez por todas (*El escritor y su obra* 10. Las cursivas son mías).

Al igual que hubiera sucedido con cualquier interlocutor, Charbonnier no pudo seguir la línea insinuada por Borges, pues ignoraba un dato que éste no le proporcionó, y del cual incluso sospecho que el propio escritor no fue consciente en ese momento. Este dato es que mientras Charbonnier se refería a *Otras inquisiciones*, obra de 1952 cuya traducción al francés se llamó simplemente *Enquêtes* (1957), la respuesta de su interlocutor aludía más bien a *Inquisiciones*, libro original de 1925 que era desconocido por casi todos los lectores de entonces porque Borges había prohibido su reimpresión (por cierto que gracias a la autorización de María Kodama, desde la década de 1990 *Inquisiciones* ha vuelto a circular). No obstante ese rechazo casi inmediato de Borges, más de veinticinco años después *Inquisiciones* le proporcionó el nombre de su más conocida colección de ensayos, con un adjetivo añadido: *Otras inquisiciones*. Como Borges expresa en la cita, *Inquisiciones* fue la obra de un joven que, en una de sus típicas prácticas iconoclastas del período, desde la portada misma buscó deslumbrar a sus probables lectores con una palabra que tuviera un doble significado; en su sentido etimológico primigenio, “inquisición” significa indagación o búsqueda, pero también remite a la tristemente célebre Santa Inquisición de la corona española, como se especifica en el breve prólogo de *Inquisiciones*, donde el autor declara: “Éste que llamo *Inquisiciones* (por aliviar alguna vez la palabra de sambenitos y humareda) es ejecutoria parcial de mis veinticinco años” (*Inquisiciones* 5).

En cuanto a *Ficciones*, su portada original indicaba, inmediatamente después del título y entre paréntesis, el período de creación de los textos: (1935-1944), dato que se eliminó a partir de la segunda edición. Aunque una década de escritura implica un largo período, el libro también exhibe una relativa unidad. Esto se debe a que, *grosso modo*, sus catorce textos (ocho de la sección *El jardín de senderos que se bifurcan* y seis de “Artificios”) fueron generados bajo un mismo impulso creativo, en donde se hermanaban las dos tendencias globales de la narrativa de Borges: los temas de carácter cosmopolita y la tradición de la literatura gauchesca.

La primera parte de *Ficciones* reprodujo en su orden primigenio los ocho textos del libro de 1941 *El jardín de senderos que se bifurcan*. Cinco de

ellos habían sido publicados en la revista *Sur* entre mayo de 1939 y abril de 1941; los dos últimos, “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, no tuvieron difusión previa; sin embargo, como un antecedente del primero es el ensayo “La biblioteca total”, publicado por *Sur* en agosto de 1939; el único de los textos de la compilación de 1941 sin antecedente alguno sería “El jardín de senderos que se bifurcan”; quizá por ello cerraba el volumen y le otorgaba su título.

Me he referido al origen de siete de los ocho textos del libro de 1941, pero me falta mencionar “El acercamiento a Almotásim”, cuyo texto indicaba al final la fecha de su elaboración: 1935. “El acercamiento” había sido difundido primero en 1936, dentro de la compilación de ensayos *Historia de la eternidad*. Con ese texto, Borges demostró que la definición genérica de un escrito no sólo depende de sus rasgos intrínsecos, sino también de su colocación estratégica al lado de otros textos, los cuales pueden operar un proceso de “contaminación” genérica sobre él; como se sabe, el propio Bioy Casares encargó a un librero inglés la novela *The Approach to Almotasim* de la cual se hablaba en esa falsa reseña, que junto con “El arte de injuriar” había clausurado un libro de ensayos donde todos los autores y obras citados no eran ficticios (a mi entender, más que atribuir un descuido a Bioy Casares, habría que alabar la eficacia de los recursos usados por Borges para engañar a sus lectores).

En 1941, “El acercamiento a Almotásim” se colocó entre el texto inaugural, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y “Pierre Menard, autor del Quijote”, con los que posee enormes semejanzas. La escritura de “Pierre Menard” forma parte del proceso de convalecencia de Borges, quien había estado en el hospital debido a una septicemia provocada por un accidente (como se representa ficcionalmente en el cuento “El Sur”, del que hablaré más abajo). Varias veces Borges fabuló que “Pierre Menard” había sido un ejercicio innovador en su escritura, forjado por su deseo de incursionar en un género nuevo para él; de esa manera, el probable fracaso podría adjudicarse a falta de experiencia y no al hecho de que el accidente hubiera mermado sus habilidades creativas; por ello afirmó que “Pierre Menard” había sido su primer y exitoso ejercicio en un género desconocido, basado en la mención de autores y obras ficticios. Sin embargo ese lugar le corresponde a “El acercamiento”, el cual, por cierto, fue el primer texto suyo traducido al francés, pues la versión

preparada por Néstor Ibarra (« L'approche du caché ») fue publicada por la poco conocida revista *Mesures* en abril de 1939. De hecho, en el escrito autobiográfico redactado en 1970 por Borges (al alimón con Norman Thomas Di Giovanni) para la edición en inglés de una selección de sus textos, él aceptó que había sido injusto con “El acercamiento a Almotásim” al no reconocerle su estatuto fundacional:

Quienes leyeron “El acercamiento a Almotásim” lo tomaron en serio, y uno de mis amigos llegó a solicitar la compra de un ejemplar en Londres. No fue hasta 1942 cuando lo publiqué abiertamente como cuento, en mi primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Quizás he sido injusto con ese texto; ahora me parece que pronostica y hasta fija la pauta de otros cuentos que de alguna manera me estaban esperando, y en los que luego se basaría mi reputación como cuentista (*Un ensayo autobiográfico* 76).

Ahora bien, la presencia de “El acercamiento” en *Ficciones* fue efímera, pues sólo formó parte de la primera y la segunda ediciones del libro (esta última de 1956, con una reimpresión en 1958, dentro de la colección de obras completas de Borges difundida por Emecé en volúmenes individuales). A partir de 1974, con la aparición del grueso volumen de tapas verdes titulado *Obras completas*, “El acercamiento” desapareció de *Ficciones*. Iba a decir que ese texto “se reintegró” a *Historia de la eternidad*, pero en realidad nunca salió de este volumen, porque durante varios años, entre las décadas de 1940 y 1950, fue leído en dos libros y contextos diferentes, lo cual derivaba en su adscripción genérica al ensayo o a la narrativa. Eduardo Ramos-Izquierdo ha estudiado las variantes de “El acercamiento” en las distintas ediciones; algunas de ellas son de mero carácter estilístico, pero otras tienen mayor trascendencia, pues se modificaron varias referencias intertextuales. Por cierto que Ramos-Izquierdo señala, en nota a pie de página, un hecho curioso: en la edición francesa de las obras “completas” de Borges de la famosa colección Pléiade, a cargo de Jean-Pierre Bernés, hay dos versiones diferentes de “El acercamiento” (*Contrapuntos analíticos* 21).

En cuanto a la sección “Artificios”, en 1944 ésta no contaba con los nueve textos que ahora conocemos, sino tan sólo con seis escritos, que habían sido difundidos por la revista *Sur* y por el diario *La Nación*, entre mayo de 1942 y agosto de 1944. Si a ello se suma que, según he dicho,

la mayoría de los textos de la primera parte también aparecieron en la revista *Sur*, se deducirá que esta circulación previa en la revista literaria más prestigiosa de la época y en el periódico con mayor arraigo, creó un clima de recepción propicio para el volumen de 1944; es decir, en realidad muchos lectores conocían casi todos los textos del libro antes de su aparición dentro de una obra unitaria.

En cierta medida, el éxito de *Ficciones* completó el proceso de “desagravio” al escritor iniciado en julio de 1942 por la revista *Sur*, donde en una sección con ese título, numerosos intelectuales (Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, etcétera) aportaron breves aunque elogiosos comentarios sobre Borges, a quien no se le había concedido ninguno de los tres lugares del Premio Nacional de Literatura por su libro de 1941 *El jardín de senderos que se bifurcan*. Además, en el mismo año de 1944, la recientemente creada Sociedad Argentina de Escritores (SADE) concedió su premio de honor a Borges. En síntesis, en apenas un lapso de dos años se percibía que el futuro de la literatura argentina no estaba en el arte realista (e incluso folclórico) que había sido premiado, sino en una nueva modalidad, cuyo representante más visible era el propio Borges, pese a que la recepción de su obra no haya sido unánime.

En efecto, las opiniones positivas sobre la calidad estética de la compilación fechada en 1941 no fueron generalizadas. En 1942, el jurado había decidido conferir el primer premio (hubo también segundo y tercer lugar) al ahora desconocido escritor Eduardo Acevedo Díaz (hijo), cuya novela *Cancha larga* recibió el calificativo de “indiscutiblemente argentina” por parte de Roberto Giusti, quien defendió así la decisión del jurado del cual había formado parte:

Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral...”, luego de lo cual, con un tono rimbombante, él acudía a esta demagógica invocación nacionalista: “...el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo [la Segunda Guerra Mundial], con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia...” (“Los premios nacionales de literatura” 115).

Los calificativos endilgados por Giusti contra Borges —cuya literatura juzgaba como “deshumanizada”, “bizantina”, “cerebral”, “exótica”, “decadente”— no eran novedosos en Argentina: *mutatis mutandis*, algunos habían sido emitidos desde finales de la década de 1920 y principios de la siguiente. En última instancia, el juicio de Giusti confirmó las sabias prevenciones de Bioy Casares al reseñar *El jardín de senderos que se bifurcan* en julio de 1942 en la revista *Sur*:

Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias... Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos? (“Jorge Luis Borges” 62-63).

En ese momento, Borges, más civilizado, y tal vez más haragán (como dijo juguetonamente en el prólogo de *El jardín de senderos* para justificar la escritura de notas sobre libros imaginarios), no entró en la polémica. Pero en 1945 se refirió al asunto en la posdata de su ilustre narración “El Aleph”, texto que también apareció por vez primera en la revista *Sur*. Ahí aludió al incidente con una sana y sabia ironía (que incluso le permitió reírse de sí mismo en ese Borges ficticio que absurdamente intenta seducir a la mundana Beatriz Viterbo regalándole libros suyos que permanecerán intonsos); al ridiculizar a Carlos Argentino Daneri, quien con trozos de su incoherente e inconcluso poema “La Tierra” consigue el Segundo Premio Nacional de Literatura, el narrador, autoidentificado como Borges, dice que ese personaje “se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz” (OC I 627). Con el calificativo de “doctor” y no de “escritor” que endilga a Acevedo Díaz, el narrador practica con eficacia el delicado “arte de injuriar”, pues recordemos que en el ensayo homónimo, Borges afirma: “Mencionar los sonetos *cometidos* por el *doctor* Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas” (OC I 419).

Como se puede deducir de lo hasta aquí expuesto, me he detenido en estos pormenores para mostrar cómo la composición de *Ficciones*, así

como sus secuelas, son previas y posteriores al año 1944 estampado en su colofón. El proceso de formación del volumen culminó *a posteriori*, en 1956, cuando en la segunda edición el autor decidió sumar tres textos, en este orden: “El fin”, “La secta del Fénix” y “El Sur”. “El fin” había sido publicado en *La Nación* el 11 de octubre de 1953; “La secta del Fénix” en la revista *Sur* en septiembre-octubre de 1952, y el cuento “El Sur” de nuevo en *La Nación*, el 8 de febrero de 1953. A riesgo de ser farragoso, he indicado las fechas originales de publicación porque demuestran que Borges no siguió un orden cronológico para su inclusión. Aunque es imposible saber hasta qué punto fue él consciente de las semejanzas entre el texto de apertura y el de cierre de su libro *Ficciones* tal como ahora lo conocemos, sin duda Michel Lafon acierta cuando anota, en su valiosa edición de dos manuscritos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El Sur”, que hay coincidencias en ambas ficciones: el libro de *Las mil y una noches* y la zona de Adrogué, las cuales además operan como *leitmotiv* de varios de sus textos (*Deux fictions* 24-25).

Tanto “El fin” como “El Sur” implican una puesta al día de las relaciones de Borges con la literatura gauchesca, que expongo brevemente. Con “El fin” el autor continúa la escritura del *Martín Fierro*, de José Hernández, para el cual propone un cierre definitivo, tanto desde el punto de vista textual como argumental. Por ello en su cuento, el personaje Martín Fierro muere acuchillado por el hermano del moreno que había sido asesinado por Fierro siete años antes; de este modo, Fierro perece dentro de la ley del ejercicio de la violencia individual que le había marcado la primera parte del poema épico de Hernández. Borges no sentía estimación plena por la segunda parte del *Martín Fierro* porque consideraba que su autor no había respetado la naturaleza de su protagonista; para él, la segunda parte del *Martín Fierro* estaba llena de “sarmientismo”, como expresó desde 1926 en un comentario sobre *La tierra púrpura*, de Guillermo Enrique Hudson, incluido en su libro *El tamaño de mi esperanza*: “[José Hernández] no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: ‘Debe el gaucho tener casa / escuela, iglesia y derechos’. Lo cual ya es puro sarmientismo” (*El tamaño de mi esperanza* 34). En suma, por razones literarias pero también ideológicas, Borges siempre valoró mucho más *El gaucho Martín Fierro*, publicado en 1872, que *La vuelta de Martín Fierro*, emitida en

1879. En particular, le irritaba que el protagonista de la segunda parte esté contaminado por los ideales de “progresismo” (es decir, la doctrina liberal) que propiciaron la desaparición del antiguo mundo criollo del gaucho en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, él expresa un implícito juicio estético: al “desmentir” a su protagonista, Hernández dañó la congruencia interna de su obra. De igual manera, una de las lecturas probables de “El Sur” muestra cómo los códigos decimonónicos de civilización y barbarie, esenciales para la literatura gauchesca, se combinan en Juan Dahlmann, bibliotecario ciudadano (como Borges) que, en un acto de exultante felicidad, decide arriesgarse a una muerte casi segura en el entrevero de una pelea a cuchillo en el campo, inducido, más que forzado, a aceptar el duelo por un gaucho extático y mítico que le arroja un arma para que se defienda.

Ahora bien, fiel a su temprana costumbre de querer dirigir la recepción de su obra mediante elementos paratextuales, Borges precede las dos partes de *Ficciones* con sendos prólogos. El primero está datado: “Buenos Aires, 10 de noviembre de 1941”; en él emite la sorprendente clasificación de sus textos en dos desiguales rubros: policiales (clasificación que tan sólo se aplicaría a “El jardín de senderos que se bifurcan”) y fantásticos (todos los demás, incluyendo “Pierre Menard” y “El acercamiento”). Cuando después se eliminó de esta sección “El acercamiento”, también desapareció su mención en el prólogo; además, se borró la indicación de lugar y fecha del prólogo.

El prefacio de “Artificios”, fechado “Buenos Aires, 29 de agosto de 1944”, tiene una sola página, compuesta por un párrafo largo y otro muy breve. En el párrafo largo, se mencionan apenas dos textos: “La muerte y la brújula” y “Funes el memorioso”; de este último sólo se dice que es “una larga metáfora del insomnio”; en cambio, se demora en idear variantes para “La muerte y la brújula”, jugando con la posibilidad de que los crímenes reales y supuestos sean computados por años (o tal vez por siglos) y acontezcan en diferentes países. En el párrafo breve, Borges elaboró el censo de los escritores que leía con fervor: Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, León Bloy.

En la segunda edición (1956), este prólogo creció. En primer lugar porque al finalizar su descripción de “La muerte y la brújula”, añadió esta pregunta retórica: “¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y

que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?” (*Ficciones* 1956 15). En segundo lugar, porque se sumó una extraña posdata; la califico como extraña porque si bien se indica que es una “Posdata de 1956”, a la vez se la coloca como segundo párrafo, es decir, en medio de los dos párrafos de la versión previa. Se trata de una breve pero sustanciosa descripción de los tres relatos añadidos: “El fin”, “La secta del Fénix” y “El Sur”. Entre otros aspectos, afirma que su función autoral en “El fin” tan sólo consistió en desentrañar lo que estaba implícito en un libro famoso, o sea, el *Martín Fierro*; destaca, asimismo, su juicio de que “El Sur” acaso sea su mejor cuento (nótese la atenuación típicamente borgeana, pues en sus ensayos el autor no suele ser contundente, sino más bien “conjetural”, como él mismo habría dicho).

El proceso de formación de *Ficciones* no se limita a la supresión o adición de textos (y con ello de significados) en las sucesivas ediciones. Hay un caso emblemático de la escritura de Borges al que deseo referirme: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que había tenido dos apariciones públicas antes de su inclusión en el libro de 1941 titulado *El jardín de senderos que se bifurcan*. La primera fue en mayo de 1940, en el número 68 de la revista *Sur*; la posdata de “Tlön” estaba fechada en 1947, por lo cual más bien sería una “futurodata”; además, el lector encontraba en ella esta sorprendente frase: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*” (*Sur* 42); pero resulta que el número 68 de la revista era el mismo que el lector tenía en sus manos, por lo cual no se trataba de la “reproducción” de un texto previo sino del propio “original” (si es que en la obra de Borges puede usarse esta escurridiza palabra); la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, pues no existen dos textos sino uno solo. En el segundo caso, la posdata inicia: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*” (*Antología* 84); o sea que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940. En suma, Borges se tomó la molestia de actualizar un juego literario que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto, el mapa cuya perfección y exactitud es tan grande que incluye al mapa mismo. Idealmente, las ediciones futuras de “Tlön” tendrían que haber proyectado la posdata hacia el futuro para construir una autorreferencia que simulara dos textos: el original y su reproducción. Sin embargo,

si bien tanto en el libro de 1941 como en el de 1944 se dejó la anómala fecha de 1947 para la posdata, el texto especificaba que se reproducía el artículo anterior tal como había aparecido en la *Antología de la literatura fantástica*, con lo cual la referencia remitía, ahora sí, a otro texto; lo ideal hubiera sido que la posdata de *Ficciones* afirmara que reproducía el texto aparecido en *Ficciones*. Actualizar sin límite la posdata resultó imposible porque se requería de un riguroso y desgastador proceso de revisión; pero esto es secundario, ya que lo importante es restituir la intencionalidad primigenia del texto para percibir los profundos alcances de la literatura borgeana, pues mediante lo que parece ser un simple juego literario, la posdata de “Tlön” intenta derruir las categorías de espacio y de tiempo que estructuran nuestra percepción común de la realidad;² se trata, sin duda, de uno de los objetivos centrales de su literatura, como se deduce de la pesimista pero lúcida reflexión con que concluye “Nueva refutación del tiempo”:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (OC II 148-149).

Habría otra razón, más pedestre pero de sentido común, para no introducir más cambios en las versiones de los textos de 1944: la utilización de la misma matriz tipográfica para la primera parte del volumen, pues una somera revisión visual muestra que para elaborar las dos edi-

² Hay, además, un sutil escepticismo respecto del concepto de originalidad, paralelo al que Borges construye en “Examen de la obra de Herbert Quain”, donde al describir los ocho relatos del supuesto libro *Statements* de Quain, afirma: “Del tercero, ‘Dim swords’, yo cometí la ingenuidad de extraer ‘Las ruinas circulares’, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*” (*El jardín de senderos que se bifurcan* 92). Por cierto que en 1944, el título del relato de Quain supuestamente “plagiado” por Borges se convierte en “The Rose of Yesterday”.

ciones se usó el mismo tipo de letra y la misma distribución de la caja tipográfica. Esto no es extraño, porque la editorial Sur se encargó de imprimir tanto *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941 como *Ficciones* en 1944.

Para concluir, quiero hablar de un último detalle: un descuido tipográfico que se ha perpetuado. Como todos los lectores recuerdan, “Tlön” se inicia con la discusión entre un Borges y un Bioy Casares ficticios sobre una posible trama novelesca, mientras pasan unos días en una quinta de Ramos Mejía. Bioy recuerda entonces la famosa frase de que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (OC I 431), cuya autoría adjudica a uno de los heresiarcas de Uqbar, según el registro de *The Anglo-American Cyclopaedia* en la entrada “Uqbar”. La consulta de los volúmenes XLVI y XLVII (en números romanos) de la enciclopedia que está en la quinta de Ramos Mejía resulta infructuosa. No obstante, en el segundo párrafo el narrador dice que Bioy Casares, de regreso en Buenos Aires, ha encontrado un ejemplar del volumen XLVI de la enciclopedia, el cual contiene cuatro páginas adicionales que corresponden al artículo sobre la región llamada Uqbar.

Pues bien, en las versiones del cuento de 1940, 1941, 1944 y 1956, todas las veces que se menciona el volumen de la enciclopedia se le asigna el número XLVI. Sin embargo, a partir del segundo párrafo de la edición de las obras completas de 1974, un tipógrafo piadoso o quizá ignorante de la numeración romana cambió este número por XXVI. Esta errata pasó airosa a la edición de las obras completas de Borges en 4 volúmenes de la década de 1990, e incluso a la muy reciente versión de esta serie en 2009, que se anunció como edición crítica, pero en donde no hubo un cotejo de todos los testimonios ni un registro de variantes (aunque debe reconocerse que Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, los editores, aportan útiles notas explicativas).

Imagino que más de un crítico ha buscado el sentido último y profundo de esta variante (es decir, en la versión actual, primero se habla del volumen XLVI y después del XXVI), pero lamentablemente no pasa de ser una errata. Con sutil ironía, Borges se rio de los críticos que asignaron un significado trascendente a las cifras que él usó en la “Biblioteca de Babel” para clasificar los libros de ese acervo infinito, pues él tan sólo había acudido a la clasificación que aprendió cuando fue

tímido empleado de la Biblioteca Municipal Miguel Cané. Aunque sufrir la elegante burla de Borges podría constituir incluso un honor, quizá sería preferible que nuestra labor de humildes lectores incluya, como punto de partida, un trabajo minucioso que establezca los pormenores del proceso de formación de cada obra, en los cuales es posible hallar significados múltiples, algunos de los cuales he intentado exponer en este ensayo.

El funcionamiento genérico en *Ficciones* y el nacimiento de una nueva forma de literatura fantástica

Annick Louis

Universidad de Reims-CRIMEL

CRAL (CNRS-EHESS)

alouis@gmx.com

Resumen: Este artículo estudia la relación entre las concepciones genéricas borgeanas y el surgimiento de una nueva forma de literatura fantástica tal como se presenta en *Ficciones* (1944, 1956, 1974). La hipótesis principal es que la experimentación genérica de Borges está estrechamente vinculada a los medios de publicación primeros de los textos (*Sur, La Nación*) y la recepción de su obra.

Palabras clave: Borges, *Ficciones*, fantástico, género, media

Resumé : Cet article étudie le rapport entre les conceptions génériques borgésiennes et le surgissement d'une nouvelle forme de littérature fantastique telle qu'elle se présente dans *Ficciones* (1944, 1956, 1974). L'hypothèse principale étant que l'expérimentation générique de Borges est étroitement liée aux supports de publication des premiers des textes (*Sur, La Nación*) et à la réception de son œuvre.

Mots-clés : Borges, *Ficciones*, fantastique, genre, média

Abstract: This paper studies the link between the conception of the genre in Borges's work and the establishment of a new form of fantastic literature in *Ficciones* (1944, 1956, 1974). The main hypothesis is that Borges experiments with new genre combinations depending on the journals where he published at the time (*Sur, La Nación*) and on the reception of his first texts.

Key words: Borges, *Ficciones*, fantastic, genre, media

Recordemos, antes de iniciar nuestro recorrido, algunos de los rasgos que hacen de *Ficciones* una obra particular dentro de la producción borgeana. En primer lugar, su construcción en tres momentos: la versión primera de 1944; la edición dentro de las primeras *Obras Completas* de Emecé, en 1956, a la que Borges agrega tres cuentos en la sección “Artificios”: “El Sur” (*La Nación*, 2^{da} sección, 8 de febrero de 1953, página 1, con ilustración de Alejandro Sirio), “La secta del Fénix”, (*Sur*, número 215-216, septiembre de 1951, páginas 13 a 15), “El fin” (*La Nación*, 2^{da} sección, 11 de octubre de 1953, página 1), escritos durante la época peronista; la canónica edición de las *Obras completas* de 1974, de la cual Borges retira “El acercamiento a Almotásim” (que en las primeras *Obras Completas* figuraba, por lo tanto, en *Ficciones* y en *Historia de la eternidad*, volumen en el cual Borges lo incluye desde 1936). Podemos también tener en cuenta una primera etapa, la publicación de la sección inicial del libro, el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*, en 1941 por la editorial Sur. Sin embargo, el lugar particular que tiene *Ficciones* dentro de la producción de Borges se debe también a que marca la entrada no en la narrativa (puesto que ya había publicado *Historia universal de la infamia*, en 1935), pero sí en el relato ficcional. Además es, de hecho, el único volumen narrativo de Borges que tiene un título que no corresponde a un relato del volumen, y que aparece como un intento de definir el tipo de relatos que contiene.

Para referirme al funcionamiento genérico de *Ficciones*, voy a partir de dos presupuestos, que en verdad son conclusiones basadas en el estudio de la textualidad borgeana. Por un lado, la hipótesis de que existe una relación estrecha entre la experimentación genérica borgeana, los medios de publicación primeros de los textos y la recepción de su obra; *Ficciones* marca uno de los momentos de la carrera de Borges en que esto se vuelve evidente. Por otro lado, la idea que en el período que corresponde a la escritura del primer *Ficciones*, Borges comienza a militar apasionadamente en favor de tres géneros particularmente productivos, que juegan un papel esencial en la constitución del Borges narrador. Usamos la palabra “género” en sus dos sentidos, puesto que nos referimos, por un lado, al cuento, y por otro, a lo fantástico y lo policial¹; los tres eran considerados géneros menores en la Argentina de los años

¹ Sobre la cuestión del género, ver Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989) y “Genre” (1995).

1930 y 1940, en el sentido tradicional del término, es decir poco valorados, fáciles, recreativos y ajenos a su contexto de escritura; el cuento aparecía, además, como un género que no puede encarnar la identidad argentina, por oposición a la novela, en una época en que la cuestión de la producción de una literatura nacional constituye un problema cultural mayor.

Estos presupuestos permiten considerar el caso de *Ficciones* a partir de los que consideramos los parámetros que definen el género según Borges:

1. la concepción de las relaciones entre realidad y género literario;
2. la consanguinidad de procedimientos y técnicas;
3. la desarticulación de la jerarquía y los valores atribuidos a los géneros literarios por una comunidad determinada;
4. la traducción de rasgos paratextuales y estructurales de los medios de publicación en procedimientos literarios;
5. la puesta en escritura de una serie de elementos que permiten dar a leer las innovaciones genéricas.

Veamos ahora en mayor detalle cada uno de estos principios en relación a *Ficciones*².

1) La concepción de las relaciones entre realidad y género literario

Nuestra hipótesis de base es que la producción ficcional de Jorge Luis Borges de los años 1930 y 1940 buscó oponerse a la separación entre dos modos de representación, uno ficcional y el otro referencial. Su estética se opone a los géneros considerados en la época como estrechamente vinculados a la representación de lo real, es decir: el realismo, el naturalismo y sus derivados. Sin embargo, esta posición no implica que adopte una posición anti-referencial: uno de los rasgos que definen el carácter anti-pedagógico de la literatura de Borges es, precisamente, el hecho que el rechazo de un género no implica necesariamente el de los presupuestos sobre los que se apoya, en este caso, el carácter referencial de la literatura.

² Expuse una primera sistematización de los principios que rigen la concepción del género en Borges en: « Essais de Genre » (2011), y en “La adhesión a la realidad” (2007).

En la base de esta concepción, se encuentra la idea que toda representación posee una estructura de reenvío, en el sentido lógico del término, aunque no toda representación recurra a una forma culturalmente codificada, y aceptada, de *mimésis*. Si aceptamos este principio, es porque consideramos que el estatuto intrínseco de la literatura es cognitivo, en el sentido que Jean-Marie Schaeffer otorga al término, es decir porque el dispositivo ficcional corresponde a una actividad de modelización, y toda modelización es una operación cognitiva; la elaboración de una representación es entonces por definición una operación cognitiva (*Pourquoi la fiction ?* 319-320). Y también porque consideramos que los géneros y los procedimientos estéticos están continuamente sometidos a procesos de lectura que modifican su significado; los rasgos intrínsecos de un texto son permanentes pero no el modo en que son leídos. Podemos, entonces, decir que Borges rechaza violentamente la concepción que propone considerar la relación entre lo real y lo literario en términos de reflejo, de *mimésis*³ o de simple referencialidad, lo cual equivale a denunciar el carácter aleatorio de la relación entre realidad y género.

Borges explicita su concepción cuando, en 1944, la SADE le otorga el Gran Premio de Honor por *Ficciones*: “Cabe suponer que la realidad no pertenece a ningún género literario...”, afirma en el discurso que pronuncia en esta ocasión⁴. Marca así el comienzo del éxito (paulatino) de su estética, que reivindica la literatura fantástica como un género que habla de lo real de un modo *oblicuo*. Recordemos que lo que se denominaba (de modo negativo en la época de *Ficciones*) “literatura de imaginación” (y en los años setenta “de evasión”) era considerado como una literatura desarraigada de su contexto de producción, desprovista de ideología. En su discurso y en su práctica ficcional, Borges denuncia ante todo la tiranía ejercida por un consenso cultural de lectura que tolera difícilmente la extensión de modos de la ficción y se cierra a nuevas exploraciones —no solamente en términos de género sino también

³ La noción de *mimesis* viene de la tradición aristotélica; me apoyo aquí en la relectura que hace Jean-Marie Schaeffer de la *Poética* de Aristóteles y del concepto en *Pourquoi la fiction ?*.

⁴ La S.A.D.E. (Sociedad argentina de escritores) creó en 1944 el Gran Premio de Honor. El primero se otorga a Borges por *Ficciones* en 1945. Ver: “Premios. Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE” (1945).

de forma, puesto que, como lo vimos, el reconocimiento del género cuento también se juega en este período. Es evidente que tanto en el hecho que se le otorgue ese premio en 1944, como en sus declaraciones, podemos percibir el eco del Premio Nacional de Literatura de 1942, episodio que explicita la mirada de los contemporáneos de Borges sobre sus cuentos; en esta ocasión, habiendo presentado *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges recibe únicamente los votos de Álvaro Melián Lafinur y Eduardo Mallea para el segundo premio⁵; el discreto escándalo que provoca el hecho de ignorar a Borges, determina al jurado a publicar una anónima defensa de su dictamen, en la revista *Nosotros* (“Premio Nacional de literatura”, 1942), mientras la revista *Sur* organiza una defensa de Borges bajo el título de “Desagravio a Borges” (*Sur*, 1942). En ambas notamos la incomprensión de que fue objeto su estética en la época⁶.

Al tiempo que denuncia la asociación entre un género específico y la realidad como una operación de control de sentido, Borges avanza, por lo tanto, la idea de que lo fantástico y el cuento constituyen géneros que tratan tanto de la realidad contemporánea, como de su propia producción, tal como lo afirma más tarde, en “El escritor argentino y la tradición” (1951). Si puede postular una relación diferente de la que predica e impone la época entre realidad y literatura, es porque para él las relaciones entre ambas se definen en términos de *competencia* (Louis, *Borges face au fascisme I* 251-268). Sin embargo, la postulación de esta competencia no pertenece meramente al territorio de las concepciones de la literatura: se transforma en procedimiento narrativo en textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “La forma de la espada”, donde un sistema ficcional, los sueños, una secta, invaden la realidad y la desplazan, aniquilándola.

⁵ El jurado estaba compuesto por Álvaro Melián Lafinur, Enrique Banchs, Roberto Giusti, Horacio Rega Molina, José A. Oría, Eduardo Mallea. Las obras premiadas fueron: Primer Premio: Eduardo Acevedo Díaz, *Cancha larga*; Segundo Premio: César Carrizo, *Un lancero de Facundo*; Tercer Premio: Pablo Rojas Paz, *El patio de la noche*.

⁶ Enrique Pezzoni fue el primero en señalar que los enemigos de Borges percibieron antes y mejor que sus defensores, el poder de su literatura. Ver Pezzoni, *El texto y sus voces*, 31.

2) Consanguinidad de procedimientos y de técnicas.

Acerca de Poe y de Chesterton, Borges afirma en “Nota sobre Chesterton” (1947), que el primero habría cultivado los géneros puros, mientras el segundo tiene el mérito de haber tratado de combinar lo policial y lo fantástico, explotando las vacilaciones del lector en cuanto al tipo de relato que está leyendo (Louis, *Borges face au fascisme I* 282-285). Aunque esta idea sea enunciada explícitamente recién en 1947, es evidente que guía a Borges en sus exploraciones genéricas desde los años 1930; en esos años usa el término de “consanguinidad” para identificar relaciones no temáticas entre las obras, relaciones que pueden establecerse a partir de una mirada que se emancipa de las convenciones genéricas habituales; de este modo, es posible reciclar técnicas y procedimientos de un género a otro, y hasta de una forma de arte a otra. Podemos definir, a partir del uso que hace Borges de la palabra, la consanguinidad como una relación de parentesco que se establece a partir de una apropiación del lector contraria a las clasificaciones genéricas establecidas y reconocidas, y que se basa en aquellos que la convención considera rasgos menores del texto.

En los años que nos conciernen, en *Ficciones*, el reciclaje de rasgos genéricos más productivo es, tal vez, la incorporación del enigma, que juega un papel determinante en la constitución del Borges narrador. Retoma el procedimiento del género policial, pero lo *desplaza*: en el policial el enigma se refiere tradicionalmente al autor del crimen, y, de modo secundario, a sus motivaciones —dos cuestiones que no interesan a Borges. Sin embargo, en una serie de textos tenemos enigmas de otro tipo; por ejemplo, en “El jardín de senderos que se bifurcan” el trabajo del lector es descifrar la relación entre el marco del texto y el relato de Yu Tsun, que no es evidente; en “La muerte y la brújula”, uno de los enigmas propuestos es en qué ciudad se desarrolla el texto (develado, como veremos, en el prólogo); en “La forma de la espada”, el enigma construye el relato: ¿quién es realmente el narrador?; en “Tema del traidor y del héroe”: ¿por qué Ryan no repone la verdad? es decir, el lector debe comprender las razones por las cuales retoma la versión de Nolan (recordemos que este último párrafo donde se plantea la cuestión fue agregado en la versión en volumen); en “El fin”, el lector tiene que adivinar que se trata del *Martín Fierro* antes que el narrador lo expli-

cite; en “El Sur” podemos decir que el enigma es imposible de resolver: ¿Dahlmann vive realmente la otra muerte, o solamente la imagina?

Pero encontramos otro elemento que organiza una serie de relatos y que viene del policial, vinculado con la cuestión del enigma: ¿a quién le toca resolverlo? Para Borges, el género policial puede pasarse de un detective, y hasta de una resolución textual del enigma; lo que plantean sus textos es un *cuerpo a cuerpo* entre lector y texto donde corresponde al lector resolver el enigma. A veces, como por ejemplo en “La forma de la espada”, el lector del texto y el destinatario ficcional del relato se posicionan frente al enigma, gracias a la puesta en escena de aquello que Enrique Pezzoni llamaba “narrador morón”, un narrador un poco lento, que se niega a explicitar la resolución del enigma, y que no podemos sino oponer al detective del relato inglés tradicional, que es quien, al final, produce un largo discurso explicativo donde resuelve el enigma, como lo hace Hercule Poirot, el célebre detective de Agatha Christie (*Enrique Pezzoni, lector de Borges* 29-12).

A pesar de lo que afirma Borges en el “Prólogo” de “Artificios”, entonces, estos textos no son policiales en un sentido estricto, pero juegan con procedimientos y temas típicos del relato policial; muestran así que los procedimientos característicos de un género pueden ser transformados y resignificados: se puede eliminar lo que parece esencial (el detective, por ejemplo), y recuperar lo que parece menos importante (el lector), para crear un género nuevo.

3) La desarticulación de la jerarquía y los valores atribuidos a los géneros.

El tratamiento borgeano del género implica el reconocimiento de la existencia de los géneros y, a la vez, la consciencia de su carácter de convención histórico-social; sin embargo, como vimos, *reconocer* la existencia de géneros literarios no significa plegarse a sus normas y principios, sino usarlos, volverlos productivos mediante un proceso de tematización y de ficcionalización. Así, *Ficciones* nos propone un trabajo particular sobre el relato policial, el ensayo ficcional, la literatura fantástica, y una serie de géneros explotados por el cine de Hollywood durante esos años: el relato de espionaje, la proyección en un tiempo espacio diferente, la conversión narrativa (Louis, *Borges face au fascisme II* 151-25).

La crítica ha señalado tradicionalmente el interés de Borges por los géneros menores, pero su mirada es ajena a semejante clasificación; más que una reivindicación de fenómenos culturales marginales, lo que encontramos en el Borges de la época es una desarticulación de la idea misma de la existencia de una jerarquía entre las producciones culturales, que se acompaña de un cuestionamiento de la separación entre leer y escribir —sin duda herencia de su experiencia vanguardista⁷. Como dijimos: Borges defiende el cuento, el género fantástico, el género policial, pero no en tanto géneros tradicionales puros, sino porque son géneros productivos, permeables, cuyas convenciones pueden ser alteradas. En esta rearticulación de la jerarquía se juega para Borges la construcción de una literatura nacional.

En relación al compromiso de Borges en favor de estos géneros, podemos recordar varios episodios que marcaron su carrera. Por un lado, la polémica que lo opone a Roger Caillois en 1942 sobre el relato policial, donde Borges defiende el relato breve, y el origen anglosajón del relato; por otro, lo que denominamos “la batalla del género fantástico”, cuyo momento clave es la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares en 1940 (Louis, “Définir un género” 409-437; Louis, *Borges face au fascisme II* 24-25, 82-87, 118-127, 146-47, 249-254). La polémica con Caillois se inicia con la publicación, en septiembre de 1941, de la plaqueta « Le roman policier. Ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci », en la Colección « Amis des Lettres Françaises », por Caillois; en el número 91 de la revista *Sur*, en abril de 1942, aparece una nota bibliográfica de Borges sobre esta obra, y en el mismo número en la misma sección (“Notas”), Caillois publica una “Rectificación a una nota de J. L. Borges”. Para terminar, en el número siguiente de la revista, el 92, Borges publica “Polémica: Observación final”, y en el mismo número “La muerte y la brújula”. Este cuento puede considerarse como una respuesta a Caillois: el policial como género ciudadano, texto en que hay un detective, dos incluso, que reenvía a las tradiciones inglesa y norteamericana del género simultáneamente, y que también es uno de los

⁷ Este aspecto de la concepción borgeana de la literatura ha sido señalado por Michel de Certeau, en *L'Invention du quotidien. Arts de faire* (239-255).

textos de Borges del período en los que el contexto de escritura (argentino) se inscribe con más fuerza y evidencia⁸.

En cuanto al género fantástico, como dijimos, en la historia de la difusión de lo que sería más tarde considerado una forma hispanoamericana del género (llamado “neofantástico” por Jaime Alazraki, 1990), la publicación de la *Antología* fue un momento clave; impuso el género tal como sus compiladores (y otros escritores argentinos e hispanoamericanos como María Luisa Bombal, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, José Bianco, aunque éste no terminara *Sombras suele vestir* a tiempo para la primera edición de la *Antología*) lo empezaban a practicar, y como deseaban que fuera practicado; la compilación oscila, en efecto, entre la *descripción* de un objeto que de hecho se está constituyendo, en parte, en el volumen, y la *prescripción*, es decir la incitación a la práctica de un modo específico de lo fantástico. Otra de sus contribuciones fue proponer el relato fantástico en forma breve; pero su objetivo esencial es haber mostrado que el género no se define por los personajes, ambientes o acontecimientos que narra, sino por el *efecto fantástico* que crean los textos (Louis, « Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé ? »; Louis “Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria” 118-142).

Podemos considerar dentro del marco de la batalla por el relato breve, el policial, lo fantástico la aparición de mundos vinculados a la tradición clásica: “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “La biblioteca de Babel”, “La Secta del Fénix” (y más tarde, “La casa de Asterión”). Sin embargo, las referencias clásicas aparecen aquí no en sus formas prestigiosas sino en el marco de inversiones respecto de sus valores culturales que crean un efecto fantástico: la biblioteca infinita con la que han soñado los humanistas se vuelve una pesadilla, la lotería que debe aportar ganancias positivas se desprende de lo pecuniario y puede traer suertes negativas; el teatro griego es escenario de un simulacro pero no de una representación; las sectas secretas siguen manteniéndose pero alrededor de un vacío (nótese la parodia del psicoanálisis en el texto).

⁸ Sobre la polémica con Caillois, ver Louis, « Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé ? » y Louis, « Étoiles d'un ciel étranger ». Acerca de la inscripción del contexto en “La muerte y la brújula”, ver Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/ Contorno*” 65-74 y Louis, *Borges face au fascisme* 211-230.

La recuperación borgeana del género fantástico y del policial es, por lo tanto, parcial; su objetivo es postular que estos géneros pueden encarnar formas nacionales, identitarias de literatura argentina, oponiéndose a una literatura que pone el acento en el color local, y busca crear una identidad nacional a partir de temáticas y localismos. En otras palabras, la propuesta equivale a reemplazar una mirada exótica sobre el país por una mirada de lo fantástico y lo policial. En cuanto a la forma breve, contenida ya en el plural en el título de *Ficciones*, se trata de una elección mediante la cual Borges se opone a la tendencia que considera la novela como el género privilegiado de inscripción de la identidad nacional. Era la concepción defendida por la revista *Sur*, que conceptualizó su posición en una serie de ensayos de autores diferentes, donde la novela aparece como un género ligado a la misión transcendente del escritor. Heredada de Ortega y Gasset (“Ideas sobre la novela” 387-419), activamente defendida por intelectuales como Eduardo Mallea, esta concepción parte de una visión mimética de este género, que sería el único capaz de brindar una imagen integral del ser humano, de ser representativo del “hombre entero”; y que asocia la novela a la expresión de la verdad (Mallea). Recordemos que la poesía de Borges de los años 1920 había sido considerada como una forma que expresaba lo nacional urbano; en cambio, *El jardín de senderos que se bifurcan* fue percibido como un libro ajeno a lo argentino.

Ficciones, en cambio, desde su título va a reivindicar otra concepción de la literatura nacional. Ya en el prólogo de la sección “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges afirma: “Desvarío laborioso y empo brecedor el de componer vastos libros...” (*Ficciones* 1944 9). En su primera edición, el volumen tenía un subtítulo compuesto de las fechas “(1935-1944)”, lo que indica que se presentaba como una compilación, una antología (Canaparo 199-247). El término “ficciones”, poco usual por entonces, entendía desarraigar los textos de sus publicaciones primeras en las cuales resultaba difícil (como veremos) decidir su estatuto, es decir saber si se trataba de textos de imaginación o de documentos y testimonios. En este contexto el título equivale (en 1944) a una declaración de principios: voluntariamente los textos son presentados por el autor como relatos *ficcionales* —y el lector debe resolver la cuestión del “yo narrador” y su posible identificación con el autor. *Ficcional* significa en este caso que el vínculo a lo que denominamos *lo real* no se postula

mediante una estética directa (de corte realista o alegórico), sino que se presenta al lector como un enigma; el lector, puesto en el lugar del detective, lleva a cabo su investigación, mediante la lectura.

4) La traducción de rasgos paratextuales y estructurales de los medios de publicación en procedimientos literarios, ensayistas y ficcionales

Como es sabido, Borges publicó en una gran variedad de medios a lo largo de su carrera, pero los textos de *Ficciones* vienen de *Sur* y *La Nación*, o fueron directamente publicados en el volumen; los cuentos de la primera parte son anteriores a su colaboración en *La Nación*⁹, y pertenecen al comienzo del período en que se constituye la estética borgeana, en la revista *Sur*; los que no vienen de esta revista, pero ya se encontraban en la edición de 1941, son: “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan”.

A lo largo de su carrera, Borges mantuvo una relación particular con los medios, que consideró como objetos de trabajo literario (Louis, *Borges. Œuvre et manœuvres*); sus ficciones exploran, por lo tanto, la estructura de las revistas, de modo a proponerse como textos desprovistos de marco genérico explícito (Louis, *Borges face au fascisme I* 185-255 y Louis, *Borges face au fascisme II* 71-149). Tratándose del caso de *Sur*, el más importante, entonces, en relación a *Ficciones*, es necesario volver sobre las características de la revista y las relaciones personales de Borges con Victoria Ocampo y José Bianco, que van a determinar la posibilidad de crear y explorar un tipo de ficción innovadora. Fundada por Victoria Ocampo en 1931, *Sur* es en su comienzo una revista que publica ensayos, poesía, notas, en la que Borges colabora desde el inicio, formando parte de su “Consejo de redacción”; el período que nos interesa corresponde además al momento en que José Bianco se vuelve Secretario de redacción, (puesto que ocupa entre 1938 y 1961, su tarea empieza con el número 47). La necesidad misma de profesionalizar ese rol marca un giro en la historia de la revista, a la vez, causa y consecuencia de una mayor estabilidad y del pasaje a la periodicidad mensual, decisión que en parte determinó la larga vida de *Sur* (King, *Sur*; Gramu-

⁹ Acerca de la participación de Borges en el suplemento literario de *La Nación*, ver Cobo Borda, “Borges en *La Nación*” 29-48.

glio, “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”; Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina” 49-64; Podlubne, *Escritores de Sur*). Pero la entrada de Bianco tiene otro significado: a Victoria no la interesaba la ficción, sólo la ensayística, basada en una concepción del sujeto como totalidad expresiva; Bianco va a favorecer la publicación de textos ficcionales, y dar lugar a Borges para que publique sus textos.

En cuanto a la estructura de *Sur*, la revista está, en los años 1930 y 1940, dividida en dos partes, una con la cual se abre cada número —sin título pero que puede llamarse “Cuerpo”, dado que se presenta como el espacio principal— y otra sección denominada “Notas”. En los años treinta, la primera contiene esencialmente ensayos, aunque hay algunos poemas, la segunda está vinculada con las novedades culturales de la época. Marcadas por cierta inestabilidad, en la década del treinta y cuarenta, las dos secciones ponen en evidencia el rol de Borges en la revista así como las particularidades de su recorrido en el campo intelectual argentino, y sus errancias genéricas (Louis, *Borges face au fascisme I* 155-285). En efecto, Borges figura hasta 1939 de modo más constante en las “Notas”, es decir que publica ensayos sobre otras obras, películas, etc. Sin embargo los textos de *Ficciones* aparecen en el “Cuerpo” —es decir que se presentaban a los lectores de la revista como ensayos: “Pierre Ménard, autor del Quijote” (56, 05/1939: 7-16); “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (68, 03/1940: 30-46); “Las ruinas circulares” (75, 12/1940: 100-106); “La lotería en Babilonia” (76, 01/1941: 70-76); “La muerte y la brújula” (92, 05/1942: 27-39); “El milagro secreto” (101, 02/1943: 13-20); “Tema del traidor y del héroe” (112, 02/1943: 13-20); “Tres versiones de Judas” (118, 08/1944: 7-14)¹⁰.

Por lo tanto, los escritos de Borges cuya pertenencia a la categoría de ficción nos parece hoy indudable se construyen en *Sur* sobre una errancia genérica entre una zona dedicada a los ensayos y una que presenta notas sobre las novedades culturales. Así podemos decir que la revista abre un espacio de publicación para textos cuyo género es difícil de determinar; la incorporación progresiva gracias a Borges de la ficción en la revista va a ir atenuando el efecto; pero en los años 1940 estas características contribuyeron a hacer de *Sur* un medio productivo para Borges. En efecto, lo que puede aparecer por momentos como una falta de

¹⁰ Sobre el funcionamiento de los narradores de Borges en *Ficciones* y *El Aleph*, ver Louis, “La adhesión a la realidad”.

discriminación tajante en la revista *Sur* va a acentuar un rasgo de la producción borgiana que ya existía en su textualidad, en la medida en que, de modo progresivo pero constante, abrirá un espacio de publicación para textos de identificación genérica problemática para la época. Cierta falta de rigidez en este sentido definitivamente contribuyó a hacer de *Sur* un medio productivo para Borges. Podemos subrayar la capacidad de Borges para percibir estos fenómenos y traducirlos en procedimientos literarios, ensayísticos o ficcionales, de modo a hacer desaparecer las barreras entre ambos, así como su habilidad para explotar las características de un medio en favor de sus propias exploraciones (y contribuir a las de otros). En un sentido, sus producción ficcional de la época constituye un verdadero proceso de lectura de *Sur*, parodia y homenaje a la vez. Recordemos también que en el momento en que escribe los cuentos reunidos en *Ficciones*, Borges tiene ya una experiencia importante en tanto director de revistas¹¹.

Siguiendo esta hipótesis, textos como “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El acercamiento a Almotásim”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Tres versiones de Judas” o incluso “Tlön, Uqbar, Orbis tertius” pueden ser considerados zonas de inscripción del contexto, puesto que ficcionalizan, por un lado, las notas que Borges solía publicar en *Sur*, y también las relaciones —concebidas como enfrentamientos— del ambiente cultural argentino de la época (basta pensar en las aficionadas al arte como la baronesa de Bacourt de “Pierre Menard, autor del Quijote” en relación a Victoria Ocampo, pero también al círculo “Amigos del arte”, 2008). Estos textos se presentan como “notas ficcionales”, a veces en el estilo del Borges ensayista de la época, y se puede entonces identificar ficcionalmente al narrador con el autor (“Examen de la obra de Herbert Quain”); otras el narrador se diferencia claramente de Borges. Una constante es sin embargo que cierto número

¹¹ Borges participó en la dirección de revistas de dos modos diferentes: por un lado, formó parte de grupos que editaban revistas en función de un proyecto estético: *Prisma* (dic. 1921-marzo 1922), *Proa* (Proa, 1a época, años I-II, no. 1-3, agosto 1922-julio 1923), *Inicial* (oct. 1923-mayo 1926); *Destiempo* (junto con Bioy Casares, 3 números, octubre 1936-diciembre 1937); por otro lado, encontramos una serie de revistas dirigidas ‘profesionalmente’ en los años treinta y cuarenta; en este caso Borges es contratado y remunerado por una institución o una revista: *Revista Multicolor de los sábados* del diario *Crítica* (12 de agosto de 1933-6 de octubre de 1934), *Obra, revista del subterráneo* de Buenos Aires (1934-1936) y *Los Anales de Buenos Aires* (enero 1946-diciembre 1948).

de rasgos y concepciones de la literatura de Borges son atribuidos a escritores o críticos ficticiales; en “Pierre Menard, autor del Quijote”, por ejemplo, se atribuyen a Menard los siguientes rasgos que corresponden a las concepciones borgeanas: la oposición al color local, donde el color local aparece como “españoladas” (*Ficciones* 1944 58-59); la oposición, o diferencia, entre la ideología del hombre y la ideología obra (56); la relación entre contexto y concepciones (60-61); el rechazo del estilo arcaizante (58-59); la creación literaria como un acto que no tiene nada de excepcional (62); el interés de Pierre Menard [sic] por una serie de autores y temas que interesaron a Borges: John Wilkins, Quevedo, Aquiles y la tortuga, etc. En “Examen de la obra de Herbert Quain”, aparecen atribuidas a Herbert Quain, las siguientes ideas y concepciones borgeanas: la concepción de la historia y de la historia del arte (*Ficciones* 1944 87-88); la idea que la buena literatura es común (88)¹²; el gusto por los laberintos (88); la idea del lector como detective (89).

En cuanto a *La Nación*, suplemento en el que Borges colabora a partir de 1940, podemos notar, que en los textos publicados en este medio aparece el mundo rural: “Funes, el memorioso”; “La forma de la espada”; “El fin”, “El Sur”. Lo cual no solamente se relaciona con la orientación del diario en sus orígenes y financiación (las *élites* terratenientes), sino también con el hecho que su suplemento literario era un espacio de discusión de formas literarias tradicionales, obras y autores canónicos, supuestamente representativos de la literatura argentina. Sin embargo, podemos notar una diferencia entre los textos de los años 1940 —“Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, “La forma de la espada”, “Funes el memorioso”—, donde lo rural surge en el marco de una literatura eminentemente urbana, y se sitúa en la frontera entre Uruguay, Argentina y Brasil; un espacio donde se borra la identidad de los Estados-Nación, para cuestionar los límites entre ficción y referente. En los cuentos escritos bajo el peronismo, “El fin” y “El Sur”, el mundo rural es vagamente definido como aquello que se encuentra al sur de la ciudad de Buenos Aires; presentado como una frontera, este espacio se erige en debate acerca de la literatura nacional, para disputar la apropiación por el peronismo de lo rural, pero también, la lectura que las élites argenti-

¹² Esta idea aparece muy temprano en Borges, precisamente en el primer artículo “Las inscripciones en los carros”, que publica en *Sur* 1931, donde retoma “Séneca en las orillas”, publicado en *Síntesis* en 1928.

nas opuestas al peronismo proponen del *Martín Fierro*, en particular la de Leopoldo Lugones (Borges, “La vuelta de Martín Fierro”; Louis, *Borges face au fascisme I* 427-434).

5) Cómo dar a leer un género nuevo

La consciencia de haber generado una literatura ilegible para sus contemporáneos, aunque ésta no fuera su intención, ya antes del episodio del Premio Nacional de Literatura, llevó a Borges a proponer una serie de estrategias paratextuales destinadas a forjar una mejor recepción de su literatura. Es una de las funciones de los prólogos, tanto de “El jardín de senderos que se bifurcan” como de “Artificios”, pero especialmente del primero. Borges se dedica a la tarea de identificar sus relatos con un género determinado, pero la serie de claves de lectura que brinda al lector para que encuentre su camino dentro de un sistema narrativo de opacidad confirmada se presentan, sin embargo, bajo la forma de enigmas. Ya en el comienzo del prólogo asegura, no sin ironía: “Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación.” (9) Una afirmación en la que reencontramos también su vasta confianza en el lector.

De las clasificaciones por géneros, se sabe cuánto pueden facilitar la recepción de las obras, porque atenúan el efecto inquietante que suelen tener en el lector ciertos experimentos textuales y mejoran su legibilidad, aunque también puedan estereotipar la lectura. Riesgos inherentes a la publicación que Borges decide correr, aprovechando la veta abierta por la primera recepción de sus cuentos y probando una vez más su infinita fe en lo literario ; mejorar las posibilidades de recepción de una obra, poniendo el acento en aquello más fácilmente legible en un momento y en una cultura determinados, no anula la textualidad : el texto seguirá allí, abierto a otras eventuales inscripciones, lo esencial, es que circule, y arrancarlo a un efecto de opacidad que bloquea su recepción. Los prólogos son, por lo tanto, espacios en los que Borges soluciona ciertos enigmas de su literatura, mediante otros.

Veamos el funcionamiento de estos enigmas. Acerca de “Funes el memorioso”, propone una explicación —es “una larga metáfora del insomnio”— que no facilita necesariamente la lectura, puesto que el cuento plantea el problema de la relación entre memoria y capacidad de elaboración. La mención de “La muerte y la brújula” pone en evidencia el mecanismo, puesto que afirma de este cuento que “pese a los nom-

bres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños” (*Ficciones* 1944 129), develando así efectivamente uno de los enigmas del texto: en qué ciudad se desarrolla la acción, lo cual permite también identificar al discreto narrador (“Al sur de la ciudad de mi cuento...” 171) como un porteño, y asociarlo a Borges; y sigue: “la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio”, “Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria” (129), reenviando a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuento de “El jardín”. En otras palabras, además de proponer un vínculo entre las dos partes del libro, da una clave de interpretación de uno, pero hace trabajar al lector en busca de ella.

En la edición de 1956, el prólogo funciona a partir de los mismos principios ; sin embargo, aporta una modificación puesto que, de hecho, Borges inserta la posdata antes del último párrafo, lo que hace aparecer a éste como si no se encontrara en la edición original; este párrafo contiene la mención de sus relecturas, Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy, este último asociado al cuento “Tres versiones de Judas”. Agrega, además, un comentario en el cual señala los tres textos agregados, y postula nuevos enigmas; de “El fin” afirma que solamente el personaje de Recabarren es de su propia invención, sugiriendo que los demás elementos están retomados de “un libro famoso”, del que, afirma, ha desentrañado la verdadera clave; el lector descubrirá entonces que esta verdad del *Martín Fierro* es el duelo a cuchillo, que implica el rechazo de la ley de los letrados de Buenos Aires. Sobre “La Secta del Fénix”, retoma la estructura misma del cuento, puesto que dice que se propone sugerir un hecho común sin nombrarlo; notemos la idea que se trata de una alegoría, género respecto del cual Borges se había mostrado escéptico¹³. De “El Sur”, recordemos la afirmación de que es tal vez su mejor cuento, pero sobre todo indica dos direcciones de lectura, una “como directa narración de hechos novelescos” (*Ficciones* 1956 106), y otra que no menciona, y permanece como un enigma que el lector debe resolver.

Una de las principales funciones de los prólogos es, entonces, afirmar la continuidad entre las dos partes del libro, subrayando el carácter

¹³ Las concepciones de Borges sobre la alegoría están expuestas en: “Sobre una alegoría china”, 1942, y “De las alegorías a las novelas”, 1949, ambos retomados en *Otras inquisiciones* 1952.

de antología de *Ficciones*. Pero si Borges atribuye al paratexto una función aclaratoria, lo hace mediante la creación de nuevos enigmas ; léidos *a posteriori* de los relatos, los prólogos contienen resoluciones de zonas que, en aquel tiempo, podían presentar dificultades a los lectores, aunque si se los lee *antes* de los cuentos su función aclaratoria es limitada. Exhiben de este modo los enigmas como tales, proponiendo claves que demandan otro tipo de desciframiento.

Discretas conclusiones

Solemos considerar *Ficciones* en el marco del surgimiento del género fantástico en Borges, fenómeno sin duda vinculado a las posiciones estético-ideológicas que defendió con pasión. Sin embargo, lo que surge en *Ficciones* es un género compuesto de rasgos provenientes al menos de dos géneros dominantes: lo fantástico y lo policial. En Borges, estas prácticas ficcionales se alimentan de los medios, de la ensayística, de las concepciones que son transformados en procedimientos narrativos. En cuanto a lo fantástico, Borges otorga un nuevo valor al género afirmando que lo que lo define es la creación de un *efecto* fantástico, descartando la idea que depende de la presencia de ciertos temas, personajes y ambientes. Respecto del policial, observamos que el reciclaje borgeano de algunas de sus técnicas y temas lleva a una redistribución de tareas; ya no sabemos *¿quién lee?* y *¿quién escribe?*, cuestiones que se plantean a partir de la pregunta: *¿quién descifra los enigmas del texto?* Así, el procedimiento borgeano consiste principalmente en descartar elementos considerados por la tradición y la historia de la literatura como aquellos que definen un género, para poner en valor elementos considerados menos importantes, y erigirlos en rasgos constitutivos.

Para terminar una cuestión no ajena a la de la relación entre géneros y realidad: hoy constatamos la vasta imposición de un imaginario, de relatos, de objetos borgeanos, de un modo de percepción de la realidad, que han ido invadiendo nuestra percepción y que constituyen un modo de afirmación del poder de la literatura sobre lo real.

“El jardín de senderos que se bifurcan” El héroe en la encrucijada de la ficción y de la historia

Guadalupe Fernández Ariza

Universidad de Málaga

guadalupe.fernandez.ariza@gmail.com

Resumen: Este análisis de “El jardín de senderos que se bifurcan” muestra su retórica de composición simétrica, sus artificios singulares y el orden y la selección de sus imágenes. Esto permite articular una alegoría de dos temas fundamentales: la identidad del hombre y una profunda reflexión sobre el tiempo. Se examina la melancolía del héroe, cuya vida da lugar a una fabulación de la historia.

Palabras clave: Melancolía, héroe, retórica, relato, simetría

Résumé : Cette analyse de “El jardín de senderos que se bifurcan” montre sa rhétorique de composition symétrique, ses artifices singuliers et l’ordre et la sélection de ses images. Ceci permet l’articulation d’une allégorie de deux sujets fondamentaux : l’identité de l’homme et une profonde réflexion sur le temps. Nous examinons la mélancolie du héros, dont la vie donne lieu à une fabulation de l’histoire.

Mots-clés : Mélancolie, héros, rhétorique, récit, symétrie

Abstract: This analysis of “El jardín de senderos que se bifurcan” shows the rhetoric of its symmetrical composition, its unique artifices, and the order and selection of its images. An allegory of two essential topics is articulated: the identify of mankind and a profound reflection on time. The melancholy of the hero, whose life leads to an invention of history, is examined.

Key words: Melancholy, hero, rhetoric, short story, symmetry

En el “Prólogo” de su libro *Ficciones*, Borges había comentado:

La séptima [composición] (“El jardín de senderos que se bifurcan”) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo (429)¹.

Desde la elección del título del relato para todo el conjunto (integrado por siete narraciones que forman parte de una obra publicada de forma independiente, aunque luego se integrara en *Ficciones*), se advierte la preeminencia del texto dentro del conjunto y el valor del título seleccionado. Se impone dar un lugar de centralidad a una narración que se encuadra en un episodio histórico de máxima relevancia. El autor parte de una información veraz, citando una obra verificable y a un autor conocido, pero extiende sus noticias hasta dar cabida a su fábula. Lo que advertimos en el comienzo son las huellas cervantinas en la presencia de un lector, erigido en editor e informante del contenido de una “declaración” a cargo del personaje protagonista, que nos comunica de forma indirecta, a través de la lectura de otro, un episodio capital de su vida.

Abren la compleja narración un nombre propio, el capitán Liddell Hart, y un título verificable, *Historia de la Guerra Europea*, así como la fecha de un ataque de las tropas británicas partícipes en la contienda, 24 de julio y 29 de julio de 1916², además de una declaración del doctor Yu

¹ Cf. J. L. Borges, “Prólogo”. *Ficciones, Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.429. Todas las referencias al texto de Borges están tomadas de esta edición.

² Lo que vemos en la documentación es la crónica de una acción militar, un ataque de las tropas inglesas contra Alemania: “The bombardment began on June 24; the attack was intended for June 29, but was later postponed until July 1, owing to a momentary break in the weather. This postponement, made at French request, involved not only the spreading out of the ammunition over a longer period, and a consequent loss of intensity, but a greater strain on the assaulting troops, who, after being keyed up for the effort, had to remain another forty-eight hours in cramped trenches under the exhausting noise of their own gunfire and the enemy’s retaliation —conditions made worse by torrential rain which flooded the trenches. July 1, dawned a day of boiling heat, and at 7 A.M. the bombardment rose to its height. [...] July 1, was an epic of heroism, and, better still, the proof of the moral quality of the new arms of Britain, who, in making their supreme sacrifice of the war, passed through the most fiery and bloody of ordeals with courage unshaken and their fortitude established”. Ninguna acción posterior, paralela a la citada en el relato, documenta el historiador. Cf. Captain

Tsun y un espacio vacío de noticias que podrían arrojar luz sobre el cambio de identidad del personaje, quien pasará de ser un catedrático de inglés a ser un espía al servicio de Alemania en la primera guerra europea.

Si nos detenemos en las fechas aportadas y verificamos su veracidad en la propia fuente ofrecida, nos encontramos con una negligencia inexplicable, ya que el historiador localiza el ataque y su mismo retraso en el mes anterior. Después, el lector recurre al motivo del documento incompleto y da fe de la existencia de otro documento, la ficción, inserto en el libro verdadero, vertebrando ambos discursos por la necesidad aclaratoria del hecho prefijado. Lo que es evidente es la lejanía aparente entre la confesión y el marco narrativo de la contienda, aunque nos motiva aquella previa noticia para entrar en la narración del declarante, quien ofrecerá el testimonio en la forma de un relato autobiográfico en primera persona, estructurado en tres episodios: la recepción de la noticia de la muerte inminente, el breve tiempo de la espera del suceso y el largo recorrido de la imaginación para transformar al traidor en un héroe:

...y colgué el tubo. Inmediatamente después reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario o *debía parecérmelo*— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes de que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte (“El jardín” 475).

Los matices de la noticia recibida nos revelan una información destacable, esto es, que el personaje, al conocer el destino ajeno, conoce su propio destino y que su muerte llegaría de la misma mano que le había llegado a su antecesor. El personaje sabe que su vida se acabará cuando se apague el día; sabe también que dispone de algún tiempo antes de su final y sabe que, recluido en su cuarto, puede desafiar a su perseguidor. Tiene plena conciencia de que es un hombre sin futuro y por este motivo retornará a su pasado para contraponer su noble linaje y su aciago

B. H. Liddell Hart. *The Real War, 1914-1918*. Boston-New York: Little, Brown and Company, 1964, pp. 232 y 236. El inexplicable ataque alemán a la ciudad francesa de Albert fue el 27 de marzo de 1918 (400-402).

presente. Y todo ello nos lleva a establecer que la noticia del fin se delinea como un pretexto para un complejo análisis del problema de la identidad personal. Desde esa perspectiva deberíamos entender los siguientes episodios de la exigua vida del condenado a muerte.

Pero debemos regresar al comienzo para conocer al gran adversario, al perseguidor que tiene ya a su alcance su codiciada presa:

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán? (“El jardín” 475).

Los rasgos caracterizadores de la personalidad del militar (“implacable”) determinan el destino del espía, aunque hay otras motivaciones (“tibieza”, “traición”) que se revelan como aspectos inusitados y nos parecen superfluos, puesto que no nos aportan informaciones para la tarea que debe realizar el personaje como ejecutor del castigo de su adversario, hecho central del relato. Nos parece, incluso, que son rasgos contradictorios. Ahora bien, se ha de considerar que sugieren similitudes entre los personajes del conflicto: el catedrático de inglés sirve al Imperio Alemán y el capitán Richard Madden sirve a Inglaterra, estando Irlanda en abierta rebelión contra Inglaterra, de ahí la convergencia más evidente; y en otra correspondencia cobra sentido la furia de Madden, pues era “implacable”, como “implacable” era asimismo la muerte del perseguido: “Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable” (472). Todo ello nos anticipa que esos atributos eran el aviso del significado paralelo que ostentan los personajes. Y estas interferencias, definidoras de una determinada personalidad, van apareciendo paso a paso hasta culminar en el anunciado fin.

Dejemos, por tanto, aquí los datos biográficos del antagonista del narrador y pasemos al segundo segmento de la narración, es decir, al breve tiempo de la espera y a la elaboración de un proyecto que el personaje debe ejecutar antes de ser arrestado. Comienza así el corto peregrinaje del perseguido, iniciado con un movimiento convencional: “subí a mi cuarto” pero nos alerta la observación propiciada por el gesto: “absurdamente cerré la puerta con llave” (472), clara sugerencia de que

su enemigo no ejercerá la fuerza física para su detención, aunque siempre esté cerca “el rostro acaballado de Madden” (473). Recluido en el cuarto y recostado en su cama de hierro, el personaje se sumerge en la reflexión, que lleva al conocimiento de su fracaso y de su poder, motivado por el pensamiento de Schopenhauer, quien propone que solo existe el presente y que, en la relación entre el mundo y el hombre, está la voluntad, esa fábrica que construye la propia identidad. Sobre estas premisas fluye el relato hacia el ámbito de lo imaginario, donde las acciones memorables son posibles sin abandonar el pequeño reducto donde habita un héroe solitario al que se le acaba su tiempo.

El personaje recuerda su pasado, recuerda la muerte del padre y, por contraste, recuerda la infancia con su inocencia e ignorancia (el fin y el comienzo), recuerda el símbolo de un mundo ordenado, enfrentado a su presente: “A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora iba a morir? [...] Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos” (472). Un presente dilatado hacia dos circunstancias convergentes: la mirada hacia la inmediatez del propio yo, con su poderosa imaginación, y la necesaria acción compensatoria. De la primera circunstancia nos parece relevante la cualidad exclusiva del instrumento que puede equilibrar la iniquidad del personaje, un traidor y, asimismo, un hombre ignorado, aunque posee un saber exclusivo, “conoce el Secreto” que puede redimirle de su alienable condena, y se dispone a ejecutar un plan inexorable:

En mitad de mi odio y de mi terror [...] pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre. Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales. Si mi boca antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania... Mi voz humana era muy pobre. ¿Cómo hacerla llegar al oído del jefe? Al oído de aquel hombre enfermo y odioso, que no sabía de Runeberg ni de mí sino que estábamos en Staffordshire y que en vano esperaba noticias nuestras en su árida oficina de Berlín, examinando infinitos periódicos... (473).

Entendemos que el personaje, en su pormenorizada autorreflexión, nos arroja la imagen de una personalidad dual, con su invalidez y con sus dones: la primera, ser un espía solitario e ignorado, es compartida; la segunda es un privilegio intransferible y único: “secreto” quiere decir solo existente en el propio pensamiento; así se homologan la carencia y la plenitud, y ambas vicisitudes motivan la acción redentora. Aunque antes retengamos algunas ideas pertinentes como, por ejemplo, la capacidad para transformar la realidad en fantasía, cuando el pájaro se convierte en un aeroplano, y la preterida e impostada guerra contra el adversario. De esta forma se nos anticipa la cualidad imaginaria de la hazaña, la única aventura que puede acometer el héroe con su limitación y su grandeza. El personaje emprende la huida, una huida también imaginaria, y aun insiste en su precariedad al informar sobre el recuento de sus posesiones, si bien serán los instrumentos que le ayudan a la realización de su proyecto:

Encontré lo que sabía que iba a encontrar. El reloj norteamericano, la cadena de níquel y la moneda cuadrangular, el llavero con las comprometedoras llaves inútiles del departamento de Runeberg, una carta que resolví destruir inmediatamente (y que no destruí), el falso pasaporte, una corona, dos chelines y unos peniques, el lápiz rojo-azul, el pañuelo, el revólver con una bala (473).

Para conocer el valor iconológico de los objetos enumerados hemos de acudir al grabado *Melencolia I*, de Dürero; recordemos algunos de sus símbolos, tales como, por ejemplo, el reloj, las llaves, el cuadrado, la bolsa, además de otras figuras que acompañan la quietud del ángel meditante y la actividad del *putto* escribiente. Dejando a un lado las figuras centrales humanizadas del grabado, se vislumbran evidentes similitudes (el reloj, las llaves, la bolsa), y se articulan significados alternativos en el relato. Así esa moneda cuadrangular, que pareciera una rareza, viene a sugerir el doble valor de la riqueza y el de una geometría armonizadora, como el “simétrico jardín”, dentro del caos en que se inserta. El doble color del lápiz sugiere, asimismo, el azul diurno y el rojo poniente, las tonalidades en que se mueve la aventura del personaje (“Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte”). Hay incluso en el presente catálogo ciertas argucias narrativas: la carta que quiere destruir y no destruye, pone en evidencia la contraposición entre la actividad

imaginaria (“resolví destruir”) y la inacción física (“y no destruir”); para alertarnos sobre la irrealidad de una serie de acciones, descritas con verbos de movimiento, recurre a una retórica anafórica que crea un ritmo cuaternario:

Me incorporé sin ruido [...] Me vestí [...] bajé [...] escudriñé la calle (473) [...] salí. Bajé con lentitud [...] saqué un pasaje [...] Me apresuré [...] Recorrí los coches [...] me encogí [...] Bajé [...] les arrojé una moneda (la última) [...] bajé unos escalones de piedra (474) [...] Llegué (475) [...]

Paralelamente, en la serie perfilada, se insertan verbos de pensamiento, con el mismo ordenamiento retórico, que, entendemos, pudieran ilustrar la quietud física y la actividad imaginaria: “me dije adiós en el espejo [...]” abre la singular hazaña del héroe, puesto que asistimos al cambio de identidad gracias a la metamorfosis de la alteridad. Recordemos que el espía poseía un falso pasaporte que anulaba su verdadero rostro, ya que era dueño de un reloj con origen localizado. Tras el gesto convencional frente al espejo, lo que obtiene el personaje es su imagen reflejada, la que puede dilatar el breve tiempo; y, a los sentimientos de “odio”, “terror” y “aniquilación”, puede contraponer los de “felicidad”, “contricción” y “cansancio”. No obstante, avanzábamos que esa transformación se aquilataba en una correspondiente y ordenada verbalización. Así:

Juzgué preferible [...] Argüí [...] me sentía [...] recuerdo [...] reconocí [...] pasé a una felicidad [...] Me dije [...] Argüí que esa victoria [...] Argüí que no era mínima [...] Argüí (no menos sofisticadamente) [...] saqué fuerzas [...] Así procedí [...] ¿Ashgrove?, les pregunté (474) [...] pensé [...] comprendí [...] me recordó [...] Bajo árboles ingleses medité [...] lo imaginé [...] lo imaginé [...] lo imaginé infinito [...] Pensé [...] olvidé mi destino [...] Me sentí [...] Pensé (475) [...]

La clara alternancia y la correspondiente similitud (cuatro veces se documenta el movimiento, “bajé”, y cuatro veces se documenta el pensamiento, “argüí”) van organizando un relato que busca la simetría y nos motiva a entender que la acción y la meditación son ejercicios análogos, si bien hay que advertir que un nuevo verbo asoma con reiterada insistencia. Se trata del verbo “recordar”. Por ello, hemos de dar

sentido a la explicación que nos ofrece el propio personaje: “El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado. Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día, que era tal vez el último, y la difusión de la noche” (474). Esa es la estrategia del personaje, contar lo proyectado como algo ya sucedido y albergarlo en la memoria, de forma que pasado y futuro convergieran en la propia actividad; acción y pensamiento, imaginación y memoria se concitan en indisoluble unidad. El tiempo abarca todos los tiempos: presente, futuro y pasado coexisten en un breve y agobiado presente. Pero la gran protagonista del prodigio es la imaginación, la poseedora del “Secreto”, que, auxiliada por la memoria, hará posible la empresa. Destacamos ahora dos líneas alternativas y complementarias: el curso de la memorización y la vuelta al pasado con la mirada retrospectiva de afirmación del propio yo, y el itinerario abierto ante un viajero obsesionado con el tiempo. Del saber acumulado en su mismo linaje extrae una metafísica, aunque ese conocimiento culmina con la incuestionable llegada del adversario. Coinciden, en la aventura, la acción y la reflexión, el desplazamiento y la quietud, y todo lleva al encuentro con la figura singular, que acude para que se haga posible la empresa proyectada. Podemos recorrer el mismo itinerario que nuestro héroe, jalonado con imágenes y nombres de alto contenido significativo; y podemos compartir con el transeúnte sus pausas y su reposo, además de los saberes vertidos en un extraño coloquio. Proponemos de antemano que el personaje, aunque se duplique en la figura de un viajero, permanece en su inmovilidad, esto es, el espía se sueña a sí mismo como el otro, el hombre de acción, el héroe que niega la cobardía de su propio soñador; así, sin salir del reducto del cuarto, emprende la huida y la búsqueda de su utopía salvadora. Pero, el proyecto no es sino una quimera que la capacidad visionaria dota de realidad. Necesitamos saber cuáles son las imágenes que nos ayudan a entender el carácter propicio para la aventura.

Comencemos por la omnipresencia del reloj, un objeto físico que preside la constante y reiterada medida del tiempo, que aparece ya en el bolsillo del personaje y preside el encuentro en la casa de Albert (el “reloj circular”), donde concluye la peregrinación. Pero, además, en toda la fábula hay una absoluta dependencia del cómputo preciso. Anotamos algunos ejemplos:

[...] el sol nublado de las seis (472) [...], en diez minutos mi plan estaba maduro [...] vivía [...] a menos de media hora de tren (473) [...] el tren salía [...] a las ocho y cincuenta. [...] el próximo saldría a las nueve y media [...] al burlar, siquiera por cuarenta minutos (474) [...]. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas (475) [...] computé que antes de una hora no llegaría mi perseguidor (476)[...] Al cabo de más de cien años los pormenores son irrecuperables (477)

También se precisa el transcurso natural con dos momentos entrelazados, la tarde y la noche, y la referencia a un ayer: ¿27 de marzo de 1918?, que pudo ser justo la fecha clave que motiva la ensoñación. Pero vayamos hasta la alternancia de tiempos: ¿qué sucede en la tarde? Enumeramos los acaecimientos: la llamada de Madden, la concepción del proyecto y el viaje hasta Ashgrove. Este dilatado poniente cobijará la aventura, en la que el personaje siente la necesidad de aquel heroísmo que defendía Carlyle. Pero no olvidemos que esta hazaña es de cuño intelectual, que se trata de un alegórico viaje de la memoria, desarrollado como actividad escenificada; que lo proyectado y lo ejecutado siguen las pautas de una empresa exclusivamente imaginaria. Podemos acudir a algunas afirmaciones del autor que ponen en valor tales argucias. Recordando a Whitman en “El otro” explicará: “El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho” (*OC II* 1989 15). Esto es, aplicado al relato, lo narrado no sería lo acontecido, sino la quimera del visionario. Recordemos que el espía guardaba dos objetos singulares, una carta y un revólver, posesiones exiguas que transformarán su propia identidad: con la carta accederá a la nobleza de un linaje ilustre, místico y metafísico (era su bisabuelo, hombre de letras, solitario, autor de una obra compleja, una adivinanza, cuya palabra clave es jardín); con el revólver será protagonista y artífice de una acción heroica. Con este acontecimiento la ficción entraría en la historia.

Debemos seguir ahora el curso de esa rica y profunda memoria: hablábamos de un viaje al pasado, por tanto, serían necesarios los vehículos para el desplazamiento: el coche, el tren; y siempre aparecerían los árboles: “El tren corría con dulzura entre fresnos”, hasta su llegada a la estación que separa la tarde de la noche, la realidad de la fantasía. “Ashgrove” es el nombre del destino, con sugerentes connotaciones: ¿bosque de ceniza? Tal vez en todo ello esté ya indicada la alegórica

marca del viaje de la vida hasta su inexcusable final. La estación límite divide en dos zonas el complejo itinerario y en ese enclave sugeridor está la puerta de acceso al laberinto, guardado por los aviesos *putti* que reciben su óbolo —el gesto recuerda al barquero Caronte cobrando su servicio—, justo “la última moneda” que le quedaba al viajero, gastado ya su caudal de tiempo, quien se dispone a vivir a plenitud la corta duración de su vida. El personaje busca al amigo, que es también su adversario, y penetra en un laberinto, donde está la casa y su único habitante, el interlocutor necesario para un coloquio sobre el destino humano, cuya estrategia es la de un juego metafísico y literario, también místico, cuyo eje es el término “jardín”. Pero antes de que tenga lugar el encuentro, debemos seguir el rastro de aquellos árboles que delimitaban el camino:

La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda. [...] bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Este, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas (474) [...] el consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir la cámara central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos (475) [...]

La ruta que sigue el espía le conduce al pasado y, asimismo, al futuro; por este motivo, a medida que hace su camino, recuerda a los de su estirpe, que también definen su identidad. El misterio de un libro y de una arquitectura simbólica aún permanece velado y toca ya la cuarta generación. El personaje quiere descifrar la obra enigmática que elaboró su antepasado y que él entiende de doble rango: física, construir un laberinto, e intelectual, escribir un libro. También su aventura se reviste de la misma cualidad; el personaje se desplaza por un laberinto, jalonado de árboles, y piensa en un laberinto imaginario:

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente, que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en

esas ilusorias imágenes olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. [...] El camino bajaba y se bifurcaba entre las ya confusas praderas. (475)

Las alternativas propuestas (caminar y meditar) se confunden en una unidad, y nos definen la figura de un pensador, provisto de una exacerbada imaginación y capaz de construir su propia quimera, motivada por la obsesión con el tiempo, a cuyas figuraciones recurre para situar en el plano físico un concepto de esencia metafísica. La imposibilidad del anhelo sirve al propósito de mitigar la espera para la llegada del fin y permite la huida imaginaria hacia regiones de la memoria que entregan las imágenes de conocidos espejos.

Empero, hemos de insistir y dar primacía a la ubicación del personaje, partiendo de la consideración de su soledad e identificando los lugares ocupados. Comenzamos por el cuarto de Staffordshire, lugar de espera y reflexión; después, vienen las estaciones con sus figuras destacadas. La primera aloja a unos labradores, un soldado herido, una enlutada, un lector de Tácito. Todas son figuras representativas: los labradores sugieren tareas para la vida; el soldado y la enlutada recuerdan los oficios para muerte; el lector tiene en sus manos la memoria de la historia de los hombres, sus guerras, sus hazañas. La segunda estación, “Ashgrove”, alberga a unos niños que conocen el “secreto” del viajero; a partir de este punto, comienza el recorrido por un laberinto hasta llegar a su centro, donde está la figura fundamental, “Albert, Stephen”. El conjunto de lugares constituye las pautas del desplazamiento, pero cobra toda relevancia, como lugar donde se ubica el pensador, aquella figuración a la sombra de “árboles” ingleses, ya que expresa de forma sintética toda la aventura.

Retomemos ideas significativas, puesto que hablamos de la construcción de una utopía y de la necesidad de justificarla y de explicar su contenido. Y todo ello queda sugerido en la imagen del pensador con su melancolía, tal y como había ya prefijado Robert Burton al recordar la figura de Demócrito de Abdera, bajo su árbol y su proyección a través de los siglos. Tengamos en cuenta que Borges lo había recordado, pero, en el relato, esa capacidad visionaria tenía un origen preciso. Eran “árboles ingleses”, tópica identidad de una enfermedad, la melancolía, que procuraba las obsesiones, especialmente la *vanitas*, sobre los moti-

vos del tiempo y de la muerte, tanto como las visiones fantásticas y los anhelos imposibles. En esa imagen de la memoria está el documento iconológico esencial, extendido hacia nuevos motivos que enmarcan tan sólida información, como las arboledas reiteradas, los tomos “encuadernados en seda amarilla”, “el amarillo y negro jardín”, la propia identidad que se adjudica el protagonista: “yo, un amarillo”, que no es indicativa de una raza, sino de la afección melancólica. A todo ello añadimos algunas anécdotas, así entendemos la aparición de los únicos testigos de la llegada del espía a “Ashgrove”; ellos, como el pequeño *putto* del grabado de Durero, eran personificaciones de esa imaginación activa y eran de la misma materia de la que estaba hecho Stephen Albert; eran de la materia de que están hechos los sueños. La sombra que oculta sus rostros es el velo de los sueños, conductores de una trama, cuyo desenlace es la muerte inexorable.

Para llegar hasta su objetivo el viajero camina por una alameda y es recibido por una luz que le ciega. Era la luz que portaba el viejo y solitario Albert, quien surge en medio de la oscuridad, alumbrando con su farol, “que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna” (475). El personaje camina ahora sobre sensaciones. Un sonido, la “música china”, una visión y el color guían sus pasos. Escortado por su anfitrión, entra en la casa, tras realizar la llamada, tal vez, con campana o timbre —la campana figuraba en el grabado de Durero—. Allí tendrán lugar un coloquio y una rememoración: Albert le entrega un legado, como depositario de aquella memoria, y una vez realizada esta tarea, debe desaparecer, pues, el soñador que lo había soñado, dejó de hacerlo. Albert era solo un personaje de papel, como su farol, y su imagen se borró del espejo.

Para comprender el tejido del episodio debemos saber más sobre el personaje que preside el laberinto. Albert era un hombre “muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió que había sido misionero en Tientsing, ‘antes de aspirar a sinólogo’ (476) [...] Su rostro en el vívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aún inmortal” (478). Incluso se autodefine: “A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano” (477). Sabemos que era traductor e intérprete de manuscritos antiguos, y, so-

bre todo, era un profeta: “El tiempo se bifurca hacia innumerable futuros. En uno de ellos yo soy su enemigo” (479). Nos parecen de interés los objetos de la casa de Albert que descubre el espía:

Llegamos a una biblioteca de libros orientales y occidentales, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la Imprenta. El disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce. Recuerdo también un jarrón de la familia rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros artesanos copiaron de los alfareros de Persia... (476)

En casa de Albert había además “un alto reloj circular”. Los rasgos caracterizadores del personaje abren una insospechada luz sobre el proyecto del perseguido: sabemos que este buscaba un nombre en la guía de teléfono que le permitiera comunicar a su superior un objetivo bélico, pero claramente el personaje cumplirá dos funciones paralelas: será la víctima propiciatoria y será el informante revelador de la identidad de un hombre que representa el linaje de todos los hombres. Esta insigne tarea correrá a cargo del anciano “inmortal”, que posee la sabiduría — en su biblioteca están todos los libros orientales y occidentales, incluidos los que no se han dado a la imprenta—, y que se vale de fábulas para adoctrinar a su nuevo discípulo. De esos libros orientales extrae dos parábolas. En ambas hay un ejército victorioso, y ambas son de sentido muy diverso, ya que el combate se libra en escenarios muy distintos: en una “montaña desierta” o en un “palacio en el que hay una fiesta”. La conclusión es la capacidad de victoria de estos ejércitos, que no detienen su marcha ante ninguna empresa. Así se quiere sugerir el implacable triunfo de la guerra del tiempo, una alegórica fórmula que preside la narración, ya que el propio espía se mostraría partícipe de aquella aventura colectiva: “Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban” (478).

Pero, sin duda, el debate fundamental se centra en el motivo del laberinto, la antigua arquitectura que había legado al visitante su antepasado: ¿cuál es el significado de esta figuración? De nuevo, Albert, el revelador de lo oculto, nos dará la solución al explicar que el desapare-

cido no creó un laberinto físico, sino que pensó en un laberinto imaginario que se adecuase a una concepción diferente del tiempo lineal; esto es, creó una estructura ramificada del tiempo:

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

—En todos —articulé no sin un temblor— yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

—No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo (479).

La metáfora del jardín nos puede ayudar en esta dilucidación de la novela caótica del sabio oriental, sin dejar de considerar que estamos ante una estructura especular del relato que reproduce otra narración. Si retomamos la fabulación, hay un referente de valor indicativo que nos ilustra sobre la trama que se nos anima a esclarecer. Se trata del recuerdo de las *Mil y Una Noches*, como sabemos una obra de estructura ramificada, donde cada historia se bifurca en otras historias a cargo del personaje transformado en narrador; y así hasta el infinito, porque, siempre se abre de nuevo la posibilidad del comienzo. Este modelo se proyecta en el relato, puesto que el espía encuentra a un personaje, Albert, que será el otro narrador de la novela de Ts'ui Pên, aunque lo más destacable es la propia estructura de esa narración-laberinto, con sus variaciones; obra que entraña el mismo diseño, y cuyo reflejo es la construcción imaginaria de la fabulación. Así entendemos la red de tiempos, que no es sino la red infinita de estratos diferenciales de la ficción. Volvemos a la metáfora del jardín-laberinto para encontrar en su centro al perseguidor:

Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de infinitas personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había un solo hombre, pero ese hombre era fuerte como una estatua, pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden (479-480).

Cuando aparece Madden, desaparece Albert, quien otorgara su sabiduría y su memoria y, una vez concluida su misión, cede su lugar a su contrafigura, el “guerrero tumultuoso” e “implacable”. Ambos, no olvidemos, debían ocupar el mismo ámbito, el centro de ese laberinto o jardín de la melancolía, donde un solo hombre se hace infinito, como su linaje. Albert es el arquetipo y Yu Tsun es el simulacro, ya que los dos comparten la misma esencia. Ahora bien, si recurrimos al título, advertimos su secreta construcción; esto es, los senderos bifurcados no son sino la doble representación alegórica del tiempo, como fuerza destructora y como reveladora sabiduría.

La llegada de Madden significa el fin de la aventura, que comenzaba pocos minutos antes, duraba justo el tiempo de la declinación de un día. En las *Mil y Una Noches*, el tiempo se paraba cada noche al conjuro del relato de las ficciones y se llegaba de nuevo a la primera de las noches cuando Shahrazad contaba su propia historia, creando así un libro infinito y circular. Algo de esto hay en el relato, puesto que la espera se colmó y se extendió al constituirse en una representación escénica, cerrada en el mismo punto que comenzaba:

Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido Yu Tsun (480).

Al finalizar la lectura, en la que conocemos la estrategia seguida para la transformación imaginaria, en la que un traidor ignorado cambia su identidad por la de un héroe, advertimos que la trama de la fabulación sigue el reiterado juego especular de otras ficciones del escritor, aunque, en esta narración, se haya utilizado el marco histórico de la Guerra eu-

ropea y las noticias de un prestigioso cronista para justificar un falaz acaecimiento. Las cuestiones que nos suscita son las siguientes: ¿por qué esa alteración de la cronología en las noticias del comienzo? ¿Por qué este mismo comienzo trae un hecho histórico completamente aislado del suceso capital? Siguiendo el propio diseño del relato, queda de manifiesto que hay una simetría y una alternancia documentadas: a los ataques ingleses siguen los ataques alemanes, de la misma forma que era dual la personalidad del héroe o eran dos las victorias de los ejércitos laberínticos y fabulosos, y era, asimismo, divergente la personificación alegórica del tiempo. Todo ello articulaba de forma paralela el artificio y la realidad y relativizaba las acciones al equiparar lo histórico y lo imaginario, así lo uno y lo otro desdibujaban sus perfiles identitarios y pasaban a formar parte de la ensoñación: la memoria del pasado era tan irreal como la propia ficción. Los ejércitos victoriosos del relato oriental eran más verdaderos y de rango superior, eran arquetípicos; y los ejércitos de los hombres reales eran simulacros, pues todo se invertía en el artificio que hermanaba el sueño y la vigilia.

El mismo narrador nos propone un ejemplo que nos parece extraño, cuando argumenta que Albert, su interlocutor, mientras él lo interpeló tenía la identidad de Goethe. Nos llama la atención este recuerdo que, entendemos, cobra sentido en esa correspondencia dual que establecíamos entre el arquetipo y el simulacro: si Albert era la sabiduría, esa misma tarjeta de identidad era compartida por el sabio escritor, semejante al modelo: “Además, yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe ...” Sabemos que el sintagma “bárbaro inglés” tenía una función localizadora para establecer la relación de homología. Y todo esto nos lleva hacia un vértice de singular importancia en el desarrollo organizado del relato. Esto es, caminamos por el sinuoso laberinto de un sistema matemático: como el planeta Tlön, “el jardín” tiene su álgebra y también su geometría, de igual forma orquestadas sobre la manifiesta alternancia.

Retornemos al inicio que nos traía la presentación de un documento y una cifra localizadora: la página 242. Entendemos que ya se advierte aleatoria, puesto que pudieran considerarse diferentes ediciones de la obra citada y sus pertinentes variaciones. De ahí se derivaría una primera conclusión: tal era la necesidad del narrador de abrir el relato con un

orden determinado que presidirá la organizada fábula. Ya nos hemos referido a algunas correspondencias, pero se impone recordar ciertas secuenciaciones. Desde el mismo título, “El jardín de senderos que se bifurcan”, la dualidad se abre como eje estructural, así se marca el itinerario progresivo/regresivo del laberinto por donde se desplaza el pensador y el hombre de acción; entre sus posesiones hallamos el lápiz de dos colores, rojo (el poniente) y azul (el día); y habrá dos objetos para desarrollar la aventura, la carta no destruida y el revólver con una bala; dos interlocutores, Yu Tsun y Stephen Albert, fueron amigos y adversarios; dos proyectos tuvo el antepasado, escribir un libro y construir un laberinto; dos veces un ejército alcanza la victoria; dos colores tiene el ajedrez, blanco (el día) y negro (la noche) y dos jugadores entablan la partida; así también se mantiene la contienda entre el perseguidor y el perseguido; dos colores tiene el jardín de senderos, el amarillo y el negro, que ha devenido en ámbito de la melancolía cuando su centro es ocupado por el “guerrero tumultuoso”, transformado en una perfilada imagen de la memoria. Desde Madden hasta Albert avanza la alegoría, pues ambas figuras responden al diseño reiterado de la bifurcación con sus contrapuestas funciones: el implacable Madden, con su poder de aniquilación, y el memorioso Albert, con su triple mirada hacia el pasado, el presente y el porvenir. Y el soñador, que ha podido construir su quimera, ha convocado ambos rostros, como desafío a su desamparo y a su absoluta soledad. Empero, en su heroica hazaña, de cuño intelectual, el condenado puede esgrimir su amuleto, la organizada forma de su deseo, y con ella reivindicará su triunfo.

Evoquemos otras enumeraciones: cuarenta minutos era el tiempo para la acción proyectada; cuatro tipos de personas estaban en la estación; había cuatro opciones en la novela del antepasado; en el cuarto capítulo el héroe “estaba vivo”. Claro que la cifra, que pretendía mantener la cordialidad, formaba parte asimismo de una combinación cargada de incertidumbre: el día 29 de julio se fechaba el ataque inglés, fecha manipulada en la ficción que nos conduce hasta la órbita del séptimo planeta, Saturno, responsable de la melancolía, del pensamiento profundo y del tiempo; por tanto, su rastro alumbra el sendero que “zigzagueaba” desde la infancia. Además, hallamos once categorías de objetos en el bolsillo del espía, cuyo asunto era visualizar la temida combinación. También encontramos la prevalencia del número tres con

significado nefasto: a las seis de la tarde estaba anunciado el fin de la libertad y de la vida; a los trece años culmina su trabajo y su vida el antepasado; en el tercer capítulo de su novela el héroe moría. En todo ello se aprecia que las cifras iniciales cobraban un sentido ritual; y ante la conjugación de las posibles vicisitudes, podemos vislumbrar un juego retórico de antinomias, a veces de registro especular, y una nueva alternancia que asoma para proponer que la tercera vía lleva hasta la predecible inexorabilidad.

La geometría se organiza según el modelo dual del cuadrado y del círculo. Comenzamos por la extrañeza de una moneda cuadrangular, integrada en el exiguo tesoro del espía, a lo que se suman las sugerencias de las casillas del ajedrez, mencionado en el coloquio; sin olvidar los “quioscos ochavados” y su vano reflejo especular, pues cuando la memoria del personaje le lleva hasta la idea obsesiva, que domina su pensamiento, recuerda una nueva forma, diseño perfecto del tiempo, dominador del universo (su realeza estaba figurada en la moneda). Pero, especialmente, es el papel cuadriculado del documento en el que, llegada ya la cuarta generación, el personaje encuentra su linaje de pensador melancólico, de arquitecto de laberintos imaginarios, que sugieren un centro donde aguarda el dios “implacable”. Y podemos añadir a la mágica fuerza del cuadrado su contrapunto convencional, significado en la circularidad dominadora, inserta en el diseño laberíntico y siempre aludida en la proximidad de Stephen Albert, hacia cuya morada camina el peregrino orientado por la “luna circular” y conducido por el “farol que tenía la forma de los tambores y el color de la luna” (475). En la casa descubre “el disco del gramófono”, el “alto reloj circular” (476) y “el círculo de la lámpara” (478). Incluso en el debate esa prefiguración queda definida como opción permanente en “el libro infinito y circular” de las *Mil y Una Noches* y en el “fénix de bronce”, que adorna la mansión del sabio. Ahora bien, no debemos olvidar lo establecido en correlación, esto es, las imágenes de la luna y del reloj, cuyas evoluciones vigilan el transcurso. En consecuencia, llegamos a una nueva antinomia en las figuras de una geometría alternativa donde el cuadrado, que parece sugerir la fijeza (el documento es la obra que perdura a través de las generaciones) se contrapone a esa figuración que en sí misma oculta la esencialidad de la propia contraposición: las utopías negadas por el límite, cuyos signos de identidad son la luna avisadora y el reloj con su rit-

mo imparable. Así la quimera del pensador melancólico, en su jardín imaginario (amarillo y negro) o bajo esos “árboles ingleses” que motiven su imaginación y la dirigen hacia el misterio del universo, regido por los astros y por la realeza del tiempo, es solo un ejercicio que, como el de su antepasado, deviene en un magnífico experimento retórico. Paralelamente, el mundo “secreto” de la rememoración se ve sacudido por la tragedia de la historia, de una historia cuyo protagonista exclusivo es el hombre: “Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país; no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (475). Aunque en todo ello descansa esa visión negativa: en el futuro todos los hombres serán guerreros o bandoleros... El devenir de los siglos arrasaba aquella desavenencia, como ley fatídica, como imitación de la eterna contienda que media la vida del linaje humano en su transcurso, prefijado en la circularidad de la rueda del tiempo, donde el reloj sería el simulacro y la luna el arquetipo.

“El fin” La muerte de Martín Fierro

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia
regazzon@unive.it

Resumen: Borges comentó que “el *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído”. En el “Prólogo” a *Artificios*, afirma de “El Fin” que “nada o casi nada es invención mía [...] todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo”. El presente artículo examina la importancia de la lectura en la obra de Borges.

Palabras clave: Borges, *Martín Fierro*, “El fin”, lectura

Résumé : Borges a déclaré que “el *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído”. Dans son “Prólogo” de la partie *Artificios*, il affirme “El Fin” que “nada o casi nada es invención mía [...] todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo”. Cet article étudie l'importance de la lecture dans l'œuvre de Borges.

Mots-clés : Borges, *Martín Fierro*, “El fin”, lectura

Abstract: Borges argued that “el *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído”. In his “Prologue” to *Artificios* he says of “El Fin” that “nada o casi nada es invención mía [...] todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo”. This article examines the importance of the act of reading in Borges's works.

Key words: Borges, *Martín Fierro*, “El fin”, act of reading

*La aventura consta en un libro insigne: es decir, en un libro
cuya materia puede ser para todos, (1 Corintios 9:22)
pues es capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones.
Jorge Luis Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”*

Mi propuesta de hoy se centra en el estudio de la importancia del tema del Martín Fierro y de la gauchesca en la obra de Jorge Luis Borges. Con este propósito son fundamentales las obras de Rodríguez Monegal (*El Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada, 1974), de Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 1988), de Rafael Olea Franco (*El otro Borges. El primer Borges*, 1993), de Beatriz Sarlo (*Borges, un escritor en las orillas, A Writer on the Edge*, 1993), y los artículos de Mónica Bueno, “Borges, lector de *Martín Fierro*” de 2001 y el más reciente de Marta Spagnuolo, “Para dar un fin a una discusión sobre “El fin” de Borges y posible comienzo de otra” de 2005.

Con la lectura de este libro, Borges inicia un diálogo con el lector y desarrolla su contenido en infinitas direcciones gracias a una atenta interpretación. La presencia del *Martín Fierro* y de la gauchesca es un elemento que acompaña la obra de Borges desde los ensayos críticos que publica en 1925 hasta 1965 con *Para las seis cuerdas*, donde discute las formas de apropiación literaria del *Martín Fierro* y critica las interpretaciones positivas del poema. Precisamente en *Para las seis cuerdas*, declara que toda lectura supone una colaboración y casi una complicidad. El caso más extraordinario es el de *El Fausto criollo* (1866), donde hay que aceptar que un gaucho pueda seguir el argumento de una ópera cantada en un idioma que no conoce. También en el *Martín Fierro*, “un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador” es necesario un lector que complete el significado. (*Para las seis cuerdas*, OC 953).

La manera original —e incluso oblicua— con que el autor argentino lee la obra maestra es peculiar, como pasa con la del *Quijote* en relación con la escritura de “Pierre Menard”. Esto se entiende sobre todo en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El fin”, textos en los que Borges se dedica a “expandir” y a “engrosar” la acción del poema. Ya en la elección de los episodios se advierte esa manera lateral de leer que es característica suya: en el cuerpo abundante del poema Borges sólo elige

la historia de Cruz y el enfrentamiento final de Fierro con el payador negro.

Teniendo en cuenta algunos datos, típicos de la escritura del autor argentino, como la importancia de la referencialidad literaria y la fundación de una estética basada en la teoría de la escritura como escritura de lecturas, hay que recordar que Borges pensó una relación nueva con la literatura argentina. La tradición gauchesca por un lado y la teoría del intertexto por el otro son los dos pilares sobre los que reorganiza su escritura (Sarlo 11).

“El fin” es un relato que se encuentra en *Artificios* (1956), la segunda parte de *Ficciones* (1944), parte que se añade en la segunda edición. La historia del relato ya estaba anunciada en la página 65 del librito sobre *El “Martín Fierro”*, escrito en 1953, en colaboración con Margarita Guerrero, donde comenta la circunstancia de que el final del libro sugiere episodios fuera del mismo: “Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte del hermano”, apuntando, de esta forma, a un cuento que él escribirá (54).

En realidad, como pasa a menudo con los relatos de Borges, es difícil dar una fecha exacta de su publicación, según lo que escribe Jorge Cruz en “El hacedor en *La Nación*”:

A estos ensayos se añadieron cuentos como “Funes el memorioso” y “La forma de la espada” (1942), incorporados en 1944 a la primera edición de *Ficciones*; y “La espera” (1950) y “El hombre en el umbral” (1952), incluidos en la segunda edición de *El Aleph* (1952), “El Sur” y “El fin” (publicados en 1953), fueron incorporados en la edición de *Ficciones* de 1956 (*La Nación* 25 agosto 1999).

Como señala Antonio Fernández Ferrer en *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* (2009), en esta narración breve, Borges cuenta el final de una historia partiendo, una vez más, de la obra canónica de la literatura argentina, el *Martín Fierro*. El relato de Borges se origina en un episodio que se cuenta en el Canto VII de la *Ida*, cuando Fierro mata a un negro, tras provocarlo injustamente en estado de ebriedad, durante un baile. En la segunda parte de la obra, en el último canto, Fierro se aparta de sus hijos y del hijo de Cruz después de haber intercambiado las historias de sus vidas. Se separan una vez más y, como preludio de ese final, Fierro (que ha matado y es un proscrito y un desertor) presenta

un alegato arrepentido y moralizante de sus errores. En esta segunda parte del poema, en el canto XXIX, el hermano del asesinado desafía al gaucho en un duelo de canto improvisado, pero es derrotado por la habilidad dialéctica de Martín Fierro, quedando abierto el final del poema, ya que no se cuenta más sobre las relaciones entre estos dos personajes. Subsiste una deuda de sangre que Fierro debe pagar y el hermano del muerto tiene derecho a esperar que Fierro regrese. Este segundo encuentro entre Fierro y el hermano de la víctima no ocurre en el poema de Hernández (Sarlo 90).

En “El fin”, Borges completa esta parte y configura una escena de muerte: una pulpería en el medio de La pampa y un punto de vista inmóvil. Allí se encuentran Recabarren y un negro que, mientras toca su guitarra, espera paciente cumplir una venganza; por la muerte de su hermano, en manos del gaucho Martín Fierro. Un duelo que se lleva a cabo cuando aparece en la pulpería Martín Fierro.

Borges, en “El fin”, como hace también con “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, parte de esta ausencia de información para escribir su relato. El escritor construye su narración desde el punto de vista de Recabarren —enfermo, hemipléjico, viejo y achacoso, patrón de una pulpería. Desde su perspectiva, se desarrolla una escena que cobra significado a partir de lo narrado en el poema. El relato cuenta de un “negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien (OC 1996 521)”. Finalmente, desde la lejanía, llega un forastero que habla con el negro que le ha esperado para desafiarlo a “otra clase de contrapunto”, se trata de un duelo a cuchillo. En el relato se lee:

Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, **por fin**, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. [...] Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura: — Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted. El otro, con voz áspera, replicó: —Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido. Hubo un silencio sin apuro. **Al fin**, el negro respondió: —Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. El otro explicó sin apuro: —Más de sie-

te años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a puñaladas (522)¹.

Los hombres se preparan para el combate y el negro expresa el temor de perder una vez más y todo el odio que siente. En la parte final del relato, como pasa a menudo en la narrativa de Borges, se menciona el nombre del forastero recién llegado, se trata de Martín Fierro que muere en el duelo a manos del moreno, quien después de mucho esperar, acaba vengándose de la muerte del hermano y vengándose también de su derrota en la payada:

Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás (524).

Es casi la misma escena que acompaña a Fierro cuando mata al hermano del Moreno en el poema de Hernández cuando se lee: “Por fin en una topada/ En el cuchillo lo alcé, / Y como un saco de güesos/ Contra un cerco lo largué. / [...] Nunca me puedo olvidar/ de la agonía de aquel negro. (157) [...] Limpié el facón en los pastos, / Desaté mi redomón, / Monté despacio y salí/ Al tranco pa el cañadón (158, Archivos).

En su texto “Martín Fierro” publicado en *El Hacedor* en 1960, Borges vuelve otra vez a esta escena y escribe:

[...] un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron, queda un pobre duelo a cuchillo: el sueño de uno es parte de la memoria de todos (OC 1996 797).

Quizá por esto las últimas palabras del relato son: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre”. (524).

¹ Yo señalo en negrita.

Sin embargo, en realidad, como estudia Marta Spagnuolo en su ensayo “Para dar un fin a una discusión sobre “El fin” de Borges y posible comienzo de otra”: “Todo lo contenido en el cuento está implícito en el *Martín Fierro*, tal como Borges lo dijo, lo único nuevo es su muerte” (online). En efecto, en la posdata agregada a *Artificios*, en 1956, Borges asegura que:

Tres cuentos he agregado a la serie: “El Sur”, “La Secta del Fénix”, “El fin”. Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último: todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y he sido el primero en *desentrañarlo* o, por lo menos, en declararlo. (OC 1996 483).

Más que traicionar, como escribe Sarlo, el poema de Hernández, que ya de por sí presenta un personaje ambiguo, calificado por algunos de “hombre justo” y, por otros de malvado o, como dijo Borges, citando a Macedonio Fernández, “un siciliano vengativo” (Borges, *El Martín Fierro. Juicio general* 293), lo que hace Borges con “El fin”, no es desmentir el poema, como escribe Rodríguez Monegal (295), sino más bien continuar y completar la tradición del Martín Fierro de la primera parte, “La Ida”. La parte —según Borges— que expresa la verdadera tradición del *Martín Fierro*, es decir, el destino de violencia que acompaña al personaje rebelde y asocial. Para Borges, Martín Fierro no es un hombre lleno de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivo y habitante de las tolдерías indias cuando debe huir de la justicia (Sarlo 86), un personaje fascinante que ofrece múltiples posibilidades narrativas.

El citado artículo de Spagnuolo es el más amplio y completo estudio sobre “El fin”, la investigadora argentina presenta un detallado estudio sobre el cuento a partir de la lectura del *Martín Fierro*. Una vez más se remarca la importancia de la lectura del poema para entender el relato y se subraya cómo este es “una prodigiosa condensación” del texto de Hernández y salvo la muerte del protagonista no hay un solo detalle que no se ajuste totalmente al poema. Sobre la modificación de un texto anterior, también Beatriz Sarlo recuerda lo afirmado por Harold Bloom cuando señala que: “Un poeta ‘completa’ antitéticamente a su precursor, leyendo el poema padre de modo tal que se retienen sus términos, pero

se los hace significar de modo diferente, como si el precursor no hubiera podido ir lo suficientemente lejos” (Sarlo 89).

En el canto XXIX de la *Vuelta* se presenta a un Moreno que resulta ser el hermano del hombre que Fierro mató, que premedita la venganza, y desafía al gaucho a una payada y sale derrotado. “El fin” continúa la historia partiendo de este punto, ‘desentrañando’ elementos implícitos del poema. Estos son la aceptación por parte de Martín Fierro de la pelea que le propone el Moreno, y el motivo por el cual Fierro evita la pelea: por causa de sus hijos y de Picardía; si bien, pero en realidad la aplaza, por estar, además, seguro de que el Moreno lo ha comprendido y lo esperará en la misma pulpería donde payaron (Spagnuolo 9). De esto Borges ya había escrito en el citado ensayo *El Martín Fierro*, cuando señala: “Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino. Trátase de una payada de contrapunto, porque así como el escenario de *Hamlet* encierra otro escenario, y el largo sueño de las *Mil y una noches*, otros sueños menores, el *Martín Fierro*, que es una payada, encierra otras. Ésta, de todas, es la más memorable” (OC 1996 553). Hay que volver a leer el poema para entender lo que Borges leyó, se trata —como señalamos— del canto XXIX, cuando se desafía a pagar entre Fierro y el Moreno y se lee: “Todo el mundo conoció la intención de aquel moreno:/ era claro el desafío/dirigido a Martín Fierro, / hecho con toda arrogancia/ de un modo muy altanero” (Hernández 322).

En realidad, en este caso, el significado de la palabra desafío viene cargado también con la acepción de “pleitar”. A este propósito, el narrador del poema, en efecto, en el canto XXIX, refiriéndose al Moreno dice “entre tanta gente blanca/ llevó también a un moreno/ presumido de cantor/ y que se tenía por bueno. / Y como quien no hace nada/ o se descuida de intento/ (pues siempre es muy conocido/ todo aquel que busca pleito) / se sentó con toda calma” (Hernández 322).

El gaucho no quiere la pelea y por esto el Moreno lo provoca, ironizando: “Y es misterio tan profundo/ lo que me está por suceder,/ que no me debo meter/ a echarla aquí de adivino:/ después lo habrán de saber” (338-339). La ironía es fuerte y el gaucho Fierro reacciona:

Al fin cerraste el pico/ después de tanto charlar,/ ya empezaba a maliciar/ al verte tan enonao,/ que tráías un embuchao/ y no lo

querías largar/ Y ya que nos conocemos,/ basta de conversación;/ para encontrar la ocasión/ no tienen que darse prisa:/ ya conosco yo que empiesa/ otra clase de junción./ Yo no sé lo que vendrá,/ tampoco soy adivino;/ pero firme en mi camino/ **hasta el fin he de seguir**:/ todos tienen que cumplir con la ley de su destino (340).

Mientras es evidente que el moreno ha venido a exigir la reparación del asesino de su hermano: “Todo el mundo conoció/ la intención de aquel moreno; /era claro el desafío” (340)², Fierro se mantiene hasta el final firme en su intención de no pelear, aunque enumera sus desgracias: ha vuelto a encontrar a sus hijos y el hijo de Cruz, y tiene el deseo de cambiar vida, pero el destino del gaucho es ser desgraciado. El pasado vuelve y sus culpas también, a pesar de que “yo ya no busco peleas/ las contiendas no me gustan”, en el poema gracias a los presentes que “se pusieron de por medio”, la pelea se evita (340).

Para Borges, Martín Fierro sabía de entrada, que el desafío a pagar del Moreno incluía otro, el de la pelea, y entiende que el gaucho acepta el duelo, es decir Fierro acepta los dos desafíos, el primero al canto improvisado, el segundo a combatir con el cuchillo. Los dos comparten el mismo código de honor y venganza; y una muerte decente, para un hombre que tiene deudas morales, es una muerte en duelo (Sarlo). Entre el Moreno y Fierro se entabla un diálogo casi sin palabras pero que denota un entendimiento entre dos hombres que tienen una empatía. “El fin” está construido a partir de esta lectura. A este propósito Marta Spagnuolo señala que:

Insertado en el contexto del poema, este duelo (el de “El fin”) cierra la payada con que concluye narrativamente la *Vuelta*. Pero lo cierra a la manera de Borges. Precisamente una manera que Hernández se había negado a sí mismo. La Vuelta debe terminar con una reconciliación (como la del Quijote con la realidad); esa reconciliación significa que el gaucho Martín Fierro, que el gaucho a secas acepta el nuevo lugar que le ha destinado la sociedad, acepta la ley y el orden. Insertar el duelo aquí (como lo hace Borges) es desmentir el poema (12).

² Yo señalo en negrita.

Insertar el duelo significa, acaso, desmentir el espíritu de la segunda parte del poema, pero es mucho más eficaz desde el punto de vista narrativo y sobre todo consecuente con la realidad de los personajes y con el sentido más profundo del poema (Rodríguez Monegal 295). Se trata de un ajuste de cuentas. Dentro del poema este episodio cierra la payada con que concluye narrativamente “La Vuelta”, pero en el relato la cierra a la manera de Borges, es decir, respetando el espíritu primero del gaucho rebelde.

Queda por interpretar el porqué de la muerte de Martín Fierro en el relato de Borges que según la opinión de Spagnuolo es sin duda posible de leerse, al menos en parte, desde el antiperonismo de Borges. No estoy totalmente de acuerdo, o más bien, no es sólo eso, puesto que repito que lo que interesa al escritor es el elemento narrativo. Borges cambia el final del poema, en el relato, como se sabe, manteniéndose fiel a la lógica narrativa de la primera parte; y rehusando, así, la función política de portavoz del autor y recuperando la significación original del texto. Al relatar la muerte del personaje más famoso de la literatura argentina, Borges recoge los hilos sueltos dejados por Hernández, realizando una apertura interpretativa, y concluye lo que allí había quedado abierto.

Las relaciones entre el relato y el poema se complican en la última frase, cuyo comentario, ya anticipé. Borges termina el relato de esta manera: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (524). Introduce, así, uno de sus temas recurrentes, el del doble, porque este duelo es repetición ritual del duelo entre Martín Fierro y el hermano del negro, y el del deber del hombre de cumplir con su destino, que es, al mismo tiempo, el destino de todos. La conocida componente filosófica ejercida por la lectura de los idealistas, lleva al autor a poner en discusión la individualidad del ser. De allí la reconocida costumbre de confundir autor con lector, mezclar los géneros y, como en este caso, considerar que todos los hombres son un mismo hombre. “Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres.” (OC 1996 58).

Creo que “El fin” cierra narrativamente el ciclo gauchesco, completando al precursor y agregando, como evidencia (Sarlo 89), algo que

todavía nadie había imaginado, una revisión crítica sobre el poema y una afirmación polémica de su naturaleza narrativa.

De este modo, Borges aporta su propia versión de la muerte de Martín Fierro y, sobre todo, inscribe la figura del gaucho Martín Fierro en el mito. Sin embargo, dicha mitificación es doble, puesto que, por un lado, subraya la esencia de mito literario de Martín Fierro (según la definición de Juan Herrero Cecilia), y, por el otro, preanuncia la reescritura del mito que se dará en la posmodernidad, cuyos rasgos bien define Carlos García Gual.

La reutilización literaria que Borges hace del mito de Martín Fierro parece cumplir con las modalidades de “recreación o utilización sesgada” de los mitos por parte de la literatura moderna, teorizadas por Carlos García Gual (36). En el relato domina la *alusión* al mito literario así como la tradición lo creó, mediante la referencia a sus personajes, y a través de la narración de Recabarren, que configura una versión otra con respecto a la clásica de las hazañas del gaucho, jugando con la memoria del lector. Se dan también la *amplificación novelesca* junto a la *prolongación* del antiguo relato por la inserción del episodio inventado relativo a la muerte del héroe. Finalmente, la parodia de la figura del gaucho héroe, que se produce subrayando su dimensión humana y sus debilidades, genera la *reinterpretación subversiva del sentido del mito*. El autor presenta a Martín Fierro no ya como el joven héroe cultural que lucha por la libertad, sino como un hombre acosado por el peso de una muerte. La presencia de un personaje común y ordinario a su lado, como Recabarren, aumenta, además, la humanización del gaucho y la reinterpretación en clave paródica del relato. De este modo, la forma de introducir el mito literario, prolongando el relato originario con la supuesta muerte del héroe y contraponiendo su historia en paralelo con la de un hombre común, corresponde a la voluntad del autor de sugerir una nueva interpretación.

Finalmente, Borges, con la muerte de un personaje de ficción que ocupaba el centro de la literatura gauchesca, deja un espacio libre para insertar sus ficciones que en parte reemplazan al mito del gaucho por el mito de la ciudad y el compadrito. Renueva el género, lo pervierte tomando los personajes principales —Martín Fierro y Cruz— y operando literariamente sobre ellos.

Sus sucesores han aprendido la estrategia del maestro y lo imitan: entre otros Fogwill y su “Help a él” (*Pájaros de la cabeza*, 1985); Martín Kohan con “Erik Grieg” (*Una pena extraordinaria*, 1998), relato donde el autor retoma y completa desde otra perspectiva el hilo narrativo de un célebre relato de Borges “Emma Zunz” (*El Aleph*); o el más reciente *Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian que tantas polémicas y juicios arbitrarios ha desatado. De Borges, quizás, se desprendería una sonrisa: la literatura no se detiene y las ideas no tienen dueño.

Sueño y literatura como modelos de pluralización de las (re-)lecturas en *Ficciones* y *El hacedor*

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität

r.spiller@em.uni-frankfurt.de

Resumen: En *Ficciones* y *El hacedor* estalla el tema onírico. Los protagonistas, a menudo soñadores lúcidos, descubren que a su vez son soñados por otro. El sueño, la “forma estética más antigua”, para Borges es sinónimo de la ficción. Al relacionarse con lo real transforma emociones como terror, amor o alegría. Analizo este concepto fundador y plurifuncional en “Dreamtigers”, “Ragnarök” y “Arte poética”.

Palabras clave: Sueño, estética, ficción, emociones, concepto plurifuncional

Résumé : En *Ficciones* et *El hacedor* éclate le thème onirique. Les acteurs, souvent rêveurs lucides, découvrent qu'ils sont rêvés par un autre. Le rêve, la « forme esthétique la plus ancienne », pour Borges est synonyme de fiction. Dans son rapport avec le réel, il transforme des émotions en terreur, amour ou joie. J'analyse ce concept fondateur et multifonctionnel dans “Dreamtigers”, “Ragnarök” et “Arte poética”.

Mots-clés : Rêve, esthétique, fiction, émotions, concept multifonctionnel

Abstract: In *Ficciones* and *El hacedor* the dream theme explodes. The protagonists, often lucid dreamers, discover that they are dreamed by someone else. For Borges, the dream, the “oldest aesthetic form”, is synonymous with fiction. In its connection with the real it transforms emotions like fear, love and joy. I analyse this foundational and multifunctional concept in “Dreamtigers”, “Ragnarök” and “Arte poética”.

Key words: Dream, aesthetics, fiction, emotions, multifunctional concept

Sin lectura no se puede crear y sin emoción, tampoco. Los textos son, sobre todo, espíritus y la emoción es necesaria porque sin ella no se puede vivir. Lo importante es ser sinceros con su sueño.
Jorge Luis Borges. “Pide Borges por la democracia”
La Razón, 14 de agosto 1984.

Estallido y manifestaciones del tema

Un tema que destaca en la relectura de los cuentos y poemas de *Ficciones* y de *El hacedor* es el sueño. Ambos fenómenos, la (re-)lectura y el sueño, son conceptos fundamentales y omnipresentes en la obra de Borges, no solamente por cumplir funciones estético-creativas, sino también por contener su visión de la naturaleza onírica del mundo. Para hacer hincapié en la temática del sueño es sumamente sugerente verificar las referencias correspondientes. En *Ficciones* destacan tres menciones explícitas: “Las ruinas circulares”, “El milagro secreto” y “El sur”. Si incluyéramos *Artificios* habría que mencionar otros más, especialmente “La escritura del dios” y “La espera”. “Las ruinas circulares” es el cuento más investigado y más pertinente, en el cual salta a la vista el tema del encaje: el protagonista, un soñador lúcido, descubre al final “con alivio, con humillación, con terror” (*OC I* 2005 487) que a su vez es soñado por otro. Este cuento, un ejemplo magistral de la escritura onírica, crea la atmósfera intensa que caracteriza los sueños simbólicos. En *El hacedor* se encuentran tantas referencias que, en seguida, saltan a la vista, desde los libros que sueñan con el encuentro soñado con Lugones en el prólogo, seguido por el hallazgo del recuerdo perdido que el protagonista “nunca había mirado, salvo, quizá, en un sueño” (*OC* 1974 781) en el texto titular que inicia el volumen, hasta el segundo texto, “Dreamtigers”, que señala ya en el título la referencia onírica. De hecho, casi no se encuentran textos que no mencionen el tema.

Obviamente el tomo, un tesoro para un análisis cuantitativo, ofrece más que esto, porque la frecuencia se une con la calidad. *El hacedor* contiene otros textos claves aparte de los ya mencionados y clausura con el poema “Arte poética”, que condensa la concepción onírica de Borges. En el nivel implícito las referencias aumentan aún más.

¿Cómo se puede explicar este estallido de un tema omnipresente en las obras completas desde los primeros hasta los últimos tomos de poe-

sía¹? Una explicación es que Borges era un escritor de inspiración onírica. Como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gabriele d'Annunzio, Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa, Franz Kafka, Ernst Jünger, Juana Manuela Gorriti, Rubén Darío, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Roberto Bolaño, por mencionar solo algunos casos notorios, Borges recordaba sus sueños y los utilizaba como materia prima para su literatura. Una segunda razón se encuentra en la estética. Para Borges, “los sueños son la actividad estética más antigua” (“La pesadilla”, *OC III* 2005 249). Esta convicción aparece en forma variada en muchos textos, pero también explícitamente en sus charlas, como en la de la Escuela Freudiana de Buenos Aires (*Borges en la Escuela Freudiana* 16). Basándose en esta perspectiva antropológica de lo estético, propone una historia de los sueños literarios en el prólogo a su *Libro de sueños* (1976). Borges piensa en la literatura universal, pero incluso limitándose a las literaturas de lengua española, esta historia está, aún hoy en día, por escribirse².

La biografía ofrece una tercera explicación. Los años 50 corresponden al comienzo de la ceguera, el “lento crepúsculo”, en palabras de Borges. La pérdida de la vista es el tema del primer poema de *El hacedor*, titulado “Poema de los dones”, cuya primera estrofa termina con Dios, “que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche” (*El hacedor OC II* 2005 198). La despedida de la visión concluye en la última estrofa con la analogía onírica:

Groussac o Borges, miro este querido mundo que se deforma y
que se apaga en una pálida ceniza vaga que se parece al sueño y
al olvido (*El hacedor* 199).

La pérdida de la vista puede intensificar y expandir la mirada interior. Desde las perspectivas genética y poetológica, el tema onírico cumple una función antirrealista que se basa en percepciones, emociones e imágenes mentales para describir el mundo exterior e interior. Tradicionalmente, la crítica literaria sostiene que el sueño sirve para elaborar las formas antimiméticas: escrituras grotescas, fantásticas, simbolistas y

¹ Para un resumen que muestra la envergadura del tema cf. (Spiller, “Fuegos artificiales en el neocórtex” 85-104.

² Para la literatura europea existe la obra magistral de André-Peter Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. Ver bibliografía. Alt enfoca la literatura alemana y francesa.

surrealistas. Con escritores como Borges y Franz Kafka, sin embargo, se puede sostener lo contrario: el sueño es una estrategia narrativa que surte efectos realistas. Por lo menos si uno quiere tomar en cuenta la ambigüedad existencial de la vida y su representación en el arte. Como Kafka, Borges contamina la representación de lo real por el sueño, pero a diferencia de Kafka, Borges contamina esta opacidad atmosférica por la claridad y la transparencia conceptual.

Más allá de las referencias explícitas, la omnipresencia del sueño se manifiesta también en las referencias implícitas que se hallan “entre las líneas”, en los vacíos³, en lo no dicho, en los silencios elocuentes e imprescindibles para la literatura. Se hallan también en los procedimientos, en las estrategias, no solamente en las narrativas, sino también en las maniobras extraliterarias investigadas por Annick Louis y en los procedimientos poéticos y poetológicos (Louis, *Œuvres* 1997). Ambos términos provienen de la *poesis* cuya noción práctica implica la creación de construcciones de realidad y un *hacer* con los medios de la imaginación, que señala ya el título “el hacedor”.

El hacedor de Borges es Homero, el ciego, el *poeta vates*, el soñador, que en el nivel simbólico también es un traductor que traduce sentimientos y emociones en palabras para convertirlos en metáforas, en imágenes lingüísticas (Spiller, “Fuegos artificiales en el neocórtex” 91). Este proceso de transformación estética corresponde a la concepción de Sigmund Freud, para quien los sueños son un cine mental que transforma en imágenes las emociones y el pensamiento onírico (“Traumgedanke”).

Mi hipótesis es que esta transformación remite a la función creativa del arte y la capacidad de cambiar los modelos o visiones del mundo (que están condicionados por la epistemología de cada época), al integrar el saber inconsciente en la conciencia y al revés. La integración recíproca de los saberes específicos del sueño y de la vigilia es el proceso decisivo. Con Borges veremos que estos saberes abarcan la esfera racional, con los procesos cognitivos, y la esfera emocional, con los procesos afectivos. El anhelo de integración de este doble saber inconsciente en lo consciente caracteriza, como demuestran los escritores

³ Las *Leerstellen* (espacios vacíos) de Wolfgang Iser se basan en el principio de la indeterminación de los textos literarios, que puede ser útil para los sueños literarios, que constituyen una indeterminación de segundo grado.

mencionados, la literatura moderna desde sus comienzos hasta el presente (Goumégou, *Traumwissen* 7). Esto concierne a la concepción del sujeto: la subjetividad se define por la experiencia de la alteridad en sí mismo. El relato del sueño contiene la fórmula de Rimbaud “Je est un autre”, pero el yo consciente se experimenta en el recuerdo del sueño no solamente como un otro, sino también como el mismo. Borges lo condensa en su contundente concisión: “El otro, el mismo”. El modelo analítico de Carl Gustav Jung, muy apreciado por Borges⁴, se basa en estos procesos de integración psíquica. Los sueños eran para Jung un soporte para los mecanismos de la individuación (“Individuierung, Ganzwerdung”), esta integración que, según él, se basa en el inconsciente colectivo que se manifiesta en forma de arquetipo.

Si se consideran más de cerca las funciones más recurrentes de los sueños en la literatura se descubre que se manifiestan tanto en el nivel del contenido como en los procedimientos narrativos del discurso. En la narración destacan la *mise en abyme*, la caja china o muñeca rusa, la cinta de Moebius y la inmersión. Estos procedimientos reflejan la narración misma e indican la respectiva materialidad medial y la irreducible medialización. La “pantalla” onírica se encuentra en los procesos polisistémicos del cerebro. La metaficción pone en tela de juicio la creación al tematizar la relación implícita entre creador y creatura. Borges retoma la pregunta de Edgar Allan Poe sin reticencia alguna: “Is all we see or seem,/ but a dream within a dream?” (Poe, *Collected works* 451-452). La utiliza como principio narrativo, y estructura en forma del sueño dentro del sueño o del soñador soñado, como en “Las ruinas circulares”, una variante del hacedor, que crea en un arduo ejercicio onírico un hombre real (Borges, “Sarmiento el soñador sigue soñándonos”, OC 1974, *El otro, el mismo* 899). El rasgo distintivo reside sin embargo en la convicción del carácter onírico de la vida, que se basa en George Berkeley y sobre todo en Arthur Schopenhauer, porque ella relativiza y hasta elimina la antinomia entre sueño y vigilia para sustituirla por la convicción de que la esencia de la vida es de naturaleza onírica.

⁴ Borges reconoce el uso de la analogía onírica en el pensamiento del psicoanalista: “el suizo Jung, en encantadores y, sin duda, exactos volúmenes, equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a sueños” (*Otras inquisiciones*, OC II 51).

***Because it's never just a dream*: el carácter onírico de la vida. Lecturas y relecturas**

La *mise en abyme* y la cinta de Moebius no operan solamente en el nivel temático sino también en el nivel poetológico y filosófico. ¿Dónde se puede posicionar a Borges en el debate sobre el sueño? Desde los orígenes de la filosofía occidental el sueño es juzgado como lo no representable, como subrayó Jacques Derrida en su charla al recibir el Premio Adorno en Frankfurt. ¿Borges confirma la polaridad que existe, según Derrida, entre el concepto onírico de los filósofos y los poetas? (Derrida *Fichus*)⁵.

La analogía onírica en Borges se basa en el idealismo de Berkeley, “piadoso”, según él, porque creía que *ser* equivale a *ser percibido* y sin la percepción humana queda la de Dios. Su principal base filosófica es sin embargo *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer y su concepción de la naturaleza onírica de la vida. La base psicoanalítica de Borges se fundamenta sobre todo en sus lecturas de Jung⁶.

Sobre estos aspectos existen ya investigaciones críticas abarcadoras (Alazraki, “Los sueños y los arquetipos”, 1975; Nahson, *Crítica del mito*, 2009). Por ello, los resumo lo más sucintamente posible con la observación de que la representación literaria de sueños no es jamás *solamente un sueño*⁷. En cuanto al tema que nos convoca, la arquitectura funcional de los sueños ficcionales de Borges contiene también un modelo de relectura. La interpretación de los sueños es una relectura que solo funciona si se hace caso omiso, en cierto grado, del carácter suplementario, performativo, dilatorio, diferencial y evasivo que los caracteriza y también

⁵ Derrida no solamente habla de Benjamin para rendir homenaje a Adorno, sino que interpreta un sueño extraordinario y feliz que Benjamin cuenta a Gretel Adorno, la esposa de Theodor.

⁶ Cf. Didier Anzieu, Julio Woscoboinik. *Le secret de Borges*. Lyon: Césura, 1989. Anzieu inauguró los estudios de corte psicoanalítico, varias de sus ideas han perdurado en estudios posteriores: la biografía literaria de Emir Rodríguez Monegal; los estudios del psicoanalista Thomas H. Ogden.

⁷ Siempre es más que solamente una colección de materiales, más que una fantasmagoría evanescente, más que un gesto antirrealista. El director de cine Christopher Nolan, que se inspiró en Borges para realizar su película *Inception* (2010), utiliza el sueño dentro del sueño como estructura de base. Cf. Johnson, David Kyle. “The Editor’s Totem: An Elegant Solution for Keeping Track to Reality”. *Inception and Philosophy - Because it's never just a dream*. Ver bibliografía.

cualquier intento de narrarlos. Su interpretación, sin embargo, exige una estabilidad en la relación entre significado y significante. Freud la cuestiona con los mecanismos del deslizamiento producido por la labor del sueño (“Traumarbeit”): la condensación, el desplazamiento y la representación. Si se concede a este *glissement* una variabilidad en la amplia gama entre fijeza y fluidez, se puede comparar literatura y sueño. Para Borges ambos son comparables y parecidos, porque no existen ni sueños ni textos definitivos. Una versión “original” existe en tanto que es objeto de relectura, un pretexto (en la terminología de Gérard Genette sería un *hypotexte*), que siempre consiste en otros pretextos que pueden ser visibles o invisibles, marcados en distintos grados, declarados o escondidos, en fin, conscientes o inconscientes. Por lo tanto, como observan Annick Louis (1997) y Sergio Waismann (2005), escribir es traducir, y como habría que añadir, soñar (Spiller “Traducir y soñar”). Por eso el modelo del sueño lúcido ficcionalizado de manera ejemplar en “Las ruinas circulares” cobra importancia. El protagonista sin nombre tiene la tarea de soñar con un hombre. Es el tipo de sueño —sinónimo de ficción— que intenta salir de las analogías y equivalencias para entrar en la identidad y reducir el deslizamiento entre significado y significante. Desde una posición crítica podría ser considerado como un intento de controlar la imprevisibilidad del inconsciente ya no desde fuera, como la racionalización analítica freudiana, sino desde dentro, desde el lado inconsciente⁸.

Actualmente el sueño lúcido con su promesa de libertad encuentra un interés elevado. Al mismo tiempo experimenta un auge en las neurociencias actuales, pero su práctica es milenaria entre monjes tibetanos. Marie-Jean-Léon D’Hervey de Saint Denys (1823-1892), un investigador del sueño en el siglo XIX, publicó un manual del sueño lúcido (*Les Rêves* 1867). En el siglo XX, en los años 80, Stephen LaBerge comenzó a investigar físicamente los sueños lúcidos (LaBerge, *Lucid Dreaming* 1990).

¿Se podría suponer que los diccionarios o manuales de los símbolos oníricos que ofrecen interpretaciones fijas y unívocas remiten a las metáforas universales de Borges? Una pregunta más pertinente es ¿cómo releer la relación entre el vector centrífugo, dilatorio y diferencial, con el

⁸ En las neurociencias actuales las investigaciones sobre el *lucid dreaming* están proliferando.

vector centrípeto, que fija el valor de los símbolos y cuyo fondo Jung veía en el “inconsciente colectivo”?

Encontraremos algunas respuestas saliendo de Borges (Ludmer, “¿Cómo salir de Borges”). En los últimos decenios se multiplicaron las concepciones del sueño. El predominio psicoanalítico ya sea freudiano o junguiano que caracterizaba el siglo XX, ya no es tan fuerte, pero dentro de las neurociencias existen tendencias que comprobaron algunas de sus hipótesis con los nuevos métodos visuales. En la neurobiología existe un cierto consenso sobre la existencia del inconsciente, que se considera incluso más amplio de lo que se había pensado.

La analogía onírica y el sueño lúcido: los ejemplos

Pasemos ahora a los ejemplos. Para crear un eslabón interdisciplinario, quisiera enfocar el eje temporal. Desde la perspectiva de la crítica literaria, se puede distinguir el vector retro- y prospectivo. También los sueños reales se distinguen por un enlazamiento de retrospección y prospección; como procesos que retoman eventos anteriores (desde la infancia hasta el pasado inmediato, el “Tagesrest” freudiano), pueden contener una hipótesis sobre el futuro y por eso un pronóstico. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta este vector doble en los sueños literarios?

“Dreamtigers”

Veamos el segundo texto de *El hacedor*:

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: [...] Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo y así: Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Éste es un sueño, una pura invención de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre. ¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro (OC II 2005 171).

Aquí, como en “*El hacedor*”, salta a la vista el carácter retrospectivo y la conexión entre sueño y memoria. El tigre real visto en la infancia se convierte en un resorte de la creación onírica. La conciencia entra en el

inconsciente. Borges describe la experiencia de poder dirigir los sueños como un acto voluntario que abre el acceso al poder ilimitado de la imaginación, que al mismo tiempo es un ensayo, un intento truncado que brinda resultados sorprendentes. El tigre que sale “tirando a perro o a pájaro” podría ser considerado estéticamente como deformación surrealista teniendo en cuenta, sin embargo, que para Borges el surrealismo no es muy relevante. Los animales soñados forman parte de la zoología literaria fantástica y se interpretan a menudo como si fueran pesadillas. Se trata de una relación que Borges explica etimológicamente:

Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros “la yegua de la noche”. Shakespeare la entendió así. Hay un verso suyo que dice, *I met the night mare*, “me encontré con la yegua de la noche”. Se ve que la concibe como una yegua. Hay otro poema que ya dice deliberadamente *the nightmare and her nine foals*, “la pesadilla y sus nueve potrillos”, donde la ve como una yegua también. [...] Hay otra interpretación que puede servirnos y que haría que esa palabra inglesa *nightmare* estuviese relacionada con *Märchen*, en alemán. *Märchen* quiere decir fábula, cuento de hadas, ficción; luego, *nightmare* sería la ficción de la noche. Ahora bien, el hecho de concebir *nightmare* como la “yegua de la noche” (hay algo de terrible en lo de “yegua de la noche”), fue como un don para Víctor Hugo. Hugo dominaba el inglés y escribió un libro demasiado olvidado sobre Shakespeare. En uno de su poemas, que está en *Les contemplations*, creo, habla de *le cheval noir de la nuit*, “el caballo negro de la noche”, la pesadilla. Sin duda estaba pensando en la palabra inglesa *nightmare*. (“La Pesadilla”, OC III 2005 246)

En una lectura simbólico-hermenéutica, los animales, tanto en sueños como en cuentos de hadas y textos literarios, remiten a aspectos de la personalidad que se conectan con los instintos. Esto permite tomar en cuenta la dinámica diferencial inherente a los símbolos que no se deja reducir a una lectura unívoca, sino que, todo lo contrario, al desatar la cadena significativa permite la movediza pluralidad de los significantes y abre los órdenes simbólicos cerrados. Este vector centrífugo no elimina las fuerzas centrípetas. Una función general de estos aspectos es la representación del inconsciente, el hogar de los instintos y de los sentimientos elementales como el amor, la compasión, la alegría, el

miedo, el terror y la tristeza. Soñar con animales o ficcionalizarlos, que para Borges es lo mismo, puede indicar el intento de liberar o controlar los instintos. Para una interpretación más exacta es preciso distinguir el carácter y el papel específico del animal en su relación con la acción principal: ¿cumple una función de ayudante o de oponente al soñador, ayuda o ataca, provoca amor y compasión o miedo y terror? ¿Transmite conocimientos sobre los deseos y las emociones del soñador? ¿Se trata de una mariposa como en “El sueño de Chuang Tzu” o de un dinosaurio⁹? Enfocando las nociones estéticas del animal, en este caso un tigre, Borges retoma la estructura del sueño lúcido o dirigido según el modelo de “Las ruinas circulares”, tomando en cuenta el riesgo del fracaso sin el cual el arte no sería posible.

“Everything and nothing”

Junto con los animales destacan los escritores como protagonistas de los sueños literarios. Después de Homero ficcionalizado, en este texto breve en prosa de una página y media Borges sigue con Shakespeare, otra figura proteica:

Fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras “no soy lo que soy”. *La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos*. Veinte años persistió en esa *alucinación dirigida*, pero una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan [...] La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios

⁹ En *Libro de sueños*: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que soñaba ser un hombre” (184). El microcuento del escritor guatemalteco Augusto Monterroso reza: “Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí” (*Obras completas (y otros cuentos)*, México: Imprenta Universitaria, 1959). Una interpretación en los contextos de Guatemala y de la neurobiología se encuentra en Roland Spiller. “*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*. La pesadilla de la historia en Guatemala. Ejemplos literarios de Horacio Castellanos Moya, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa y Carol Zardetto desde la neurobiología”. *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la Guerra Civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*. Ed. Roland Spiller et. al. Ver bibliografía.

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 estabas tú, que como yo eres muchos y nadie*”. (OC II 2005 192-193)¹⁰.

Shakespeare releído por Borges es el escritor que domina y explota la capacidad de soñar lúcidamente, que en su capacidad de ser todos, también los más infames asesinos, al final es nadie, como indica el título. Borges capta la singularidad creativa de Shakespeare, la admite; sin embargo, si se compara su admiración por este genio con los dos autores clásicos preferidos de Borges, Dante Alighieri y Miguel de Cervantes, se nota una reserva que no puedo profundizar en el marco limitado de este estudio. En relación con el tema onírico, Shakespeare sirve para ilustrar el principio creativo del arte que radica en la identidad atemporal de vida, sueño y representación. Con la cita de Yago en *Othello* (“no soy lo que soy”), volvemos a la concepción del sujeto. Estas “curiosas palabras” superan el principio de la alteridad. Esta suspensión de la dualidad se efectúa con la paradoja de la identidad no identitaria, una identidad que es idéntica y diferente a la vez en un presente fuera del tiempo. La *mise en abyme* al final, que incluye a Dios, muestra una vez más que Borges une la representación del deseo de identidad (“quiero ser uno y yo”) con el reconocimiento del carácter onírico de la existencia: también ser Dios equivale a ser soñado.

“Ragnarök”

En los volúmenes que nos ocupan, la referencia religiosa reaparece varias veces. Veamos el comienzo de “Ragnarök”:

En los sueños (escribe Coleridge) las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan; no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos. Si esto es así, ¿cómo podría una mera crónica de sus formas transmitir el estupor, la exaltación, las alarmas, la amenaza y el júbilo que tejieron el sueño de esa noche? Ensayaré esa crónica, sin embargo; acaso el hecho de que una sola escena integró aquel sueño borre o mitigue la dificultad esencial. (OC II 2005 194)

¹⁰ Son más las cursivas.

La relectura de Coleridge contiene la idea crucial de la base emocional de los sueños, que hoy en día ha sido aprobada por neurobiólogos. El texto continúa con la descripción de un sueño insertando un segundo nivel diegético:

El lugar era la facultad de Filosofía y Letras; la hora, el atardecer. Todo (como suele ocurrir en los sueños) era un poco distinto; una ligera magnificación alteraba las cosas. [...] Bruscamente nos aturdió un clamor de manifestación o de murga. Alaridos humanos y animales que llegaban desde el Bajo. Una voz gritó: “¡Ahí vienen! Y después: “¡Los Dioses! ¡Los Dioses!” [...] Todos aplaudimos, llorando; eran los Dioses que volvían al cabo de un destierro de siglos. (*OC II* 2005 194)

Llama la atención la hibridez del relato onírico que en paréntesis señala la intrusión de la conciencia: “como suele ocurrir en los sueños” (194). El relato del sueño incluye su propio comentario, que revela la concepción onírica subyacente. El narrador interior indica el funcionamiento de los sueños reales, cuya mimesis intensifica y magnifica los objetos representados. Es la función de condensación dramática que se manifiesta por ligeras alteraciones de las cosas, convirtiendo de esta manera los sueños en materia primordial de la estética. Esto significa que la estética onírica no precisa de la espectacularidad surrealista o fantástica, sin excluir por eso una acción sumamente simbólica, como es en este caso, el regreso de los Dioses. Los profesores que elegían autoridades y Borges, que se incluye a sí mismo hablando con Pedro Henríquez Ureña, están conmovidos: “aplaudimos, llorando”. Este impacto emocional sufre sin embargo una inversión abrupta porque los Dioses regresan degenerados y quieren matar a los hombres para salvarse a sí mismos. El texto termina con el asesinato de los Dioses, otra vuelta de tuerca: “Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses.” (195). Este fin muestra el potencial liberador de los sueños sin concluir en una respuesta a la pregunta del texto marco. La acción contiene los sentimientos mencionados: el estupor, la exaltación, las alarmas, la amenaza y la alegría. Este *plot* emocional, leído como crónica de sus formas, se construye en un tejido intertextual que comienza con la referencia mitológica nórdica del título, seguido por Coleridge (que constituye a la vez una referencia intratextual al cuento “El sueño de Coleridge”).

ge”), después por Pedro Henríquez Ureña, y una serie de referencias mitológicas y religiosas ofrecen material abundante para los exégetas con fervor filológico. Formalmente Borges se sirve de una de sus estrategias narrativas preferidas al mezclar la acción con su comentario. Este texto contiene en tres paréntesis y varios comentarios (por ejemplo, “la sencilla botánica de los sueños”) un segundo *plot* que consiste en la dramatización de la pregunta inicial: ¿Cómo contar un sueño?

“*Arte Poética*”

Terminemos con un poema que se basa en el carácter onírico de la vida:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso. (*El hacedor* OC II 2005 236).

El poema introduce la analogía existencial que compara la pareja sueño y vigilia con muerte y vida. En un trabajo anterior he recalcado los aspectos *poiéticos* de este poema que dan a conocer la estrecha vinculación entre hacer, sentir, percibir y crear en la estructura de estas estrofas que enfocan la mirada (“Mirar”, “Ver”, “Ver”) y el sentimiento (“Sentir”) en su inseparable conexión (Spiller, “Fuegos artificiales” 95). La mirada exterior (“Mirar el río”) lleva al sentimiento que surge de la mirada interior (“Sentir que la vigilia es otro sueño”). El *leitmotiv* del tiempo implica el enfrentamiento con la muerte (temida por el cuerpo)

que se elimina por la intuición poética. Como los sueños, la poesía crea momentos eternos y suspende el tiempo cronológico para sustituirlo por el tiempo cíclico, que es una modalidad en el laberinto de los tiempos diferentes cuyas múltiples bifurcaciones, convergencias y paralelas constituyen el tema de numerosos textos borgesianos. “El milagro secreto” ofrece un ejemplo, uno de los más complejos por contener en un segundo nivel narrativo dos sueños que encuadrándose constituyen el marco para el drama *Los enemigos*, que constituye una *mise en abyme*. El protagonista, Jaromir Hladik, logra ante el paredón de fusilamiento que “El universo físico se det[enga]” (*Ficciones*, OC 1974 512). Al despertar del segundo sueño pasaron cien años en dos minutos (reales). La vuelta a la vigilia coincide con la muerte, que es como afirman otros textos, otro sueño.

El poema condensa el modelo onírico de Jung. El tema del sueño aparece en su función simbólica. El poema remite, como los sueños altamente simbólicos, a un marco colectivo y universal que corresponde en Jung al inconsciente colectivo, el cual abarca el inconsciente personal y el yo de la persona consciente. El yo individual se integra en el río de la vida, en el elemento del agua que, al representar lo inconsciente, permite la coexistencia de significados diversos y tiempos contradictorios, lineares, circulares, simultáneos y multifocales.

Si releemos este poema que enfoca emoción e intuición poéticas desde la neurobiología, encontramos una continuidad de los estados de conciencia. El neurobiólogo Allan Hobson afirma que:

Dreaming may be our most creative conscious state, one in which the chaotic spontaneous recombination of cognitive elements produces novel configurations of information. [...] one function of dreaming may be to activate the world model in consciousness so as to reinforce or alter its own assumptions” (Hobson, *Consciousness* 45-164).

El arte también recombina elementos cognitivos para crear nuevas configuraciones. El poema de Borges es metapoético o *poeiético* porque afirma un modelo del mundo que se basa en el arte y en los sueños. Resumo, con Borges, que sueño y vigilia sin ser lo mismo no son tampoco opuestos, porque Borges no dice *pensar* “que la vigilia es otro sueño”, aunque el poema sí lo piensa. La zona de las emociones y los sen-

timientos, que es el resorte fundamental del proceso creativo, del arte, tampoco se piensa, pero se cuenta:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios. (*El hacedor* 236).

El acto de contar, en su forma plural, remite a una función antropológica: el ser humano, como ser narrativo, necesita ser escuchado. El hombre que se encuentra a sí mismo en el arte no necesita una estética alta, grandilocuente y espectacular, sino una estética baja, verde y humilde, cerca de la tierra, como indica la etimología latina de *humilis*. La emoción aquí decisiva, la idea del sueño (“Traumgedanke”), es el amor.

TESTIMONIOS

Una rosa para Borges

Luisa Futoransky
luisa.futor@gmail.com

En el trigésimo aniversario de la muerte de Jorge Luis Borges dejamos en su homenaje su rosa preferida, la hecha de palabras y de uno de sus autores predilectos: Angelus Silesius, quien dice, inapelable, *“la rosa es sin por qué/ florece porque florece”*.

Nuestra generación y la siguiente están demasiado cerca aún del hechizo reverente ejercido por el más reconocido de los escritores argentinos, al menos del siglo veinte, para permitirnos el lujo de las evaluaciones críticas. Pero así y todo, se sabe que de los maestros, los grandes, se aprende pese a ellos, y hay que contentarse con las migajas que fueron arrojando en el camino, para que sus discípulos no se pierdan en demasía.

Una de las fascinaciones mayores ejercidas por la obra de Borges en forma planetaria es su muy sofisticada melodía de sirenas con la que seduce a sus lectores como si despertara en cada uno resonancias singulares. No en vano le parecía el relato de ciencia ficción más logrado de Ray Bradbury en *Crónicas marcianas*, el de los extraterrestres que subyugaban la voluntad de los humanos prisioneros en Marte, materializando para cada uno la casa de la infancia y de los sueños. Así, en innumerables entrevistas donde dijo todo y lo opuesto, cada uno hará de Borges lo que desea oírle proferir, lo harán así filosajón, filosemita, filoárabe. Osado o tímido. Apasionado o impotente. Conservador, acaso siempre.

De ello se desprende otra de las claves para entender su obra, esto es, el cultivo permanente de la paradoja, postura que puede traducirse en tener opiniones contrarias al común de sus contemporáneos y obrar en

consecuencia: sedentario en la juventud, gran viajero en la vejez. Nihilista experto en teología, pacifista empedernido amante del coraje, las espadas y los malevos. Pero sobre todo escribir partiendo de ese precepto que opta como código desde muy joven, privilegiar lo remoto y lo peculiar: cuando todos buscan lo sencillo, por ejemplo los caballos de la pampa y sus indómitos jinetes, Borges exalta salamandras y dragones -en parte porque no existen- o los tigres de Bengala, porque remotos. Cuando sus contemporáneos envidiosos ante su imparable nombradía planetaria intentan seguirle la pisada y flirtean con lo oculto y los bestiarios más insólitos, Borges pega media vuelta y vuelve al ritmo sencillo de la milonga. Al tiempo en que muchos se dan codazos para prepararle un digno mausoleo, él decide su muerte en una ciudad ordenada por excelencia, Ginebra, para tal vez abandonar en ella sus vértigos interiores y secretos.

Adoraba la literatura inglesa y los poetas del siglo XVIII y XIX, los diccionarios y algunas enciclopedias, Borges atravesó, a tientas, las grandes, muy grandes catástrofes de su siglo, la primera y segunda guerra mundiales, los genocidios, los gobiernos y mal gobiernos de su patria, sin implicarse demasiado en ninguna de sus lides ni sus justas. Nos dejó en cambio sus reflexiones sobre todo esto en un libro magnífico que llamó *Historia universal de la infamia*.

Asombrosa y fulgurante, su inteligencia, asocia con el pasado, solo para iluminar el presente, un presente hecho de miríficas palabras iridiscuentes.

A nivel personal nos ha repetido lo suficiente como para que lo creamos que no fue feliz. Fue más envidiado que respetado y no fue lo bastante cínico como para vengarse de sus detractores.

Por lo que traducen sus libros, sus pasiones fueron pobremente correspondidas. Fue prisionero en suma de las exaltadas emociones literarias de los coleccionistas eruditos, para quienes los amores de la vida con sus esplendores y naufragios pasan por el poder omnipotente de las palabras.

Pero si algo tiene aún para decirnos a tres décadas de su muerte, es que a diferencia de los autores del realismo mágico latinoamericano que propician el lenguaje torrencial, sin bridas ni lazos, Borges, nos lega lo maravilloso en la exactitud de cada frase. La palabra trabajada con un

verdadero rayo láser. Admirable, la palabra diamante, la de la respiración exacta. La palabra plegaria.

Una vez más, las espinas magnifican la rosa.

Una suerte de eternidad Entrevista de Jorge Luis Borges¹

Luisa Futoransky
luisa.futor@gmail.com

Hasta hace muy pocos días fue huésped de la Fundación Japón el escritor argentino Jorge Luis Borges. Durante su estadía su actividad fue intensa. Departió con figuras relevantes del quehacer cultural del país. Se interesó vivamente por las expresiones tradicionales del arte japonés y viajó a lo largo y ancho de Japón. Dentro del itinerario recorrido por Borges, destacan los siguientes puntos: Kioto, Nara, Isé y Nagano. Borges también cambió opiniones con sus traductores y críticos. Dialogó con monjes zen y dignatarios religiosos sintoístas y actores del teatro No y gozó intensamente con interpretaciones musicales del gagaku, música de la corte imperial y del biwa, suerte de vihuela japonesa. Poco antes de regresar a su país, nos concedió con exclusividad sus impresiones sobre Japón en las que veremos cómo se funden, a modo de perfecta pirámide borgiana, el Japón de la niñez imaginado por Borges en libros de fábulas que leyó a los diez años, con el Japón de hoy que vive a través del majestuoso Buda de Nara, de sus viajes y los estímulos cotidianos, que se amalgaman perfectamente en el riquísimo encaje minucioso que es el siempre sorprendente universo de este excepcional escritor contemporáneo. Quisiéramos hoy, que los lectores compartieran con nosotros la alegría, la profunda alegría que

¹ Luisa Futoransky realizó esta entrevista para el programa *Correo de Tokio* de NHK Radio Japón en noviembre de 1979. Le agradecemos la autorización para reproducir la transcripción que ella misma nos transmitió.

sentimos ahora Hashimoto y yo de estar dialogando con Jorge Luis Borges.

LF: Queremos entonces, Borges, si a usted le parece bien, que nos dijera algunas de sus impresiones de esta su permanencia japonesa, que tiene tanto valor, antes de que sea recuerdo.

JLB: Para mí, esta visita a Japón, este tardío descubrimiento del Japón, ha sido un inesperado regalo, un don que debo a la Japan Foundation. Yo he pasado buena parte de mi vida, pensando en el oriente y especialmente en el Japón. Yo no pensé que tuviera nunca la suerte de llegar a este confín del mundo, ya que yo vivo en otro confín del mundo que es América del Sur, en mi caso Argentina. Yo desde chico me interesé en el Japón, la primera noticia que tuve del Japón fue un libro titulado *Fairy Tales from Old Japan*, Cuentos de hadas del antiguo Japón. La idea de esos cuentos... no la he olvidado, las ilustraciones..., estoy viéndolas en este momento y recuerdo sobre todo dos demonios muy oscuros, con expresión maligna, armados, y recuerdo esos dos demonios que eran no sólo grotescos sino terribles, y recuerdo también un conejo, no sé exactamente qué haría, no sé, qué estaba matando con un remo, no sé... Recuerdo estas dos ilustraciones, las otras se han estado borrando y después de eso vino este libro que puedo recordar, y me es grato recordar a ese bienhechor de todos nosotros Lafcadio Hearn. Pero esos libros los leí después y antes de esos libros, recuerdo la imagen del Buda que tenía mi padre, era una imagen china, de jade, un Buda de rostro menos indostánico que chino, con los ojos oblicuos que sonríe. Una pequeña imagen, de la cual manaba serenidad y un poema de un mediocre poeta inglés del siglo XIX, Edwin Arnold, *The light of Asia*, recuerdo los últimos versos todavía “*Omni Padme Hum, the sunrise comes / The Dewdrop slips into the shining sea*” recuerdo este último verso que yo he leído... yo tendría once años, ¡caramba!, hace setenta años ...

LF: ¿Cómo se han ido, Borges, ensamblando las imágenes de setenta años atrás, con estas del Japón que ha palpado usted ahora?

JLB: Tengo la impresión que se han ensamblado bien, que estas imágenes iban a ser proféticas de cuanto yo vería después. Yo leí primero los libros de Lafcadio Hearn y otros de un portugués Moraes (Wen-

ceslao José de Sousa de Moraes). Creo, ¿no?, que tuvo un destino bastante parecido al de Lafcadio Hearn: venir al Japón y de enamorarse del país y de enamorarse de una dama japonesa también.

LF: *Como Perry, ¿verdad?*

JLB: ¿Quién?

LF: *El almirante Perry (Commodore Matthew Calbraith Perry).*

JLB: Ah, yo no sabía eso. Bueno, todos tenemos una trinidad. El número tres es necesario. Yo recordaba a Moraes que he leído poco, Lafcadio Hearn al que he leído mucho, y esos títulos que me han explicado lo que significan. Yo no sabía qué eran *Kwaidán*, me han dicho que se dice *kaidán* ahora, y quiere decir *cuentos de badas*, y *kokoro* que quiere decir *corazón*, y otros libros dedicados no al Japón, sino a la China, que tiene un hermoso título *Some Chinese Ghosts*.

LF: *Siempre estamos con los fantasmas...*

JLB: Sí, algunos fantasmas son unos espectros chinos...

LF: *Que vuelven después de setenta años*

JLB: Que vuelven sí. Y luego a mi padre le ha interesado el budismo, a mí también me interesó. Luego, en el año 1917, yo me enseñé el alemán para leer a Goethe.

LF: *¿También a Heine, verdad?*

JLB: La poesía de Heine, sobre todo la de su primera época es muy sencilla, tiene un vocabulario muy sencillo. Si uno entiende palabras como *Nachtigall*: ruiseñor, *Nacht*: noche, *Herz*: corazón, *Liebe*: amor, *traurig*: triste, uno ya más o menos entiende todo, de modo que yo inicié el estudio del alemán mediante el estudio de Heine y un diccionario alemán/inglés, ya que el inglés era la única lengua germánica que yo conocía y... bueno, al cabo de algunos pocos meses, juré que estaba leyendo la poesía más espléndida del mundo...

LF: *Qué es...*

JLB: Bueno, la poesía de Heine.

LF: *Yo creí que me hablaba de un poema particular.*

JLB: Podría decirse mucho respecto de qué es una poesía particular, [pero para mí lo importante es que] la entendía perfectamente y podía prescindir del diccionario y ese fue un momento muy lindo de mi vida. Después, a través de Schopenhauer volví al budismo que sólo conocía a través del libro de sir Edwin Arnold: *The Light of Asia, La luz de Asia...*

LF: *Encuentro que su interés por la sabiduría y literatura asiáticas se reflejan también en su libro Cuentos breves y extraordinarios, algunos relatos se remontan a ese clásico en la materia que es Zen flesh and zen bones.*

JLB: Sí, creo que sí...

LF: *Por ejemplo el de la monja Enshu*

JLB: Ah sí, ese libro lo hicimos en colaboración con un amigo nuestro, con Adolfo Bioy Casares, [tiene] un título un poco comercial pero eficaz... Creo que es un buen libro, está hecho de antologías, de páginas que nos han gustado a los dos, creo que no hay ningún ripio en ese libro. [Por ejemplo la página del taoísta Chuang Tzu que había soñado con una mariposa], “Chuang Tzu soñó con una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que había soñado ser un hombre”. Yo sentí después, que esta página debía su acierto al hecho de que Chuang Tzu eligiera una mariposa. Porque si Chuang Tzu hubiera dicho: “Chuang Tzu soñó que era un lobo y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser un lobo o un lobo que había soñado ser un hombre”, la página no hubiera tenido ninguna eficacia, en cambio parece que la fragilidad de la mariposa condice con la idea de que la mariposa es un sueño en cambio si hubiera elegido un tigre o un lobo, habría fracasado, dio exactamente con lo que necesitaba, con una mariposa. Luego, yo he publicado en Buenos Aires un libro sobre el budismo. Lo escribí en colaboración con Alicia Jurado, fueron una serie de manuales elementales, [el nuestro] se titula *Qué es el budismo* [y apareció] en la colección Esquemas de la editorial Columba. Escribimos, compilamos este libro, y hay un capítulo dedicado al budismo Mahayana, un capítulo sobre el budismo tibetano, y otro sobre el budismo Zen, pero en ese libro, fueron preciosos para nosotros, los tratados del budismo Zen de Suzuki.

Después llegó esta invitación tan inesperada, porque yo pensaba esta mañana, yo conozco las dos puntas del oriente, bueno, Andalucía ya es el oriente, sobre todo comparándolo con el resto de España, y está, la Alhambra, la mezquita de Córdoba y luego está Egipto y ahora conozco el otro extremo, conozco el Japón, yo sé que estos días van a ser inolvidables para mí, o sea que cada día ha traído un descubrimiento, me han ocurrido cosas que yo no hubiera creído que iban a sucederme, por ejemplo conversar con un sacerdote *shinto*.

LF: ¿Dónde?

JLB: En la ciudad de Isé donde fui purificado por la sal, y luego por el agua y donde asistí a un concierto...

LF: *de gagaku*.

JLB: Sí, me sentí muy, muy conmovido y eso lo sentí también con la música de otros instrumentos, como el *shamisen*.

LF: ¿Qué me puede decir Borges, de ese primer contacto con esos monjes Zen que usted entrevistó en Kioto?

JLB: Bueno, es que yo tenía algún conocimiento del Zen, yo, para escribir este modesto manual de 100 páginas, habré leído 40 o 50 libros pero todo eso es de algún modo distinto a lo que he sentido estando aquí, a lo que siento estando aquí. Hay algo en la presencia física que no se da en los libros. Ahora, la gente dice que por qué viajo si soy ciego, pero se equivocan, un ciego puede sentir muchas cosas. Además, yo trato de imaginarme las cosas, por ejemplo, ahora tengo una imagen visual del Buda de Nara, pero esa imagen es sin duda errónea ya que soy ciego, pero sin embargo es una imagen vívida, es la que yo tuve cuando pude tocar uno de los pétalos de la flor de loto, la imagen es así, y la cara me parece que la viera. Sin duda lo que veo es erróneo, pero de cualquier modo, puede ser erróneo... ya que la memoria tiende a deformar las cosas. Mi padre, que era profesor de psicología, me dijo: "Yo creo tener recuerdos de Entre Ríos, donde nací, pero sin duda no los tengo, lo que yo recuerdo es el recuerdo del último recuerdo que he tenido". Cada vez que uno recuerda algo, uno lo modifica, la memoria es así...

LF: *También es generosa.*

JLB: Es generosa y es rica y es pródiga. De modo que yo sé que lo que recordaré en Buenos Aires no será exactamente lo que yo he sentido o lo que yo he imaginado aquí, pero eso no importa, porque será eficaz para mí. Yo he sentido aquí, y voy a decirlo en Buenos Aires, algunas cosas que quizás puedan concretarse. Por ejemplo, cuando yo estuve en York, y vi este famoso vitral de *The Five Sisters of York*, las cinco hermanas, los cinco vitrales de la Catedral de York, sentí que una iglesia medieval me llegaba desde el pasado. Pero aquí, en Japón, tengo una impresión muy distinta como que todo fuera contemporáneo.

LF: *¿Por qué eso?*

JLB: Aquí en el Japón se ha logrado algo que no se da en ninguna otra parte. Por ejemplo, uno ve la catedral de Chartres, la catedral de York, York Minster, incluso uno ve la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba o las pirámides de Egipto, la Esfinge o las ruinas de Luxor de Tebas, y uno piensa estas son ruinas, esto es algo que ha quedado del pasado. Pero aquí, yo no sé por qué, uno tiene la impresión de que todo es contemporáneo, es decir, yo no estoy viendo una imagen que tiene tal fecha, yo estoy viendo algo que es tan contemporáneo como este hotel y creo que esto puede explicarse por el hecho, desde luego asombroso, de que aquí, el Japón tiene su cultura que es antigua e ilustre, y ha asumido también la cultura de China antigua e ilustre también, y luego lo que se llama la cultura occidental y todo esto es contemporáneo, todo esto no es antiguo, todo esto es actual, todo esto está floreciendo y viviendo. Este es un milagro que el Japón ha logrado, hacer que lo antiguo sea nuevo y que lo nuevo no parezca algo intruso; en el Japón tengo la impresión de que dominan estas diversas culturas y que hacen que todas ellas sean contemporáneas, es decir se ha logrado una suerte de eternidad...

LF: *Hay diversas eternidades Borges. Por ejemplo, todos esos ejemplos que usted dio son ejemplos donde predomina la pasión de la piedra, y acá predomina la pasión del leño.*

JLB: El leño parece más joven que la piedra, la piedra tiene un olor de...de... *un tono mental ¿no?...*

De modo que yo creo que para esa tarea esencial de salvar la cultura que es la tarea de nuestro tiempo, creo que el oriente puede ser precioso y singularmente el Japón, porque el Japón se ha adueñado de la cultura occidental, de la técnica occidental y le ha agregado algo suyo, transformándola, con algo que me parece peculiar del Japón, que es el don estético.

Por ejemplo aquí se fabrican instrumentos [musicales], pero estos instrumentos son más hermosos y más elegantes que sus modelos occidentales.

LF: ¿A qué lo atribuye, Borges?

JLB: Lo atribuyo a un hecho muy sencillo al sentimiento estético que es típico del Japón y que otros países no tienen o tienen menor grado. Y yo agregaría también lo ético, porque tengo la convicción de estar en un país ético. Estoy en un país donde no se admira a una persona por ser pilla o no se le admira por el hecho de ser pícara. Creo que este país tiene un sentido ético profundo, una honestidad intrínseca, de modo que tenemos la honestidad, tenemos la estética ...

LF: ¿Y la ética?

JLB: Sí, tenemos la ética. Y también tenemos... toda la cultura occidental que se maneja aquí en Japón y que se maneja modificándola y sobre todo embelleciéndola, en suma, creo que el mundo puede recuperar mucho del Japón y estoy seguro de que no será defraudado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “Los sueños y los arquetipos”. *Iberoromania*. 3 (1975): 9-78.
- _____. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* (UCLA). XIX, 2 (otoño 1990): 21-33.
- Amigos del arte. 1924-1942*. Buenos Aires: Malba, 2008. Catálogo y exposición por Patricia Artundo y Marcelo E. Pacheco.
- Bioy Casares, Adolfo. “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”. *Sur*. 92 (mayo 1942): 60-65.
- Borges, Jorge Luis. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. *Aleph*. Madrid: Bru-guera, 1974. 42-45.
- _____. “De las alegorías a las novelas”. *La Nación* (7 agosto 1949): 1; *Otras inqui-siciones*. Buenos Aires: Sur. 1952.
- _____. *Deux fictions: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” et “El Sur”*. Ed. y trad. Michel Lafon. París: PUF-Fondation Martin Bodmer, 2010.
- _____. “El escritor argentino y la tradición”. *Colegio libre de Estudios Superiores, Sur*. 232 (enero-febrero 1955): 1-8 ; *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- _____. “El Fin”. *Ficciones*. Madrid: Bruquera, 1974. 521-524.
- _____. “El Fin”. *La Nación*. 2da sección (11 octubre 1953): 1.
- _____. *El hacedor. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996. 779-854.
- _____. *El hacedor. Obras completas*, t. 2. Buenos Aires: Emecé, 2005. 167-248.
- _____. *El hacedor*. Ed. Horacio Jorge Becco. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1986.
- _____. “El Sur”. *La Nación*. 2ª sección (08 febrero 1953): 1. Ilustración de Ale-jandro Sirio.
- _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.
- _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- _____. *Ficciones. Obras completas*, t. 1. Buenos Aires: Emecé, 2005. 457-514.
- _____. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.

- ____. “La pesadilla”. *Siete noches*. México: FCE, 1980. En: *Obras completas*, t. 3. Buenos Aires: Emecé, 2005. 242-253.
- ____. “La secta del Fénix”. *Sur*. 215-216 (septiembre 1951): 13-15.
- ____. “La tierra cárdena”. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- ____. “La vuelta de Martín Fierro”. *La Prensa*, 2da sección (24 noviembre 1935): 2.
- ____. “Las inscripciones de los carros”. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Gleizer, 1930; “Séneca en las orillas” [con variantes]. *Sur* 1 (verano 1931). 174-179.
- ____. *Libro de sueños*. Barcelona: Debolsillo, 1995/ 2014.
- ____. “Nota sobre Chesterton”. *Los Anales de Buenos Aires* 2. 20-22 (octubre-diciembre 1947): 49-52; *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952; *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- ____. *Obras completas*. Madrid: Emecé, 1996.
- ____. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- ____. *Para las seis cuerdas* [1965]. *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé, 1996. 953-952.
- ____. “Premios. Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE”. *Sur* 129 (julio 1945). 120-121.
- ____. “Séneca en las orillas”. *Síntesis* 2. 19 (diciembre 1928): 29-32.
- ____. “Sobre una alegoría china”. *La Nación*. 2ª sección. (25 octubre 1942): 1; *Otras inquisiciones* 1952.
- ____. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Sur*. 68 (mayo 1940): 30-46; *Antología de la literatura fantástica*. Eds. J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1940. 71-88.
- ____. *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- Borges, Jorge Luis, Norman Thomas Di Giovanni. *Autobiografía* [1970]. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- Borges, Jorge Luis, Margarita Guerrero. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953.
- ____. *El tamaño de mi esperanza* [1926]. Barcelona: Seix-Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis, Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones. Obras Completas en colaboración*, t. II. Madrid: Alianza-Emecé, 1986. 13-62.
- Borges, Jorge Luis, con la colaboración de Norman Thomas Di Giovanni. *Un ensayo autobiográfico*. Pról. y trad. Aníbal González, epílogo María Kodama. Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, 1999.
- Bueno, Mónica. “Borges, lector de *Martín Fierro*”. José Hernández. *Martín Fierro*. Ed. Élica Lois, Ángel Núñez. Madrid: ALLCA XX, 2001.
- Canaparo, Claudio. “De Bibliographica Ratio”. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Comp. Claudio Canaparo, Annick Louis y

- William Rowe. Buenos Aires: Paidós/Espacios del saber, 2000. 199-247.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- Charbonnier, Georges. *El escritor y su obra*. Ed. y trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 1975.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Borges en La Nación". *Revista Interamericana de bibliografías*. XLII ,1 (1992): 29-48.
- Cruz, Jorge. "El hacedor en *La Nación*". *La Nación* (25 agosto 1999). Web. 10 jun. 2017 <<http://www.lanacion.com.ar/214666-el-hacedor-en-la-nacion>>
- Derrida, Jacques. *Fichus*. Paris: Galilée, 2002.
- Fernández Ferrer, Antonio. *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*. Buenos Aires: Cátedra, 2009.
- Fogwill. "Help a él". *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- García Gual, Carlos. "Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido". *Mitos I*. Zaragoza: VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 1999.
- Genette, Gerard. *Umbrables*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Gertel, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. Nueva York: Las Americas Publishing Comp., 1967.
- Giusti, Roberto. "Los premios nacionales de literatura". *Nosotros*. 2ª época. (julio 1942): 115-116.
- Goumegou, Susanne y Marie Guthmüller. *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Gramuglio, María Teresa. "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural". *Punto de vista*. VI, 17 (abril-julio 1983): 7-9. Dossier: Sur: revista y grupo intelectual.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. Élica Lois, Ángel Núñez. Madrid: UNESCO, 2001.
- Herrero Cecilia, Juan. "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias". *Cédille. Revista de Estudios Franceses* 2. Tenerife: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, 2006. 58-76.
- D'Hervy de Saint Denys, Marie-Jean-Léon. *Les Rêves et les moyens de les diriger: observations pratiques*. Paris: Amyot, 1867.
- Hobson, Allan. *Consciousness*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Johnson, David Kyle. "The Editor's Totem: An Elegant Solution for Keeping Track to Reality". *Inception and Philosophy - Because it's never just a dream*. Ed. Johnson, David Kyle. Hoboken-New Jersey. 2012. 1-10.
- Katchadjian, Pablo. *Aleph engordado*. Buenos Aires: Editorial Imprenta Argentina de Poesía, 2009.

- King, John. *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture. 1931-1970*. Cambridge University Press, 1986.
- Kohan, Martín. “Erik Grieg”. *Una pena extraordinaria*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- LaBerge, Stephen. “Lucid Dreaming: Psychophysiological Studies of Consciousness during REM Sleep”. *Sleep and Cognition*. Eds. Bootzen, R.R., Kihlstrom, J.F., Schacter, D.L. Washington, D.C.: American Psychological Association, 1990. 109-126.
- Liddell Hart, B. H. *The Real War, 1914-1918*. Boston-New York: Little, Brown and Company, 1964. 232-236.
- Louis, Annick. *Borges. Œuvre et manœuvres*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- _____. *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*. Montreuil: Aux Lieux d’être, 2006.
- _____. *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*. Montreuil: Aux lieux d’être, 2007.
- _____. « Caillois-Borges, ou qu’est-ce qui s’est passé ? ». *Diagonales sur Roger Caillois, Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*. Francia: Editions L’improviste, 2002. 81-101.
- _____. “¿Cómo salir de Borges?”. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Eds. Rowe, Williams, Claudio Canaparo y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300.
- _____. “Definir un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XLIX, 2 (diciembre 2001): 409-437.
- _____. “El rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana”. *Badebec*. II, 3 (septiembre 2012): 118-142.
- _____. « Essais de Genre ». Eds. Moreno, Fernando, Sylvie Josserand, y Fernando Colla. *Literaturas mestizas en América latina. Estética e ideología*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2011.
- _____. « Étoiles d’un ciel étranger. Roger Caillois et l’Amérique Latine ». *Littérature Roger Caillois*. 170 (junio 2013): 71-81.
- _____. “La adhesión a la realidad”. *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX, El enigma de lo real*. Comp. Claudio Canaparo y Geneviève Fabry. Oxford: Peter Lang, 2007. 123-134.
- _____. « La vacuité du je ». *Poétique*. 149 (febrero 2007): 73-84.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- _____. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil. 2000.

- MacAdam, Alfred. "The Maker". *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Ed. Edwin Williamson. Cambridge University Press, 2013. 137-145.
- Mallea, Eduardo. *Notas de un novelista*. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- Mallea, Eduardo, Francisco Romero, et al. "Desagravio a Borges". *Sur*. XII, 94 (julio 1942): 7-34.
- Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Imprenta Universitaria, 1959.
- Nahson, Daniel. *La crítica del mito: Borges y la literatura como sueño de vida*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela". *La deshumanización del arte, Obras completas, tomo III (1917-1928)*. [1925] Madrid: Revista de Occidente, 1957. 387-419.
- Panesi, Jorge. "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*". *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000. 49-64.
- _____. "Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina". *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000. 65-74.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- Pezzoni, Enrique, y Annick Louis. *Enrique Pezzoni, lector de Borges: lecciones de literatura, 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- Podlubne, Judith. *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- Poe, Edgar Allan. *Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. I. Poems*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge: Harvard University Printing Office, 1969.
- "Premio Nacional de Literatura". *Nosotros*. VII, segunda época, 76-78 (1942): 114-116.
- Ramos Izquierdo, Eduardo. *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásim"*. Op. 1. México-París: RILMA 2-ADHEL, 2006.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada". *Revista Iberoamericana*, XL (abril-septiembre 197): 87-88.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Genre ». *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Eds. Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer. París: Seuil, 1995. 520-529.
- _____. *Pourquoi la fiction ?* París: Seuil, 1999.
- _____. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* París: Seuil, 1989.
- Sosnowski, Saúl. *Borges y la cábala: la búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976.

- Spagnuolo, Marta. “Para dar un fin a una discusión sobre “El fin” de Borges y posible comienzo de otra”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Web. 10 jun. 2017 <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/elfin.html>>
- Spiller, Gustav. *The Mind of Man. A Text Book of Psychology*. London: Sonnenschein & Co., 1902.
- Spiller, Roland. “Fuegos artificiales en el neocórtex”: la poesía de Borges como base de una antropología literaria”. *Borges poeta*. Ed. Alfonso de Toro. Hildesheim-Zürich-Nueva York: Georg Olms Verlag, 2010. 85-104.
- . “Traducir y soñar: la creatividad del infiel”. *Jorge Luis Borges: Traducción e historia*. Ed. Alfonso de Toro. Hildesheim-Zürich-Nueva York: Georg Olms Verlag, 2010. 111-126.
- Spiller, Roland et al. *Guatemala: nunca más: desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*. Ciudad de Guatemala: F & G Editores, 2015.
- Waismann, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

INDEX NOMINUM

- Abdera, 51
 Acevedo Díaz, Eduardo, 15-16, 27
 Adorno, Gretel, 78
 Adorno, Theodor, 78
 Adrogué, 17
 Alazraki, Jaime, 31, 78, 103
 Albert, Stephen, 43, 48, 51-58
 Alhambra, 99-100
 Alighieri, Dante, 83
 Almotásim, 13-14, 24, 35, 107
 Alt, André-Peter, 75
 América del Sur, 96
 Ancre, 45
 Andalucía, 99
 Angelus Silesius, 91
 Anzieu, Didier, 78
 Aquiles, 36
 Argentina, 15-16, 24, 36, 96, 105, 107
 Argentino Daneri, Carlos, 16
 Arnold, Edwin, 96, 98
 Arreola, Juan José, 11
 Ashe, Herbert, 38
 Ashgrove, 47, 49, 51-52
 Asterión, 31
 Babel, 13, 21, 31, 33
 Babilonia, 27, 31, 34
 Bacourt, baronesa de, 35
 Banchs, Enrique, 27
 Baudelaire, Charles, 75
 Bengala, 92
 Benjamin, Walter, 78
 Berkeley, 77-78
 Berlín, 45, 55
 Bernés, Jean-Pierre, 14
 Bianco, José, 31, 33, 107
 Bioy Casares, Adolfo, 11, 13, 15-16,
 21, 30, 35, 75, 98, 103-104, 106
 Bloom, Harold, 66
 Bloy, León, 18, 38
 Bolaño, Roberto, 75
 Bombal, María Luisa, 31
 Bradbury, Ray, 91
 Brasil, 36
 Buda, 95-96, 99
 Bueno, Mónica, 62, 104
 Buenos Aires, 11, 18, 21, 35-36, 38, 42,
 75, 98, 100, 103-108
 Burton, Robert, 51
 Caillois, Roger, 30-31, 106
 Carlyle, Thomas, 49
 Carrizo, César, 27
 Castellanos Moya, Horacio, 82
 Certeau, Michel de, 30, 105
 Cervantes, Miguel de, 83
 Charbonnier, Georges, 11-12, 105
 Chartres, 100
 Chesterton, Gilbert Keith, 18, 28, 38
 China, 97, 100
 Christie, Agatha, 29
 Chuang Tzu, 82, 98
 Cobo Borda, Juan Gustavo, 33, 105
 Coleridge, Samuel Taylor, 83-84

Córdoba, 99-100
 Cortázar, Julio, 75
 Costa Picazo, Rolando, 21
 Cruz, Jorge, 63, 105
 Cruz, Tadeo Isidoro, 6, 62-64, 68, 70, 103
 D'Annunzio, Gabriele, 75
 D'Hervey de Saint Denys, Marie-Jean-Léon, 79, 105
 Dabove, Santiago, 31
 Dahlmann, Juan, 18, 29
 Darío, Rubén, 75
 De Quincey, Thomas, 18, 38
 Demócrito de Abdera, 51
 Derrida, Jacques, 78, 105
 Di Giovanni, Norman Thomas, 14, 104
 Dinastía Luminosa, 53
 Dios, 75, 78, 82-83
 Don Quijote de la Mancha, 13, 34-35, 62, 68
 Durero, Alberto, 46, 52
 Edelberg, Betina, 104
 Egipto, 99, 100
 Entre Ríos, 99
 España, 99
 Fénix, 17, 19, 24, 31, 38, 66, 104
 Fernández Ariza, Guadalupe, 6, 41
 Fernández Ferrer, Antonio, 63, 105
 Fernández, Macedonio, 31, 66
 Fierro, Martín, 6, 17, 19, 28, 37-38, 61-70, 104-105, 107
 Frankfurt, 78
 Freud, Sigmund, 76, 79
 Frías, Carlos, 10
 Funes, Irineo, 18, 36-37, 63
 Futoransky, Luisa, 6, 91, 95
 García Gual, Carlos, 70, 105
 Genette, Gérard, 10, 79, 105
 Gertel, Zunilda, 105
 Ginebra, 92
 Giusti, Roberto, 15-16, 27, 105
 Goethe, Johann Wolfgang von, 56, 73, 97
 González Lanuza, Eduardo, 15
 Gorriti, Juana Manuela, 75
 Goumégou, Susanne, 77, 105
 Gramuglio, María Teresa, 34, 105
 Grieg, Erik, 71, 106
 Groussac, Paul, 75
 Guerrero, Margarita, 63, 104
 Hai Feng, 45
 Hashimoto, 96
 Hasidim, 18
 Heine, Heinrich, 97
 Henríquez Ureña, Pedro, 15, 84
 Hernández, José, 17, 64-69, 104-105
 Herrero Cecilia, Juan, 70, 105
 Hispanoamérica, 11
 Hladik, Jaromir, 86
 Hobson, Allan, 86, 105
 Hoek, Leo Huib, 10
 Hollywood, 29
 Homero, 76, 82
 Hudson, Guillermo Enrique, 17
 Ibarra, Néstor, 14
 Imperio Alemán, 44
 Inglaterra, 44, 55-56
 Irlanda, 44
 Isé, 95, 99
 Iser, Wolfgang, 76
 Japón, 95-97, 99-101
 Johnson, David Kyle, 78, 105
 Judas, 34-35, 38
 Jung, Carl Gustav, 77-78, 80, 86
 Jünger, Ernst, 75
 Jurado, Alicia, 98
 Kafka, Franz, 75-76
 Katchadjian, Pablo, 71, 105
 King, John, 33, 106
 Kioto, 95, 99
 Kodama, María, 10, 12, 104
 Kohan, Martín, 71, 106
 LaBerge, Stephen, 79, 106
 Lafcadio Hearn, Patrick, 96-97
 Lafon, Michel, 17, 103
 Liano, Dante, 82
 Liddell Hart, Basil Henry, 42-43, 106
 Londres, 14
 Louis, Annick, 5, 23, 27-31, 33-34, 37,

76, 79, 104, 106-107
 Ludmer, Josefina, 62, 80, 106
 Lugones, Leopoldo, 16, 37, 74, 104
 Luxor, 100
 MacAdam, Alfred, 107
 Madden, Richard, 43-45, 49, 55, 57
 Mallea, Eduardo, 15, 27, 32, 107
 Martínez Estrada, Ezequiel, 62, 107
 Mauthner, Fritz, 18, 38
 Melián Lafinur, Álvaro, 27
 Menard, Pierre, 13, 18, 35, 62
 MÉXICO, 9, 82, 105, 107
 Moebius, August, 77-78
 Monterroso, Augusto, 82, 107
 Moreno, Fernando, 106
 Nagano, 95
 Nahson, Daniel, 78, 107
 Nara, 95, 99
 Newton, Isaac, 54
 Nolan, Christopher, 78
 Nolan, James Alexander, 28
 Ocampo, Silvina, 11, 30, 104, 106-107
 Ocampo, Victoria, 33, 35
 Ogden, Thomas, 78
 Olea Franco, Rafael, 5, 9, 62, 107
 Orbis Tertius, 13, 17, 19, 27, 34, 103-104
 Oría, José, 27
 Ortega y Gasset, José, 32, 107
 Panesi, Jorge, 31, 34, 107
 Perry, Matthew Calbraith, 97
 Persia, 53
 Pessoa, Fernando, 75
 Peyrou, Manuel, 31
 Pezzoni, Enrique, 27, 29, 107
 Picardía, 67
 Piglia, Ricardo, 107
 Pléiade, 14
 Podlubne, Judith, 34, 107
 Poe, Edgar Allan, 28, 77, 107
 Poirot, Hercule, 29
 Proteo, 82
 Quain, Herbert, 20, 33, 35
 Quevedo, Francisco de, 36
 Ramos Mejía, 21
 Ramos-Izquierdo, Eduardo, 14
 Recabarren, 38, 64, 66, 70
 Rega Molina, Horacio, 27
 Regazzoni, Susana, 6, 61
 Rey Rosa, Rodrigo, 82
 Ricardo, 82
 Rimbaud, Arthur, 75, 77
 Rodríguez Monegal, Emir, 62, 66, 69, 78, 107
 Rojas Paz, Pablo, 27
 Runeberg, Viktor, 43, 45-46
 Ryan, 28
 Sábato, Ernesto, 15
 Santa Inquisición, 12
 Sarlo, Beatriz, 62-64, 66, 68-69, 107
 Saturno, 57
 Schaeffer, Jean-Marie, 24, 26, 107
 Schopenhauer, Arthur, 18, 38, 45, 54, 69, 77-78, 98
 Séneca, Lucio Anneo, 36, 104
 Shahrazad, 55
 Shakespeare, William, 81-83
 Shaw, George Bernard, 18, 38
 Sosnowski, Saúl, 107
 Sousa de Morais, Venceslau José, 97
 Spagnuolo, Marta, 62, 66-69, 108
 Spiller, Roland, 6, 73, 75-76, 79, 82, 85, 108
 Staffordshire, 45, 51
 Stevenson, Robert Louis, 18, 38
 Sur, 29
 Suzuki, Daisetsu Teitaro, 98
 Swedenborg, Emanuel, 20
 Tabucchi, Antonio, 75
 Tácito, Cornelio, 51
 Tebas, 100
 Tercer Emperador, 53
 Tientsing, 52
 Tlön, 13, 17, 19, 21, 27, 34-36, 38, 56, 103-104
 Tokio, 95
 Ts'ui Pên, 54
 Ulises, 87
 Uqbar, 13, 17, 19, 21, 27, 34-36, 38, 103-104

Uruguay, 36
Viterbo, 16, 107
Waismann, Sergio, 79, 108
Whitman, Walt, 49
Wilkins, John, 36
Williamson, Edwin, 107
Woscoboinik, Julio, 78

Yago, 82-83
York, 43, 100, 105-106, 108
York Minster, 100
Yu Tsun, 28, 43, 55, 57
Zangara, Irma, 21
Zardetto, Carol, 82
Zunz, Emma, 71

INDEX RERUM

- ajedrez, 57-58
- alegórico, 33, 49
- álgebra, 56
- antología, 32, 39
- argentino, 11, 15, 25, 27, 31-32, 34-37, 62-63, 66, 69, 91, 95, 103, 107
- arquetipo, 55-56, 59, 77-78, 103
- autobiográfico, 14, 43, 104
- autorreferencia, 19
- barbarie, 18
- barroquismo, 11
- biblioteca, 21, 103
- civilización, 18
- conjetural, 19
- cuento, 11, 13-14, 16-17, 19, 21, 24, 27, 30, 33, 35-39, 63, 66, 74, 81-82, 84, 96-98, 107
- detective, 29-30, 33, 36
- duelo, 18, 38, 64-65, 68-69
- enciclopedia, 21, 38
- enigma, 28, 37-39
- ensayo, 11-14, 16, 19, 22, 29, 32-34, 62-63, 66-67, 81, 104
- escritor, 10-12, 15-16, 27, 32, 55-56, 62, 64, 69, 75, 82-83, 95, 103, 105, 107
- escritura, 10, 12-13, 16-17, 19, 24-25, 31, 62-63, 74
- especular, 54-55, 58
- espejo, 21, 47, 51-52
- eternidad, 13-14, 24, 87, 95, 100
- fantástico, 18, 23-24, 27-28, 30-32, 39
- ficción, ficcional, 6, 11, 24-27, 29, 32-36, 39, 41, 43, 49, 54, 56-57, 70, 73, 78-79, 81, 91, 107
- forma breve, 31-32
- gaucho, gauchesco, 12, 17-18, 62-65, 67-70
- género, genérico, 5, 9, 11, 13-14, 16, 23-35, 37-39, 62, 69-70, 106
- geometría, 46, 56, 58
- héroe, 28, 34, 41, 43, 45-48, 55, 57, 70
- hibridez, 84
- historia, histórico, 29, 31, 33, 36, 39, 41-42, 49, 51, 54-56, 59, 63, 67, 70, 75, 82, 108
- honor, 15, 22, 68
- imaginación, imaginar, imaginario, 16, 26, 29, 32, 39, 43, 45-52, 54-56, 58-59, 63, 76, 81
- infinito, 21, 47, 50, 54-55, 58
- injuriar, 13, 16
- inmortal, 52-53, 85
- inquisición, 12
- intertexto, intertextual, 6, 14, 63, 84, 105
- ironía, 16, 21, 37, 67, 75, 105
- irreal, 20, 56
- irrealidad, 11, 47
- jardín, 9, 10, 12, 14-16, 18-21, 24, 27-

- 28, 32-33, 37-38, 41-43, 45-46, 49-50, 52, 54-58, 103
- jeux, 30
- juego, 15, 19, 50, 55, 58
- kaidán, 97
- laberinto, 36, 50-58, 63, 86, 105
- lector, lectura, 5, 6, 11-13, 15, 19, 21-22, 26, 28-29, 32-39, 42-43, 51, 55, 61-62, 66, 68-70, 74, 81, 91, 95, 104, 107
- libro, 5, 9-17, 19-21, 24, 32, 37-38, 42-43, 50, 53, 55, 57-58, 61-63, 66, 74-75, 81, 92, 95-99
- literario, 11, 15, 17, 19, 25-26, 29, 31, 33, 35-37, 50, 62-63, 70, 75-78, 80-82, 92, 105-108
- literatura fantástica, 5, 11, 19, 23, 26, 29-30, 104, 106
- literatura nacional, 25, 30, 32, 36
- mapa, 19
- memoria, 37, 48-49, 51-52, 55-58, 65, 70, 80, 99
- metaficción, 77
- metafísica, 48-51
- metáfora, 16, 18, 37, 54, 76, 79
- metaliterario, 11
- mimésis*, 26
- mito, 70, 78, 105, 107
- muerte, 11, 18, 28, 30-31, 34, 37, 43-45, 51, 61, 63-66, 68-70, 84-85, 91-92
- narración, 16, 20, 38, 42-44, 53-55, 63-64, 70, 77
- narrador, 11, 16, 21, 24, 28-29, 32, 35, 38, 44, 54, 56, 67, 84
- novela, 13, 15-16, 25, 32, 38, 54, 57, 103, 107
- occidental, 53, 78, 100-101
- onírico, 6, 73-78, 80, 83-86
- oriental, 53-54, 56
- original, 12, 19-20, 38, 69, 79
- paratexto, paratextual, 18, 25, 33, 37, 39
- pasado, 44-45, 48-50, 56-57, 68, 80, 92, 96, 100
- peronismo, peronista, 24, 36
- poema, 16-17, 34, 49, 62-70, 74-75, 81, 85-86, 96, 98
- poema épico, 17
- poesía, 6, 32-33, 75, 85-86, 97-98, 105, 108
- policial, 18, 24, 28-32, 39, 42
- realidad, real, 18, 20, 25-27, 32, 39, 46, 48-49, 56, 68-69, 73, 76-77, 80, 84, 86, 106
- realismo, realista, 11, 15, 25, 33, 92, 106
- recepción, 6, 15, 18, 23-24, 37, 43
- referencial, 25
- reino, 50
- relectura, 26, 74, 78, 84
- remático, 11
- representación, 25-26, 31, 55, 76, 78, 81, 83
- roman policier, 30
- ruina, 20, 27, 31, 34, 74, 77, 79, 82, 100
- símbolo, 44-46, 79-81, 85
- soneto, 16
- sueño, 6, 27, 38, 52, 56, 65, 67, 73-87, 91, 98, 103-104, 107
- temporal, 20, 80
- textualidad, 24, 35, 37
- tiempo, 20, 27, 29, 39, 41, 43-44, 47-48, 50-58, 69, 79, 81, 83, 85, 92, 101
- tradición, 12, 26-27, 31, 39, 63, 66, 70, 103
- traductor, 52, 76
- universo, 20, 58, 86, 95
- vanguardista, 30
- venganza, 64, 67-68