AA621533.
TESIS
2 2004
V3

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

LA CRÍTICA LITERARIA COMO INDAGACIÓN NARCISISTA (ANÁLISIS DE CUENTOS SELECCIONADOS DE JORGE LUIS BORGES)

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Letras

AUTOR:
PEDRO LUIS VARGAS ÁLVAREZ

TUTORA:
ALMA CLARA ÁÑEZ UZCÁTEGUI

CARACAS, MARZO DE 2004

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL.....ii

RESUMEN.....v

INTRODUCCIÓN.....1

CAPÍTULO I BARROCO DE INDIAS Y NEOBARROCO LATINOAMERICANO. ENCUADRE DEL AUTOR EN EL CONTEXTO CULTURAL DE LATINOAMÉRICA.....5

La Esencialidad Barroca Latinoamericana. Barroco de Indias: Su hibridación y Arraigo como Expresión Cultural de la Colonia.....5
Neobarroco. Justificación.....8
Caracterización del Barroco. Coincidencias con la Poética de Borges.....11
Desencuentros entre Borges y la Posmodernidad.....25

CAPÍTULO II NARCISO. MITO Y PSICOLOGÍA.....28

Un Acercamiento al Mito.....28
Sicología Narcisista.....30

CAPÍTULO III BORGES Y NARCISO. LA CREACIÓN DE UN MITO PERSONAL.....35

La Fundación Mítica de Borges.....35
Cada Escritor Crea a Sus Propios Precursores.....37

CAPÍTULO IV EL NARCISISMO COMO SISTEMA DE EXPRESIÓN LITERARIA.....56

Un Juego de Espejos. Particularidades del Canal en la Producción Narrativa Narcisista.....57

Procedimientos Narrativos Narcisistas.....60

CAPÍTULO V CRÍTICA LITERARIA O LITERATURA CRÍTICA.....76
CAPÍTULO VI ANÁLISIS DE TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS.....82

Aproximación al Relato.....82
El Autor Transcriptor. Borges frente al Espejo.....84
El Narrador y el Narratario: El Proyecto de Ocultar Información para Crear Una Realidad Atroz.....92
Elementos Neobarrocos: Vanitas, Intertextualidad y Algunas Notas sobre Carnavalización.....95
La Crítica: Auto-exégesis, El Crítico Personaje, Crítica Tlöniana y la Importancia del Prólogo.....98

CAPÍTULO VII ANÁLISIS DE PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE.....104

Aproximación al Relato.....104
De nuevo, Borges en el Espejo: Borges -Menard.....105
El Narrador y los Datos en torno al Proyecto de Lectura y Escritura de Borges-Menard.....108
El Comentario Fabulado y el Crítico Imaginario.....110

CAPÍTULO VIII ANÁLISIS DE LA BIBLIOTECA DE BABEL.....115

Aproximación al Relato.....115
La Terrible Esfera de Pascal.....115
Una Nota sobre la Crítica Literaria en La Biblioteca de Babel.....119

CAPÍTULO IX ANÁLISIS DE EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN, CON PROYECCIONES INTRATEXTUALES HACIA PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE, EL

JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN Y LAS RUINAS CIRCULARES.....122
Análisis del Examen.....123
Una Refutación del Tiempo. La Última Clave Interpretativa.....126
Al Fin un Relato: Las Ruinas Circulares o Negar el Tiempo es Afirmar Una Pesadilla.....129

CONCLUSIONES TRES TESIS EN TORNO A LA TEMATIZACIÓN DE LA CRÍTICA LITERARIA EN LA COLECCIÓN DE RELATOS EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN.....134

REFERENCIAS.....139

RESUMEN ANALÍTICO

Autor: Pedro Luis Vargas Álvarez
Título: **LA CRÍTICA LITERARIA COMO INDAGACIÓN NARCISISTA (ANÁLISIS DE CUENTOS DE JORGE LUIS BORGES)**
Tutora: Alma Clara Áñez Uzcátegui
Curso Académico 2003-2004. Número de Páginas: 148

El trabajo que presentamos a continuación muestra en su decurso los elementos que permiten ingresar a la poética narrativa de Borges dentro de los esquemas de la narrativa narcisista o metaficcional. La meta que creemos haber alcanzado es la comprobación de que los procedimientos de esta narrativa explicitan de tal manera los elementos constitutivos de los relatos que terminan por invadir el terreno de la crítica literaria. Esto lo pudimos verificar al analizar seis de los siete relatos contenidos en la colección El Jardín de Senderos que se Bifurcan. En ellos, en distintos grados, se confirma cómo la poética narrativa de Borges tiene como base la tematización de la figura del autor. Esto entendemos que se debe, en principio, a la sicología del propio Borges, quien desde muy joven estuvo sometido a una desintegración de su imagen hacia un mundo de símbolos, de palabras. Sin embargo, esta separación de la imagen hacia la palabra no bastaría para explicar la poética narrativa borgeana; se necesita también un marco

estético y éste lo ofrece el Neobarroco bajo la forma del logocentrismo. Así pues, en una poética marcada por la identidad de la palabra en la palabra se puede entender claramente cómo cualquier procedimiento narrativo narcisista es al mismo tiempo un ejercicio de crítica literaria: la escritura se vuelve alegórica, a tal punto que logra encerrar en su interior la poética, la crítica, el comentario y la propia escritura.

INTRODUCCIÓN

Probar la validez de una tesis a partir de la obra de Borges es un trabajo tan arduo como el de probar la no validez de la misma. Y es que la operación de endilgar una idea a Borges podría correr el albur de ser refutada por el propio autor, y no hacerlo podría correr una suerte análoga, esto es, haber sido propuesto por él. Quizá de esta paradoja hermenéutica derive la mayor coherencia de la obra borgeana: explicar a Borges es explicar las coincidencias entre su teoría y su práctica, que es al mismo tiempo teoría y práctica, escritura y crítica de la escritura. Probar que es el narcisismo(tematización de influencias, ideas, y figuras extra-textuales como el autor y el lector) el mecanismo utilizado por Borges para agotar algunas de las posibilidades de interpretación crítica es el objetivo general de este trabajo.

Para ello nos servimos de una selección de la narrativa del autor, que nos permitirá probar la validez de nuestra tesis, al menos, en estos relatos. Todos ellos forman parte del libro Ficciones y revelan sin duda la estructura laberíntica -esto es, simétrica y repetitiva- de la primera parte del libro titulada El Jardín de Senderos que se Bifurcan, a la cual corresponden. ¿Qué decir de que el jardín de senderos que se bifurcan, entendido como

laberinto de espejos, es toda esa primera parte del libro? Habría que dejar a un crítico más desocupado el análisis del cuento que aquí no hemos tocado. Nuestra selección apenas toma en cuenta seis de los siete relatos contenidos en la mencionada sección, éstos son -en orden de aparición- Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; Pierre Menard, Autor del Quijote; La Biblioteca de Babel; Examen de la Obra de Herbert Quain; El Jadín de Senderos que se Bifurcan; y Las Ruinas Circulares. De más está decir que toda selección representa una negación de una parte y la adaptación de la otra a los propósitos del trabajo iniciado; la nuestra no es menos procústica que las demás.

Pocos autores han generado tanta literatura como Borges: la crítica abunda y sólo es comparable con el número de sus continuadores. Pareciera entonces banal incorporar otro trabajo crítico a la lista. Sin embargo, la gran mayoría de los críticos se detiene en la verificación de sus ideas filosóficas, en sus ideas sobre la literatura o en reconocimientos a su figura como fundador del "Boom" Latinoamericano o de la literatura del siglo XX. Pocos se detienen en las estructuras textuales que derivan de la particular concepción que Borges tiene de la literatura; se olvidan de que Borges es un escritor, de que las ideas que tanto le apasionan a ellos se encuentran todas en la práctica literaria del autor y en los mecanismos que él escoge para representarlas. Indecible el encanto que tienen los textos críticos de Emir Rodríguez Monegal, de Harold Bloom, de Juan Nuño, y de Donald Shaw sobre Borges;

nosotros no prescindimos de ellos. Pero queremos ir más allá -o no tan allá, dirán otros- , queremos verificar cómo las ideas del autor suscitan estructuras particularmente narcisistas en una parte de su cuentística. El método que escogimos parece estar cerca del Textualismo, aquel que propugnaba Van Dijk, y que tiene la ventaja de ingresar en su poética tanto una teoría de los textos como una teoría de los contextos literarios(pragmáticos, cognitivos y sociológicos); para decirlo de otra forma: no se queda en la ideología, sino que se permite ingresar en el texto. De cualquier manera, hemos dicho "parece" porque la posibilidad de que este o cualquier estudio sea puramente textualista es calculable en cero. Siendo esto así, podemos ahora describir la manera en que pretendemos alcanzar nuestras pretensiones.

En primer lugar, requeriremos de la creación de un marco cultural amplio para justificar los procedimientos de construcción narcisistas o autorreflexivos de la narrativa borgeana dentro del contexto latinoamericano. A este aspecto dedicamos el primer capítulo de este trabajo. En él discutimos las afinidades de la poética de Borges con las poéticas de la Posmodernidad y del Neobarroco, decidiéndonos, al final, por éste. En segundo lugar, pisamos el espinoso terreno de la sicología para precisar las causas que llevan a un individuo o a un escritor, a crear una imagen ideal de sí mismo y a querer regodearse en ella. La relación es breve, pero no inútil. A ella dedicamos el segundo capítulo de este trabajo. En tercer

lugar, nos detenemos en esa parte que tanto gusta a los críticos de Borges: en el mito personal. Definir y describir los rasgos propios del Borges mítico, del Borges ideal, es el objetivo central del tercer capítulo de nuestro trabajo. Hasta allí llegaría la parte de nuestro marco teórico dedicada al estudio de los contextos. En cuarto lugar, abordamos las definiciones y precisiones en torno a la poética que nos permitirá el estudio de los textos narrativos borgeanos. Este cuarto capítulo, pues, está destinado a precisar los mecanismos sobre los que opera el narcisismo, la autorreflexividad o metaficción. El quinto lugar, el quinto capítulo, de nuestro estudio lo dedicamos a la definición y discusión de los mecanismos utilizados por la crítica literaria. Lo que sigue es análisis; el resto de los capítulos está destinado a abordar una parte de la narrativa borgeana. Para ello ponemos en juego los contextos, definidos en el marco teórico, y los procedimientos textuales sobre los que se que construyen los relatos analizados para establecer conclusiones en torno al valor crítico literario de las ideas propugnadas por Borges en sus cuentos a través del uso de procedimientos de creación narcisista.

Acceder al Mundo-Borges es una tarea ardua. El lector sabrá disculpar la complejidad del trabajo. En las conclusiones del mismo hemos tratado de simplificar al máximo los resultados de los análisis, que si un rasgo tienen es el de la precisión, que no el de lo exhaustivo.

CAPÍTULO I

BARROCO DE INDIAS Y NEOBARROCO LATINOAMERICANO. ENCUADRE DEL AUTOR EN EL CONTEXTO CULTURAL DE LATINOAMÉRICA

La posibilidad de ingresar a un autor como Jorge Luis Borges dentro de algún movimiento cultural es un arduo ejercicio procústico; se le puede acercar a ciertos espacios culturales con los que muestra afinidades, pero en seguida las diferencias salen al paso. Uno de los ámbitos al que se le puede aproximar este autor con mayor seguridad es el del Neobarroco. Sin embargo, habría que establecer la posibilidad cierta de que dicho espacio cultural exista, y, si así fuera, habría que fijar las causas que lo hacen mantenerse o reaparecer desde sus orígenes en el siglo XVII con la llegada de la influencia de la obra de don Luis de Góngora a América Latina.

La Esencialidad Barroca Latinoamericana. Barroco de Indias: Su Hibridación y Arraigo como Expresión Cultural de la Colonia

Las primeras aproximaciones hacia un estudio del arte barroco en América Latina se trasladan hacia la época colonial. Desde esta perspectiva se consiguen síntomas de

un arte barroco que se instaló en las colonias desde el siglo XVII y que se niega a desaparecer, aún cuando en Europa, y en España específicamente, ya se daban los pasos definitivos hacia el Neoclasicismo. La causa de este anacronismo tiene que ver con la concepción que de la realidad y del espacio tenían los aborígenes latinoamericanos: para ellos la realidad sensible no era más que una mera apariencia; y el mundo, el espacio de realización de esas apariencias derivadas de las grandes ideas de tipo mítico. De allí que, según afirma Bustillo (1996), "su arte (el de los aborígenes) no se proponga reproducir la apariencia de las cosas -para ellos un mero disfraz- y acuda con tanta frecuencia a un idioma de signos y símbolos."(p.69). Pareciera, pues, que existiera cierta esencialidad indígena que obliga a una comprensión y representación del mundo análogas a las del Barroco europeo. Es a esta esencialidad, doble del Barroco europeo, a la que se le designa como Barroco de Indias, una manifestación que, al entrar en el proceso de mestizaje, es refundida y asimilada sin problemas por la cultura de la península. Este fenómeno de hibridación, que llevará en el campo de las artes visuales al advenimiento del Churrigueresco, es explicado por Octavio Paz(1982).Según el autor, "De una manera natural -la estética misma del Barroco lo exigía- la poesía culta aceptó los elementos nativos. No por nacionalismo sino por fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico."(p.85). Así pues, el Barroco de Indias y el Europeo se concentraron en un mismo espacio de creación y dieron a la luz obras de

arte que iban más allá de las extrañezas y monstruosidades que fascinaban a los seguidores de Góngora en España.

Sin embargo, aún cabría preguntar por las razones que hacen que el Barroco se mantenga como manifestación cultural predominante durante todo el período colonial. Al parecer, la razón más fuerte se encuentra en el ámbito social y en la radical división de clases que se daba sobre todo en los grandes virreinatos. Así le podemos atribuir

> al poder -cuya expresión máxima sería el Estado, eventualmente el Estado absolutista y confesional altomoderno- la capacidad de *producir representaciones*. El poder genera imágenes de sí; el poder se expresa en acontecimientos; el poder, los poderes, se ejercen de un modo «teatral» en un espacio sometido enteramente al control. Él detenta la organización general de las apariencias.(De La Flor, 2002, 196).

Allí, en los centros de poder, en los virreinatos, el lujo, boato, los derroches de la corte, y la vida del blanco peninsular, contrastaban con la pobreza del pueblo, la falta de liquidez, y la vida de los blancos de orilla, los mestizos, los negros y los indios. Así lo explica Bustillo (1996), citando a Mariano Picón Salas:

> Porque si en algún espacio y tiempo históricos se ha exacerbado la lucha -contradicción- entre realidad y apariencia, ha sido en las colonias españolas de América, sobre todo en los centros virreinales. En ellos se produjo, según Picón Salas, una sociedad en la que lo sedentario, la molicie, la contemplación, sustituyeron progresivamente al heroísmo; la mediatización a la acción. Así, la riqueza y el lujo

> aventajaban la pompa de importantes ciudades de la península. Los favores eran pagados, al virrey y a los notables de la corte, en oro, plata y esmeraldas, y la brillantez de la abundancia se traducía en vestimentas extravagantes, decorados principescos y ritualísticas etiquetas; el galanteo, las fiestas y las procesiones religiosas se fueron rodeando de tal artificialidad y ostentación que llegaron a ser " alegorías teatrales".(p.75).

De alguna manera, pues, las cortes europeas habían instalado en Latinoamérica los centros propicios para la aparición del teatro de apariencias barroco: dobles morales, una iglesia que funcionaba como aparato burocrático y no como evangelizadora, una economía floreciente destruida por los constantes envíos de riquezas a España. Esto sin duda permitió el arraigo, durante toda la época colonial, del Barroco como sistema de manifestación cultural.

Neobarroco. Justificación

Pero, ¿qué fenómeno justificaría, una vez desaparecidos los virreinatos, la reaparición del Barroco en el contexto latinoamericano? Una respuesta nos la da Lezama Lima, citado por Bustillo(1996), según él:

> Esa manifestación estilística que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido, es un componente axial de sus eras imaginarias, es decir, aquellas eras en que la imagen actúa sobre lo temporal histórico, principalmente sobre aquellos

fondos temporales que se hacen arquetípicos, que se congelan... (p. 83).

De tal manera, el Barroco parece resurgir en la historia de la cultura cuando la imagen, la representación "arquetípica" de la realidad, se vuelve el centro de interés de la vida del hombre. Así, se podría afirmar que el primitivo arte barroco latinoamericano surgiría a partir de la mirada impresionada del Otro: el español que se afirma, se pierde o se fusiona ante un mundo alucinado; el indio que, por su parte, hace lo propio. En cierta forma el Barroco estaría destinado a reaparecer en el ámbito cultural e histórico como una reacción ante la imposibilidad de manejar una realidad conformada por el desbordamiento de la imagen.

La otra respuesta a la posibilidad de un barroco repetido o nuevo en Latinoamérica la da Alejo Carpentier. Para él, según cita Bustillo(1996), "El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio D`Ors -y me parece que en esto su teoría es irrefutable-, 'como una constante humana' que habría florecido en todos los tiempos, 'bien esporádicamente, bien como carácter de una cultura'."(p.84). Entendidas desde nuestro punto de vista, las respuestas ofrecidas por Carpentier y Lezama Lima no son divergentes. Por el contrario entendemos que los movimientos culturales responden a lo que en su fondo encierran las dos visiones propuestas. Por un lado, Carpentier da una visión que procura alzar al Barroco al

rango de categoría inmanente, que se repetiría, por movimiento pendular de la historia, de manera constante; por su parte, Lezama Lima atribuye la aparición del Barroco a circunstancias de tipo externas relacionadas con la proliferación de imágenes. Preferimos nosotros afirmar que la reaparición del Barroco en el contexto latinoamericano responde tanto a circunstancias inmanentes como a conductas propiciadas por la misma realidad.

Ahora, es innegable el atractivo que para nuestro estudio tiene la visión ofrecida por Lezama Lima, por ello valdría la pena volver un momento sobre ella. Según este autor, el Neobarroco sería la consecuencia de la proliferación de las imágenes del Otro y este fenómeno se vuelve una realidad, latinoamericana y mundial, durante la mayor parte del siglo veinte y lo poco que va de nuestro siglo. Así, por ejemplo, el narcisismo, tan propio del Barroco europeo, aparecerá en el contexto latinoamericano del siglo veinte como un intento de reafirmación de la propia imagen y como sistema de configuración de la creación literaria. Todo esto pondría en coincidencia las poéticas de creación neobarrocas y los meta-discursos posmodernos: el narcisismo se vuelve metaficción. Por eso, el Neobarroco, un poco más allá, responde a la necesidad típicamente latinoamericana de insertarse en los diálogos culturales con una voz y una identidad propias. Es, en fin, una respuesta ante la imposibilidad de una cultura posmoderna en Latinoamérica, puesto que ésta debería ir de la mano de un desarrollo histórico análogo al de la Europa

cartesiana y progresista. Luego, si Latinoamérica nunca fue moderna, le toca encontrar respuestas a su crisis en una esencia barroca que, arraigada desde la colonia, toma fuerza en el siglo XX y se instala como poética dominante dentro del continente.

Caracterización del Barroco. Coincidencias con la Poética de Borges

Una vez justificada y estudiada la posibilidad de un Neobarroco Latinoamericano, se hace necesario terminar con el propósito inicial de este capítulo. Aquí, pues, trataremos de mostrar las coincidencias entre la poética del Barroco y la poética de Borges que, en la medida en que sea coincidente, daremos en llamar neobarroca.

La Estructuración de la Realidad. Concepción Mitopoética y Nihilismo

Para empezar habría que preguntarse aquí por las coincidencias que existen entre la concepción barroca y la concepción borgeana del mundo, sobre todo por la manera en que ambas estructura la realidad. Al parecer los escritores barrocos del siglo XVI en España nadaban en contra de la corriente. Mientras que en el resto de Europa se estremecían las bases de la concepción del universo, a partir del *cogito ergo sum* cartesiano, en la península salía al paso una consigna destinada a reafirmar las

concepciones míticas de la realidad: *hominem te esse cogita*. Nada puede saber el hombre, nada puede conocer el hombre, salvo eso: que es sólo un hombre. La consigna pone al hombre pues en

> la evocación contundente de un supramundo ideal que deprime o deshace la esfera de la identidad humana y la realidad propia del mundo sensible, mientras vive una experiencia del tiempo histórico bajo la forma de «drama de la decadencia».(De La Flor, 2002, 50).

El mundo se convierte, pues, en una vana apariencia, en *vanitas*, que el hombre debe poner en relación con una verdad trascendente. Así el nihilismo, el escepticismo frente al mundo, se convierte en una forma de vida derivada de la política oficial del Estado "teológico" español. También el mundo, por su parte, se convierte en el espacio para leer la huella de Dios y el poeta, el intérprete de las grandes analogías de tipo mítico.

En Borges, en sus creaciones literarias, se dan también las claves para una interpretación de la realidad a partir del mito. Pero, para él, la relación de identidad no se establece con un Dios; se establece con la ausencia que representa toda palabra. Así, lo explica Cuesta Abad (1995) al decir que

> Para Borges la metafísica es esencialmente una poética de la identidad ficticia del mundo en el lenguaje (sea *mitos* o *logos*) y el último pensamiento, así como el primero, será Palabra generativa o destructiva del mundo, lo que no

> significa nada porque si en el lenguaje el mundo aparenta ser ilusión, más allá de aquel la realidad se desvanece...(p.251).

Pareciera, pues, que desde esta óptica Borges sintetizaría la pesadilla de la *vanitas* barroca, pero en una concepción logocentrista donde la palabra encerraría la interpretación alegórica de la realidad y el centro que sostiene toda realidad.

Narcisismo

Aunque en el apartado siguiente nos dedicaremos a hacer una breve lista de los motivos -temática- del Barroco presentes en la producción borgeana, hay un tema que por su carácter central en nuestro trabajo estudiaremos con más extensión, este es, el narcisismo.

Pocos mitos se han insertado con tanta fuerza en la cultura occidental como el mito de Narciso. Para Gerard Genette(1970) el tema de Narciso es fundamental dentro de la poética barroca y "simboliza bastante bien eso que podríamos llamar el sentimiento, o mejor la idea barroca de la existencia, que no es otra cosa que el vértigo"(p.31), el vértigo de contemplarse en el abismo de la alteridad. Este sumergirse en la alteridad, propio del Barroco, es generado por el cuestionamiento de las apariencias y la búsqueda de la realidad objetiva. Por su parte, Julia Kristeva(1999) ve en la figura de Narciso la cifra de la

subjetividad moderna marcada por la pérdida de la unidad y del *Uno* (en la acepción que da Plotino al término) como fuente de todo reflejo. Para ella:

> El Narciso mítico es un moderno más cercano a nosotros; rompe con el mundo antiguo porque se constituye en origen de la visión y busca al otro al frente de sí, como producto de su visión. Descubre entonces que este reflejo no es otro, sino que se lo representa él mismo, que el otro es la representación de sí mismo. A su manera, pues, y por un camino inverso a la mística, Narciso descubre en el dolor y la muerte la alienación constitutiva de su propia imagen. Privado del Uno, no tiene salvación; la alteridad se ha abierto en él. (p.104).

Pareciera, pues, que el narcisismo estuviera pidiendo un marco más amplio que el del Barroco. Y es que por los caminos de la razón cartesiana o por los de las alegorías míticas barrocas, pareciera llegarse al mismo lugar: la dilución completa de la propia imagen ante la pérdida de los asideros referenciales. Así, el narcisismo se eleva a la categoría de *complejo de cultura*. Quizá es por esto que Carmen Bustillo(1996) ya reconoce las condiciones críticas que dan origen al narcisismo en la época post-renacentista. "Esta relativización no solo de la realidad exterior sino del sujeto receptor habría operado una profunda conmoción en la «identidad del yo»"(p.44), de tal manera que ya el hombre post-renacentista vivía una crisis de referencias y comenzaba a diluir su yo en imágenes falsas y fantasmales. Los centros del hombre post-renacentista habían sido sacados de su lugar a partir del

giro copernicano, Montaigne había inaugurado la época del escepticismo, el hombre perdía sus asideros y todo lo dudaba, ante la multiplicidad de puntos de vista que sustituían el antiguo centro. Como lo señala Hauser (1994), la heterogeneidad del Manierismo no es sino "un signo de la conmoción en los criterios de realidad"(p.12) que sin ninguna duda es la clave para la aparición de la figura de Narciso.

Sea como fuere, el narcisismo se haya en el centro de la poética de creación borgeana, y se constituye en términos análogos a los del Barroco. Así lo afirma Cuesta Abad (1995) al decir que

> el tópico del espejo y del desdoblamiento es evidentemente una *métaphore obsédante* reiterada en la obra borgeana que tiene su ascendencia en la angustia productiva de la imaginación barroca ante la ruptura de centralidad del sujeto y de la realidad convertida en devenir vertiginoso.(p.242).

Luego, el narcisismo en Borges es consecuencia, como en el Barroco, del escepticismo. Así el autor crea ficciones que rivalizan con la *vanitas*-realidad y sirven de alegoría del Universo y de las ideas-lecturas del propio autor. Así, el texto borgeano se configura como el espacio en el cual se espejan, a la manera de Narciso frente al agua, la realidad y él mismo.

Motivos o Semántica del Barroco

Distinguidas ya las maneras neobarrocas en que Borges estructura su obra: narcisismo, y en que piensa el mundo y el universo: logocentrismo, vale la pena acercarnos al estudio de los temas del Barroco y a la manera en que reaparecen en la obra borgeana.

Entre los motivos predilectos del Barroco se encuentra, según lo afirma Bustillo(1996), la figura del laberinto. Éste representa el carácter excéntrico del hombre del siglo XVII que ha perdido definitivamente los asideros de la realidad ante la lluvia de imágenes que se configuran como pura apariencia. Pero también representa, según la autora, "la búsqueda del centro por medio de rodeos"(p.128), lo cual estaría en perfecta sintonía con las ideas orientales del mandala como representación de la búsqueda interior de sí mismo. Así, las coincidencias con Borges son claras. Bastaría aludir al relato La Casa de Asterión, para comprobar la validez de la primera parte de la afirmación en la obra de Borges. El atroz personaje del cuento ha perdido definitivamente toda relación con la realidad hasta el punto de que no llega a reconocer su propia imagen. También el otro uso que le atribuye Bustillo al motivo del laberinto dentro del Barroco aparece reflejado de manera concomitante en la obra de Borges que, por otra parte, siente especial interés por las filosofías orientales. Así, en relatos como La Biblioteca de Babel, El Jardín de Senderos que se Bifurcan, El Inmortal, y Las

Ruinas Circulares, la figura del laberinto, o su metáfora, representa el camino para el encuentro con un secreto centro portador de la verdad o del vacío.

Según de Aguiar e Silva(1972), "El tema de la fugacidad de la vida, de la ilusión de la vida y de las cosas mundanas, ocupa un lugar central en la literatura barroca".(p.287). Para este autor la temática barroca tiene ante todo motivaciones de carácter religioso:

> se trata de recordar al hombre que todo es vano y efímero sobre la tierra, que la vida carnal es un tránsito, y que es necesario buscar una realidad suprema exenta de mentira e imperfección. Las ruinas atestiguan la transitoriedad del hombre, y los poetas meditan angustiados sobre la fragilidad de la belleza humana, sobre la destrucción y el vacío que esperan a todo lo grácil y luminoso.(p.287).

Sin embargo, todos estos temas ingresan en la creación de Borges, pero en este caso el trasfondo, más que religioso, es de tipo filosófico. Los ecos de la obra de Schopenhauer, El Mundo como Voluntad y Representación, retumban en la creación borgeana. Un relato como Las Ruinas Circulares ejemplificaría perfectamente bien la idea que Calderón llevó a su cumbre durante el siglo XVII y que Borges eleva hasta al rango de pesadilla metafísica al eliminar cualquier vestigio de realidad. Por su parte el tema de la fugacidad de la vida ingresa en la obra de Borges sobre todo como tema de su lírica. A este respecto sería pertinente citar el poema Las Cosas, contenido en el Elogio de la sombra, donde dramáticamente asistimos a la

destrucción de la vida frente a la permanencia de los objetos.

En cuanto a la presencia de la máscara -motivo también del Barroco- dentro de la obra de Borges, habría que poner de nuevo la mirada sobre sus relatos. En ellos Borges sigue los procedimientos propios de la carnavalización estudiados por Bajtin(1989) en donde los personajes son reducidos o elevados a partir de lo que debería ser su condición jerárquica. Estos procedimientos son explicados por David Viñas Piquer(2002) al referirse a la novela dialógica, según él:

> Una muestra de Carnavalización es la técnica de representación de los personajes denominada *inversión*, a la que alude Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*. La inversión es un procedimiento basado en la modificación del orden jerárquico y la sustitución de un orden por otro , lo que puede provocar un cambio (elevación o rebajamiento) en la situación de un personaje(por ejemplo: la sirvienta que acaba convirtiéndose en reina)(p.467).

Quizá un ejemplo claro de este enmascaramiento de los personajes, que terminan por ser algo distinto de lo que parecen, lo encontremos en el cuento Funes el Memorioso, donde el personaje capaz de recordarlo todo es incapaz de pensar. Pero este procedimiento se encuentra también en la configuración de otros personajes como el Flaminio Rufo de El Inmortal, que después de buscar la inmortalidad busca desesperadamente morir, o en el "mago" que soñó ser un

creador y terminó siendo un sueño, en fin la lista es casi interminable. Otro uso que hace Borges de la carnavalización se da a través de la manipulación de los grandes discursos de la cultura occidental que quedan desacralizados en sus relatos. Emir Rodríguez Monegal (1979), al hablar de Borges, explica el fenómeno al decir que "La carnavalización en su obra es el resultado de un proceso extremadamente elaborado de parodia de la cultura occidental."(p.313). Este procedimiento consistiría en la introducción de los discursos marginados al centro de la creación. El mismo Rodríguez Monegal nos explica cómo Borges realiza un primer intento de introducción con la figura del gaucho, en 1930, con Evaristo Carriego y cómo "Una serie de cuentos populares, recogidos en 1935 bajo el título chillón de Historia universal de la infamia, iniciaron una revolución total de la narrativa hispanoamericana"(p.313.).

Hasta aquí las coincidencias que en el orden semántico encontramos entre la obra de Borges y la poética del Barroco. Sin embargo, los desencuentros también son variados. Según Bustillo(1996)también "La melancolía, el fanatismo, la soledad e incluso la locura"...(p.127) serían temas propios del Barroco, al igual que la figura femenina como portadora de un amor y placer efímeros, pero ninguno de ellos se convierte en eje de las creaciones de Borges.

Retórica Barroca

En el orden retórico la creación de Borges muestra también amplias coincidencias con la poética del Barroco. Para Aguiar e Silva(1972):

> La literatura barroca se caracteriza por la huida de la expresión sincera y directa, de las estructuras de las formas simples y lineales. Enorme "*coincidentia oppositorum*", según las palabras ya mencionadas de Dámaso Alonso, el barroco es necesariamente una literatura de fuertes tensiones del vocabulario, de polivalencias significativas, de estructuras complejas y sorprendentemente inéditas.(p.291).

Sin embargo, aquí habría que entrar en algunas precisiones. Así, en el ámbito retórico, el Barroco ha sido dividido por los estudiosos en dos grandes vertientes que se han dado en llamar Conceptismo y Gongorismo(o, peyorativamente, Culteranismo). Ambas vertientes responden a un principio común: la proliferación; pero la manifestación de este fenómeno toma caminos distintos en el campo de la expresión estética. Para los seguidores de Góngora, la proliferación se da en el nivel del significante a partir de procedimientos perifrásticos como la elusión y la alusión, a través del uso de metáforas puras con las que se pretende crear una realidad alucinada, y en el uso del hipérbato como figura privilegiada de la organización sintáctica. Todos estos procedimientos resultarían en un oscurecimiento de la forma y un privilegio de la sugerencia en el plano del significado.

Por otro lado, el Conceptismo daría privilegio a la proliferación en el plano del significado a través del uso del concepto, la antítesis, la alegoría, la agudeza verbal y un sistema complejo de relación de ideas. Esta división[1] es comentada por Menéndez Pidal, en cita de Lázaro Carreter(1992):

> Fuera del Gongorismo la oscuridad perdió su estimación ante el concepto análogo de la dificultad que Jáuregui le ponía en frente; oscuridad, lo tocante a la expresión, vicio condenable; dificultad, lo referente al asunto y pensamientos, modalidad defendible y aun preciada.(p.13).

Así pues, el Gongorismo y el Conceptismo quedan definidos como el oscurecimiento de la forma y el oscurecimiento de la idea, respectivamente. En uno la proliferación, la suntuosidad, abarca los significantes, en el otro, los significados.

La pregunta es ¿en cuál de estos sistemas de expresión cala mejor la creación borgeana? Y, ¿qué hace que esta expresión pase de ser una mera coincidencia y responda a una estructura de pensamiento equivalente a la del pensamiento barroco?

A decir de Cuesta Abad(1995):

---

[1] Hay que aclarar que para nosotros esta división tiene solo un carácter metodológico. En el mismo estudio del que extraemos la cita de Menéndez Pidal, Fernando Lázaro Carreter explica la posibilidad de entender a Góngora como un escritor conceptista.

> La poética narrativa de Borges se fundamenta sobre un principio productivo que determina la configuración de todos los planos del texto literario: De *l´intertextualité avant toute chose*. Es decir, la prosa borgeana, entretejiendo siempre textos precedentes que remiten a la Literatura considerada como *continuum* de las posibilidades del lenguaje, asimila conscientemente las formas de un complejo y heterogéneo entramado de referencias a las palabras ajenas, se constituye mediante las interacciones explícitas e implícitas de las estructuras verbales que confluyen en la convencional sincronía del discurso.(p.79).

Si partimos de la idea de que la obra de Borges es el resultado de un completo entramado de relaciones, como afirma Cuesta Abad, se nos hará más sencillo el encuadre del autor dentro de una posible retórica de lo barroco. Al parecer, las relaciones, a veces insólitas, entre los objetos fue lo que dio vida al conceptismo. Así lo explica Lázaro Carreter(1992):

> Se trata ahora de tender puentes entre ese centro (núcleo textual, palabra, poema, etc.) y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por las descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido.(p.16).

Este procedimiento, propio del Conceptismo, sin duda estaría en plena coincidencia con la fórmula de creación utilizada por Borges, que Cuesta Abad refiere como uno de los ejes centrales de las construcciones narrativas del autor. Así, el texto narrativo borgeano haría las veces de núcleo poético que se expande en una serie de relaciones más o menos elípticas, más o menos explícitas, con otros

textos. Y sería en estos textos en donde se conseguiría el sentido final, la interpretación última, del relato borgeano.

Desde esta perspectiva la narrativa borgeana funciona como un complejo entramado de metáforas de otros textos, que, en plena coincidencia con el Conceptismo, terminarían por configurar al texto como una alegoría o metáfora extendida de "algo más". Sin embargo, nuevamente, las coincidencias entre Borges y la retórica del Barroco son sólo esenciales. En detalle, se pierden en la obra de Borges los procedimientos formales de expresión del Conceptismo. Los juegos de palabras: zeugma, anagramas, calambur, etc., son los grandes ausentes de una posible expresión conceptista en la obra narrativa de Borges. La palabra en Borges, más que aguda, se vuelve tan precisa que los filos cortantes del Conceptismo se limpian y quedan limados a favor de una expresión totalmente plana y sobria.

Aún nos queda pendiente la segunda de nuestras preguntas. ¿A qué se deben, pues, estas coincidencias esenciales entre la narrativa borgeana y la retórica conceptista? Para responder sería preciso tomar en cuenta la justificación que hacen Carpentier y Lezama del estilo neobarroco de los escritores latinoamericanos. Ellos ven en la figura del escritor la reelaboración de la figura del cronista de indias que, impresionado por la voluptuosidad de la realidad, busca desesperadamente establecer analogías

entre el mundo que conoce y lo desconocido. Así explica Bustillo(1996)la posición de estos escritores:

> La primera, (hablando de las causas que determinan el gusto de nuestros escritores por una expresión barroca) y quizás una de las más importantes de esas "condiciones determinantes", sería la cualidad exuberante de nuestra naturaleza, "pulsión telúrica" cuya fuerza y grandiosidad no habría dejado de desbordar la imaginación desde el maravillado asombro de los conquistadores, hasta convertirse en lugar común de todos los comentarios sobre América y eterno punto de comparación con el "sereno" y "domeñado" paisaje europeo.(p.85. Los paréntesis son nuestros.).

Ahora, ¿qué hace de Borges una figura análoga a la del cronista alucinado ante la realidad latinoamericana? La respuesta parece estar en el europocentrismo que marca la cultura de este escritor, europocentrismo derivado de su adquisición del inglés como primer idioma. Así nos lo explica Rodríguez Monegal(1987):

> El acto de leer en inglés cuando aún no había aprendido a hacerlo en español estableció esa diferencia decisiva entre ambos códigos. El inglés se convirtió en la clave para leer y escribir. La imaginación, los sueños y las esperanzas que los libros provocaran, serían para Georgie un material conocido en ese idioma. Existirían en inglés y sólo en inglés para él. Allí encontraría después una clave para descifrar mundos invisibles. En contraste, el español era no solo el idioma del lado materno de su familia (y menos válido desde un ángulo cultural, porque el niño no podía leerlo) sino además el idioma de los sirvientes, de esos anónimos gallegos y vascos dirigiéndose al Río de la Plata, en busca de un elusivo El Dorado.(p.23).

Borges nació en un hogar marcado por el bilingüismo y por una preferencia absoluta por el idioma y la cultura inglesa. Esto parece lograr que el joven se sienta impresionado por ese mundo tan distinto del que había conocido dentro de la biblioteca de su padre y dentro de su hogar. A los nueve años, cuando Borges sale por primera vez al colegio, parece darse cuenta de "que el portón del jardín separaba algo más que el hogar y la ciudad. Era la línea divisoria entre dos sistemas lingüísticos. Era el espejo de Alicia"(Rodríguez, 1983, 23.), y, como Alicia al traspasar el espejo, se encuentra con una realidad impresionante que va a tratar de codificar a partir de relaciones, analogías y alegorías que se establecen con el mundo que ya le es conocido: el de los libros, el de su hogar modelado al estilo inglés.

Desencuentros entre Borges y la Posmodernidad

Aún queda por desechar la posibilidad, aparentemente obvia, de que la obra de Borges y su poética muestren coincidencias con la crisis referencial propia de la Posmodernidad. Algunos de los rasgos de la Posmodernidad que mostrarían coincidencias con la producción borgeana serían:

> a. En el pensamiento postmoderno la idea de un tiempo circular e íntegro sustituye a la de un tiempo abstractamente lineal. En cuanto esencia del ser, el tiempo se hace intensivo antes que extensivo, esto es, puede implicar tanto el pasado

como el futuro en una unidad que concede profundidad a un «ahora»que siempre «es».

b. El lenguaje intersticial es elevado al rango de «medium» de la apertura ontológica por medio de la cual las cosas advienen al ser en forma de palabra. El lenguaje es concebido como la *morada del ser* heideggeriana.

c. El sujeto o el Yo postmoderno se desarrolla en la superficie de las apariencias...

d. La comprensión postmoderna de la verdad nace del lenguaje, transformándose más bien en lo Heidegger llamaba «fidelidad»(*Treu*), la palabra fiel a la expresión del ser. Luego la verdad se debilita para dejar el espacio libre a las verdades poéticas del lenguaje como fundación del mundo.(Cuesta Abad, 1995, 234-235).

Es obvio el sonido neobarroco que esta caracterización de la Posmodernidad tiene. Sin embargo el término es poco viable por lo que de discurso meta-histórico tiene. Para nuestro estudio la Posmodernidad no es más que un nombre que "remite exactamente a lo que es, es decir, una palabra, sin consistencia que no tiene otro valor que aquel de ser una advertencia"(Tedesco, 2000, 56). En un sentido, pues, la Posmodernidad sería el discurso que habla de una vuelta a una condición que podríamos llamar barroca y que se caracterizaría por la elaboración de interpretaciones alegóricas de la realidad, por la concepción del lenguaje como espacio para la revelación de los misterios del mundo, por una crisis referencial que lleva a la dilución de la personalidad, y por un profundo nihilismo derivado de la pérdida de centros de referencia. Más arriesgado, sería pretender encuadrar a Borges como un personaje que detenta el discurso posmoderno y lo practica en la Latinoamérica que nunca fue moderna -por lo menos no en el sentido

cartesiano. Así afirmamos junto a Cuesta Abad(1995) que "en cualquier caso, lo que de postmoderno haya en Borges consiste en una búsqueda de motivos estéticos en las categorías premodernas y en las superficies antitéticas del barroco."(p.246).

Detenemos aquí este capítulo, una vez puestos de manifiesto los rasgos que permiten ingresar la poética borgeana dentro de los esquemas propios del Neobarroco. Narcisismo, logocentrismo y alegoría son, en definitiva, los elementos que impulsan la creación narrativa borgeana, y son, en la misma medida, elementos barrocos. Ninguno de ellos se presenta de manera aislada o inconexa, y sus derivaciones temáticas y retóricas son amplísimas. Sin embargo, es el narcisismo el espacio desde el cual miraremos al autor en el siguiente capítulo y hasta el final de este trabajo.

CAPÍTULO II

NARCISO. MITO Y PSICOLOGÍA

En el centro de la poética de la creación de Borges, el narcisismo se constituye en el mecanismo que permite la configuración de la figura de este autor dentro de un mundo percibido como inestable. Así, Borges constituye una imagen de sí mismo, del mundo y de la literatura, que ingresa en su narrativa y en toda su producción literaria, bajo la forma de esquemas y temas que se repiten.

El capítulo que aquí se inicia está destinado a sentar las bases teóricas del narcisismo desde los puntos de vista mítico y psicológico. Esto nos permitiría hablar posteriormente de la manera en que Borges, imitando al mítico personaje, reflejará en sus textos toda su mitología personal y todas sus influencias.

Un Acercamiento al Mito

La historia es bien conocida. Fue recogida por Ovidio en sus Metamorfosis, y es como sigue:

> Narciso es hijo del dios Cefiso y de la ninfa Liríope. Al nacer sus padres consultaron al adivino Tiresias, el cual les respondió que " el niño viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí

> mismo". Llegado a la edad viril, Narciso fue objeto de la pasión de numerosísimas doncellas y ninfas, pero siempre permanecía insensible. Finalmente, la ninfa Eco se enamoró de él, pero no consiguió más que las otras. Desesperada, se retiró a un lugar solitario, donde adelgazó tanto, que de toda su persona solo quedó una voz lastimera. Las doncellas despreciadas por Narciso piden venganza al cielo. Némesis las escucha y hace que, en un día muy caluroso, después de una cacería, Narciso se incline sobre una fuente para calmar su sed. Ve allí la imagen de su rostro, tan bello, que se enamora de él en el acto, e insensible ya al resto del mundo, se deja morir, inclinado sobre su imagen.(Grimal, 1994, 369-370).

Narciso ha perseguido un reflejo, una imagen inestable de sí mismo que no le ofrece ningún tipo de seguridad. En esa imagen fugitiva no puede amarse sin peligro porque ésta se proyecta en el lugar de todas las traiciones e inconsistencias: el agua. El mismo reflejo, según apunta Genette(1970), "es un tema equívoco en sí mismo; ... es un doble y un semejante"(p.23), este invierte las significaciones y la identidad se vuelve reconocible sólo dentro del espacio de la alteridad. Es así como el *yo* de Narciso va cediendo rasgos a la imagen que le embelesa hasta que progresivamente queda vaciado de sí mismo. Las significaciones se trastocan y la otredad termina por elevarse a la categoría de identidad. Narciso no es más el hombre hermoso hijo de Cefiso, ahora es el reflejo que ama, el fantasma que le revela su identidad. En palabras de Genette(1970)el mito explica como "El yo se confirma, pero bajo las formas del Otro: la imagen especular es un símbolo perfecto de alineación."(p.25). Esto se debe a que Narciso se ve envuelto en la incesante persecución de una sombra

fugaz, suspendido sobre el vacío, sobre el agua, trata de atrapar un sueño que le conduce a la pérdida de la identidad y, finalmente, a la aniquilación total de su *yo*.

Sicología Narcisista

Esencia de la poética barroca para Genette, mito del escepticismo desde una visión inaugurada por Hauser, o mito del hombre que pierde su realidad y se refugia en el *yo*, desde la visión de Bustillo y Kristeva, el narcisismo se presenta desde otra perspectiva como un fenómeno mucho más amplio que responde, más que a un estilo de épocas en crisis, a una condición de la sicología humana.

Sigmund Freud y su Introducción al Narcisismo

Desde la óptica sicoanalítica el narcisismo puede suponer dos momentos en el desarrollo de la personalidad. En un primer momento, el narcisismo se presenta como un fenómeno necesario para la conformación del *yo* durante la niñez. Para Freud, el individuo tiene dos objetos sexuales primitivos: él mismo y la mujer nutriz, y presuponemos así el narcisismo primario de todo ser humano, que eventualmente se manifestará luego, predominando en su elección. Es en esta elección sobre el objeto sexual en donde se determina la aparición o no del segundo momento del narcisismo. La elección se resuelve conforme a dos

modelos: el de *apòsición*, en donde el individuo escoge al objeto conforme al modelo de la madre, y el narcisista. Cuando el sujeto opta por el modelo narcisista, el narcisismo se convierte en signo de una patología, en un síntoma propio de los sujetos parafrénicos.

El parafrénico pierde todo su interés por el mundo exterior y se exalta a sí mismo en un estado de grandeza, es así como "La líbido sustraída al mundo exterior ha sido aportada al *yo*, surgiendo así un estado al que podemos dar el nombre de narcisismo."(Freud, 1973, 9). La causa fundamental del narcisismo radica en el choque de la líbido instintiva con una serie de patrones culturales aceptados por el individuo. Es así como éste opta por consagrar toda su líbido a un *yo* ideal. Freud(1973) explica esto de la siguiente manera:

> A este *yo* ideal se consagra el amor ególatra de que en la niñez era objeto el *yo* verdadero. El narcisismo aparece desplazado sobre este nuevo *yo* ideal, adornado, como el infantil, con todas las perfecciones. Como siempre en el terreno de la líbido, el hombre se demuestra aquí, una vez más, incapaz de renunciar a una satisfacción ya gozada alguna vez. No quiere renunciar a la perfección de su niñez, y ya que no pudo mantenerla ante las enseñanzas recibidas durante su desarrollo y ante el despertar de su propio juicio, intenta conquistarla de nuevo bajo la forma del *yo* ideal.(pp.28-29).

De tal manera el individuo proyecta sobre un *yo* ideal la perfección de la niñez, en la cual él y su madre eran el ideal sobre el cual se volcaba la líbido. Si se quiere,

como producto del choque de la líbido del individuo con los patrones éticos que ha aceptado, se da una vuelta a la condición infantil narcisista. En ésta el sujeto se refugia para construir una imagen ideal de sí mismo.

Los aportes de Jacques Lacan

Para Lacan el narcisismo se identifica con la "atracción erótica suscitada por la imagen especular". (Evans, 1997, 135). Esta posición expresa ante todo una continuidad con respecto a los estudios de Freud. Para él, como para Lacan, la etapa narcisista del desarrollo está estrechamente vinculada con el nacimiento del *yo* . Sin embargo, Lacan realiza una interpretación más cercana al mito de Narciso al relacionar el fenómeno con lo que él llama la *etapa del espejo*, y al acuñar términos como el de *agresión suicida narcisista*, que recuerdan al mítico personaje reclinado frente al espejo de agua sobre el cual decide su muerte.

La *etapa del espejo* es, para Lacan, la que define el narcisismo primario del sujeto y la formación del *yo* a partir de un proceso de identificación.

> La clave de este fenómeno está en el carácter prematuro de la cría humana: a los seis meses, el bebé carece todavía de coordinación. No obstante, su sistema visual está relativamente avanzado, lo que significa que puede reconocerse en el espejo antes de haber alcanzado el control de sus movimientos corporales.(Evans, 1997, 82).

Según esto, el individuo se reconoce como identidad a partir de la propia imagen especular. Esto genera un contraste: el sujeto se percibe como unidad en la imagen que le ofrece el espejo, imagen que lo introduce en el reino de lo imaginario y lo ideal; pero no es capaz de dominar su cuerpo como una unidad dentro del terreno real. Frente a este contraste el sujeto encuentra una gratificación, por percibirse en la posibilidad del control total de su cuerpo, y una amenaza, porque la imagen representa también la posibilidad de la fragmentación del sujeto, es un rival. Finalmente, la *etapa del espejo* presenta dos soluciones. En una de ellas el individuo alienado en una imagen de sí mismo, puede llegar hasta la anulación definitiva de su persona en lo que Lacan llama *agresión suicida narcisista*. Como en el mito, el sujeto termina por autodestruirse; la amenaza es eliminada y la pulsión erótica se resuelve en la fusión del sujeto con su imagen. La otra solución tiene que ver con el reconocimiento de la imagen como propia, y la integración de esa imagen como marca de identidad en el dominio *simbólico* (entendido aquí como orden social en el cual se dan las relaciones de intercambio entre los individuos, bajo el predominio de los actos comunicativos) en el cual el sujeto buscará el reconocimiento de su imagen.

Ahora bien, en el campo de la literatura el narcisismo, según veremos en el capítulo inmediato, podría resumirse de la siguiente manera: el autor tiene una imagen de sí mismo, imagen que pertenece al terreno ideal

-imaginario para Lacan- , y el texto le sirve de espejo para introducir en el orden simbólico - en el lenguaje- su figura ideal que termina por aceptar como propia.

Dejemos aquí este capítulo y veamos como Borges ingresa su figura ideal en el orden simbólico, como Borges crea al mítico Borges de sus relatos.

CAPÍTULO III

BORGES Y NARCISO. LA CREACIÓN DE UN MITO PERSONAL

La fuerza que tiene el narcisismo en Borges es casi indetenible. En un esfuerzo por reafirmar su propia identidad, escindida desde muy joven por la separación de códigos lingüísticos, Borges llega a recrear y a reinventar su propia historia personal en la que se mezclan sus antepasados y sus libros.

La Fundación Mítica de Borges

Es pertinente aclarar las causas que originan la crisis de identidad de Borges. Quizá el análisis más preciso sobre este tema sea el que hace Rodríguez Monegal(1987)desde el punto de vista de la sicología de Lacan.

> De acuerdo con este enfoque, el niño continúa siendo parte de la madre, mucho después de haberse cortado el cordón umbilical y mientras es amamantado; la unidad de su cuerpo y el de su madre persisten aún después del destete, porque la madre no cesa de hablarle: es decir, de enseñarle el código lingüístico. La enseñanza de ese código crea un lazo que sustituye al cordón umbilical. Se podría llamarlo el cordón vocal. Como es la madre quien enseña al niño los primeros sonidos, y después las primeras palabras y frases, sus enseñanzas quedan para él profundamente asociadas con las otras

> funciones que ella cumple. Alimentarle, cuidarle, hablarle: todo es una sola cosa. Desde ese punto de vista la boca de la madre es otro pecho.(pp.26-27)

Sin embargo en el caso de Borges la madre estaba dividida entre dos figuras: Madre(Leonor Acevedo) y Frances Haslam(la abuela por el lado paterno). A cada una de estas figuras le correspondía también un código: el español y el inglés. Así pues, lo que debía funcionar como modelo de unidad frente al cuerpo sin control del joven Borges se encontraba ya escindido. Porque como dice Rodríguez Monegal(1987):

> Si la copartición en un código lingüístico no es sino un símbolo de la unidad del cuerpo de la madre con el hijo, adoptar un segundo código lingüístico supone que la unidad original queda amenazada y que el cuerpo resulta dividido. Georgie aceptó el doble código, pero a costa de quedar permanentemente afectado. Su cuerpo se rebeló. Ya se ha dicho que tenía dificultad al hablar y "desfiguraba completamente muchas palabras".(p.27)

Entonces, las consecuencias de la pérdida de unidad de la figura materna explicaría el porqué Borges no escoge el modelo de *aposición* y prefiere el modelo narcisista. No solo el tartamudeo, que refiere Rodríguez Monegal y que Borges no logra superar sino hasta los 45 años, fue consecuencia visible de la ruptura de los códigos. Más allá de eso, el autor, el hombre, que se ve sumido en una serie de imágenes contradictorias, trata de fundar una imagen de sí mismo para imponerla en el mundo, esto es, se vuelve narcisista.

Sin embargo el narcisismo de Borges tiene vetas muy particulares. En él la *etapa del espejo* produce, en vez de placer, dolor. "Para decirlo de otra manera, no se ve como quisiera(uno mismo con su madre)sino como es(como el otro)."(Rodríguez Monegal, 1987, 33). Así el narcisismo en Borges responde, más que a la elección de un tipo de unidad representada por el otro del espejo, a la ausencia del modelo materno de unidad y a la obligación de buscar un nuevo modelo.

Esto es lo que lleva a Borges a la construcción de otro modelo de unidad, en donde su mitología personal (puesto que también su vida ingresa en el terreno imaginario), sus lecturas, y su producción literaria se fusionan para fundar al Borges que, como Narciso, se regodea en sí mismo, en su literatura.

Cada Escritor Crea a Sus Propios Precursores

Borges nunca perdió la oportunidad de señalar a los precursores de su literatura. Esto, sin duda, estaba destinado a reafirmar su propia literatura, su propia imagen y sus propias ideas. En este punto la figura del padre(Jorge Guillermo Borges)y los escritores con los que Borges se identificó(y esto hay que tomarlo al pie de la letra), no vienen sino a reafirmar el carácter narcisista de este escritor y de su obra. Ya en su ensayo Kafka y sus precursores, Borges(1996, Vol. II) sentenciaba, al poner en

relación la obra del alemán con las aporías de Zenón, el apólogo de Han Yu y los escritos de Kierkegaard, que "En el vocabulario crítico la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus propios precursores."(p.89)

Mi Padre, Mi Semejante

Borges(1996, Vol. I)señaló, en su prólogo a Evaristo Carriego, lo siguiente:

> Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me críe en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses."(p.103).

Más adelante, olvidándose del jardín, Borges(1999) llegó a afirmar que el hecho fundamental de su vida fue la biblioteca de su padre.

> Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca. Es como si todavía la estuviera viendo. Ocupaba toda una habitación, con estantes encristalados, y debe haber contenido varios miles de volúmenes.(pp.24-25)

Nosotros diríamos más: el hecho fundamental de la vida de Borges fue su padre y junto con él los interminables libros

de literatura inglesa y el destino que éste había señalado para su hijo.

Jorge Guillermo Borges había nacido en un hogar marcado por la tradición militar. Su padre, Francisco Borges, había sido coronel y el destino del niño debió haber sido el mismo. Sin embargo, la ceguera progresiva marcó otros derroteros para Jorge Guillermo Borges. Así, el padre de Borges se convirtió, refugiado en los libros, en un abogado, profesor de sicología, seguidor del anarquismo filosófico de Spencer, y en un apasionado por el idealismo metafísico de Hume y Berkeley. De él Borges aprendió sus primeras ideas filosóficas y dentro de su innumerable biblioteca hizo sus primeras lecturas: Stevenson, Twain, Wells, etc. Borges(1999) describe a su padre y la influencia de este así:

> Mi padre era muy inteligente y como todos los hombres inteligentes muy bondadoso. Una vez me dijo que me fijara bien en los soldados, en los uniformes, en los cuarteles, en las banderas, en las iglesias, en los sacerdotes y en las carnicerías, ya que todo eso iba a desaparecer y algún día podría contarle a mis hijos que había visto esas cosas. Hasta ahora, desgraciadamente, no se ha cumplido la profecía. Mi padre era un hombre tan modesto que hubiera preferido ser invisible. Aunque se enorgullecía de su ascendencia inglesa, solía bromear sobre ella. Nos decía, con fingida perplejidad: "¿Qué son, al fin y al cabo, los ingleses? Son unos chacareros alemanes". Sus ídolos eran Shelley, Keats y Swinburne. Como lector tenía dos intereses. En primer lugar libros sobre metafísica y psicología(Berkeley, Hume, Royce y William James). En segundo lugar, literatura y libros sobre el oriente(Lane, Burton y Payne). Él me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las

> palabras sean no solo un medio de comunicación sino símbolos mágicos y música. Cuando ahora recito un poema en inglés, mi madre me dice que lo hago con la voz de mi padre. También me dio, sin que yo fuera consciente, las primeras lecciones de filosofía. Cuando yo era todavía muy joven, con la ayuda de un tablero de ajedrez, me explicó las paradojas de Zenón: Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad del movimiento. Más tarde, sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible por enseñarme los rudimentos del idealismo.(pp.19-20)

De alguna manera, Jorge Guillermo Borges tenía preparado un destino literario para su hijo. Sabía que la ceguera progresiva que le acosaba era hereditaria y que el joven Jorge Luis no iba a poder encarnar los ideales militaristas de la familia. El fin de la historia militar de los Borges era seguro. Y en el caso de Borges aún más dramático, puesto que del lado materno también los antepasados heroicos se multiplicaban: su abuelo, Isidoro Acevedo Laprida, había combatido en la guerra civil contra Rosas y su bisabuelo, Isidoro Suárez, había peleado en la guerra de independencia.

Nada hacía pensar a Jorge Guillermo Borges que su hijo pudiera salvarse de la ceguera. Ésta había acosado a las últimas seis generaciones de Borges. Así, frente a la negación de las armas, quedaba para el joven Jorge Luis la misma opción que había escogido su padre: las letras. Fue así como, desde muy temprano, Jorge Guillermo Borges introdujo a su hijo en el mundo de la literatura. Tanta es la fuerza y la influencia del lado paterno de la familia que es el inglés el idioma que primero aprende Borges. Así

pues, el lado materno, el lado del pasado heroico queda reservado a un español aprendido tardíamente, puesto que Borges no manejó la lectura de este idioma sino hasta bien pasados los 8 ó 9 años de edad.

Pareciera, pues, que el padre de Borges hubiera preparado el destino de su hijo, marcando su gusto por la literatura y el idioma con el cual habría de leer. Esto lo explica Rodríguez Monegal(1987) de la siguiente manera:

> Estaba decidido que Georgie fuera un escritor, porque eso es lo que Padre había previsto para él. Desde ese punto de vista, e igual que en muchos otros casos, Padre quería que Georgie triunfara donde él mismo había fracasado: que fuera su otro yo e incluso un mejor Yo. Los fracasos de Padre como poeta, como dramaturgo y como narrador quedarían compensados por los éxitos de Georgie. Esta decisión, que el niño nunca cuestionó y que el adolescente aceptó y cumplió, había arrojado una enorme responsabilidad sobre sus hombros. No es así extraño que Georgie haya estado obsesionado siempre por el tema del doble, y que haya encontrado en El Golem, la novela de Gustav Meyrink, un símbolo adecuado para sus sentimientos de haber sido "hecho" por otro. Había sido el Golem de Padre.(p.296)

No es casual, pues, que en la fecha de lo que Borges considera su renacimiento literario -hacia 1938- coincidan la muerte del padre y el accidente que precipita su ceguera. Con la muerte de "Padre" Borges se libraba del tutelaje paterno, y quedaba libre para trabajar en esos ejercicios de ficción que tanto molestaban a "Padre".

Un Puñado de Libros, Un Puñado de Escritores

A pesar de lo que se pueda pensar el número de escritores que manejaba Borges, si bien no era reducido, no era tan vasto como el de las bibliotecas interminables en las que habitó y desarrolló muchas de sus ficciones. Ya en su Autobiografía señalaba que

> En el transcurso de una vida consagrada a la literatura, he leído muy pocas novelas; y en la mayoría de los casos solo he llegado a la última página por sentido del deber. Al mismo tiempo, siempre he sido un gran lector de cuentos. Stevenson, Kipling, James, Conrad, Poe, Chesterton, los cuentos de *Las Mil y Una Noches* en la versión de Lane y ciertos relatos de Hawthorne forman parte de mis lecturas habituales desde que tengo memoria.(Borges, 1999, 99)

La lista de los libros manejada por Borges es más bien la de una serie de escritores marginales que no responde en nada al canon académico. A los autores que señala el propio Borges habría que añadir otros como De Quency, Dante, Whitman, Coleridge, Lugones, Gibbon, León Bloy, Claudel, Groussac, Faulkner, Virginia Woolf, Bernard Shaw, Lewis, Wells, Cervantes, y alguno más que se escapa de esta lista. Junto a estos escritores figuraban una serie de tópicos filosóficos que marcan el interés y la creación de Borges: el budismo, el idealismo, el gnosticismo, la cábala y Schopenhauer. Al lado de todo esto queda algo más: los amigos Rafael Cansinos Assens y Macedonio Fernández.

De la lista, nada corta y poco común, nos detendremos a revisar sobre todo las lecturas de tipo filosófico de Borges, las causas de su interés por el budismo, y sus ideas sobre la cábala.

EL Idealismo: El Mundo Pensado por Borges

De su padre, Jorge Guillermo Borges, Jorge Luis aprendió los fundamentos del idealismo y también de él recibió quizá la herencia más preciada para el escritor: la amistad con Macedonio Fernández. Macedonio se convirtió para Borges en una especie de segundo padre intelectual. Las ideas de Hume y Schopenhauer estaban en las palabras de Macedonio sin haber leído nunca a Hume o Schopenhauer. Así lo afirma Borges(1999):

> Los lectores de Hume y Schopenhauer encontrarán muy pocas cosas nuevas en Macedonio, pero lo sorprendente es que llegó solo a sus conclusiones. Tiempo después leyó a Hume, a Schopenhauer, a Berkeley y a William James, pero sospecho que no tuvo muchas otras lecturas ya que siempre citaba a los mismos autores.(p.76)

Así, el excéntrico escritor vino a servir a Borges como refuerzo de las ideas inculcadas por su padre. De alguna manera, si Padre le mostró la teoría, Macedonio le mostró, en su excentricidad, la práctica. Entonces el gusto de Borges por los filósofos idealistas se vio reforzado: Berkeley, Hume y Schopenhauer, se convirtieron en influencias ineludibles para el escritor. Esto no es, en

modo alguno, equivalente a decir que en Borges haya un filósofo. Más bien, se trata de que Borges introdujo, como lo hizo con casi todo lo que leyó, la filosofía en sus relatos y les dio un rostro a las ideas filosóficas más enrevesadas. Estuvo muy lejos de practicar excentricidades derivadas de sus posturas filosóficas; nunca fue un practicante, en el estilo de Macedonio Fernández, sino más bien un obsesionado recreador de ideas en forma de relatos. Quizá de allí la afirmación de Nuño(1986), al establecer el carácter de Borges como escritor filósofo y no a la inversa, de que

> Borges es un espíritu obsesionado por unos cuantos temas verdaderamente metafísicos: el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo; la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que priva sobre la irrealidad de los individuos, y, sobre todo, el tiempo, el "abismal problema del tiempo", con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos, con la nota enfermiza de su ineludible poder que arrastra y devora y quema.(p.10)

De tal manera, Borges, servido de unas cuantas ideas, hace uso de su imaginación para fundar mundos y seres que responden a estas ideas. Esto no quiere decir, obviamente, que todo relato borgeano sea la representación, la imagen, de un filosofema. La producción de Borges es mucho más compleja. Sin embargo, lo que interesa para nuestro análisis es esto.

Con todo, no se trata aquí de hacer descripciones más o menos imprecisas de la filosofía de Plotino, Platón, Berkeley, Hume o Schopenhauer; se trata, más bien, de comprender la manera en que Borges entendía a estos autores, lo cual estaría en plena coincidencia con la concepción nihilista neobarroca que señalamos en los primeros capítulos de este trabajo.

Platón, Plotino y el Gnosticismo.

¿ Dónde se encuentran, pues, las influencias de la filosofía idealista en la narrativa borgeana? A decir de Juan Nuño(1986)el pensamiento de Borges extiende sus raíces hasta Platón. Así lo expresa, al decir que

> Es un secreto a voces que el pensamiento de Borges se alimenta de una especie de platonismo o aplicación de la gran idea platónica de los dos mundos, el inteligible y el sensible y su decidida oposición, resuelta a favor del primero.(p.12)

Como es lógico pensar, la principal fuente del pensamiento idealista de Borges se haya en el primer idealista de la filosofía occidental. De Platón, Borges tomará la idea de este mundo como vana apariencia, sombra, del mundo inteligible en donde se encuentran los arquetipos. Sin embargo,. ya aquí se mezcla otra idea, esta vez de carácter neoplatónica. Y es que todas las cosas del mundo son a la vez una sola cosa. Así, Borges reúne dos posturas que son esencialmente distintas. Para Plotino el mundo se produjo por un desbordamiento o emanación del Uno

y todas las cosas que están en el mundo son parte de éste. Por su parte, para Platón las cosas, lejos de hablarnos de los arquetipos, nos hablan de su propia falsedad. Borges, por su parte, toma la idea de las cosas como vana apariencia, pero también le agrada pensar que esas cosas presentan un síntoma de divinidad. Esto quizá se deba a que la Divinidad en la que piensa Borges tiene muy poco que ver con el mundo inteligible, de los perfectos arquetipos, de Platón o con el Uno de Plotino. La Divinidad postulada por Borges tendría más que ver con la que proponen los gnósticos y que Borges se encargó de explicar en Una Vindicación del falso Basílides.

Para el gnosticismo la creación del mundo fue un desastre producido por una divinidad subalterna(ignorante y malvada) que vino a separar al hombre, por siempre, de la divinidad verdadera o Padre lejano. Mircea Eliade y Couliano(1992) explican algunas de las claves de esta herejía del cristianismo:

> el gnosticismo afirma que el demiurgo del mundo es ignorante, que por consiguiente el mundo es malo, y que el hombre es superior al mundo por detentar una chispa de espíritu proveniente del Padre lejano y bueno de las generaciones divinas.(p.133)

Así pues, la divinidad que organiza al mundo es la que se encarga de someternos a una serie de imágenes falsas, y, sí, las imágenes son todas la misma, puesto que derivan de la divinidad subalterna; pero, al mismo tiempo, por estar

producidas por esta suerte de dios maligno, todas tienen el rango de vanas apariencias, cuyo único fin es alejar al hombre (chispa del espíritu del Padre) de su origen.

George Berkeley

Otro de los filósofos que Borges toma como base para la elaboración de sus relatos es Berkeley. En un mundo construido como fantasmagoría, sólo las ideas tienen el poder de mover al hombre. Así, el idealismo metafísico, el mentalismo de Berkeley, insufla gran parte de la creación narrativa borgeana y es la base para la construcción de uno de los temas que más le apasiona a Borges: la idea del mundo, de la vida, como un sueño. El mundo se reduce, desde esta perspectiva, al concurso de una serie de percepciones particulares. De tal manera, el sueño y la realidad logran confundirse, puesto que ambos están hechos del mismo material: las ideas, las ideas causadas por Dios. Así, las ideas de Berkeley vienen a penetrar el sistema de concepción del mundo de Borges. Según Warnock(1994), Berkeley señaló de una vez que "nunca somos conscientes de nada más que de nuestras propias ideas"(p.62) y que "podemos suponer que son causadas por Dios"(p.62). Luego, el mundo espectral de Borges viene a conseguir en la filosofía del padre del idealismo la posibilidad de la negación total de la materia, para configurar a un hombre que, sumido en un mundo de ideas, no es capaz de reconocer la diferencia existente entre las imágenes que se producen en el sueño y en la vigilia.

David Hume

En una concepción del mundo marcada por el idealismo, el paso siguiente y lógico es que Borges se detuviera en las ideas de Hume.

A decir de Nuño(1986) "Berkeley refutó la existencia de cualquier realidad material distinta y exterior a la mente,...Hume, más consecuente, todavía, llevó la refutación hacia esa supuesta realidad fetichizada en el fantasma del yo y en el mito complementario del espacio"(p. 128). Si el idealismo Berkeleyano postulaba un mundo construido de puras ideas, aún quedaba en él la posibilidad de afirmar al sujeto de las ideas como real. Por su parte, Hume da un paso más y anula al sujeto y en el lugar de Dios(productor de imágenes para Berkeley), habla de impresiones producidas por causas desconocidas. Según Macnabb(1994)para el escéptico Hume:

> No hay nada descubrible además de las impresiones y las ideas. Éstas son ocurrencias tan distintas y numerosas, como las sucesivas fotografías de una exhibición cinematográfica. Pero no hay ni pantalla, ni auditorio. Las percepciones están en relaciones de sucesión, similitud y causación. No hay ningún otro vínculo real entre ellas. El yo es una mera quimera, un collar imaginario en el que se han ensartado las cuentas. " No soy nada más que un haz de percepciones"(p.192)

Así, desde esta perspectiva el yo no existe por la simple y sencilla razón de que para ser percibido

necesitaría de otro yo, y así en una cadena infinita. Luego, lo único real son las percepciones ordenadas no en el espacio sino en el tiempo.

La afirmación del tiempo frente a la negación del espacio es resultado también del empirismo de Hume. No tenemos idea de algo infinitamente divisible(condición esencial del espacio), por lo tanto el espacio no existe y es más bien el modo en el que están dispuestas nuestras percepciones. En cambio, el tiempo sí existe porque lo percibimos en la forma en que aparecen nuestras ideas: sucesiva o simultáneamente.

La influencia de Hume sobre Borges es tal que llevará al autor argentino a proponer una serie fallida de refutaciones del tiempo. Esto con la única finalidad de aumentar el carácter vano y aparente del mundo, y de eliminar la última de las pesadillas que genera el contacto con lo material-irreal: la muerte. Según Nuño(1994):

> Por más de un camino era inevitable llegar a la confrontación: el gran tema del tiempo se yergue ante Borges e impone su "misterio abismal". El componente de platonismo que persiste en Borges es en todo momento el modélico: la clave del mundo está fuera de él. Lo que el modelo tenga de perfecto se explica por la inmovilidad, la permanencia, la inalterabilidad, la perfección y el sentido final: los Arquetipos. Es decir: la carencia de tiempo, entendido este, como cambio, suceso, pasaje, alteración.(p.114)

De tal manera, para Borges, la tesis de Hume no es más que una afirmación de lo material, puesto que solo esto está

sometido al paso del tiempo; las ideas, las derivaciones de los Arquetipos, no pueden estar sometidas al tiempo y la memoria, más que la percepción simultánea o continua de nuestras ideas, es un ejercicio de asociación de ideas.

Arthur Schopenhauer

Si las ideas gnósticas se convierten en una de las claves de interpretación de la obra de Borges, junto con el idealismo de Berkeley y Hume; no menos cierto es que también lo es la filosofía de Arthur Schopenhauer. "Hoy, si tuviera que elegir a un filósofo, lo elegiría a él. Si el enigma del universo puede formularse en palabras creo que esas palabras están en su obra."(Borges, 1999, 46). Como siempre, Borges se encarga de proponer sus propias influencias. Quizá sea Schopenhauer el filósofo que más impresionó a Borges, porque, de muchas maneras, este autor viene a ser la cumbre del idealismo.

En el centro de la filosofía de Schopenhauer está la voluntad que obliga al sujeto a representar al mundo y a él mismo como una serie de fenómenos en el tiempo y en el espacio. "Esta voluntad no tiene propósito ni intención y no es razonable ni racional; es una lucha ciega."(Dawson, 1994, 360) Esta voluntad ciega arroja al hombre al sufrimiento, al mundo de las apariencias, que solo es posible superar, superando la voluntad de vivir ciega e irracional. Así, gracias a Schopenhauer, queda ratificado el carácter aparente que Borges le endilga al mundo, y al

mismo tiempo se ratifica la idea platónica de un mundo inteligible que se puede alcanzar, una vez superadas las representaciones que nos impone la voluntad ciega. No es casual que Schopenhauer haya propuesto la práctica de la contemplación artística como mecanismo de salvación. En el fondo se encuentra la idea de Plotino sobre la belleza: un objeto es más bello mientras más se acerca a los Arquetipos.

Pareciera que Borges encontró en Schopenhauer la fusión de todas sus ideas filosóficas. Es indudable, pues, las relaciones que existen entre el dios subalterno de los gnósticos y la voluntad ciega de Schopenhauer; entre los mundos constituidos por ideas-percepciones de Berkeley y Hume, y el mundo de representaciones del filósofo alemán. Esto sin contar con la ya mencionada relación con las filosofías de raigambre platónica y la consecuente postulación de la salvación a partir de la superación de la voluntad de vivir y el acercamiento a los Arquetipos. Es por todo esto que Borges afirma, sin temor, que si tuviera que salvar para la historia a un solo filósofo este sería Schopenhauer.

Pero Borges no sólo consigue de Schopenhauer el molde filosófico perfecto. También de él aprende el gusto por el budismo. Esto lo llevará a que, en colaboración con Alicia

Jurado, dedique un libro[1] entero a este tema.

Tres ideas de Schopenhauer, de raigambre budista, impresionan a Borges, puesto que, como veremos, son coincidentes con la idea de que este filósofo funciona como punto de unión de las lecturas filosóficas de Borges. La primera tiene que ver con la idea de la existencia como extravío. Según Suances Marcos(1989) "En el budismo, el mundo nace a consecuencia de un trastorno inexplicable; después de un largo reposo se produce la claridad del cielo, el nirvana, que se reconquistará con la penitencia."(p.115).De esta concepción del mundo deriva la segunda idea que Schopenhauer toma del budismo. Esta es la consecuente anulación del sujeto, puesto que este no es más que la representación fenoménica de la voluntad metafísica(la cosa en sí), que en el mundo toma la forma de voluntad de vivir. La tercera de las ideas es la de la universalidad del sufrimiento derivado del deseo siempre inconforme de la voluntad de vivir que choca con un mundo vano y aparente. Según Suances Marcos(1989):

> la vida está condenada siempre a la aniquilación y muchas veces al desengaño; por tanto se presenta a la mayoría de los hombres como triste y breve; no cumple lo que promete y no da más que para quitar lo que da.
>
> Las ilusiones y desilusiones perpetuas, que son como la melodía en que se desarrolla la vida, parecen que están calculadas con intención para convencernos de que nada hay en el mundo digno de

[1] El libro es el compendio de una serie de charlas dictadas por Borges y de materiales recopilados por Alicia Jurado. Todo esto organizado resultó en Qué es el budismo (Borges, J.L. y Jurado, A. , 1991).

> nuestros deseos, de nuestras luchas, de que todos los bienes son vanidad y de que el mundo es, en definitiva, un negocio que no cubre gastos.(pp.109-110)

La coincidencia con las ideas de Borges es total. Que Borges haya tratado en varias ocasiones de refutar el tiempo, es el resultado de un intento desesperado por refutar el sufrimiento y el carácter aparente del mundo, que tiene en el tiempo y en el pasatismo a sus aliados más firmes.

Hasta aquí las ideas filosóficas que le sirven a Borges para la creación de sus relatos, y hasta aquí también la lista de filósofos que el propio autor elige como claves para la interpretación de su obra. Dejamos afuera de la lista a Coleridge y a Carlyle, porque están lejos de ser filósofos. Son, a la manera del mismo Borges, escritores que introdujeron algunas claves filosóficas del idealismo en sus textos. Quizá su influencia, sea sobre todo, en el terreno de los ejemplos y modelos a seguir.

La Cábala o La Lectura Interpretativa del Universo

Al lado de las figuras filosóficas, existe en Borges otra idea que se convierte en clave para la construcción de sus relatos: la idea de la cábala o de la escritura como lectura e interpretación del universo. Para los cabalistas Dios dictó palabra por palabra todo lo que está, estuvo y estará en el mundo. Esto hace, según Borges(1996, Vol. I),

..."de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero."(p.211). Así, desde esta perspectiva, la Escritura se convierte en el universo y la tarea de la cábala es descubrir el sentido oculto de los signos que componen esa escritura. Sin embargo, esto puede ir más allá, puesto que la operación creativa y calculada que Borges le endilga a Dios es también propia del escritor. El escritor, y sobre todo el poeta, no deja nada al azar, todo está calculado para generar un sentido. El escritor imita la operación fundacional de Dios convirtiendo su escritura en un texto que encierra los secretos del universo, resumidos en unas cuantas alegorías.

Así pues, la escritura supera al mundo(realidad) y se equipara al universo, puesto que en ella se encierran los posibles-conocidos(mundo-realidad) y los posibles-desconocidos(universo-Dios). Sin embargo, el número de posibles(conocidos o desconocidos) no es infinito y por esto tampoco lo es ni el número de palabras que los pueden significar, ni el número de combinaciones que de esas voces se puede hacer. Por esto Borges(1996, Vol. II.) afirma, en La esfera de Pascal, que "Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas."(p.14), de esto quizá también el gusto de Borges por las ideas de Valéry y Shelley sobre la literatura. Éstas aparecen de manera expresa en el ensayo de Borges(1996,Vol. II.) titulado La flor de Coleridge, el texto es el que sigue:

> Paul Valéry escribió: "La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o como consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor"....Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe...(p.17)

Así, la anulación del mundo en pura escritura, puesto que él es escritura y la escritura le antecede y le funda, promueve dos consecuencias lógicas. La primera, el hecho de que todo es literatura; segundo, que poco importan los autores, puesto que ellos están destinados a escribir siempre de lo mismo, a producir las mismas interpretaciones en su lectura del mundo. Luego, el escritor se somete a una empresa más dura que la del cabalista, este pretende traducir de la Escritura los misterios del universo, aquel pretende traducir el universo en su escritura a partir de la lectura del mundo, su función es imitar a Dios.

CAPÍTULO IV

EL NARCISISMO COMO SISTEMA DE EXPRESIÓN LITERARIA

Una vez señalados los rasgos que conforman al Borges mítico, es pertinente entrar en el terreno de los conceptos metodológicos en torno a la producción narrativa narcisista.

En una dimensión estética, alejada en mayor o menor grado de las posiciones culturalistas y sicoanalíticas que hemos presentado(cfr. cap. I y II) , el narcisismo se configura como clave para la interpretación de los fenómenos auto-reflexivos de la producción narrativa. De tal manera, el narcisismo puede ser explicado también, aunque no exclusivamente, desde la pragmática[1]. Así lo expone Carmen Bustillo (1997) cuando afirma que "Narciso y su contradictorio regodeo espejeante dibujan con frecuencia las relaciones autor/ texto/ lector y se develan como claves de funcionamiento de dinámicas intra e inter-textuales que constituyen sugerentes vetas para la aproximación a determinados autores y obras."(p.122).

---

[1] Entendemos la pragmática como la disciplina que en estrecha relación con la semiótica tiene por objeto el estudio de los signos en relación con sus intérprete o usuarios, y del lenguaje como acción comunicativa.(Estébanez Calderón, 2001, 869)

Desde esta postura, el texto literario como fenómeno estético es un producto narcisista. En él, como en un espejo, se vienen a reconstruir las figuras del autor y del lector -sujetos frente al espejo-; y también en él, el mensaje se define y se explica en un juego de referencias internas y externas.

Sin embargo, este espejo no se comporta como un espejo normal; este espejo responde a una catóptrica -teoría de los reflejos- propia de los *espejos deformantes* o *freaks* y a mecanismos propios de la puesta en escena y el montaje cinematográfico.

Un Juego de Espejos. Particularidades del Canal en la Producción Narcisista

Umberto Eco es quien ha estudiado la posibilidad de los espejos como fenómenos semiósicos. Para Eco(2000*a*) el espejo es un "fenómeno umbral que marca los límites entre imaginario y simbólico" (p.12), entre la imagen que ofrece el espejo y la posibilidad de restitución de esa imagen en el dominio universal.

Este proceso ha sido estudiado con amplitud por Lacan en la llamada *etapa del espejo* y es, sin duda, la marca semiósica de los fenómenos catóptricos, puesto que los encuadra en el orden pragmático. Esto es particularmente cierto si seguimos la definición de lo semiósico utilizada

por Umberto Eco. Para Eco (2000a) es semiósico el fenómeno por el cual "entran en juego un signo, su objeto (o contenido) y su interpretación."(p.11) De tal manera, es claro como la percepción de la imagen especular, y su particular interpretación, configura un proceso semiósico: el sujeto que se mira en un espejo observa la imagen que éste le ofrece, la pone en relación con el referente (él mismo) y la introduce en el orden universal a partir de un proceso que busca restituir el orden imaginario al orden simbólico. Es allí, en el orden simbólico, donde la imagen especular adquiere el rango de signo, adquiere su contenido, y establece su relación con el resto de los componentes del sistema. Así, de ninguna manera la imagen especular es semiósica per se, no es signo; sobre todo si entendemos que el signo es "Aliquid que stat pro aliquo"(Eco, 2000a, 25), y que en el caso de la imagen especular la ausencia del referente significaría la desaparición de la imagen.

No es, pues, característico de los espejos producir signos, sus funciones son otras: el espejo es prótesis y canal. Prótesis, entendido como "todo aparato que extienda el radio de acción de un órgano" (Eco, 2000a, 18), y canal, en cuanto que "permite el paso de información." (Eco, 2000a, 19). Sin embargo, suelen presentarse casos en que los espejos producen procesos definibles como semiósicos. Es así como, no solo en la *etapa del espejo*, sino también dentro de un sistema de expresión literaria marcado por el narcisismo como clave para el despliegue, producción y

recepción del mensaje, los espejos constituyen la base de estructuración de mensajes particularmente semiósicos.

La Manipulación del Espejo y la Manipulación de la Expresión

Los espejos revelan su posibilidad semiósica cuando son sometidos a manipulación por parte de un sujeto. Esto lo explica Eco(2000*a*, 32-33) con dos ejemplos: en el primero de ellos el Sujeto 1 (manipulador) le oculta al Sujeto 2 (receptor) partes de una escena que se desarrolla en una habitación en la que se encuentra el Sujeto 1; en el segundo el Sujeto 1 (manipulador) mueve el espejo inclinándolo de manera rápida y sucesiva, para que el Sujeto 2 (receptor) pierda el sentido de la relación espacial entre los objetos.

El primero de los ejemplos corresponde a un tipo de manipulación del canal que Eco llama *puesta en escena;* el segundo, corresponde a un tipo de manipulación del canal que Eco denomina *montaje*. Ambos procedimientos encuentran en la narrativa sus homólogos dentro del dominio de la perspectiva.

El Texto como Freak

Las relaciones entre el texto narcisista y los *espejos deformantes* o *freaks*, definidos por Eco en su ensayo sobre los espejos, se manifiestan de manera clara. Para Eco

(2000a) "el espejo, prótesis extraña, amplía, pero deforma, la función del órgano, como una trompetilla acústica que transformase todo el discurso en un fragmento de ópera bufa: una prótesis con *funciones alucinatorias*."(p.29) Es aquí donde ya podrían establecerse relaciones claras con los textos narcisistas, donde la parodia es la sangre que recorre las venas del discurso. Sin embargo, este procedimiento común a los espejos deformantes y la literatura narcisista es sólo un síntoma, síntoma formal y significativo, pero aún no es un síntoma semiósico. Lo que garantiza el carácter semiósico común al texto narcisista y al espejo deformante, en el orden pragmático, es la actitud del receptor: *vacaciones pragmáticas*, para Eco (2000a, 29), *pacto narrativo*, para Pozuelo Yvancos (1994, 234). El receptor de la imagen especular acepta esa imagen como verdadera, asume a la imagen como un signo y se para, con distancia irónica, en el umbral entre lo imaginario y lo simbólico, entre la verdad y la ficción.

Procedimientos Narrativos Narcisistas

La metaficción, como discurso crítico, es hija de la Posmodernidad, puesto que su interés es explicar aquellos textos en donde se tematizan los procesos de creación e interpretación del mensaje literario. Así lo afirma Bustillo (1997) cuando dice que "la autoconciencia narrativa se inserta en el imaginario de la Postmodernidad asumida como manifestación de una época en que se han perdido todos los asideros del referente".(p.9) Sin

embargo, la metaficción como fenómeno productivo, no puede reclamar para sí más honor que el que le da haber puesto un nombre a una serie de procedimientos de construcción narrativa que se instalaron en la cultura occidental desde muy temprano -según Bustillo (1997,9), desde el siglo XVII con la aparición de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Por esto, nosotros preferimos el término narcisismo para hablar de aquellos textos que pueden ser estudiados desde una pluralidad de discursos: la sicología, la óptica culturalista, la semiosis, y el análisis discursivo. A la semiosis particular de los textos narcisistas nos hemos estado refiriendo, haciendo hincapié en las analogías que tiene su funcionamiento con el de algunos tipos de espejos. Analogías que, según veíamos, daban una respuesta al narcisismo literario en términos de sistema cerrado de producción e interpretación de signos. Así, bajo esta óptica, llegamos a la interpretación del narcisismo como hecho estético. Sin embargo, esta interpretación del narcisismo se extiende y se enriquece cuando se toman en cuenta posiciones como las de Lotman para quien, como lo explica Pozuelo Yvancos (1994):

> La peculiaridad estructural del texto artístico (y literario) es que junto a su carácter textual (delimitado, estructural y jerarquizado) se da una cierta capacidad icónica o figurativa (frente al carácter convencional de los signos de la lengua) y sobre todo el texto artístico es peculiar porque realiza una convergencia entre material sistémico y extrasistémico.(p.70)

Así pues, el texto artístico literario se construye como el territorio donde convergen lo textual (*material sistémico*) y lo cultural (*material extrasistémico*) determinándose uno a otro y dialogando permanentemente.

Sólo desde esta óptica es posible definir los procedimientos de construcción narrativa que se dan en el texto narcisista. Estos procedimientos están marcados por el material *extrasistémico*, que construye al texto como pluralidad de discursos culturales, y por el orden pragmático, que construye al texto como acto comunicativo.

Es así, como el narcisismo se encargará de mediatizar las relaciones entre los materiales *sistémicos* y *extrasistémicos* espejeándolos en un complicado sistema que toca las figuras del autor, el narrador, el lector, el narratario, los personajes y el mensaje.

La Figura del Autor. La Tematización de la Relación Destinador-Mensaje-Destinatario

Las operación que tradicionalmente se le atribuye a la figura del autor es una: juzgar. Sin embargo, dentro de la narrativa narcisista, este procedimiento se muestra en grados distintos a los de la narrativa tradicional. Así pues, el autor cede "O, mejor dicho, *retro-cede*, da un paso atrás, y se sitúa antes de la novelas, en su portal, en su portada, en la *Advertencia del Editor*"(Tacca,1985,38)y esconde sus opiniones detrás de la figura del narrador. En

otras palabras: el autor intercambia la operación de juzgar por la de ordenar, se convierte en un editor de papeles sueltos o en un transcriptor de historias ya contadas.

Este proceso de construcción de la obra responde a dos ideas fundamentales: la primera, la objetividad, y la segunda, la verosimilitud. Aunque todo autor es siempre parcial, el grado de parcialidad, de subjetividad, disminuye en la misma medida en que el autor intenta desaparecer del discurso. La verosimilitud, por su parte, deriva del hecho de que el texto se presente como un documento de la realidad, puesto que en la misma medida en que aumentan los indicios que garantizan la realidad del texto, en esa misma medida aumenta la credibilidad del lector.

Esta sería pues la caracterización de la figura del autor dentro de la narrativa narcisista y las ideas a las que responde esta figura. Sin embargo, aún queda por saber cómo implica un carácter narcisista la figura de este autor-transcriptor. La respuesta nos la da Tacca(1985) al afirmar que

> la novela de autor-transcriptor es como una duplicación de la novela normal. Si adoptamos el esquema de Jakobson(destinador-mensaje-destinatario), ella se nos presenta como una escena, dentro del *mensaje*, que el destinador ofrece a la contemplación del destinatario: dentro de esa escena vuelven a encontrarse destinador-mensaje-destinatario.(p.57)

Así pues, los procedimientos que fundan la figura del autor-transcriptor, al mismo tiempo duplican la relación destinador-mensaje-destinatario, la hacen tema de la escritura, convirtiendo lo extra-textual en textual.

El Narrador. La Manipulación de la Información y la Tematización de la Escritura

Otra figura que muestra implicaciones importantes para la narrativa narcisista es el narrador. Si al autor le toca organizar y reconstruir papeles e historias sueltas, al narrador le toca la operación de informar, de contar, de mostrarnos la historia en el discurso y de enmascarar las opiniones del autor (es su doble). Así, él es quien determina la cantidad de información que nos va a llegar y el punto de vista desde donde nos va a llegar. Tradicionalmente esta figura se resuelve en tres instancias: la voz, la perspectiva y el modo, pero es él también el responsable de la enunciación del discurso, de poner en letra la voz del autor.

La perspectiva y la voz se corresponden con el punto de mirada del narrador y la persona desde la que enuncia el discurso. Es la perspectiva la que determina la cantidad de información que manejan el narrador y el destinatario real o implícito. De ella dependen los juegos de espejos, puesto que, al crear espacios vacíos de información, obliga al lector (observador del espejo-relato)a introducirse en el juego. Aunque en rigor, todos las perspectivas originen

vacíos narrativos, (puesto que ninguna historia es abarcable en su totalidad dentro del discurso), la presencia de éstos es más fuerte en aquellos relatos donde la perspectiva depende de una conciencia, objetiva o subjetiva, que maneja el mismo grado de información que el personaje. Las fórmulas básicas de esta conciencia narrativa serían el narrador en tercera persona equisciente(conciencia objetiva) y el narrador en primera persona equisciente(conciencia subjetiva), ellos producirían fenómenos análogos al hecho catóptrico de la *puesta en escena*[1], así el lector parece asistir a una pieza teatral en la que cada acción de los personajes debe ser percibida al momento, donde toda predicción de tipo profético está negada, donde todo conocimiento del otro también está negado.

En cuanto al modo, casi nada diremos aquí. Su estudio es interesante como síntoma de un determinado tipo de perspectiva que privilegia la aparición del monólogo interior bajo la figura del denominado *discurso directo libre*(Estébanez Calderón,1999, 690). Sin embargo, en la narrativa narcisista, determinada por una perspectiva equisciente, el *discurso indirecto* (generado desde una conciencia objetiva) y el *indirecto libre* (generado desde

[1] Las categorías de perspectiva que manejamos en este apartado son las que utiliza Tacca (1985, 64-109). Por no ser de interés en este trabajo dejamos de mencionar el resto de las variantes estudiadas por este autor. Esto es: conciencia objetiva omnisciente, conciencia subjetiva omnisciente, conciencia objetiva deficiente y conciencia subjetiva deficiente. A estas dos últimas le correspondería el fenómeno catóptrico del *montaje*, que dejamos de lado porque no aparece como objeto de estudio en nuestro análisis.

una conciencia subjetiva) privilegian la posibilidad de disolución de la voz del personaje y de la voz del narrador respectivamente. Esta disolución de las voces que se manifestaría en una pérdida de la palabra del personaje en boca del narrador, para el primer caso, y en una fusión de las voces del narrador y del personaje, en el segundo, daría pie a la disolución de imágenes tan propia del narcisismo, el yo y el otro se confunden en el espejo de la palabra.

Por último, queda el problema de cómo se da el salto de la palabra (del autor) a la letra(al narrador), y las implicaciones que puede tener esto dentro de la narrativa narcisista. Este salto se puede dar de dos maneras. La primera de ellas es la utilizada por la narrativa tradicional. En esta según Tacca(1985) "la escritura aparece como una extraña solidificación de la palabra, como su condensación en un extraño firmamento: el de la *literatura.*"(p.114), se obliga a asumir que existe una persona que sabe todo eso que nos cuenta y que esa persona decidió darle a eso forma de libro, pero nada sabemos de por qué lo cuenta, de cómo decidió contarlo, y de la manera en que las palabras pasaron a la letra. La segunda manera hace del proceso de escritura uno más de los temas de la escritura. El narrador pone en evidencia el proceso de producción del relato y da respuestas a las preguntas que el relato tradicional dejaba a la imaginación. Según Tacca(1985):

> Para alejar toda duda, el que narra y escribe acumula precisiones, tan triviales como el color de la tinta, la clase de papel o el tipo de lámpara que utiliza. El libro es aquí, pues, el resultado de un acto (intrascendente o sagrado, según lo entienda el narrador).(p.118)

Así, al hacer de este acto un tema, el enunciado habla de sí mismo y el discurso se vuelve reflexivo o narcisista.

El Narratario. La Tematización de la Relación del Lector con la Obra

Dentro de la narrativa narcisista se encuentra una instancia que es como un mandato para el lector. Esta instancia es la del lector implícito en la obra, que está muy lejos de ser aquella voz por la que el narrador guía al lector de manera explícita y que es más "como una perspectiva, como un ordenamiento, como un punto de vista: el mismo que el narrador ha adoptado a su servicio."(Tacca, 1985, 152). De tal manera, pues, el lector, dentro de la narrativa narcisista, es un ser preconcebido y limitado: las lecturas de la obra pueden ser muy distintas pero nunca infinitas, puesto que hay unas que son imposibles por la manera en que el autor dispuso la perspectiva, el punto de vista o las partes de la obra.

Ahora, es un buen momento para volver sobre la figura del autor. Hemos dicho anteriormente que en la narrativa narcisista el autor maneja la operación de ordenar, que se presenta como un transcriptor de papeles de otros, así

pues, el autor toma forma de personaje literario que se presenta en el prefacio de la obra bajo la figura del transcriptor. Este autor transcriptor que se presenta como personaje del relato es la encarnación de lo que Chatman(1978)llamó autor implícito, uno que

> No es el narrador, sino más bien el principio que inventó el narrador , junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial , hizo que las cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes.(p.202)

Ahora bien, esta figura del autor implícito es el equivalente dentro del esquema de la comunicación narrativa al lector implícito que mencionamos arriba. Así, siguiendo el mismo esquema de Chatman(1978), y por una analogía bastante simétrica, el narratario termina siendo la personificación del lector implícito.

El término se le debe a Gerald Prince (1973),quien lo define de la siguiente manera:

> Toda narración, sea esta oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos, cuente una historia o una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras.(p.151)

Pero ese "alguien" del que habla Prince es ante todo un ser ficticio, es decir, alguien que existe dentro del mundo

narrativo, un personaje. Cabe decir, sin embargo, que esto no siempre es así. Esto es, algunas veces -y no son pocas- el narratario no es una entidad identificable, porque simplemente no lo hay. Entonces el narratario se resuelve simplemente en la pura letra, la perspectiva, los vacíos y el punto de mirada, en fin, en un ordenamiento elegido por el autor para presentar su obra al lector, en sentido estricto, al perder su carácter de personaje el narratario vuelve a ser lector implícito. Así tenemos: 1° Lector implícito: ordenamiento, técnica; 2° Narratario: encarnación del lector implícito, personaje. De cualquier manera, ambas instancias hacen del cómo leer o escuchar la historia un motivo de la narración; motivo encubierto en el primer caso(lector implícito), explícito en el segundo(narratario).

El Personaje. La Proyección del Autor

Distintas son las líneas que recorre el personaje dentro de la narrativa narcisista. Sin embargo, tal y como lo afirma Bustillo(1995), "la raíz común de todas ellas sería la noción de reflexividad, distribuida en reflexiones del enunciado, de la enunciación y del código, y participaría de un movimiento especular que parte del autor y del acto mismo de la escritura."(p.202) De allí que todas estas líneas tengan que ver con el paso del sujeto de la escritura a la obra, en donde se reconstruye y se reconoce

tal y como se imagina: como escritor. Es así como en el juego de la creación del relato de autor-transcriptor el autor se recrea dentro de la obra como personaje, como ente de ficción, y junto con él recrea todo su imaginario. Así, como afirma Bustillo(1995), "La reconstrucción de `la persona de la realidad´se logra entonces fabulándola al interior del texto, y haciendo de dicha fábula la sustitución de una realidad propuesta como sustento del espacio ficticio"(p.210). Son obvias, pues, en este punto, las relaciones que se pueden establecer con las ideas de Lacan: es en el espacio especular del libro donde el autor encuentra la forma entera y articulada de su yo ideal, de allí que el terreno de lo imaginario desplace definitivamente al orden simbólico. Pero no sólo en el relato de autor-transcriptor el autor se proyecta dentro del texto como un personaje. Algunas veces el relato lo que muestra es un personaje que de alguna manera crea, fabula o da vida a otros personajes sin necesidad de escribirlos. En este caso la disolución del autor en el orden imaginario no es tan obvia y se encuentra encubierta bajo la figura del personaje creador, quien en definitiva lo que hace es representar otra de las facetas del autor: la de creador y constructor de mundos.

Más oscura y más encubierta aún es la tematización de la figura del autor sobre un personaje que es usado no como sujeto sobre el cual haya que conocer algo, sino como sujeto que sirve para mostrarnos un mundo y configurarlo

ante nosotros. Sobre este punto cabría copiar algunas líneas de Tacca (1985) en torno al personaje, según él:

> Cabría, no obstante, distinguir (con afán categorizador) dos enfoques diferentes: el personaje como *tema*, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como *técnica*, es decir como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo.(p.131)

La primera categoría se identificaría con un relato de autor-transcriptor en el cual el centro de interés son las vicisitudes de este personaje. La segunda categoría, la del personaje como técnica, tendría que ver más con un personaje que sin identificarse plenamente con el autor le sirve a este para mostrar un mundo plagado por sus ideas, un personaje que revela el imaginario del autor, que revela al autor.

Intertextualidad e Intratextualidad. La Tematización de las Influencias y la Tematización del Mensaje

La auto-reflexividad del relato narcisista extiende sus límites más allá de su espacio textual y logra apropiarse de otros para revelarlos dentro de su estructura como claves de interpretación y construcción; esto es, en un esfuerzo por revelar el proceso de producción de la obra literaria, el relato narcisista señala de manera explícita sus influencias o la coherencia interna de la obra del autor. Así, pues, es como se cae en el terreno de la intertextualidad literaria entendida como "las relaciones

entre textos que se establecen dentro de un texto determinado"(Martínez, 2001, 74). Simplificando un tanto, el mecanismo intertextual funciona a partir de un Texto A(anterior) del cual se selecciona un fragmento(sub-texto). Este fragmento o sub-texto de A se incorpora a un Texto B(nuevo)en calidad de intertexto y pasa a interactuar con el resto del Texto B o exotexto, esto es, todo lo que no es intertexto. Así, el nuevo texto o Texto B es igual a la suma del intertexto y el exotexto, y la relación entre el Texto A y el Texto B es una relación intertextual.

Pero obviamente la intertextualidad presenta muchas variantes, determinadas todas por la naturaleza del sub-texto. A continuación trascribimos la clasificación hecha por Martínez(2001)para finalmente adherirnos a su terminología:

> Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de *intertextualidad*. Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos la llamaré *intratextualidad*. La intertextualidad (externa) será *endoliteraria* o *exoliteraria* según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas(marcadas) o no. (p.81)

Así pues, tenemos dos grandes ramas para explicar las relaciones intertextuales. A la primera de ellas la llamaremos, con Martínez, intertextualidad; a la segunda le llamaremos, siguiendo también al autor, intratextualidad.

La relación será intertextual cuando el sub-texto pertenezca a un texto de otro autor; por otra parte, cuando el sub-texto pertenezca al mismo autor, la relación será intratextual. Poco importa para nuestro estudio la intertextualidad exoliteraria (elaborada a partir de textos no literarios de otro autor),en cambio sí la intertextualidad endoliteraria que se construye a partir de textos literarios de otro autor. Esta intertextualidad presenta tipos que son comunes a la intratextualidad, a saber: la cita y la alusión, de allí que nos detengamos en ellos en primer término. Según Martínez(2001) "Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas..."(p.83) Es decir que la cita no tiene porque ser necesariamente la reproducción fotográfica de las palabras de otro y se puede manifestar, en el campo narrativo, bajo las formas de los estilos directo, indirecto e indirecto libre. La otra tipología, la alusión, es un ejercicio de sustitución que apela al conocimiento previo que sobre un tema pueda tener el interlocutor, quien ante un texto determinado hace un ejercicio de evocación para sustituir en su lectura el texto aludido. Esta alusión es un ejercicio de pensamiento típicamente barroco que viene acompañado por la elusión. Ambas, alusión y elusión, son a nuestra manera de ver componentes axiales de la alegoría, figura que exige del interlocutor un extendido ejercicio de evocación y sustitución de una cosa por otra.

Alusión y cita son sólo dos de las tipologías que engloba el fenómeno de la intertextualidad y que, por compartirse con la intratextualidad, tocamos en primer término. Sin embargo la tipología de los intertextos literarios es muy amplia y valdría la pena sintetizarla un poco. Esta tipología viene determinada por las relaciones de compatibilidad y jerarquización entre el exotexto y el paratexto(texto fuente del intertexto). Entre las tipologías que muestran una relación de compatibilidad y una subordinación del exotexto al paratexto se encuentran la imitación, la traducción, el plagio y la alusión; por otra parte se encuentran las tipologías que muestran una relación de incompatibilidad y que además poseen un exotexto que subvierte, ridiculiza o contradice al paratexto, éstas son la sátira, la parodia y la opinión citada y refutada.

Una mención aparte merece el ejercicio de deriva narcisista que entra dentro del campo de la intratextualidad bajo el nombre de reescritura. La reescritura es un volver a escribir en un texto, de manera exacta, algo que el propio autor ha escrito en otro texto. Esta tipología, al igual que la cita y la alusión intratextual, está orientada hacia dos objetivos fundamentales: el primero de ellos tiene que ver con la coherencia de la totalidad de la obra de un autor; el segundo, con la posibilidad de regodearse en un código, en

un mensaje, que se vuelve auto-reflexivo y que sirve de clave para la interpretación de la obra.

Hasta aquí llega nuestra aproximación teórica al narcisismo como sistema de expresión literaria; luego, cabría en este punto hacer un balance en torno a las líneas de fuerza que sostienen el diseño narrativo de un relato narcisista. En primer orden, nos encontramos con la figura de un autor que se recrea dentro del espacio textual como autor-transcriptor o como creador, figura que cede su papel tradicional de juez para convertirse en ordenador del mundo de ficción. Luego, tenemos un narrador que nos informa y nos instala en punto de vista y en una perspectiva que determina la condición del espacio textual como espejo deformante. De esta manera las instancias del personaje y del narratario quedan determinadas, respectivamente, por las reelaboraciones de la figura del autor y por el manejo que de la información hace el narrador. El espejo está configurado, pero en él no solo se reflejará el autor-narciso sino que éste también reflejará los textos que explican el relato y si es posible dará a conocer su propio comentario crítico a partir del uso de la inter e intratextualidad como mecanismos para hacer explícita las influencias del texto.

CAPÍTULO V

CRÍTICA LITERARIA O LITERATURA CRÍTICA

En el capítulo anterior explicamos lo referente a la intertextualidad y a la intratextualidad y afirmamos que dentro de la narrativa narcisista estos fenómenos funcionan como un sistema de textualización explícita de las influencias del texto y, más aún, explicábamos la posibilidad de que estos fenómenos pudieran dar origen a comentarios críticos que funcionen como escolio del texto sobre sí mismo. Quiere decir entonces que estamos en presencia de una literatura autosuficiente que según Barthes (1998) opera en la cultura occidental desde Mallarmé, una literatura en la que "lo que se intercambia, se penetra y se unifica es la doble función, poética y crítica, de la escritura"(p. 47), según él

> No basta decir que los escritores mismos hacen crítica: su obra, a menudo, enuncia las condiciones de su nacimiento (Proust)o inclusive de su ausencia (Blanchot); un mismo lenguaje tiende a circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí misma; el libro es atacado así de flanco y por la retaguardia por el que lo hizo; no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura.(p.47)

Las afirmaciones de Barthes no pueden ser más ajustadas a nuestra óptica: una sola escritura que es al mismo tiempo

creación y revisión crítica. Algo parecido encontramos en Alfonso Reyes(1983) para quien la crítica nace del proceso mismo de la creación -"crítica implícita", la llama- y para quien el deslinde entre literatura y crítica es el producto de un acto de soberbia del otro que mira la obra. Dice Reyes que

> La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo. La crítica es ser condicionado. La poesía es ser condicionante. Son simultáneas, pues solo teóricamente la poesía es anterior a la crítica. Toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación.(p.94)

La crítica, pues, es un proceso simultáneo a la creación de la obra literaria . No se trata aquí de negar la presencia del crítico como ser ajeno, distinto del autor, que mira la obra, ni de afirmar que los escritores hacen, también, crítica literaria, no. Se trata de afirmar que el primer ser ajeno a la obra, que mira la obra, es el autor. Él es el primero que la juzga al percibirla como algo que ya no le pertenece.

Pero aún hay más. Oscar Wilde(1985) señalaba la importancia de la crítica dentro del acto creador a tal punto que sin el espíritu crítico no existiría creación. Dice Wilde:

> La antítesis entre ellas(crítica y creación)es absolutamente arbitraria. Sin el espíritu crítico no

> existe ninguna creación artística digna de ese nombre. Hablaba usted hace un momento de ese fino espíritu de elección y de ese delicado instinto de selección con el cual el artista crea la vida para nosotros y le da una perfección momentánea. Pues bien: ese espíritu de elección, ese tacto sutil de emisión, no es otra cosa que la facultad crítica bajo uno de sus aspectos más característicos, y quien no posee esa facultad crítica no puede crear nada en arte.(p.32)

La posición de Wilde es coincidente con la de Reyes: el primer acto crítico está implícito en la creación del texto. Sin embargo, de los tres críticos sólo es Barthes el que es tajante al afirmar la presencia de cierto tipo de literatura que enuncia las condiciones de su nacimiento y se desdobla en su propio comentario crítico. Esta crítica que Reyes coloca en el otro que mira la obra (autor o lector)aparece enunciada en el relato narcisista, se vuelve tema del relato, ingresa con fuerza dentro del campo de la ficción y se revela a los ojos del lector. Esta tematización de la crítica dentro del relato se puede dar también de manera explícita, al darle un rostro al crítico; o de manera implícita, al enunciar en el relato una buena parte de los temas que serían objeto de la investigación del crítico.

Así pues, valdría la pena preguntarse acerca de la función de la crítica exterior al texto, para verificar cómo en el relato narcisista su territorio es invadido y atraído al campo de la ficción. En primer lugar la crítica es un metalenguaje: habla de la literatura, es un lenguaje de segundo orden; para cumplir su función se sirve de la

teoría de la literatura, de la poética, que le permite elaborar la descripción y posterior interpretación de su objeto de estudio. Alfonso Reyes(1983) ha descrito ya los grados de la escala crítica:

> ¿Cómo se acerca la crítica al poema? Hay tres grados en esta escala: 1° La impresión; 2° La exégesis; 3° El juicio. A través de la escala, juegan diversamente la operación intelectual, el mero conocer, y la operación axiológica o de valoración, que aquí podemos llamar de amor; juegan diversamente la razón y la "razón de amor".(p.97)

Entendamos que para Reyes decir poema es decir literatura. Así la crítica tiene tres maneras, tres grados de acercamiento al texto. El primero de ellos corresponde a un primer acercamiento interpretativo de la obra que no le está negado a ningún ser humano y que nace del amor a la literatura. El segundo de los grados de acercamiento al texto, la exégesis, es el que viene de la mano de la ciencia de la literatura. Sobre este grado de acercamiento a la literatura tiene prelación la impresión: no puede prescindir del amor, aunque pone el acento en el conocimiento. Según Reyes(1983):

> Sus métodos pueden reducirse a tres fundamentales, y sólo por la integración de los métodos adquiere el derecho de aspirar al título de ciencia: 1° métodos históricos; 2° métodos psicológicos; 3° métodos estilísticos. Su contenido puede descubrirse diciendo que ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades

> de su lengua y su estilo; las influencias de todo orden -hechos de la vida o del pensamiento- que en la obra misma se descubren; su significación en la hora en que aparece; los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro.(pp.100-101)

El tercer y último grado de la escala crítica es el juicio. Éste no prescinde de los grados anteriores, pero los supera en comentarios interpretativos hijos de la creatividad del crítico. Este grado es según Reyes el más sublime y no puede ser enseñado ni aprendido. La posibilidad de alcanzarlo depende de una condición inmanente al espíritu de unos pocos.

Establecidos los grados de la escala crítica y comprendida su función, llega la hora de determinar cuáles son los procedimientos que permiten su entrada al terreno de la ficción. En primer lugar, sólo dos de los tres grados de la escala crítica son susceptibles de ingresar al orden de la ficción a través de su tematización, en los relatos que nos ocuparán estos grados son la exégesis y el juicio; la crítica impresionista queda obliterada, queda fuera del texto en el tintero del autor o en la mente del lector. Ahora bien, la manera más obvia de tematizar la función crítica consiste en recrear la figura de uno o varios críticos dentro de la obra: inventar la crítica, inventar el comentario crítico del texto. Este comentario crítico puede muy bien tener valor exegético o valor de juicio y representa el desdoblamiento del autor en comentarista crítico de su propia creación. El segundo procedimiento de

tematización de la actividad crítica es más oscuro y consiste, fundamentálmente, en tratar de robar espacios al crítico a partir de la tematización del trabajo exegético. Esto es, el autor da un salto adelante y para cada pregunta que el crítico quiera hacer él ha elaborado ya la respuesta y la ha introducido explícita o implícitamente en su narración. Así, por ejemplo, cuando el crítico pregunta por las circunstancias que originaron la obra, se encuentra inmediatamente con la figura de un narrador que informa sobre todo lo que él desea saber, que lo deja, en definitiva, haciendo preguntas sin sentido, que lo deja casi sin campo de investigación. Así para cada pregunta del exegeta la narrativa narcisista ha revelado previamente la respuesta, al poner en marcha alguno de los procedimientos de construcción que le son propios. Ahora entendemos con más claridad el tipo de texto al que hace referencia Barthes. Este será un texto que al filtrar por todas partes los elementos extrasistémicos(ideología, poética, momento de creación, etc.), atraerá hacia su interior su propia crítica.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS DE TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

Una vez presentado el marco teórico contenido en los capítulos anteriores, podemos iniciar la aproximación analítica a algunos de los relatos borgeanos para verificar en ellos la presencia de los mecanismos propios de la narrativa autorreflexiva o narcisista. Iniciamos nuestros análisis a contracorriente, esto es, por lo más complejo.

Aproximación al Relato

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius es el cuento que Borges escoge para iniciar el libro Ficciones, y quizá esto se deba a que este relato contiene una de las fantasías favoritas del autor: la idea de que la ficción se pueda apoderar del mundo real, o de que el mundo real es tan ficticio como el mundo de la literatura. El argumento, que no el relato, es muy sencillo. Durante un encuentro nocturno con Bioy Casares, éste menciona una frase de uno de los heresiarcas de Uqbar que leyó alguna vez en The Anglo-American Cyclopaedia. Sin embargo, al consultar la misma enciclopedia en otra impresión, para verificar la frase recordada por Bioy, Uqbar no aparece. La reunión termina, pero al día siguiente Bioy llama y lleva consigo

su tomo de la enciclopedia. Allí Borges, junto a su amigo, puede constatar la referencia atribuida al heresiarca. Además se entera de la ubicación geográfica de Uqbar, de algún dato histórico y de que la literatura de esta región era de carácter fantástico y versaba sobre dos regiones imaginarias: Tlön y Mlejnas. Sin embargo, salvo la referencia de la enciclopedia de Bioy, de algunos libros inexistentes recogidos por catálogos de bibliotecas, y una referencia que De Quincey hace a uno de los autores de uno de estos libros inexistentes, nadie sabe nada de Uqbar. Un par de años después, tras la muerte de Herbert Ashe, Borges encuentra un texto que le pertenecía a aquel. El texto se titulaba A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr. En el citado libro se describe la forma en que los habitantes de Tlön conciben el tiempo, el espacio, la literatura, la filosofía, la geografía, etc., todo en el marco de una sociedad regida por el idealismo; y se describe también el funcionamiento del *ur* u objeto creado por la esperanza de los hombres a través del poder de la mente. Hasta aquí lo que se nos presenta como un primer bloque de la narración, fechada en 1940, y que no es más que una reproducción literal de un texto que apareció, según Borges, en la Antología de la literatura fantástica. Lo que sigue forma parte de una posdata del año 1947 y es la parte del texto que desarrolla la fantasía borgeana. Tlön y Uqbar son parte de un proyecto para introducir la ficción en la realidad. Este proyecto fue concebido a principios del siglo XVII por una sociedad secreta que tenía entre sus miembros al filósofo idealista George

Berkeley y que encontró continuidad, en el siglo veinte, en las manos del millonario Ezra Buckley. La meta final era la creación de una enciclopedia escrita en alguna de las lenguas de Tlön, el nombre provisional del proyecto era Orbis Tertius. El plan parece haber tomado forma, pues poco a poco los objetos de Tlön se han ido incorporando al mundo hasta el punto de que el narrador finaliza el relato profetizando la incorporación definitiva de Tlön a la realidad y la desaparición del mundo que conocemos.

El Autor Transcriptor. Borges Frente al Espejo

Mencionamos ya que en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius se desarrolla una de las fantasías borgeanas: la apropiación de la realidad por parte de la ficción. Esta afirmación, un poco hecha a la ligera, nos va a permitir introducirnos en el análisis del relato. No es poco usual que Borges use a la literatura como medio para reflejar sus fantasías y para reflejarse a él mismo. De hecho el narcisismo, la autorreflexividad, -como lo veremos- es el eje central sobre el cual se mueve una buena parte de la narrativa borgeana. Es más, el narcisismo borgeano es tal que la introducción de la figura del escritor en el relato llega a puntos límites, en los cuales ya el autor real comienza a convertirse en asunto de ficción y en ficción(desde el momento en que se "escribe" a sí mismo Borges deja de ser Borges para convertirse en un personaje mítico). De tal manera queda tematizada la figura del autor que pareciera

que se siente más cómodo viviendo en la ficción que en la realidad.

Un primer eje narcisista o metaficcional, entonces, es el que permite la tematización del escritor en una figura que idealiza el papel que éste cumple en la realidad y lo introduce en el texto tal y como desea verse. Este mecanismo no es otro que el del autor transcriptor o editor. En Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Borges queda tematizado bajo esta figura. Él se coloca a sí mismo en el año de 1947 reescribiendo, reeditando, un texto escrito también por él siete años antes. Así, Borges, el escritor, se introduce en el espejo de su propio discurso y se vuelve el editor de un relato sobre el cual él ofrecerá un último comentario. Como la imagen que ofrece el agua a Narciso, el escritor se deja atraer por la idea de que es escritor y no resiste la atracción que le produce la posibilidad de recrearse como un ser ideal en el texto. Por esto no se detiene y lleva el ejercicio narcisista hasta el límite. Es así como la división del texto en dos grandes partes supuestamente escritas con siete años de diferencia hace aún más compleja la tematización de la figura del autor. No sólo el Borges del 1947 es autor transcriptor, el de 1940 también lo es. Él ha encontrado el undécimo tomo de una enciclopedia que versa sobre Tlön enviada a Herbert Ashe tiempo antes de su muerte. Lo que leemos en la segunda sección del relato de 1940 es la trascripción comentada -en este caso no es literal- de ese texto. En un juego de duplicaciones, el autor transcriptor de 1947 trascribe un

texto de 1940 en donde hay un autor transcriptor que resume las ideas contenidas en una enciclopedia enviada a un amigo suyo y que fue encontrada por él de manera casual.

Ya dentro del relato que transcribe, Borges se reconstruye y se vuelve un ser de ficción, un escritor mítico que intenta junto con Bioy Casares una empresa arriesgada, por decir lo menos. Según el texto:

> Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal.(Borges,1996, Vol. I, 431)

No está de más decir que el muy breve comentario encierra un programa del propio relato que construye el autor. Ese relato donde el narrador omite algunos puntos, donde los hechos se desfiguran y donde el lector puede adivinar una realidad atroz es Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. De tal manera funciona el relato que al Borges tematizarse como autor editor y comentar el relato de 1940 completa y hace posible el relato que discutía con Bioy. Así el autor logra crear una imagen idealizada de sí mismo al superar el reto de construir un relato que parece difícil de lograr y que agota a los amigos literatos en una discusión nocturna. Aquí ya encontramos algunas vetas de autorreflexividad, puesto que el texto descubre de manera explícita los procesos que le permitieron ver la luz: el autor se decide

a reproducir y a comentar un antiguo texto que apareció en la Antología de la Literatura Fantástica porque ha conseguido nueva información sobre el tema. Pero hay más, puesto que el texto revela su verdadero sentido y su causa primera en un nivel implícito: Borges desea crear un texto que oculte datos y sorprenda al lector con el descubrimiento de una realidad atroz. Esa sorpresa, ese terror -podríamos decir-,lo causa la posibilidad de que Tlön se haya apoderado de la realidad, la posibilidad de que la ficción haya desplazado a la verdad.

Pero la figura del escritor, del Borges real, se trasluce aún más en el texto. Ya no como tematización idealizada de la figura del escritor, sino a través de la creación de un mundo que copia y ejemplifica sus líneas de pensamiento; Berkeley, Hume, Schopenhauer y Paul Valéry, autores estudiados e interpretados por Borges a lo largo de su prosa ensayística, son los padres del Tlön descrito por el autor en la segunda de las tres secciones del relato. De hecho, darle forma a la particular interpretación que de estos autores hace el escritor es la función de la segunda sección del relato, es la función de Tlön.

Así, en un ejercicio que está más cercano a la prosa ensayística que a la narración, el narrador nos informa en la segunda sección de algunas de las características de Tlön que revelan, en definitiva, las ideas de Borges. Copiemos aquí algunos datos acerca de este particular mundo:

1. Todas las naciones de Tlön son idealistas.
2. El mundo para los tlönianos es sucesivo, temporal, nunca espacial.
3. No hay sustantivos en la lengua de Tlön.
4. Sólo una disciplina tiene validez en Tlön: la sicología.
5. No hay ciencias en Tlön.
6. La historia del universo es la escritura de un dios subalterno.
7. El sujeto del conocimiento es uno y eterno.
8. Toda la literatura es la obra de un solo autor; no existe el concepto de plagio.
9. La crítica literaria es un ejercicio de atribuciones erróneas.

Tlön es el mundo pensado por Borges, es la tematización de su ideario. En este mundo el idealismo de Berkeley y Hume, tal y como es entendido por Borges, lo determina todo. La idea de que en Tlön no haya espacio es la aplicación de las ideas de David Hume quien niega esta noción desde el momento en que afirma que los seres humanos no tenemos idea de algo que sea infinitamente divisible. Consecuencia directa de esta primera idea será la negación de la existencia de la cosa en sí y, desde luego, de los sustantivos. Si no hay espacio los objetos se vuelven la representación sucesiva o simultánea de una idea, pierden todo su carácter esencial para convertirse en pura acción de pensamiento o en puro atributo, de allí que las lenguas de Tlön se funden en la acumulación de verbos o de

adjetivos. Ya en un ensayo Borges había reconstruido, de manera sutil, la negación del espacio postulada por Hume. El texto contenido en Discusión lleva por título La Penúltima Versión de la Realidad y en su parte final se anota lo siguiente:

> Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que éstas definen. Imaginemos también -crecimiento lógico- una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad -tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe- seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. (Borges, 1996, Vol. I, 201)

Lo interesante de la fabulación de Borges es que al sugerir que la humanidad se pueda olvidar del espacio logra negarlo, y afirmarlo más bien como una idea asociada a cierto tipo de percepciones. Así el espacio no existente, rivaliza y es sustituido con la espacialidad o cualidad asociada a cierto tipo de ideas. Tlön es un mundo derivado de la aplicación literaria de la idea que Borges refunde. Allí no hay corporeidad y por lo tanto no hay espacio ni esencia, ni lengua capaz de nombrar una esencia inexistente. En este mundo hecho de ideas y percepciones es lógico que el escritor proponga a la sicología como única disciplina válida.

Otro aspecto del cual nos informa el narrador es de la inexistencia de las ciencias en Tlön. Para que exista

ciencia es necesario que existan el principio de causalidad y el objeto de estudio. Sin embargo, en un mundo que niega el espacio y a la cosa en sí, difícilmente podrá un objeto generar o causar a otro, de hecho, cualquier cambio sufrido por una cosa es entendido en Tlön como un ejercicio de asociación de ideas: nunca es el mismo objeto el que cambia.

Por último el narrador deja colar en el relato tres ideas. Las dos primeras son de raigambre Berkeleiana: la idea del sujeto único del conocimiento y su derivación en la idea del sujeto único como productor de literatura. Esta última idea es una obsesión de la poética borgeana que coincide con su admiración por Paul Valéry. En innumerables oportunidades Borges repite la cita de las palabras del francés dentro de sus ensayos. En La Flor de Coleridge dice:

> Hacia 1938, Paul Valéry escribió: "La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor".(Borges, 1996, Vol. II, 17)

De la aplicación de esta idea en el mundo de Tlön Borges deriva una última consecuencia. Si la historia de la literatura es la historia de las creaciones de un sujeto único, muy bien se puede dedicar la crítica literaria a atribuir las obras a quien mejor le provoque. La tercera y

última idea es hija de la influencia de Schopenhauer y de los gnósticos sobre el autor: una de las escuelas de Tlön afirma que el mundo no es más que la escritura de un dios subalterno que nos mantiene aprisionados dentro de un tejido de irrealidades. Con este último rasgo, distintivo del pensamiento tlöniano, Borges termina de fundar un mundo que no es más que una excusa para darle forma literaria a las ideas que le apasionan.

Balanceando un poco, tenemos que decir que son tres las formas en que el escritor se introduce como tema del relato. La primera, implica la presencia de un narrador editor o transcriptor: Borges copia un texto(sea el contenido en la Antología de la Literatura Fantástica, sea el contenido en la del undécimo tomo de la enciclopedia de Tlön) y lo comenta. La segunda, se configura desde el relato que se presenta como escrito en 1940: en él Borges se encuentra discutiendo con Bioy Casares acerca de la creación de un relato de difícil ejecución, y para terminar de dar una imagen ideal de su figura ese relato se logra con la culminación del cuento que leemos. La tercera vía que escoge el autor para tematizarse, para espejarse, en el relato, elimina su propia figura y se concentra en darle forma literaria a sus ideas. El autor pierde el rostro en la narración, pero la presencia de sus ideas es tan fuerte que con poca dificultad se le puede identificar.

El Narrador y el Narratario: El Proyecto de Ocultar Información para Crear Una Realidad Atroz

Anteriormente hicimos mención al hecho de que en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius está contenido ya el programa de escritura del mismo relato. Pues bien, el encargado de desarrollar este plan y de diseñar al mismo tiempo el tipo de lectura e interpretación que puede tener el relato es el narrador. Nunca como en este relato, el narrador se vuelve el doble de la figura del autor transcriptor: el autor transcriptor del relato es Borges, pero también es él el narrador de las primeras dos secciones del texto escritas hacia 1940. Hay más, el autor transcriptor no se limita aquí a cumplir la tarea de organizar. La posdata de 1947 sirve también para que el autor transcriptor abandone su papel y se ponga a narrar, vuelve a ocupar el lugar abandonado siete años atrás y comienza a acumular datos acerca del porqué y cómo el relato vino a la luz nuevamente. Ya en el texto de 1940 nos había informado del origen de la narración: conversaba con Bioy Casares, un espejo al final de un corredor los acechaba, Bioy lanzó una frase acerca de los espejos que correspondía a un heresiarca, y ocurrió el encuentro con Uqbar y posteriormente con Tlön, gracias al hallazgo de la enciclopedia de Herbert Ashe. Pues bien, en 1947 también el narrador acumulará datos acerca del porqué de la reescritura del texto: una carta de Gunnar Erfjord, el descubrimiento de Orbis Tertius, la aparición de algunos objetos de Tlön en la realidad y el hecho cierto de que

Tlön está desplazando al mundo real, justifican la reescritura del relato de 1940. Es esta información oculta hasta el final del texto la que permite la comprensión cabal del relato, la comprensión de esa realidad cruel que Borges quería bosquejar. El plan de la narración discutida por Borges y Bioy se cumple cabalmente en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius a través de la manipulación de la información. El narrador de 1940, en primera persona equisciente, elabora una puesta en escena acerca de la aparición sospechosa de una enciclopedia sobre un mundo imaginario. Manipula el canal dejando vacíos en su discurso y se vuelve necesaria una posdata que explique los puntos poco claro o contradictorios. Es allí, en la posdata, donde asistimos junto con el narrador, equisciente también, al último acto de la puesta en escena: Tlön se está apoderando de la realidad.

En este complejo sistema narrativo se encuentran ya encerradas las opciones interpretativas del relato, el programa de lectura del cuento: el narratario. En este caso esta figura aparece con forma corporal bajo los nombres de autores que Borges recrea dentro de la obra en el papel de comentaristas. El problema que todos enfrentan es el mismo que debe enfrentar el lector, dos grandes vacíos dejados por el narrador: el porqué de Tlön y el porqué de una enciclopedia sobre Tlön que aparentemente se inicia en el undécimo tomo. Las posturas críticas son variadas. Permitamos una larga cita:

> En el onceno tomo de que hablo hay alusiones a tomos ulteriores y precedentes. Néstor Ibarra, en un artículo ya clásico de la *N.R.F.*, ha negado que existen eso aláteres; Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle han refutado, quizá victoriosamente, esa duda. El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar. Ese arriesgado cómputo nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor -de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia- ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de un sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio.(Borges, 1996, Vol. I, 434)

De las hipótesis planteadas por estos críticos la que triunfa es la última, que en el texto de 1947 el narrador la atribuye a Martínez Estrada. Esta es al mismo tiempo la lectura que hace el autor transcriptor del texto editado, propuesta de lectura determinada sin duda por los nuevos datos aportados por el narrador: Tlön forma parte del proyecto de Orbis Tertius, proyecto iniciado en el siglo XVII por una sociedad secreta y que fue retomado en el siglo XX por un excéntrico millonario de Menphis llamado Ezra Buckley; en general, lo que se proponen los participantes del grupo es la creación de un mundo que rivalice con el real, el hecho de que la enciclopedia de Tlön inicie en el undécimo tomo responde a la necesidad de darle verosimilitud a este mundo de ficción. Lo que el plan

de lectura pide se cumple sólo hacia el final del relato y viene determinado por el programa narrativo discutido por Borges y Bioy. Hacia el final del relato el narrador da la información necesaria para sorprender al lector:

> El contacto y hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) "idioma primitivo" de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias la historia de un pasado distinto ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre -ni siquiera que es falso. (Borges, 1996,Vol. I, 443)

La realidad atroz descubierta hacia el final del relato tiene un lado aún más cruel: la posibilidad de que el mundo en el que habita el lector sea una ficción y que este haya olvidado que el mundo que habita es una creación humana que nace del lenguaje. Ésta es la verdad terrible que esconde el relato a unos pocos lectores, solo descubriéndola se cumple con el programa de lectura y narración de la historia.

Elementos Neobarrocos: Vanitas, Intertextualidad y Algunas Notas sobre Carnavalización

El juego narrativo no puede ser más neobarroco: la realidad se pone en tela de juicio y la razón queda desarmada frente la duda. La posibilidad de que un mundo ideal desplace al real, vuelve al hombre un fantasma. Es la

pesadilla de la *vanitas* barroca que desde la óptica borgeana se resuelve en el poder creador o destructor del lenguaje, única realidad. De hecho no es casual que el proyecto de la sociedad secreta sea en primer término un proyecto de introducción de la ficción a partir del lenguaje: escribir una enciclopedia, desarrollar el *Orbis Tertius* a partir del lenguaje. Así pues, el relato es en gran medida una excusa para que Borges ponga de manifiesto su postura logocentrista, donde la palabra, evocación pura, se vuelve la única realidad, realidad que, por cierto, siempre está postergada.

También es neobarroco el complejo entramado de ideas que componen la organización de Tlön: los mundos de Tlön y sus ideas son la alegoría del ideario borgeano. Así el relato borgeano hace las veces de un núcleo narrativo que se expande al establecer relaciones elípticas en primer lugar con su prosa ensayística y en segundo grado con los textos de otros autores. Hablamos, pues, de un juego de proliferaciones intratextuales e intertextuales. Descubrir este juego forma parte de las claves interpretativas del relato. Ya en la división del relato el autor fabula una relación intratextual en la que supone a las primeras dos secciones del cuento como la reescritura de un artículo publicado en su Antología de la Literatura Fantástica. Este dato no es a nuestro parecer un mero artificio, más bien representa la tematización de las fórmulas de construcción del relato, la tematización de las influencias. El autor parece pedirle al lector que lea su obra antes de

aproximarse al relato, requiere de él que establezca las relaciones que hacen del relato un todo coherente con el resto de su producción. Ya cuando analizábamos las ideas de Tlön como parte de la tematización de la figura del autor descubríamos las relaciones intratextuales con algunos ensayos del autor. Pero por la misma concepción que tiene Borges de la palabra y de la literatura, como una realidad siempre postergada, siempre referida, la intratextualidad implica en su obra la intertextualidad; dicho más claro: las ideas de Borges son las ideas de Schopenhauer, y las ideas de Hume, y de Berkeley, y de Valéry.

Hemos dejado de lado la figura del personaje porque éste coincide con el narrador, es obvio por esto su configuración como técnica más que como tema del relato: este personaje que está plenamente identificado con un Borges que realiza funciones de investigador casi policial, cumple su función en cuanto a que se mueva para descubrir la información que nos presenta el narrador. Esta coincidencia de figuras reafirma sin duda el carácter puramente narcisista del relato, que deriva del cuestionamiento que el autor realiza de su propia imagen. Sin embargo, dentro de este punto cabría anotar algo en torno a la carnavalización y la máscara, elementos tan propios de la narrativa neobarroca. El Borges que se nos presenta como escritor, el que conversa con Bioy Casares, desaparece rápidamente del texto para adoptar la máscara del Borges que investiga, que agota las bibliotecas y los contactos, en busca de Uqbar. Parodiando todo lo que es la

morfología del cuento policial, el Borges investigador no encuentra nada sobre Uqbar, pero sí sobre Tlön -región imaginaria sobre la cual versa la literatura de Uqbar- . Pero aún hay más, puesto que el personaje no se agota en su tarea; él sigue investigando y algunos años después da con las respuestas sobre Uqbar y sobre Tlön, pero esto lejos de significar un éxito significa una catástrofe. Así, haciendo uso de la técnica de la inversión el investigador termina siendo devorado por la evidencia de que el mundo que habita es irreal, termina por ser víctima del misterio que investiga.

La Crítica: Auto-exégesis, el Crítico Personaje, Crítica Tlöniana y la Importancia del Prólogo

Sin dejar totalmente de lado a los personajes, iniciamos ahora el comentario final del relato. Nuestro propósito final es entender cómo los procedimientos de construcción narrativa propios del narcisismo arrastran la crítica al mundo de la ficción.

El crítico que se aproxima a Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, enfrenta desde el comienzo un problema: el texto revela su propia crítica. Revelar la forma en que la crítica se vuelve tema del relato, es la opción crítica que nosotros tomamos; es ante todo un ejercicio de verificación de la coherencia interna del relato o, dicho de otra manera, de la coherencia de Borges con Borges. Tres son los procedimientos de tematización de la crítica: 1° Agotar

la exégesis del relato al hacer tema del cuento las respuestas a las preguntas del crítico; 2° Proponer comentarios críticos de distintos grados usando la voz de los personajes; 3° Asumir la literatura como una gran palabra en donde el prólogo del texto no es más que una extensión del texto.

Una de los grados de la escala crítica corresponde a la exégesis. En este grado de la escala el crítico se preocupa por revelar al lego las influencias del texto, la sicología del autor, las circunstancias que rodean el momento de la escritura, etc. Borges en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius logra introducir las respuestas a las preguntas del exegeta dentro del relato. Esto funciona en dos niveles distintos que se corresponden con la supuesta división temporal del cuento y su comentario en la posdata. En los dos niveles la revelación es llevada de la mano por Borges, quien se introduce como protagonista del relato. Pues bien, cuando nos preguntamos acerca de las circunstancias que generan el relato, el narrador ofrece una respuesta para cada una de las partes del texto: la primera parte, de 1940, se originó a partir del hallazgo de una enciclopedia sobre Tlön, posterior a una conversación nocturna con Bioy Casares, y la muerte de Herbert Ashe; la segunda parte, nace -según lo revela su narrador- del hallazgo de nuevos tomos de la enciclopedia referida, de la introducción de algunos objetos de Tlön en la realidad, y de la necesidad del autor de aclarar el misterio de la existencia de aquella fabulosa región. Pero hay más, porque el texto

también tematiza la respuesta a otra pregunta del exegeta: ¿cuál es el ideario del autor? Pues bien, cuando explicábamos las maneras en que el autor se tematiza en el relato afirmamos que la ideología de Tlön no es más que la puesta en escena de una serie de ideas que obsesionan a Borges. Así, ya el ideario del autor está revelado en el relato, y, de hecho, su interpretación sólo es posible dentro de este orden epistemológico. No se puede entender el cuento sino como la alegoría de la idea borgeana de que el mundo es una ficción, idea que está ya contenida en la manera en que los tlönianos conciben el mundo. Siguiendo en este orden de ideas, el relato también revela algo más, esto es, el plan de su escritura y hacia quién va dirigido. El texto desde el comienzo se anuncia como el proyecto de construcción de un relato en donde el narrador oculte información para que unos pocos lectores puedan, al final, adivinar una realidad atroz. Al exegeta frente a este panorama sólo le quedan dos opciones: callar, para no incurrir en tautologías, o revelar la coherencia del relato. Más nada puede hacer.

Ahora se podrá decir que sólo un grado de la escala crítica queda arrastrado a la ficción construida por Borges. Esto no es cierto. El único personaje que hace funciones de investigador-crítico en el relato no es Borges. Él es sólo el más importante y sin duda la manera en que queda reducido a víctima de su investigación es sólo otra alegoría: Borges -el real- también se siente arrastrado al interior de sus ficciones, se siente tan

irreal como el Borges de su cuento. Él es, en las dos partes del relato, el crítico exegeta por excelencia, y junto con Martínez Estrada, es arrastrado adentro de la ficción de la misma manera en que la crítica exegética lo es. Así, el destino del crítico exegeta de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius es el mismo destino que el de su figura tematizada en el relato: ser devorado por la ficción. Del otro lado de la crítica exegética de Borges y Martínez se encuentra la crítica de altos vuelos del personaje Alfonso Reyes. Este personaje, que exacerba la postura del crítico como artista, elabora un tipo de crítica de la enciclopedia de Tlön que se mueve en el grado de la escala crítica correspondiente al juicio -aunque pareciera que su postura fuera una total falta de juicio-. Nunca podrá a Reyes destruirlo la ficción, porque su propuesta es que, en vez de hacer crítica exegética, se continúe la ficción. Más allá pareciera que la propuesta de Reyes encerrara la del Borges real. Si la realidad se basa en la identidad de la palabra en la palabra, cualquier discurso es el mismo discurso repetido con otra voz: hacer la crítica o hacer el relato no encierra mayor diferencia dentro de una poética que tiene como principio fundamental el logocentrismo. De allí que para los efectos de la obra borgeana valga lo mismo el prólogo de la obra que la obra misma. Según él:

> El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. No sé qué juicio favorable o adverso merecerán los míos, que abarcan tantas opiniones y tantos años.

> La revisión de estas páginas olvidadas me han sugerido el plan de otro libro más original y mejor, que ofrezco a quienes quieran ejecutarlo. Pienso que exige manos más diestras y una tenacidad que ya me ha dejado. Carlyle, hacia mil ochocientos treinta y tantos, simuló en su *Sartor Resartus*, que cierto profesor alemán había dado a la imprenta un volumen sobre la filosofía de la ropa y lo tradujo parcialmente y lo comentó, no sin algún reparo. El libro que ya estoy entreviendo es de índole análoga. Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles. (Borges, 1996, Vol. IV, 14)

Hay que decir que el fragmento anterior contenido en el prólogo de Prólogos con un Prólogo de Prólogos es del año 1974 y que el cuento que presentamos para el análisis es muy anterior. Esto es, que el proyecto que Borges ofrece a una mano más diestra ya había sido desarrollado por él, sobre todo si tenemos en cuenta que el Borges personaje de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius es el crítico de un libro imaginario: A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr. Aún hay más sobre esta idea; esta vez dentro del mundo de Tlön. Allí en algo que podríamos llamar el ejercicio de la crítica tlöniana los críticos -embebidos por el logocentrismo- se dedican al arte de las atribuciones erróneas y al estudio de la sicología de un autor imaginario. Esto, según veremos más adelante con Pierre Menard, Autor del Quijote, forma también parte de la forma particular en que Borges lleva la crítica al terreno de la ficción. Terreno complejo dentro de la poética borgeana, donde cada idea presenta su antítesis, su revés. Crítica en donde valen lo mismo las explicaciones reales del prólogo que las ficticias del relato, porque

precisamente lo que en el fondo se cuestiona es el carácter irreal o ficticio de esos ámbitos.

CAPÍTULO VII

ANÁLISIS DE PIERRE MENARD, AUTOR DE EL QUIJOTE

Si en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius veíamos como los procedimientos de construcción narrativa empujaban a la crítica al terreno de la ficción, en Pierre Menard, Autor del Quijote -relato contenido también en el libro Ficciones- la historia no va a ser muy distinta. Muy por el contrario, el relato entero es un ejercicio de tematización de las posibilidades críticas, desarrollado en tono de comentario ensayístico, que según vimos es típico de la narrativa borgeana.

Aproximación al Relato

Al igual que en todos los cuentos borgeanos en donde predomina el registro ensayístico o argumentativo, el argumento de Pierre Menard, Autor del Quijote, no es muy complejo. El relato, según se informa en su primer párrafo, es una rectificación a un falso catálogo de las obras de Menard(supuesto escritor simbolista de Nîmes), elaborado por Madame Henri Bachelier. Pues bien, tras presentar un catálogo de la obra *visible* del fabuloso escritor, se nos introduce en la otra obra, en la invisible: el proyecto

inconcluso de escritura de El Quijote. "Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trisgésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós."(Borges, 1996, Vol. I, 446), discutir los rasgos fundamentales de ésta es el ejercicio crítico al que se reduce todo el relato.

De Nuevo, Borges en el Espejo: Borges-Menard.

Bien, ahora que tenemos esbozado el argumento, volvamos la mirada a la manera en que se construye el relato. Es típico de Borges ingresar su figura y sus ideas en sus relatos. Lo primero, lo logra a partir del ejercicio narcisista que implica la construcción de un autor transcriptor o de un personaje que es él mismo, su doble; lo segundo, al darle forma de relato, al darle imagen literaria, a sus obsesiones. En este caso la obsesión, la fantasía borgeana que mueve a la creación del cuento, es la idea de hacer crítica sobre un autor imaginario, aquello que practicaban con tanto gusto los habitantes de Tlön. Pues bien, esta es la idea borgeana que se tematiza en el texto, pero Borges no se conforma con darle rostro a sus ideas y opta por aparecer como figura dentro del relato. Nuevamente las dimensiones de tematización de la figura del escritor son múltiples y complejas. En primer lugar, el autor se presenta como un comentarista crítico de la obra de Menard y en seguida comienza a acumular datos en torno a las circunstancias que originaron el relato y acerca de las

cartas que recibe de Pierre Menard que le servirán para hacer sus comentarios. Volver sobre la figura del autor transcriptor o editor, representa el camino más fácil del análisis y que muy bien podría reducirse a esto: Borges edita las cartas de Menard y las presenta para su comentario.

Más interesante, más complejo, es el mecanismo que lleva la figura del autor al relato de una manera subrepticia o implícita. Ya lo hemos dicho, en sus intentos por ingresar una figura idealizada de él mismo en el relato(orden de la lengua, orden simbólico, lo llamaría Lacan), Borges construye retratos literarios de sus ideas y hasta de sus proyectos. ¿ Qué decir, por ejemplo, acerca de que la obra visible de Menard es en gran medida una réplica de la obra de Jorge Luis Borges o de la obra que a Borges le gustaría crear? Detengámonos por ejemplo en el literal *m* de la lista. Este destaca dentro de la obra de Menard "La obra *Les problèmes d' un problème* (París,1917)que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga."(Borges, 1996, Vol. I, 445)y que sin duda tiene su equivalente en los ensayos borgeanos Avatares de la Tortuga y La Perpetua Carrera de Aquiles y la Tortuga, escritos hacia 1932 -unos nueve años antes que el relato sobre Menard- , en donde el autor trata de explicar la antigua aporía eleática; pero también los literales *b* y *c*, que refieren el estudio de un lenguaje ideal basado en convenciones y cierta monografía comparativa sobre Wilkins, Leibniz y Descartes, respectivamente, tienen en la prosa

ensayística de Borges su concreción: El Idioma Analítico de John Wilkins. La lista de referencias ocultas a la obra preexistente o futura de Borges es amplísima aunque no del todo coherente, pero es lo suficiente como para afirmar que esa obra es el duplicado casi exacto de la obra borgeana, sus tópicos (el ajedrez, la métrica, Quevedo) representan algunas de las pasiones literarias del autor. Ya en el prólogo del relato podemos advertir algo, dice Borges(1996, Vol. I)acerca de Menard que "La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental..."(p.429).

Aquí llaman la atención inmediatamente los puntos suspensivos, pareciera que Borges quiso decir su historia mental que es también la mía. Y de hecho es así. Menard es un doble de Borges, es, sin lugar a dudas una técnica usada por el autor para tematizarse en la escritura. Su proyecto, la manera de llevarlo a cabo, había sido ya desarrollado por Borges. Nos referimos, pues, a un libro de 1935 llamado Historia Universal de la Infamia. En el prólogo a la edición de 1954, Borges(1996, Vol. I) describe las intenciones de aquel libro:

> Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia *quod scripsi, scripsi* (Juan, 19,22)y reimprimirlas, al cabo de veinte años, tal cual. Son el irresponsable juego de un tímido que no se atrevió a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. (p.291)

Aquí llama la atención el paréntesis: "sin justificación estética alguna vez". Borges, al parecer había diseñado un proyecto en el año de 1935 sin tener muy claro su porqué. Sin duda, algunos años después consigue la justificación estética y la pone en imágenes literarias, esto es, construye a Pierre Menard que es el Borges de 1935 que sí sabe por qué emprende su obra. El juego aquí, pues, es un juego intratextual, un espejar constante de los relatos del autor, de la obra entera de Borges, porque la idea última que aviva las empresas de Menard y de Borges es la de Valery, la de la literatura como producto sin sujeto, como creación posible para todos los seres humanos, en definitiva, la idea de que no hay autores sino literatura.

El Narrador y los Datos en torno al Proyecto de Lectura y Escritura de Borges-Menard.

Nuevamente, el relato borgeano encierra su poética. El proyecto de Menard, que es el proyecto de Borges, explica, al ser presentado y comentado por el narrador, parte del proyecto de escritura de la obra borgeana. Así el relato se vuelve clave para la interpretación de sí mismo y del resto de la obra del autor. Haciendo uso del estilo directo, el narrador nos va presentando las cartas que Menard le ha enviado describiendo su proyecto. Por supuesto que no hay nadie mejor para comentar el proyecto de Menard que su doble. Es así como el narrador va justificando cada una de las ideas de Menard, que son al mismo tiempo la justificación del proyecto de lectura propugnado por Borges

y por los tlönianos -borgeanos. Nuevamente, el narrador señala una ruta de lectura, pero, esta vez, la ruta no se limita al relato, sino que abarca el laberinto de la obra borgeana. Detengámonos aquí para volver sobre una de las ideas del autor; para él, para su poética basada en un logocentrismo barroco, la lectura y la escritura son operaciones idénticas: escribir es postular una lectura del universo, de allí que cada palabra esté destinada a repetir lo mismo. La operación realizada por Menard es un intento por probar esta tesis, su intento es un intento de lectura del universo para descubrir lo mismo que descubrió Cervantes; así lo dice el texto:

> No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino *el* Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una trascripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes.
> `Mi propósito es meramente asombroso´ me escribió el 30 de setiembre de 1934 desde Bayonne. `El término final de una demostración teológica o metafísica -el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales- no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermedias de su labor y que yo he resuelto perderlas.´ (Borges, 1996, Vol. I, 446-447)

Entonces el proyecto, según lo indicamos -y según lo informa el narrador-, es un proyecto de orden filosófico, más que literario. Es la postulación de un plan de escritura basado en la lectura del universo recogida en la literatura. De allí que el relato se vuelva una clave para

la interpretación de la obra borgeana: leer a Borges consiste en leer las intrincadas relaciones inter e intratextuales derivadas de su concepción logocentrista del universo.

El Comentario Fabulado y el Crítico Imaginario

Ya queda dicho, Pierre Menard, Autor del Quijote, tematiza un proyecto crítico esbozado ya por los habitantes de Tlön y que no es otro que el proyecto crítico de Borges. La crítica, como hecho de lengua, no escapa del logocentrismo, entra en el laberinto de las palabras y se vuelve una acto creativo, una interpretación del universo, una lectura del universo descrito en las palabras de otro. De hecho, este relato parece haber indicado el camino de los análisis que emprendimos en este trabajo: la crítica consiste en descubrir las tímidas variaciones que tiene la palabra -siempre monótona, siempre repetida, siempre la misma- en la lectura. Esto es lo que hace el Borges narrador-personaje del relato, él descubre los ecos de la palabra, las resonancias alegóricas del Quijote de Menard. Según el texto:

> Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):
> *...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*
> Redactada en el siglo XVII, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero

> elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:
> *...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*
> La historia *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica para él no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales -*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*- son descaradamente pragmáticas.
> También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard -extranjero al fin- adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. (Borges, 1996, Vol. I, 449)

Pero en definitiva lo importante no es el Quijote de Menard o el de Cervantes, sino la lectura alegórica. Leamos el ejemplo:

> Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI -no ensayado nunca por él- reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:
> *Where a malignant and a turbaned Turk…* (Borges, 1996, Vol. I, 447)

Los fragmentos que citamos parecen una broma de Borges. Sin embargo, no son más que una forma irónica de revelar la primacía de la lectura sobre la escritura. De hecho, en la poética borgeana escribir es leer el mundo, y el revés o la consecuencia de la lectura alegórica es la crítica sobre un personaje y un texto fabulosos. No importa para nada si

existió Menard o si existió su obra, lo que importa es la lectura que de su obra se haga. Por eso el narrador-personaje se permite reconocer en El Quijote, de Cervantes los ecos de la voz de Menard, o en dos fragmentos iguales dos voces distintas: voces que más que de los autores son de los lectores. Así la técnica inventada por Menard es la misma utilizada, en otro nivel, para realizar la crítica de su obra. Así "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas."(Borges, 1996, Vol. I, p.450), pero también ha creado el otro lado: la técnica de la crítica a partir de las atribuciones erróneas y la fabulación; ha creado, en un ejercicio narcisista, las circunstancias que permiten la existencia del relato: el comentario crítico fabulado sobre un personaje imaginario.

Otro artificio se inscribe en el relato. Si se puede inventar el comentario crítico de un autor inexistente, también se puede crear el comentario critico de un crítico inexistente. Así, el laberinto de la palabra se amplifica, se desdobla y se resuelve en la única verdad: la del logos. Pues bien, en este relato aparece desde el inicio la figura del crítico imaginario. La baronesa de Bacourt es doblemente crítica: critica la obra, es decir, el relato Pierre Menard, Autor del Quijote, y critica junto con el narrador algunos aspectos del proyecto emprendido por Menard. Ella, junto con Madame Henri Bachelier -figura también ficticia- , dibuja comentarios críticos desde el

grado de la exégesis de la escala crítica, tematizan la crítica estilística, culturalista, psicológica, etc., que recoge Reyes en su ensayo Aristarco o Anatomía de la Crítica. Así, por ejemplo, las dos figuras críticas comentan el problema de por qué Menard opta por las armas y no por las letras en el episodio de su Quijote que recoge el famoso discurso; así, dice el texto que

> Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Borges, 1996, Vol. I, 449)

Los comentarios son sin duda exegéticos. Crítica hecha desde el psicoanálisis o rastreo de influencias...No importa; los dos comentarios son inválidos, son nulos -como lo eran los de Martínez Estrada en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius-. La exegética falla y nuevamente es la postulación más enrevesada la que ofrece la respuesta más exacta: la parodia de la crítica desde el juicio elaborada por el narrador-personaje.

Bien, sin haber agotado -como es lógico- todos los enfoques, dejamos aquí el análisis de este relato. Que, como señalamos, sirve de clave interpretativa para el análisis de la obra borgeana al revelar las ideas que sobre

la lectura tiene el autor o Pierre Menard, lo mismo da. Cabe recordar aquí la idea inicial de este análisis: el relato tematiza las ideas que sobre la crítica sostiene Borges y por esto es una doble llave para la interpretación, clave de sí mismo y clave de la obra borgeana.

CAPÍTULO VIII

ANÁLISIS DE LA BIBLIOTECA DE BABEL

En una poética que asume el logocentrismo como base fundamental, el ensayo crítico y el relato se confunden; esto lo constatamos en los dos análisis anteriores. Pues bien, el relato La Biblioteca de Babel no es una excepción, es, más bien, una exacerbación.

Aproximación al Relato

El relato, como los dos anteriores, está contenido en Ficciones. Su argumento es el que sigue: Un hombre, sin rostro, sin nombre, está a punto de fallecer. Su vida la ha pasado dentro de un espacio laberíntico: la Biblioteca-universo. Allí ha dedicado toda su existencia a la búsqueda de un libro que debe ser cifra y compendio de todos los demás. Eso es todo; lo demás es exposición y discusión de las particularidades de la Biblioteca, lo demás es ensayo.

La Terrible Esfera de Pascal

De nuevo, el narcisismo se hace presente. En este caso el relato tematiza y arrastra al terreno de la ficción el

tópico central de la poética borgeana: el logocentrismo; y la metáfora que escoge Borges para introducir este tema en el relato es la Biblioteca. En un ejercicio de coherencia intratextual -eso que Borges llamaba monotonía en su obra en su prólogo al Informe de Brodie (Borges, 1996, Vol. II, 399)- el relato trae al terreno de la ficción una idea a la que Borges dará forma en su ensayo La Esfera de Pascal, contenido en Otras Inquisiciones: Dios, el universo, dice Pascal, es "Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" (Borges, 1996, Vol. II, 16), esa esfera es la palabra, y por eso el bibliotecario sin rostro del relato, al definir la Biblioteca, dice: "Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*"(Borges, 1996, Vol. I, 446). Cada parte de la Biblioteca es los veinticinco signos que componen la escritura de sus libros, cada libro postula otro libro y todos postulan el universo. Así cada libro-palabra es centro del universo, pero al ser todos centro, la circunferencia-sentido-último se vuelve inaccesible. El ejercicio que le queda a los bibliotecarios no es otro que el de la lectura alegórica: la suposición de un sentido último. Pero hay algo más, la Biblioteca lleva también en sí la idea borgeana del mundo como fantasmagoría. En ella:

> Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la

> demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.(Borges, 1996, Vol. I, 467-468)

Todo. La Biblioteca contiene todo lo que es dable realizar a los hombres, lo que es lo mismo que dejar al hombre resumido en las letras, dejar al hombre hecho un fantasma o el actor de un libreto escrito desde la eternidad. Es la pesadilla de la vanitas barroca de la que tanto gusta Borges: el mundo es una ficción calculada por un dios maligno. Tanto se confunde el mundo con la ficción, que en un artificio literario genial el autor transcriptor de la obra -léase Borges- queda tematizado también en el relato, es devorado por la Biblioteca, por la terrible Esfera de Pascal. Así, en una lectura más o menos atenta del relato, podemos descubrir la siguiente nota al pie, que corresponde al autor transcriptor:

> El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido. (Borges, 1996, Vol. I, 466)

Y más adelante en boca del personaje del relato encontramos un dato revelador:

> Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedolituano del guaraní, con inflexiones del árabe clásico. También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto."(Borges, 1996, Vol. I, 467)

¿Qué decir, pues? El narrador transcriptor está contenido en la Biblioteca, él es el "bibliotecario de genio"[1] que descubre los elementos constitutivos de todos los libros de la Biblioteca. El tiempo transcurrido no importa, pues el carácter eterno de la Biblioteca le ofrece a los hombres mortales la posibilidad de vivir momentos disímiles de su historia como si fueran simultáneos -en la Biblioteca los son, aunque para los hombres pasen siglos. Así el autor transcriptor es al mismo tiempo personaje del relato, un personaje que juega a la cábala y que nos descubre la ley fundamental para interpretar la Biblioteca. Ya en el epígrafe del relato se señala esta clave en una cita sobre The Anatomy of Melacoly: "*By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...* (Borges,

[1] Resultaría nimio decir que la figura del autor está tematizada en el relato sólo porque Borges vivió más de la mitad de su vida en una biblioteca. De cualquier manera, que quede anotado aquí el dato para que se verifique con su autobiografía y se confronte con el capítulo tercero de este trabajo.

1996, Vol. I, 465). Así, de nuevo el relato borgeano descubre la clave para la interpretación de sí mismo, su sentido se encuentra en la interpretación alegórica, en su relación con el resto de la obra borgeana; obra que representa sin duda una Biblioteca en pequeño, un hexágono contenido en su relato, un laberinto análogo al del relato. Y en el caso de Borges el laberinto es igual al de la Biblioteca: viene dado por la repetición de unos cuantos temas, refutados, ampliados, alabados...hasta el cansancio. Recordemos que un laberinto es ante todo un ejercicio de simetrías arquitectónicas que se repiten, pero estas simetrías también pueden ser temáticas o pueden surgir del uso de unas pocas letras y signos. Así pues, la Biblioteca representa la idea borgeana del logocentrismo y el relato contenido en su obra debe recoger al mismo cuento y su obra entera. Estamos, pues, delante de uno de los ejemplos más claros del *mise en abyme*: el cuento que contiene la obra que contiene el cuento que contiene la obra... El juego, si no es infinito, a lo menos, es limitado y cíclico como la misma Biblioteca.

Una Nota sobre la Crítica en La Biblioteca de Babel

Tema complejo el de la crítica en Borges; abordémoslo nuevamente. La figura del crítico está representada de nuevo por el autor transcriptor, a quien se le puede llamar Borges. La manera de atraer la crítica al terreno de la ficción esta vez es más artificial: el autor transcriptor trascribe un texto en donde él participa como crítico; eso

lo hemos dejado claro anteriormente. Pero aún queda definir el papel del anónimo comentarista y narrador del relato. El personaje esta vez es sin duda una técnica para el descubrimiento de un mundo: el de la Biblioteca. Su destino: consumirse en la búsqueda del secreto centro del universo-biblioteca, representa el destino borgeano. Recordemos el final del poema Elogio de la Sombra, donde Borges(1996, Vol. II) en un tono confesional profetiza con esperanza el momento en que por fin alcance la clave para comprenderse. "Llego a mi centro,/ a mi álgebra -dice el poeta- y mi clave, a mi espejo./Pronto sabré quién soy."(p.396). Así, la obsesión del anónimo bibliotecario es la misma obsesión de un Borges que ha sido desdoblado en su literatura. Sin duda, pues, el bibliotecario es, también, Borges, su tematización en la escritura.

Nótese que no hemos hablado del narrador. La razón es muy sencilla: las acciones del relato son casi nulas; las recogimos en el argumento. El cuento es más bien el comentario de lo que es la Biblioteca. Este comentario crítico está en manos del narrador, que -debido a la amplitud del mundo que describe- es equisciente: él es el crítico ciego de un mundo que desconoce o que apenas atisba. Él es incapaz de descubrirnos el secreto de la Biblioteca, pero de lo que sí es capaz es describírnosla. Asumiendo que la Biblioteca es análoga a la obra de Borges, a la literatura, entonces podemos figurarnos que las descripciones del bibliotecario son la clave para la interpretación de la obra de Borges. Nuevamente, como en

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, el narrador no descubre la verdad; oculta información para que el lector descubra, al final, el sentido último del relato: explicar la manera en que se debe leer la obra borgeana, dar una clave para analizar uno de los hexágonos de una biblioteca menos ficticia, a saber, la obra entera de Borges.

CAPÍTULO IX

ANÁLISIS DE EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN, CON PROYECCIONES INTRATEXTUALES HACIA PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE , EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN Y LAS RUINAS CIRCULARES

A lo largo de los análisis que hemos realizado hasta aquí hemos observado cómo Borges tematiza la crítica literaria en sus relatos al llevar al campo de la ficción su figura y sus ideas. También hemos reconocido en ellos claves de interpretación crítica, pero si todos son claves de interpretación crítica entonces ¿cuál es el sentido que hay que descifrar?, ¿cuál es el tema?, en definitiva, ¿qué ocultan todos estos relatos contenidos en la sección El Jardín de Senderos que se Bifurcan, del libro Ficciones? No contestemos aún esta pregunta; más bien detengámonos en otra clave interpretativa, en otro relato.

Se trata del Examen de la Obra de Herbert Quain, basta decir del relato que, al igual que los tres anteriores, es más un ensayo que un cuento. Su argumento, no merece ni siquiera un apartado; es el que sigue: Herbert Quain ha muerto y Borges decide hacerle una nota necrológica. Obviamente las relaciones con el relato Pierre Menard,

Autor del Quijote son irrefutables, el relato es el doble, el calco, del que sobre el simbolista francés ha construido Borges páginas atrás. El relato conserva, pues, todos los rasgos de la intratextualidad literaria. En este caso -y como en casi todo los relatos que hemos analizado- estamos en presencia de una forma de intratextualidad que se maneja dentro del campo de la alusión. Lo único que requiere este procedimiento es la evocación de un texto y la participación de un lector capaz de sustituir el texto por las partes del texto aludido. Es ante todo un procedimiento típicamente barroco que se postula como la base de la lectura alegórica que pide la obra borgeana. Asumido lo anterior, hay que decir que este relato debe soportar también un análisis similar al que realizamos sobre Pierre Menard, Autor del Quijote.

Análisis del Examen

Pues bien, analicemos el Examen de la Obra de Herbert Quain. Postulemos de una vez que Herbert Quain es la tematización de la figura del autor, que Herbert Quain es Borges. Así, la obra de Quain es también la obra de Borges. Como con Menard, el catálogo de sus obras es el catálogo de las obras de Borges. Pero si en el caso de Menard el proyecto del francés ya había sido llevado a cabo por Borges, en el caso de Quain la obra configura el proyecto de un relato borgeano ubicado al final del libro. Se trata del cuento homónimo del libro El Jardín de Senderos que se Bifurcan. En la obra de Quain se encuentran dos libros que

prefiguran perfectamente los dos grandes temas de este relato. Uno de ellos es una novela policial titulada The God of the Labyrinth que el autor recuerda así:

> Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: T*odos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual.* Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*. (Borges, 1996, Vol. I, 462)

Digamos, pues, que en El Jardín de Senderos que se Bifurcan sí hay bastante -que no es igual a decir valioso o relevante - argumento, sí hay narración y que ésta es sin duda policial. Lo que se ofrece en este relato es un fragmento de la declaración de Yu Tsun espía chino al servicio del imperio alemán, quien guarda un secreto sobre la posición que ocuparán las baterías inglesas ante un posible ataque alemán. Por una circunstancia desafortunada es descubierto y perseguido en Inglaterra por el capitán Richard Madden; en su huida, llegó aparentemente por casualidad a la casa de un sinólogo que le muestra un libro. Decide matarlo ante la presencia en ciernes de su perseguidor. Los periódicos publican: asesinado el sinólogo Stephen Albert, los jefes en Alemania comprenden el mensaje: las baterías serán colocadas en Albert; Yu Tsun es condenado a la horca. Pareciera que el encuentro hubiera sido casual, pero de hecho no lo fue: antes de optar por el

suicidio Yu Tsun decide revisar una guía telefónica, allí sin duda consigue el nombre y la dirección de Albert, y también allí le da forma a su plan. Ni el detective(capitán Madden) ni nadie, comprendió el asesinato ni el porqué de la reunión de los dos sujetos. El relato, pues, es en esencia la repetición del fabuloso The God of the Labyrinth, su variación esencial se encuentra en la posición del crimen: al final. Estamos, pues, nuevamente ante un ejercicio de alusión intratextual, pero esta vez lo único que existe es un argumento. Sin embargo, hemos dicho que son dos los libros que prefiguran los dos temas de El Jardín de Senderos que se Bifurcan. El otro tema es el libro de Ts'ui Pên, el otro libro de Quain es March April, y su estructura es esencialmente la misma que la del laberinto de palabras creado por el ancestro de Yu Tsun:

> Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un anden. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico, otra sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera.(Borges, 1996, Vol. I, 462)

Así pues, también la novela de Pên es un texto ramificado que abarca todas las posibilidades, dejemos que sea el personaje Albert quien nos describa la estructura:

> Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la *frase varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren.(Borges, 1996, Vol. I, 477)

Cada historia encuentra en el relato de Pên, como en el relato de Quain, la multiplicación y ramificación de sus acciones. La diferencia es que la obra de Quain se reduce a nueve novelas y la de Pên postula en un solo tomo una serie infinita de posibles historias que se bifurcan y se tocan en algún punto, las acciones simultáneas refutan el tiempo.

Una Refutación del Tiempo. La Última Clave Interpretativa

He aquí la cifra última de la colección de relatos que estudiamos: el problema del tiempo, el tiempo refutado por la simultaneidad. No es casual que la colección se titule como el último cuento que contiene. El Jardín de Senderos que se Bifurcan es las novelas de Pên y de Quain, pero también es la colección de relatos a la que da nombre. Pên, Quain, Menard, Tlön, el bibliotecario anónimo, todos son Borges copiando el universo en la palabra, copiando un

universo donde el tiempo se anula en la simultaneidad de la palabra intertextual, evocadora, alegórica. Si por algo vale el relato de El Jardín de Senderos que se Bifurcan no es precisamente por ser un gran cuento policial, sino por ofrecer la clave última para la interpretación de todos los relatos en un solo diálogo entre Albert y Yu Tsun. Al comentar acerca del propósito de Pên-Borges se descubren de manera expresa el propósito de la colección y la figura del autor:

> -No creo que su ilustre antepasado jugara ociosamente a las variaciones. No juzgo verosímil que dedicara trece años a la infinita ejecución de un experimento retórico. En su país, la novela es un género subalterno; en aquel tiempo era un género despreciable. Ts'ui Pên fue un novelista genial, pero también fue un hombre de letras que sin duda no se consideró un novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama -y harto lo confirma su vida- sus aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica ocupa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó tanto como el abismal problema del tiempo. Ahora bien, ese es el único problema que no figura en las páginas del *Jardín*. Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*. ¿Cómo explica usted esa voluntaria omisión?
> Propuse varias soluciones; todas, insuficientes. Las discutimos; al fin Stephen Albert me dijo:
> -En un adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida?
> Reflexioné un momento y repuse:
> -La palabra *ajedrez*.
> -Precisamente -dijo Albert- , El Jardín de Senderos que se Bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre.(Borges,1996, Vol. I, 478-479)

Así pues, el problema del tiempo queda resuelto en la simultaneidad y en el absoluto de la palabra -*esfera cuyo centro está en todas partes*(absoluta) *y su circunferencia en ninguna*(simultánea). El hecho de que Borges se mitifique o se deje arrastrar por el lenguaje, no es más que una manera de introducirse en el único lugar en donde el tiempo y su hija (la muerte) no le alcancen, en el único lugar donde puede ser inmortal sin perder lo efímero de la vida, porque allí, en la palabra, puede adoptar múltiples rostros, puede escucharse con variaciones. Allí puede ser Ts'ui Pên, a quien le preocupa el problema del tiempo y se le reconoce como buen escritor y como buen filósofo. Nótese en la cita el énfasis que pone Albert al señalar que el problema que más le preocupaba a Pên era el tiempo, dice *saber*. La única explicación para ese verbo es sin duda esta: el sabio sinólogo capaz de conocer, comentar y criticar el jardín, es Borges. De allí que Albert-Borges sepa con certeza que uno de los problemas que más le preocupaba a Pên-Borges era (es) el del tiempo. Bastaría para verificar esto la palabra del propio Borges:

> En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todos mis libros: la prefiguran los poemas "Inscripción en cualquier sepulcro" y "El truco", de mi *Fervor de Buenos Aires* (1932); la declaran ciertas páginas de Evaristo Carriego (1930) y el relato "Sentirse en muerte", que más adelante transcribo. (Borges, 1996, Vol. II, 137)

Pues, bien la cifra, la clave está completa; la ratifican los personajes y el propio Borges. El tiempo es una de las claves de interpretación de su obra y en el caso de la colección que hemos venido analizando, el tiempo es la llave última para la interpretación.

Al Fin un Relato: Las Ruinas Circulares o Negar el Tiempo es Afirmar Una Pesadilla

Interpretación de qué, se nos preguntará. Para la interpretación(como la del cantante), para la composición, de relatos que muestren una opción distinta al tiempo y lo nieguen. Pero como hemos visto hasta ahora ninguno de los cuentos se caracteriza por ser precisamente eso: un cuento, un relato; las breves acciones son excusas para la presentación de argumentos. ¡Qué poco valen aquellas acciones de Yu Tsun, frente al diálogo que sostiene con Albert! Sólo un relato de la colección merece por entero este título. Nada hay en él de ensayo y está enlazado con los demás por un fabuloso artificio que lo supone intertextual. Este artificio, que une al único cuento de la colección con el resto de la obra, nace en Examen de la Obra de Herbert Quain y es el que sigue:

> A finales de 1939 publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. "No hay

> europeo -razonaba- que no sea un escritor, en potencia o en acto." Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta es la invención. Ya que todos no son capaces de esa felicidad muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro Statements. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno -no el mejor- insinúa dos argumentos. El lector -distraído por la vanidad- cree haberlos inventado. Del tercero, "The Rose of Yesterday", yo cometí la ingenuidad de extraer "Las Ruinas Circulares", que es una de las narraciones del libro *El Jardín de Senderos que se Bifurcan.*(Borges, 1996, Vol. I, 464)

Así pues, Las Ruinas Circulares ingresa a relacionarse con los otros relatos de la colección a partir de su relación intertextual con un texto inexistente de un autor inexistente que, en definitiva, es Borges. Pero antes de llegar por fin al relato de la colección, detengámonos en otro relato de la lista del fantástico Quain-Borges. Se trata de The Secret Mirror -que es con más propiedad una puesta en escena, una obra teatral. Desde el título podemos intuir su carácter narcisista y, de hecho, su argumento es la tematización de la poética narcisista de la colección. En esa puesta en escena, como en las innumerables que realiza Borges en la colección, hay nombres de personajes que esconden al autor, hay personajes que se repiten e historias que se bifurcan:

> Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza.(Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos.)Los personajes del primer acto reaparecen

> en el segundo -con otros nombres. El "autor dramático" Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del *Tatler* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable "casa de campo" es la pensión judeoirlandesa en que vive, transfigurada y magnificada por él...La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra.(Borges,1996, Vol. I, 464)

En este caso, vale decir que el relato proyecta una tercera relación intratextual -Las dos primeras recordemos prefiguraban los temas del relato El Jardín de Senderos que se Bifurcan-. Esta relación es más amplia, se da con toda la colección de relatos, con todo el libro El Jardín de Senderos que se Bifurcan.

Ahora bien, con la sensación de haber dejado poco de lado, volvamos sobre Las Ruinas Circulares. Único cuento puro, dijimos, de la colección. El argumento prefigura la posibilidad de que el soñado del cuento sean los múltiples rostros que Borges soñó para sí en la colección, en su The Secret Mirror; el ambiente, que se esfuerza por negar el tiempo, termina por postular la repetición: la pesadilla del infinito. En definitiva, pues, el relato es la tematización de una pesadilla borgeana. En líneas generales va como sigue. Un hombre arriba a una ribera. Allí, sin saber muy bien quién es ni de dónde viene, se propone llevar a cabo la única cosa que ocupa su mente: el proyecto de soñar a un hombre para imponerlo en la realidad. Tras lograr conseguir el lugar apropiado para el sueño en las

ruinas circulares de un antiguo templo del dios del fuego, da comienzo a su obra. En un primer intento sueña una clase repleta de alumnos a los que enseña y pregunta; de todos ellos, se decide por uno. Trabaja en él, pero un buen día no consigue soñarlo. Hace abluciones y ritos en honor a la estatua del dios del fuego y ese día sueña que éste le ofrece su ayuda para llevar a cabo el proyecto. La condición: sólo ellos sabrán que el hombre que sueñe es un sueño. El hombre despierta; a poco, vuelve a soñar, ya no con su antiguo alumno, sino con un corazón. Así, va soñando a su hijo parte por parte y una vez terminado lo entrena para que pueda interpolarse a la realidad. Decide que el momento llegó: deja a su hijo entrar a la realidad y lo envía aguas abajo, pero antes le infunde el olvido total de sus años de aprendizaje. Pasado un tiempo el hombre recibe una noticia: allá, aguas abajo hay un hombre que puede traspasar el fuego sin quemarse; sin duda, es su creación (el fuego sabe que es un sueño). Teme por su "hijo", ¿acaso comprenderá que es un sueño? No quiere esas tristezas para su creación. Hasta allí una parte de la historia; lo que sigue es el artificio. Tiempo después, un incendio amenaza con arrasar las ruinas – se repetiría lo que siglos atrás-. El hombre piensa en salvarse; pero viendo que había vivido lo suficiente, decide lanzarse a las llamas. Éstas no consumieron su carne. Allí comprende que él también es un sueño.

El relato postula, pues, dos pesadillas borgeanas: el tiempo y la vanitas. Sin duda, el soñador-soñado

representa, como dijimos, a Borges. Un Borges hecho personaje, que queda sometido al brutal juego de la carnavalización barroca. La inversión es clara: el soñador termina por ser un soñado. Ni siquiera en la ficción Borges logra escapar de la pesadilla, toda la postulación de un mundo plagado del idealismo, se convierte en una pesadilla al colocar en juego las ideas de Schopenhauer. Borges entra, pues, al otro lado del idealismo: el mundo de las palabras es un mundo, como el real, de fantasmagorías; pero ni siquiera allí se puede escapar del tiempo. Los dioses, los demiurgos, o el demiurgo malvado de Schopenhauer, lo han lanzado para siempre en una fantasmagoría cíclica: la repetición que lejos de anular el tiempo, lo multiplica y lo vuelve aún más temible. Todo el proyecto de refutación del tiempo fracasa; no basta con pensarse en el mundo de las ideas-palabras, porque pensarse de esta manera implica, más que la eternidad, la repetición.

CONCLUSIONES

TRES TESIS ENTORNO A LA TEMATIZACIÓN DE LA CRÍTICA LITERARIA EN LA COLECCIÓN DE RELATOS EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

Finalizados los análisis, condensemos, pues, los resultados. Tres parecen ser los procedimientos que utiliza Borges para arrastrar a la crítica al terreno de la ficción literaria, todos apoyados en los medios de construcción narrativa narcisista o metaficción. A grandes rasgos, la crítica literaria aparece en el terreno de la ficción bajo tres formas, a saber: 1ª La crítica exegética implícita; 2ª La crítica tlöniana o parodia de la crítica; y 3ª El crítico como personaje. Los tres procedimientos agotan los dos últimos grados de la escala crítica, tal y como es propuesta por Alfonso Reyes(1983): exégesis y juicio; los tres, al surgir como parte del propio relato, revelan la presencia de lo que Barthes llama *una sola escritura*: relato y crítica, a la vez. Alguno de ellos, revela la posibilidad del crítico como creador, en cuanto a que aparecen en relatos, que más que esto, son claves interpretativas.

Ahora, esbozados los procedimientos, expliquemos sus modos. En primer lugar, los de la crítica exegética implícita. ¿Cómo, pues, es arrastrado el exegeta al terreno de los relatos borgeanos? Digamos primero que todos los relatos que recrean esta crítica son, antes que nada, ejercicios de prosa ensayística. Su destino no es contar acciones, sino revelar ideas. Estas ideas son declaradas por un narrador-equisciente que al paso que descubre las ideas nos descubre también la figura del autor tras las ideas y el plan de lectura de los relatos. Así se da, por ejemplo, en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, relato donde desde el inicio se nos descubre el proyecto de escritura y de lectura: un relato que oculte información para que solo al final unos pocos entiendan su sentido. Pero este ejercicio no se detiene sólo en la planificación de un relato; más bien, abarca toda la colección. Los relatos Examen de la Obra de Herbert Quain y Pierre Menard, Autor del Quijote, avalan esta idea. En ellos lo que se postula son los planes de lectura y de escritura de obras de autores inexistentes, que en el fondo son Borges, y sus obras y su crítica también son el autor. Así la obra de Menard, revela un ejercicio intratextual destinado a justificar un proyecto emprendido por Borges años antes en su Historia Universal de la Infamia. Más allá, la obra Quain se alza como clave para la interpretación y lectura de las historias de Yu Tsun y de Ts'ui Pên contenidas en el relato homónimo de la colección: El Jardín de Senderos que se Bifurcan. El espejo gira y en un ejercicio puramente narcisista el relato El Jardín de Senderos que se Bifurcan ofrece la clave para la

interpretación de los relatos de la colección: todos son un esfuerzo por negar el tiempo, son una gran adivinanza donde nunca se toca el problema del tiempo, pero donde cada relato es metáfora de él. Así, pues, la colección de cuentos trae un cuento que es la clave para la interpretación de la colección que a su vez trae otros cuentos que son la clave para la interpretación del cuento que sirve para interpretar la colección. En definitiva, toda esta lluvia de logocentrismo(de espejos de espejos) no es más que una forma de negar el tiempo al postular la simultaneidad de la palabra. ¿Qué le queda, pues, al crítico exegeta por revelar?, ¿acaso, las circunstancias que dieron origen al relato? No, ni siquiera eso. Éstas también se encuentran tematizadas en la escritura; si no bajo la figura del autor transcriptor, entonces en el prólogo, que sin duda debemos asumir como parte del mismo gran discurso que conforma la colección de cuentos. Ante este panorama, el exegeta se queda, ya no sin respuestas, sino sin preguntas. Desde la escritura se le bombardea con todas las respuestas a sus preguntas.

En segundo lugar, Borges introduce la crítica en sus relatos, ya de una forma más explícita, al ejercitar la crítica tlöniana. Ésta puede ser exegética o se puede dar desde el juicio, no importa. Su rasgo fundamental es que se basa en el análisis de la obra imaginaria de autores más imaginarios aún. El crítico principal de estos autores, es invariablemente, Borges. Crítico de Tlön, de Quain, de Menard, y de un tomo revelador de la Biblioteca de Babel,

pero también suele compartir su papel con otros críticos reales(menos imaginarios)como Ezequiel Martínez y el mismo Alfonso Reyes; o con críticos tan falsos como las obras: la condesa de Bacourt, por ejemplo. Fundamentalmente, sin importar el grado de la escala al que corresponda, esta crítica parodia la actividad crítica misma, nunca da soluciones acertadas y, cuando comenta, hace locuras. Su tarea es ofrecer parte de las respuestas que no son aún la respuesta. Porque esa, la gran clave, viene en boca del narrador y en el proyecto de lectura que él postula (narratario), él es quien le da verdadero valor de creación crítica a los relatos-claves.

El tercer y último procedimiento es consecuencia del anterior, y consiste en introducir la figura del crítico como personaje. Este en no pocas ocasiones queda carnavalizado a través del procedimiento de la inversión. Ese crítico personaje, que siempre es Borges, cuando investiga termina siendo víctima de su investigación, termina devorado por la ficción. Así le sucede en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; así, también, en La Biblioteca de Babel.

Los tres procedimientos antes descritos parten de la misma base, la introducción narcisista de la figura del autor en la obra: como ideario, como crítico, como autor transcriptor, etcétera. El procedimiento es ante todo neobarroco, de allí que le podamos endilgar estos procedimientos de construcción, reclamados por la

Posmodernidad, a Borges. Aunque el autor se empeñe en decir de manera implícita en The Secret Mirror que no hay un trasfondo freudiano en la obra de Borges (Quain, lo mismo da), nosotros no podemos olvidar las notas de Rodríguez Monegal sobre la infancia del autor(cfr. cap. III).

Seguro será el tema del tiempo la clave para interpretar el único relato verdadero de la obra: Las Ruinas Circulares; pero no podemos dejar de asomar la posibilidad de que el tema del tiempo quizá sea Borges; de que la clave interpretativa de esta colección y de su obra, sea Borges: hombre que se soñó en un mundo de letras en donde el tiempo no transcurre, y terminó viviendo la más hiriente forma del tiempo: la repetición.

REFERENCIAS

Aguiar e Silva, V. M. de. (1972). *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos.

Barthes, R. (1998). *Crítica y verdad* (ed. rev.)Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

Borges, J. L.(1996) *Obras completas (Vols. I-IV)*(ed. rev.). Barcelona, España: EMECÉ.

_____1999)*Autobiografía.* Buenos Aires: El Ateneo.

Bustillo, C.(1995).*El Ente de Papel. Un estudio* del personaje en la narrativa latinoamericana. Caracas: Vadell hermanos.

_____(1996).*Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* (ed. rev.) Caracas: Monte Ávila/ Equinoccio.

_____(1997).*La aventura metaficcional.* Caracas: Equinoccio.

Cuesta Abad, J. M.(1995).*Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges.* Madrid: Gredos.

Chatman, S. (1978). Historia y discurso. En: E. Sullá(Comp.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX.*(pp.201-205). Barcelona: Crítica.

Dawson, J.G. (1994) Arthur Schopenhauer. En: J. Urmsom (Dir.), *Enciclopedia concisa de filosofía y filósofos.*(pp. 359-361). Madrid: Cátedra.

De La Flor, F. R. (2002).*Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.

Eliade, M. y Couliano, I.(1992).*Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós.

Eco, U. (2000a).*De los espejos y otros ensayos* (ed. rev.). Barcelona, España: Lumen

_____(2000b).*Los límites de la interpretación* (ed. rev.). Barcelona, España: Lumen.

Estébanez Calderón, D. (2001).*Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

Evans, D.(1996). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

Freud, S. (1973).*Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

Genette, Gerard.(1970).*Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Nagelkop.

Grimal, P. (1994). Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós.

Hauser, A. (1994).*Historia social de la literatura y el arte (Vol. II)* (ed. rev.).Bogotá: Labor.

Kristeva, J. (1999). *Historias de amor* (ed. rev.). Ciudad de México: Siglo XXI.

Lázaro Carreter, F. (1992). *Estilo barroco y personalidad creadora* (ed. rev.).Madrid: Cátedra.

Macnabb, D.G.C. (1994). David Hume. En: J. Urmsom (Dir.), *Enciclopedia concisa de filosofía y filósofos*.(pp. 188-195). Madrid: Cátedra.

Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

Nuño, J. (1986). *La filosofía de Borges*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1994).*Teoría del lenguaje literario* (ed. rev.). Madrid: Cátedra.

Prince, G.(1973). Poétique. En: E. Sullá(Comp.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX.*(pp.151-162). Barcelona: Crítica.

Reyes, A. (1983). *La experiencia literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Monegal, E. (1979). Carnaval/ antropofagia/ parodia. En: S. Sosnowski (Comp.), *Lectura crítica de la literatura americana: Vol. 4. actualidades fundacionales*. (pp. 305-316). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rodríguez Monegal, E.(1987). *Borges. Una biografía literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela* (ed. rev.). Madrid: Gredos.

Tedesco, I. (2000) *Mester de lecturía en América Latina*. Caracas: UCAB.

Suances Marcos, M. (1989) *Arthur Schopenhauer. Religión y metafísica de la voluntad*. Barcelona: Herder.

Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.

Warnock, G.J.(1994). George Berkeley. En: J. Urmsom (Dir.), *Enciclopedia concisa de filosofía y filósofos*.(pp. 60-64). Madrid: Cátedra.

Wilde, O. (1985). *El Crítico Artista*. En: J. L. Borges, *Biblioteca Personal. Ensayos y diálogos.* Buenos Aires: Ediciones Argentina.