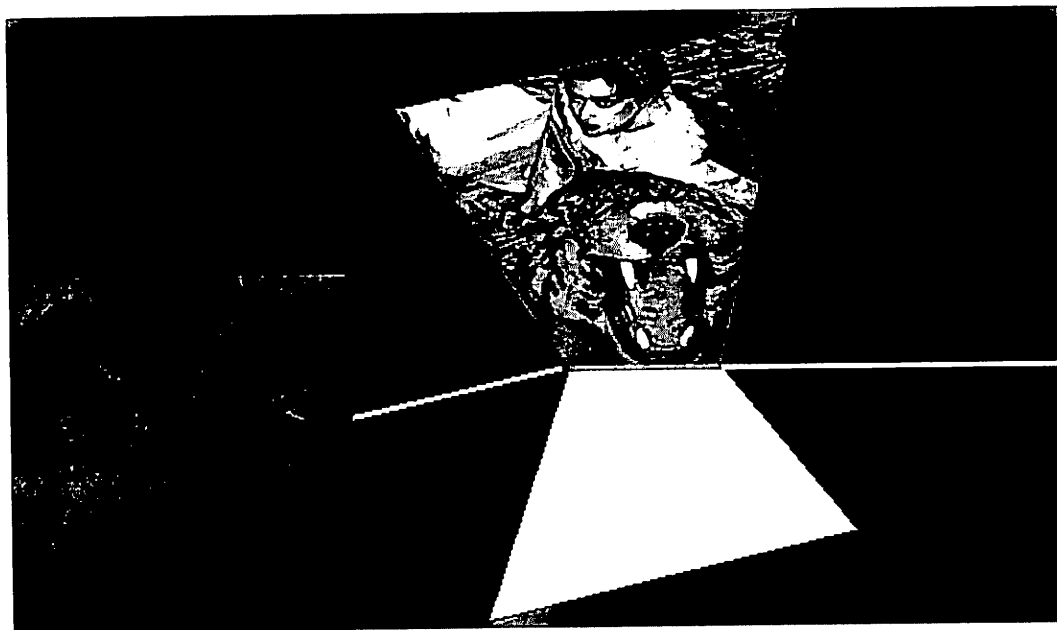


Julia Octavio 2000

La rigurosa magia del fantástico borgeano

Pampa Olga Arán
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

El arte –siempre– requiere irrealidades visibles.

Borges fue el hacedor de una de las construcciones imaginarias más potentes de la literatura moderna cuyo canon genérico es conocido como "fantástico" y que desarrolló en multiplicidad de relatos a partir de 1935, relatos en los que elabora la intuición de un orden maravilloso y secreto que regiría el universo y la vida humana.

En el momento de su constitución la poética en cuestión fue también un modo político de intervención en el sistema artístico de los géneros narrativos, vigentes a la sazón en la literatura argentina. Era una época en que ciertas condiciones convergentes de producción y circulación del libro la hacían permeable a las transformaciones: la aparición de importantes editoriales y estrategias de edición (nuevos formatos, series, colecciones, antologías, traducciones), el desarrollo vertiginoso de modernización de Buenos Aires, la profesionalización del escritor, la formación renovada de públicos lectores en sectores medios y bajos de la población metropolitana, y el avance del periodismo cultural, entre otros factores concomitantes. No debe olvidarse tampoco el impacto del arte cinematográfico en la construcción de un nuevo imaginario urbano y el modo tan diferente en que ingresa en la crítica de los escritores, incluido el propio Borges, y en la obra ficcional de varios de ellos, como Horacio Quiroga, Roberto Arlt, o Bioy Casares.¹

Pero lo que definitivamente contribuye a favorecer la movilidad del sistema esclerosado de los géneros narrativos es el proyecto estético que cimenta la obra de Borges y que, aunque no es un hecho aislado², es tal vez el más notable y fecundo de los que produce la vanguardia en la narrativa rioplatense de la primera mitad del siglo. Entre 1929 y 1935 aproximadamente, Borges elabora una poética de la prosa de ficción, recogida en su mayor parte en los textos de *Discusión* (1932)³. En esta poética, el género fantástico se comporta como matriz originaria, la más antigua y proliferante, a partir de la cual produce deslindes y valoraciones en géneros afines y seguramente desprendidos de aquél, como sucede con el policial de enigma y la ficción científica. Sin expandirnos demasiado trataremos de organizar un recorrido por ciertas reflexiones metaliterarias de Borges que balizan nociones interesantes, al par que definen una voluntad estética que interpretará en algún momento como "clásica".

Podemos rastrear las primeras preocupaciones en el ensayo acerca de "La poesía gauchesca" donde, al referirse al *Martín Fierro* sostiene entre otras razones, que esa obra responde a la "legislación" de la novela (y no a la épica como quería alguna crítica), puesto que el motivo del canto no es reconstruir los hechos de una época, ni la desfiguración de lo poco que de ellos queda en la memoria, sino "la narración del paisano, del hombre que se muestra al contar" (197), la voz y el destino del hombre. Si se oblitera la realidad, aunque parezca que se está hablando de ella, es precisamente porque se postula como conocida por todos e inútil y artificiosa su descripción como un montaje escenográfico. Emplea el término "postular" en su acepción lógica, como aquella proposición cuya verdad se admite como necesaria, en este caso para producir la ficción literaria. Más tarde lo aliviará con el término "conjetura", que elabora la sospecha de lo posible.

Irá conformando esa noción fundamental en otros ensayos no menos interesantes como "La penúltima versión de la realidad" (1928) y "La postulación de la realidad" (1931), en los que señala la importancia de buscar una versión de lo real que sea eficaz artísticamente. Parte de esa eficacia consiste en que la espacialidad puede ser percibida por el yo como un "episodio del tiempo". (Bajtín llegará a sostener algo parecido con el nombre de cronotopo y también en oposición a Kant). Borges dirá así: "Pienso que para un buen idealismo el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él y no viceversa. (...) Por lo demás, acumular espacio no es lo contrario de acumular tiempo: es uno de los modos de realizar esa, para nosotros, única operación. Los ingleses que por impulsión ocasional o genial (...) conquistaron la India, no acumularon solamente espacio, sino tiempo: es decir, experiencias, experiencias de noches, días, descampados, montes, ciudades, astucias, heroísmos, traiciones, dolores, destinos, muertes, pestes, fieras, felicidades, ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones" (200.)

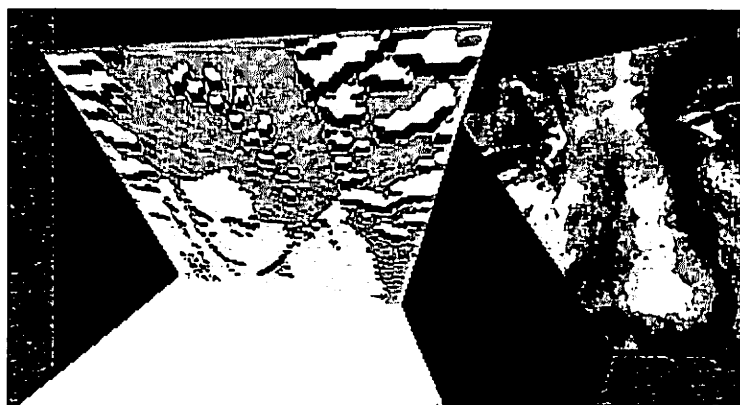
Como resultado de su crítica y atenta lectura de obras "clásicas" (no como atributo histórico, sino como procedimiento de representación), observa que las formas narrativas más interesantes son las que no intentan decirlo todo, interpretándolo, sino más bien registran las efectuaciones de la realidad o expanden un mínimo detalle para tornarlo una clave de lectura, funcionan "a pura destreza verbal" y por ello son admirables, porque no describen "los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en conceptos" (218), con lo cual potencian una lectura atenta y nada ingenua. Curiosamente se referirá siempre a las novelas y propondrá una "rigurosa novela imaginativa", flanqueando al gran género con dos adjetivos decisivos e intercambiables en la ejecución y en la invención. Esta fórmula, que para la tradición del pensamiento occidental propone una alianza de contrarios, permanecerá inalterable en su producción.

"El arte narrativo y la magia" (1932) avanza en una definición que se condensa y generaliza en la

figura del pensamiento mágico, que rige la causalidad de los acontecimientos, instalando una secreta armonía que desdeña "el desorden asiático del mundo real" y en la que "todo episodio (...) es de proyección ulterior" (231) (luego insistirá en que "los pormenores profetizan", esto es, todo detalle se vuelve indicio y correspondencia, huella de un secreto de revelación inminente). Este orden "lúcido y limitado", que abomina tanto de las sintaxis deterministas como de las psicológica y despliega asociaciones surgidas de las palabras y no de las cosas, libera la literatura del avasallamiento de lo real empírico. Algebra, astronomía, ajedrez, son términos recurrentes que Borges utiliza para expresar el modo fantástico en que "la incalculable y enigmática realidad" puede obedecer a la necesidad del arte. Al colocar esos términos en correspondencia con las operaciones recónditas de la magia y del sueño, no como milagro ni como experiencia sobrenatural sino como un mecanismo (artificio narrativo demiúrgico), no menos preciso ni menos intelectual y abstracto que los conocidos por la evidencia de una serie que resulta de la aplicación de una ley, está señalando el camino de un proyecto de autonomía literaria que pueda alcanzar la universalidad del género fantástico (o mágico) de los grandes relatos fundadores.

"Las literaturas –dirá en una entrevista- empiezan con la literatura fantástica y no por el realismo; las cosmogonías acaso pertenecen a la literatura fantástica, las mitologías, que pertenecen al pensamiento fantástico, también" ([1964], en Vázquez, 1977) Y, como en las grandes metáforas, los temas fantásticos se repiten inagotablemente y señala: las metamorfosis, las zozobras de la identidad, los talismanes, las interferencias del sueño y la vigilia, los juegos con el tiempo, las profecías, la visita de los muertos. Profundamente secularizados, estos temas conservan la fuerza semántica de las grandes preguntas que alguna vez sirvieran a un imaginario colectivo y a una economía de lo sobrenatural. Por eso, y a pesar de la intemporalidad del fantástico que propone, éste alberga otra forma de desencanto y de escepticismo contemporáneo, puesto que siendo el mismo antropológicamente, es también inevitablemente distinto, como en la aporía del Quijote de Menard.

Creo que no resultará ocioso retomar aquí lo que apuntamos al comienzo en relación al impacto del arte cinematográfico en esa época . Borges no se sustrae a este "maravilloso moderno" (Sarlo, 1992), sino que lo incorpora a su perspectiva crítica, señalando ejemplarmente la atracción masiva de la mitología incesante de Hollywood: : "(...) el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso sin embargo no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados idola de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia" (230)



La cita permite observar que la organización mágica del universo le ofrece un modelo para pensar la economía y las propiedades estructurales de la narración artística. También nos permite interpretar que la fascinación por estos procedimientos no ha sido desdeñada por la cinematografía estadounidense para cautivar al público con lo que, de algún modo, se halla presente en la memoria y en las prácticas sociales. Lo que parecería un nuevo orden artístico para la narración, un nuevo sistema de relaciones, no obstante está inspirado en las propiedades generalizables de la magia, profunda ambición de todos los hombres y activa en numerosas supersticiones y creencias. Se trataría, entonces, de concebir, en lo artístico, una forma de legalidad semejante a la del milagro, muy antigua e incesante: "Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias" (231)

Este es el punto de partida desde el cual Borges funda y recrea el género en una dimensión universalizante que atisba su huella aurática en el dominio del arte. Con esta operación lo coloca en una tradición diferente del fantástico que había acuñado el positivismo y el modernismo de la literatura nacional: ni fenómeno paranormal, ni misterio iniciático, sino "un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos" (232). Y no solamente en lo que atañe a los temas y procedimientos, sino especialmente en cuanto al lenguaje que organiza un universo de correspondencias sigilosas, interminables, sutiles y que, como en la magia, oculta el artificio. Simetrías, asociaciones, indicios, el lenguaje como el ineluctable azar, teje una red recóndita que el personaje y el lector descubren con asombro constante.

Resulta coherente entonces que desdeñe los relatos de ciencia ficción por considerarlo un género de pensamiento "impuro, un principio de razonamiento, de pensamiento que no se realiza", le parece proclive a "aumentar las dimensiones, a propender a lo multitudinario y lo cósmico" y solo reconoce las obras que, como las del "primer Wells", Bradbury o las de Bioy, permiten percibir la fuerza operante de un nivel simbólico que siempre remite a los modos íntimos en que el hombre se enfrenta con su destino. "En *La invención de Morel* nos encontramos con una especie de extensión del cinematógrafo: no solo hay imágenes y voces, sino las tres dimensiones y, acaso, lo que sienten los personajes también ha sido proyectado y se repite cíclicamente. El protagonista vive entre esos fantasmas sin saber que lo son y ellos viven su mundo sin saber que él existe. Todo este libro viene a ser un símbolo de la soledad, como lo son las obras de Bradbury, y acaso la fuerza de este libro proceda de que el autor, al escribirlo, se abandonó a su sueño fantástico y no pensó que estaba haciendo también un símbolo de la soledad, de la duradera soledad de los hombres" (en Vázquez, 1977)

Llamará a estas obras "de imaginación razonada" (1940), puesto que sugieren enigmas que se resuelven de modo ingenioso e inesperado, incorporando artificios técnicos, pero verosímiles narrativamente porque la invención no desfallece. Tal vez una acertada definición de las diferencias que percibe Borges entre las propiedades artísticas de un universo fantástico y las de un universo de ciencia ficción se halle en su afirmación de que "las ficciones de Verne trafican en cosas probables (...) las de Wells en meras posibilidades (...) cuando no en cosas imposibles (...)" (697)

Y aplicará los mismos criterios estilísticos al género policial de tradición anglosajona que leyó ávidamente y a cuya difusión contribuyó en varios órdenes. Pero para nuestra sorpresa, el modelo del policial será Chesterton a partir del cual, en 1935 (cfr. Revista *Sur*), elabora las condiciones que debe reunir este tipo de relatos, tan convencional o artificioso como cualquiera, pero que disimula esta condición por el exceso de naturalización de que es objeto. Entre las cualidades que destaca, nos importa su insistencia en la originalidad argumental ("primacía del cómo sobre el quién"), la elisión de los detalles morbosos y sangrientos ("el pudor de la muerte") y sobre todo la

resolución de la intriga ("necesidad y maravilla en la solución"). Esta maravilla en Chesterton queda latente porque combina dos géneros y lo prodigioso o demoníaco queda subyacente, aunque el caso se aclare.(694)

Para decirlo simplificado, para Borges el policial es género que refiere hechos misteriosos que al final se aclaran como un hecho razonable. "No la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales" (696). Lo contrario, el fantástico, porque es el hecho infalible, sigiloso y creciente que se revela al final, pero no se explica. O sea que en ambos casos se cuentan dos historias, pero su modo de conmover la inteligencia del lector es diferente. El tema es siempre la causalidad y su desciframiento, en un caso verosímil, en el otro, mágica, pero no menos implacable: "(...) la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. (...) Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también." (231) Como advertimos, las diferencias genéricas son modos diferentes de descubrir (y de construir en el relato) el orden de la Ley.

Parecería que el policial es aún más interesante cuando los temas y el modo de proponerlos (como en Chesterton), sugieren las posibilidades de lecturas dobles. Pienso que este principio en su vertiente paródica es el que desarrolla con Bioy en los relatos de Isidro Parodi y cuyo mecanismo describe Umberto Eco así:

"Para estar seguros de que la mente del detective ha reconstruido la secuencia de los hechos y de las leyes tal como debían ser, hay que abrigar una profunda convicción spinoziana de que (...) Los movimientos de nuestra mente que indaga siguen las mismas leyes de la realidad. (...)

El de Borges es un universo en que mentes distintas no pueden sino pensar mediante las leyes expresadas por la Biblioteca.

Pero esa Biblioteca es de Babel. Sus leyes no son las de la ciencia neopositivista, son leyes *paradójicas*. La lógica (la misma) de la Mente y la del Mundo son ambas una ilógica. Una ilógica férrea. (...) No estamos nunca ante el azar o el hado, estamos siempre dentro de una trama (cósmica o situacional) pensada por otra Mente según una lógica fantástica que es la lógica de la Biblioteca.

Eso era lo que quería decir cuando hablaba de mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo. Naturalmente, 'enfermo' respecto a Spinoza, no respecto a Borges. Respecto a Borges, ese universo en que detective y asesino se encontrarán siempre en el punto final, porque los dos han razonado según la misma ilógica fantástica, es el universo más sano y más verdadero de todos" (Eco, 1988: 182-183).

Las observaciones de Eco desplazarían la atención hacia otro campo de problemas no menos interesantes de la poética borgeana, como es el caso de la parodización genérica, que hace de la lógica del género una ilógica con matiz criollo. También en eso estaba sembrando propiedades que el género exacerbaría en un futuro finisecular.

Es tiempo de cerrar este breve recorrido en una síntesis. Como se advierte, la eficacia de los mecanismos de los géneros artísticos no son para Borges menos incesantes que los del universo, pero dado que éstos no se pueden controlar sólo nos está dado perfeccionar los primeros. Esta es

la hipótesis programática que sostiene hacia 1930 para proponer una literatura antirrealista, para la creación de lectores nuevos, no atentos a la novedad parcial (la "supersticiosa ética" del estilo), sino a las metamorfosis incontables y proliferantes del trabajo artístico sobre los géneros. Hallazgos, invenciones y combinatorias pueden aliviar la repetición, el implacable orden del universo y reemplazarlo por el orden del lenguaje que no representa, que no dice nada más que de sí mismo y de su significado inestable que se "genera", engendra, produce y reproduce en el trabajo sobre la lengua. Atrapado en las redes del lenguaje, el género alberga la virtualidad de la semiosis, la capacidad plural para fragmentarse en multiplicidad de enunciados sin perder del todo su significación originante. Sus preferencias personales lo inclinan hacia las filiaciones que alimenta la matriz del fantástico, género paradigmático en el que encuentra el orden secreto de lo mágico, la energía estética de la metáfora y el valor cognitivo de una conjetura metafísica.

Nunca entendió el género como una retórica, sino como una ética de la forma, si se me permite la expresión. No sería vano devolverle la misma observación que agudamente le dedicara a Chesterton cuando dice que éste descubre una "forma esencial", porque sus ficciones son su "cifra o historia", su "símbolo o espejo" (694). Esa forma esencial, no sustantiva, pero la única posible que lo cifra y lo expresa y que arduamente también Borges persigue en infinitas variaciones y repeticiones del mismo libro incesante.

Notas:

1. Para estas cuestiones pueden consultarse (entre otros) los excelentes libros de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988) y también *La imaginación técnica* (1992).
2. La década de 1930-1940 se ofrece particularmente interesante para la observación de los cambios en las estrategias del verosímil narrativo en diferentes direcciones. Mencionamos a título de ejemplo: *Vigilia* (1934) y *El mentir de las estrellas* (1940) de Enrique Anderon Imbert, *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, "La noche incompleta" (1935) de Manuel Peyrou, *La pequeña Gyaros* (1932) y "Sombras suele vestir" (1941) de José Bianco, "La muerte y su traje" y "Ser polvo" (1933) de Santiago Dabove, "El traje del fantasma" (1930) de Roberto Arlt.
3. Se cita por la edición de BORGES Jorge L., *Obras Completas 1932-1972*. Bs.As., Emecé edit., 1974 págs. 177-286. Las numeraciones de páginas entre paréntesis corresponden a dicha edición.

Bibliografía:

a) Fuentes

- (1932) "El arte narrativo y la magia" en *Obras Completas 1923-1972*. Emecé edit, 1974 :226-232
- (1928) "La penúltima versión de la realidad", op.cit: 198-201
- (1931) "La postulación de la realidad", op.cit: 217-221
- (1952) "Sobre Chesterton", op.cit: 694-696

----- (1952) "El primer Wells". op.cit: 697-699

----- (1935) "Los laberintos policiales y Chesterton" en *Revista Sur* Nº 10, julio de 1935: 92-94.

----- (1940) "Prólogo" a *La invención de Morel* de A. Bioy Casares, Bs.As., Emecé-Alianza, 1968

b) Complementaria

ARIAS SARAVIA Leonor (1990) "Teorizaciones sobre lo fantástico desde la literatura argentina" en *Cuadernos de Humanidades* Nº2 Fac. de Humanidades UNSalta 51-70

ECO Umberto (1988) "La abducción en Uqbar" en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 173-184

GOLOBOFF Gerardo M. (1985) "Ideas sobre lo fantástico borgeano", Cuadernos del CELCIRP, 1, 59-64

SARLO Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs.As., Nueva Visión

VAZQUEZ María E. (1977) "La literatura fantástica" en *Borges: imágenes, memoria, diálogos*, Caracas, Monte Avila, 125-141

YURKIEVICH Saúl (s/f) "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh IILI

© Pampa Olga Arán 2000

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/fan_borg.html

Portada 