

Manuel Fuentes y Paco Tovar (Ed.)
La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)

Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Departament de Filologies Romàniques, 2000

- 3 Rodríguez Monegal, 1987. He consultado la última edición P.C., 461.
- 5 O.P., 21.
- 6 Walter Benjamin abre su ensayo "El arte en la era de Madrid, Taurus, 1973) con una cita de Paul Valéry, por nuevos medios técnicos sobre el concepto de las Bellas Artes espaciales y temporales. Estas reflexiones tan conocidas desde la perspectiva de las transformaciones de la escritura respecto del siglo XIX, independientemente de su trabajo con temas y motivos decimonónicos, que desde el criterio sustancialista son evidentemente arcaizantes.
- 7 O.P., 169.
- 8 *Ib.*, 550.
- 9 El ensayo de Saúl Yurkievich es uno de los más interesantes en este aspecto, dada su profunda sensibilidad crítica para la poesía y su tránsito de mucho tiempo por la producción de Borges. Consúltese "Borges: del anacronismo al simulacro", en el tomo de *Revista Iberoamericana* dedicado a Borges, nº 125, 1983.
- 10 P.C., 74-75.
- 11 Borges, Jorge Luis, "Quevedo", en *Otras inquisiciones*, P.C., 169.
- 12 O.P., 25.
- 13 *Ib.*, 188-189.
- 14 Advierto que no considero esta reposición del poema narrativo como exclusiva de Borges. Es importante recordar que los jóvenes poetas de la generación llamada "del '60" (Lamborghini, Gelman, y muchos otros) intentan una poética que se opone a la de *Poesía Buenos Aires*, donde aún campeaba el surrealismo. Para esos poetas era importante reintroducir la dimensión cotidiana del sujeto poético y evadir el hermetismo proveniente de la estratificación de algunos procedimientos vanguardistas. Lo destaco aquí por tratarse del período "clásico" de la producción borgeana, donde el poeta regresa al archivo tradicional.
- 15 Me refiero a "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, nº 118 y nº 119, 1982. Es importante destacar que críticamente nadie considera asimilable la voz del poeta con el autor real. Simplemente, Mignolo reflexiona en función del estatuto lógico de la enunciación, que origina como efecto una "coincidencia" fictiva entre la figura social y la figura textual del poeta.
- 16 Sucre, Guillermo, *op. cit.*, 1974¹, 68.
- 17 La cuestión de Borges y la traducción merecería un trabajo aparte, pues este aspecto, como tantos que actualmente son centrales para la reflexión crítica y la teoría literaria, fue no solamente una de sus prácticas asiduas, (recuérdese, en sus inicios en España, las traducciones de los poetas del expresionismo alemán), sino objeto también de su reflexión. Puede consultarse, al respecto, el nº 15 de la revista del Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires, *Voces* (Homenaje a Jorge Luis Borges), especialmente el trabajo de Sergio Pastormerlo, "Borges y la traducción", 13-18, que explora los vínculos entre práctica y teoría en el caso de Borges. En cuanto al concepto más amplio de traducción al que aquí me remito, parte de las ideas de George Steiner sobre el lenguaje. Cfr., "Speech as translation", *George Steiner: A reader*, New York, Oxford University Press, 1984, 369-384.
- 18 P.C., 42.
- 19 P.C., 228.
- 20 P.C., 31.
- 21 *Ib.*, 428. La cursiva es mía.
- 22 *Ib.*, 427.
- 23 *Ib.*, 428-429.
- 24 Sarlo, Beatriz, *op. cit.*, 92.
- 25 Para Nicolás Rosa, la escritura del yo trabaja el sistema inscripcional fundado en la marca del Nombre Propio. La legitimidad de tal constructo se instaura en el verosímil del yo y su relato. Rosa acentúa, desde un marco teórico lacaniano, esa trama identificatoria por la cual se explica el deseo de ejecutar el borramiento de los Nombres del Padre. Además de constituir una mirada teórica más productiva que la taxonómica, estas reflexiones permiten observar cómo se produce el juego borgeano con su linaje y con su propio nombre. Cfr., *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Mundos posibles en la narrativa de Borges¹

MARGARIDA ARITZETA
 Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

Leibniz introduce el concepto de *mundo posible* como estado de cosas alternativo a un estado de cosas dado. El concepto se ha desarrollado desde la lógica modal y se ha aplicado a diversos campos del conocimiento para desarrollar propuestas de especulación teórica. Desde la literatura algunos estudiosos lo han utilizado para trabajar la ficción literaria desde una perspectiva semántica.² Umberto Eco o Lubomir Dolezel, entre otros, han hablado de los mundos narrativos como mundos posibles.³

Un mundo posible literario es un conjunto semántico de carácter ficcional⁴ que se expresa lingüísticamente. Pero hay diferencias importantes entre el concepto teórico de mundo posible de la lógica modal y el mundo posible literario, por lo que los teóricos de la literatura prefieren hablar de mundos de ficción en vez de hacerlo de los mundos posibles literarios para evitar equívocos conceptuales.

Así como el concepto lógico de mundo posible hace referencia a un mundo vacío o a una posibilidad de especular a partir de un modelo, los mundos posibles literarios son lo que se llama "mundos amueblados", porque son mundos habitados por unos individuos dotados de unas determinadas cualidades desde el preciso instante en que una voz arranca a hablar y lo funda: en el acto de su fundación esta voz ya se instaura como hablante (y, por lo tanto, como individuo que puebla aquel mundo) y a medida que describe el modelo de mundo (con el mismo lenguaje con que lo construye) le da realidad plena: no hay manera de describirlo si no es "llenándolo". Para que nos sea accesible un mundo de ficción ha de tener sus reglas, sus códigos, su estado de cosas, sus objetos y cualidades, que iremos desplegando a medida que lo relatamos o lo leemos. En todo caso se trata de lo que se ha convenido en llamar un "pequeño mundo"⁵, porque cabe en un relato o en un texto y porque está obligado por su misma naturaleza textual (no tiene otro ser que el texto) a facilitar toda la información de sí mismo a través de este texto finito por el cual y a través del cual se construye. Por ello se dice también que es un mundo discapacitado o incompleto: ya que no puede ser infinito, ya que ningún texto lo es,⁶ éste dejará siempre muchas lagunas de información sobre aquel mundo, que no podremos rellenar fuera de él.

Sin embargo un mundo posible literario, o un mundo de ficción,⁷ no propone tan sólo una alternativa ficcional a un estado de cosas propio de la vida cotidiana, sino que de hecho es una alternativa a otros mundos ficcionales, ya sean fundados o futuros. Un mundo posible se puede construir en el pensamiento de alguien que lo organiza, siguiendo la textura de un sueño. Pero sólo es literario si se formula lingüísticamente. De esta manera, a partir de su formulación textual se podrá acceder a él, mediante la lectura o el juego intertextual.

A menudo pensé que la obra literaria de Borges era, entre otras cosas, la formulación artística de la teoría de los mundos posibles narrativos. Sus relatos nos muestran directamente los más diversos caminos de la fantasía (y del lenguaje) y a la vez ponen en evidencia la contemplación del objeto artístico es con frecuencia más evidente y eficaz que su análisis teórico. Por otra parte, Borges decía en una de sus conferencias sobre la poesía que hablar teóricamente no es sino una muestra de mi intención que haraganeare o provocar el tedio de el discurso teórico. Nada más lejos de mi intención que haraganeare o provocar el tedio de los asistentes al Simposio, y mucho menos en memoria o en nombre de Borges.

Los relatos de Borges producen el placer elemental de un lenguaje muy ajustado y tenso y al mismo tiempo el placer intelectual y visceroso de jugarse continuamente la vida en un interrogatorio a cara o cruz con la esfinge. No en vano es Borges un admirador de los enigmas policiales. Pero sus mundos ficcionales, sus apócrifos, sus palimpsestos, arrostran también inevitablemente hacia el comentario erudito y la tentación crítica.

Intentaré leerlo artísticamente a fin de no privar a los asistentes a este Simposio del placer del texto, de aquella "jouissance" de que nos hablaba Barthes. Procederé a un recorrido sobretodo intuitivo por sus laberintos, por el fondo de sus espejos, que es una forma de recorrido inagotable. Intentaré seguir el consejo que el mismo nos daba al comentar la *Comedia* de Dante, una de sus obras más queridas:

Nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Comedia*, de leerla de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica. Ver como Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traducéndolo. Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y se que apenas lo abro mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora.⁹

Esta aproximación inocente a la obra implica dejarse llevar por su contemplación, sentir la fruición, la sensación casi física de la percepción artística. Decían los románticos que el acceso al conocimiento se puede dar por la vía de la idea estética, que se produce intuitivamente, o la del pensamiento racional. Diderot escribía que la poesía supone una exaltación del pensamiento que casi participa de la inspiración divina; acuden al poeta, afirma, ideas profundas, cuyo principio y resultado ignora: estas cosas admiran al filósofo, que no las consigue penetrar sino a través de largas meditaciones. La obra de arte es la formulación concreta de la idea estética, que nos puede mostrar directamente cosas muy complicadas, pero también es fruto de la capacidad expresiva del individuo, que le viene dada por su capacidad de pensar. Coleridge decía que el arte es fruto de la imaginación, en tanto que facultad consciente del individuo, más que de la fantasía, que es incontrolable (a pesar de su "Kubla Khan", o quien sabe si como lección del mismo). Borges recogía esta paradoja romántica cuando decía en el prólogo de *La rosa profunda* (1975):

La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos: la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada, por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico [...]: es evidente que ambos doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso.¹⁰

Teniendo pues en cuenta esta paradoja más aparente que real, Borges escribía: "Yo soy un lector hedónico [...]: busco emoción en los libros"¹¹. Emoción que hay que entender como visceral y a la vez intelectual.

Ahora bien, ¿cómo funciona este mundo de fruiciones y ficciones?

A pesar de que Borges asimila el poeta (y el místico) con el soñador y habla continuamente de sueños, tiene conciencia plena de que sin lenguaje (sin escritura) no hay literatura, que el mundo de ficción no existiría si se quedase en el estado de la idea. Los seres humanos, dice, estamos hechos para la memoria, para el arte o para el olvido. El

Mundos posibles en la narrativa de Borges

cuento titulado "991 AD", del libro *La moneda de hierro* tiene dos momentos absolutamente geniales en que los personajes se formulan esta necesidad de hablar para conocer y de cantar artísticamente para no sucumbir al olvido. Los guerreros nórdicos que se describen en el cuento se han batido bravamente contra el enemigo y en el fragor de la batalla han perdido a su caudillo. Ahora descansan brevemente, después del combate. Aidan, que toma la responsabilidad de acudillarlos, les dirige la palabra:

La gente lo seguía con atención. Iban recordando los hechos que Aidan enumeraba y que les parecía comprender sólo ahora, cuando una voz los acunaba en palabras. Desde el amanecer habían combatido por Inglaterra y por su dilatado imperio futuro y no lo sabían.¹²

Los guerreros saben que todos van a sucumbir en la próxima batalla. Y es por ello que Aidan obliga a Werferth, el poeta, a alejarse del combate, con el fin de que les pueda salvar en la memoria de los pueblos a través de sus versos.

Tienes que renunciar a la contienda, para que perdure el día de hoy en la memoria de los hombres. Eres el único capaz de salvarlo. Eres el cantor, el poeta.

Mientras unos se alejan hacia la muerte, que es el olvido, el poeta ya empieza a fijar la memoria de sus gestos:

Werferth los vio perderse en la penumbra del día y de las hojas, pero sus labios ya encontraban un verso.

En el comentario a la *Comedia*, Borges incorpora una cita de Homero que dice: "Los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que contar" y otra de Mallarmé: "Tout aboutit en un livre".¹³ Este es el destino de los seres humanos, la memoria convertida en arte para no sucumbir a la muerte.

¿Pero cual es el motor del relato? ¿A través de qué misteriosa alquimia la memoria se transforma en el discurso que teje un mundo de ficción? La respuesta se nos da en otro relato, "La busca de Averroes", cuando, después de mostrarnos a través de un diálogo sobre culturas la dificultad que tiene el filósofo para traducir Aristóteles desde el Islam, la historia acaba bruscamente y Averroes, literalmente, desaparece. Entonces, antes de que podamos preguntarnos qué ha pasado, Borges (narrador/autor implícito) añade al texto un comentario que nos facilita las llaves, no de la interrupción sino de la escritura:

Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y los muchos esclavos de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Ciudadadquívir.¹⁴

Y ¿por qué? Pues porque flaquea la fe del autor en el personaje, en la coherencia del mundo que estaba construyendo, porque calla: "En el instante en que yo dejo de creer en él, Averroes desaparece"¹⁵, escribe. Calla. Y Averroes ya no está ahí. Y con él se esfuma su mundo entero, tal como se esfuma el sueño al despertar, tal como se extingue todo el rumor del mundo cuando se corta la película. Cuando el pensamiento duda, cesa el lenguaje. Y con él, el mundo. Pero no desaparece lo que ya fue escrito, porque sin lo escrito no habría podido cesar la escritura.

Este es, pues, un relato sobre la escritura y no sobre Averroes. Y nos lo evidencia el hecho de que quien reflexiona en una "addenda" al final del relato interrumpido es una figura de autor, lo que conocemos modernamente como autor implícito, que existe sólo porque escribe un texto, y en la escritura del texto se construye a sí mismo como un autor que ha pasado de aquella determinada manera, sin lo cual no sería posible escribirlo, y si no lo escribiera ahora él no estaría pensando que lo que ha escrito es absurdo, y, por lo tanto, necesita escribirlo y rechazarlo para conseguir ser quien es.

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material

que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esta narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esta narración, y así hasta lo infinito.¹⁶

Ahora bien, la formulación literaria de la idea estética, la escritura, no tiene para Borges un camino prefijado. En el prólogo a *La rosa profunda* (1975), dice:

Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra.¹⁷

Y en su conferencia sobre "La Poesía", incluida en *Siete noches*, dice que su escritura busca los materiales en el estadio en que las cosas preexisten al acto creativo.

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que este algo preexiste. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas.¹⁸

Sólo queda descubrir los diversos posibles y seguirlos como los caminos de un laberinto múltiple, como si fueran los de una memoria dormida, fijarlos lingüísticamente, artísticamente. Esta actitud, que Borges no sólo postula teóricamente sino que ejercita en sus relatos, algunos de los cuales admiten y ejecutan diversas alternativas simultáneas de protagonistas y acciones, es la que me acerca más el mundo literario borgesiano a la teoría de los mundos posibles. Sin embargo su propuesta idealista, que presupone la existencia autónoma de las ideas, lo sitúa en una poética mimética que no es la que ha sido desarrollada mayoritariamente por los actuales teóricos de la literatura (como Dolezel o Eco, que argumentan que la única realidad de la ficción reside en el texto y le niegan un referente real o incluso ideal). El recorrido por la obra de Borges sirve para ejemplificar más claramente su poética, que no negará, sino que confirmará la naturaleza textual de lo literario.

Ahora bien, ¿cómo se consigue (cómo lo consigue Borges) recorrer desde la literatura los diversos posibles?

En primer lugar nos encontramos con una dificultad: nuestro horizonte cultural y de lenguaje hace que nos movamos en el ámbito del pensamiento racional y el pensamiento racional se enfrenta al sueño, a la ficción, de tal manera que si no aplicamos a la lectura literaria lo que hemos convenido en llamar el "pacto de ficción", nuestro consciente se negará a aceptar lo que leemos.

Esta dificultad inicial nos podría hacer creer que los mundos posibles narrativos son alternativas a la vida cotidiana. Pero aceptarlo sería renunciar a la mayor parte de itinerarios que se pueden recorrer con la literatura. Sería aceptar que hay un punto de comparación fijo, que es la vida, a partir del cual se establecería la posibilidad de construir múltiples alternativas del mundo. Pero en realidad cada mundo posible narrativo se puede convertir en el punto de partida de otras y múltiples alternativas, sin necesidad de tener en cuenta si las referencias son reales o ficticias (o sea, meramente textuales), y ello puede permitimos circular por el universo de la fantasía sin que haya un centro inmóvil (que a la postre tenga que ser el mundo real de la vida cotidiana) que sirva de referente, tal como ocurre con la arquitectura de "La Biblioteca de Babel". Entonces el límite de los mundos posibles, tanto en número como en cualidad, vendrá fijado tan sólo por los límites del lenguaje que los describe.¹⁹

La literatura supone otra mirada sobre las cosas, que se realiza con los ojos interiores, y cada variación lo es en el plano de la imagen (del pensamiento y la memoria).

Veamos como describe Borges esta mirada interior.

En "El Hacedor", Homero grita aterrorizado cuando descubre que se está quedando ciego. Después de esta desesperación primera, descubre que hay otra realidad distinta de aquella que sus ojos están dejando de ver, que es la realidad de la memoria, de la mente:

Ya no veré (sintió) ni el cielo lleno de pavor mitológico, ni esta cara que los años transformarán. Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño.²⁰

Y así es como se desvincula del vivir instantáneo del presente y se sumerge en el mundo de los sueños, de la literatura, donde ya empieza a percibir "rumor de gloria y de hexámetros".

Tanto o más inquietante, porque adivinamos el testimonio personal tras la metáfora, es esta variación de "El Hacedor" (en realidad Homero era una variación de sí mismo), que se titula "La ceguera". Aquí Borges describe y poetiza la paradoja irónica que lo ha llevado a ser director de la Biblioteca Nacional en el momento en que perdía la vista.

Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el "Poema de los dones", que empieza: "Nadie rebaje a lágrima o reproche/ Esta declaración de la maestría/ De Dios que con magnífica ironía/ Me dio a la vez los libros y la noche".²¹

Pero no había perdido el don para toda clase de visiones, de tal manera que la experiencia le sirve para explicitar uno de los aspectos más característicos de su poética: la reivindicación del sueño.

Tomé una decisión. Me dije: ya que he perdido el querido mundo de las apariencias, debo crear otra cosa: debo crear el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, he perdido.²²

El escritor, el artista, se sumerge en el sueño. Un mundo en que es difícil distinguir quién es el soñador y quién, el soñado, porque esta confusión de sujetos no contradice sus reglas, o en el cual, a lo largo de los años, se liman las diferencias, tal como ocurre en la "Parábola de Cervantes y del Quijote"²³, cuando los paisajes "reales" de la Mancha y el sueño de Cervantes que es Alonso Quijano, y el propio soñador, Cervantes, entran de lleno y por derecho propio en el mito. Porque, dice Borges, "en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin".

Es por esto mismo que decía, en el relato de Averroes, que al cesar el relato habían desaparecido esclavas, rosales "y tal vez el Guadalquivir". Si el río pertenecía a la ficción como esta Mancha del Quijote pertenece al sueño de Cervantes (y a ella pertenecía el río), al callar el autor desaparece también el Guadalquivir, como el resto de objetos imaginados, como la totalidad de su mundo.

Históricamente a menudo se han identificado los mundos literarios con los sueños. Bernat Metge lo hizo. Y Quevedo, y Calderón, tal como recuerda Borges, y, después de ellos, muchos otros. La diferencia entre el pensamiento racional, que atañe a la vida cotidiana, y la idea artística es evidente: "El intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas"²⁴, dice Borges. En su conferencia sobre Nathaniel Hawthorne²⁵, presupone sin embargo, la actividad consciente: "Si la literatura es sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño..." Y confirma en el prólogo de *El informe de Brodie*: "La literatura no es otra cosa que un sueño dirigido"²⁶, para el cual acepta, pues, la actividad artística como una fuerza directora, como el proceso ordenador de los sueños. En su conferencia "La pesadilla", en la que nos habla del sueño como la más antigua de las

actividades estéticas²⁷, hace notar que el sueño tiene el aspecto de representación dramática en cuya función intervinimos. Esta idea es sumamente interesante porque nos recuerda que en el sueño nosotros somos a la vez "todos" los personajes con los que soñamos, todos nos pertenecen, como también nos pertenece el mundo soñado y no tan sólo el personaje que representa que encarnamos en el sueño (y de ahí que no exista diferencia entre ser el soñador o el soñado). Asimismo ocurre también en la literatura en que cada personaje, cada objeto del mundo, es el autor (el autor implícito que diríamos hoy). Y entonces recuerda la cita de Shakespeare que dice que estamos hechos de la misma madera, que nuestros sueños²⁸. Esta es una imagen feliz que reencuentramos en *El halcón maltés*, de Dashiell Hammet, donde la materia de los sueños no somos nosotros sino un halcón inalcanzable, tan inalcanzable como las ilusiones de los protagonistas, y que el escritor James Fustler utiliza como recurso para hablar de la literatura.

Es la pluralidad del signo propia de la literatura, dice Borges, lo que la acerca a la textura del sueño, que se presenta siempre bajo el aspecto de un símbolo múltiple: "Los sueños, que tienen su algebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchos cosas"²⁹, se parecen a las ficciones, con sus múltiples códigos y su riqueza semiótica. De todas maneras una cosa es el sueño onírico y otra muy distinta el sueño literario (que ha de ser necesariamente fijado por la escritura, y aun a través de un procedimiento estético, para que lo consideremos literatura), porque el segundo genera siempre una actividad voluntaria, aunque se nutra de las fantasías de la mente no es imposible buscadas ni comprensibles. Borges dice que "para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño"³⁰, pero no se está refiriendo a la construcción del objeto artístico, a la labor de la escritura, sino a lo que Kant identificaba como idea estética, que centra la vida, la reflexión y el interés del artista.

En el plano de la fantasía no hay diferencias entre mundos, tan ficcional es Peter Pan como Madame Bovary, el Averno de Borges como la memoria de Homero que se da cuenta de su ceguera. Todo es invención. Pero nosotros establecemos entre estos discursos diferencias de credulidad. Es desde la perspectiva lectora (desde la pragmática) que marcamos estas diferencias, y lo hacemos porque aplicamos a la lectura nuestros códigos culturales, nuestras reglas de vida cotidiana. Es sólo desde nuestra percepción lectora, que tiende a valorarlo todo en términos de pensamiento racional y de vida cotidiana, que hablamos de ficciones verosímiles, inverosímiles, inconcebibles o imposibles.³¹

Veámoslo con detenimiento:
Podemos leer "La busca de Averroes" o "El Hacedor" como ficciones verosímiles. Nos presentan posibles alternativos a la vida cotidiana, imaginables en los términos de nuestras normas del vivir físico y cultural. Incluso nos presentan situaciones imaginadas bastante lógicas, que podrían ser creídas sin esfuerzo en el plano de la vida cotidiana, aplicadas a unos personajes que sabemos históricos.

Los diversos posibles alternativos de carácter inverosímil a una situación cotidiana se exploran en la ficción "La lotería en Babilonia"³². Aunque de entrada ya sabemos de la existencia histórica y geográfica de un lugar del mundo real llamado Babilonia, del cual podemos obtener datos, por ejemplo, en la Enciclopedia Británica, que tanto le gusta citar a Borges, lo que se nos cuenta que ocurrió en aquel lugar desbordó nuestras perspectivas de credibilidad y nos dejó perplejos, porque este relato no se rige por las mismas reglas lógicas y epistemológicas que dominan nuestra vida cotidiana, tal como pasaba con los relatos que he citado anteriormente. En éste se dice que hay una Compañía que lleva a cabo unos sorteos que determinan las más diversas vicisitudes de la vida de sus habitantes: la fortuna, la desgracia, la felicidad, la muerte; incluso las circunstancias de estos hechos,

las variaciones posibles que se pueden dar de ellos, son fruto de otro sorteo secreto: a uno puede tocarle una fortuna, a otro un accidente, al de más allá un secuestro, una paliza, la muerte, un amor... Y encima todo ello acompañado de todo tipo de detalles en su ejecución: lento, repentino, anunciado, doloroso... La Compañía es omnipotente, lo dirige todo en secreto, hasta incluso el canto de los pájaros, la dirección de los vientos o el brotar de las hojas. El número de sorteos para definir las modalidades de un acto es infinito y las posibilidades de cada sorteo también. Para recorrer todas las posibilidades del azar basta tan solo que el tiempo sea infinitamente divisible (tal como lo era el espacio en el mito de Aquiles y la tortuga). Babilonia no es otra cosa que la aplicación a la vida cotidiana de sus habitantes de los designios de un infinito juego de azares, donde nada se repite: "No se publica un libro sin alguna divergencia entre alguno de los ejemplares". Algunos dicen que la Compañía no existe, pero su poder es tan grande que no hay manera de saberlo con certeza. ¿Actúa al azar, como la naturaleza?, ¿como los dioses que la instauran?, ¿como el escritor que ejecuta en sus ficciones la selección arbitraria de una fantasía azarosa?

Veamos ahora qué ocurre con el relato "La Biblioteca de Babel". Sabemos que en el ámbito de la literatura se producen efectivamente las más diversas variaciones sobre los libros publicados anteriormente. Esta no es una afirmación extravagante, del tipo de "La lotería en Babilonia": podemos examinar las obras que se han ido produciendo a lo largo de la historia y ver que su conjunto, extraordinariamente numeroso y diverso, no es fruto de un azar o de una fantasía. La formulación literaria de esta realidad compleja es "La Biblioteca de Babel". Una biblioteca infinita, o periódicamente finita y repetida hasta el infinito, que contiene todas las variaciones posibles de la escritura, en todas las lenguas preteritas, presentes y futuras. Ahora bien, esta biblioteca no es tan sólo una biblioteca. El relato comienza con estas palabras: "El universo (que otros llaman la biblioteca)"³³, que podríamos leer de momento en clave metafórica y apelar a la memoria física de la Biblioteca Nacional que dirigió Borges. Pero el relato no nos lo permite. O, por lo menos, no es sólo eso. Esta Biblioteca descarnada, que sería comprensible, verosímil, desde nuestra perspectiva cultural como metáfora hiperbólica, se nos hace inconcebible cuando se nos dice cuales son sus límites: los límites de una esfera formada por hexágonos, con una circunferencia exterior que tendría como centro cualquier hexágono. Sencillo y fácilmente inalcanzable, porque si el centro es móvil, los límites también lo serán. La desmesura, el horror de lo ilimitado nos aleja de la verosimilitud. Y entonces nos damos cuenta de que se está hablando efectivamente del Universo, pero no se intenta describir "este" universo en el que estamos inmersos, sino la idea de Universo, que otros aplican al concepto de Dios, que ha precupido a generaciones y generaciones de humanos, tal como leemos en "La esfera de Pascal", uno de los textos de *Otras Inquisiciones*³⁴. La Biblioteca, la esfera, es construable lingüísticamente pero no materialmente, porque se trata de una "esfera intelectual". No podemos concebir que en nuestro mundo exista una esfera que no tenga una delimitación espacial fija: si fuésemos caminando desde un hexágono interior en dirección a su corteza, hacia su límite, nunca llegaríamos al destino porque, a medida que nos movemos, nuestra posición en un hexágono siempre marcará el centro de la esfera. Vayamos hacia donde vayamos, y este es el horror de la desmesura y del laberinto infinito sin salida o sin lógica (como la "Ciudad de los Inmortales"), nunca alcanzaremos el final, del mismo modo que nunca podremos recorrer la mitad del camino de la tortuga si el espacio es infinitamente divisible, si la mitad del camino es, por definición, un punto móvil, siempre situado en la mitad exacta de la distancia que se interpone entre nosotros y el final del trayecto.

Los mundos inconcebibles pueden estar poblados de objetos imposibles. Los llamamos imposibles porque, como los dibujos de Penrose, se pueden representar (dibujar y describir

lingüísticamente), pero no se pueden construir físicamente, porque tan sólo pueden existir en un mundo en el que rijan unas determinadas leyes de la física, del espacio o del tiempo.

La misma Biblioteca de Babel en tanto que arquitectura es un objeto imposible, como lo es el libro total de lomo redondo y, por lo tanto, hermético, inaccesible, que buscan los filósofos idealistas de Tlön, o sus libros de ficción, que “abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables”³⁵, de páginas infinitas, o el cono minúsculo y terriblemente pesado que ha atravesado los límites de un mundo inventado para instalarse en el “real”. O el “Libro de arena”. Algunos de estos objetos imposibles se encuentran en el mundo donde las cosas no tienen continuidad temporal en el espacio, tal como se explica en el mito de las monedas perdidas de Tlön, y tal como ocurre con el pensamiento de los Yahoos de “El informe de Brodie”, que no tienen memoria porque su tiempo es instantáneo y puntual, no sucesivo, y no conciben las relaciones de causa-efecto ni la continuidad de un objeto a través del tiempo, motivo por el cual también cambian de número los discos azules de “Tigres azules”, que aparecen y desaparecen a cada momento.

Pero intentemos encontrar historias imposibles, además de objetos imposibles. Una historia inconcebible, imposible es “El inmortal”, y no por el hecho de que el protagonista pueda llegar a beber de las aguas del río de la inmortalidad, ya que solo éste aspecto nos mostraría sencillamente una historia inverosímil, o porque el relato contenga un objeto imposible, que es la misma Ciudad de los Inmortales, curiosamente próxima a algunas de las pinturas de René Magritte, sino por el hecho de que el protagonista es, a la vez, el tribuno de una legión de Roma, es Homero, es el autor de *Las mil y una noches*, es Shakespeare, porque se trata de una historia en la cual un hombre inmortal es todos los hombres, sin morir y tener que volver a vivir una y otra vez. No tan solo es inconcebible, sino que no puede realizarse en otro ámbito que en el del lenguaje que la describe. Más aún, a causa de la linealidad del relato, no nos damos cuenta de que es contradictoria y autodestructiva: Homero se encuentra consigo mismo y es a la vez diversos hombres. Si intentaríamos reconstruir el diagrama de actantes, lo veríamos. También es imposible “La otra muerte”, como lo es la novela (citada) de Ts’ui Pên de *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Pero, ahora que he citado a Ts’ui Pên, quiero recordar que, antes de centrarnos en nuestra posición lectora, hablábamos de las alternativas ficcionales a una ficción dada, a la posibilidad de concebir, desde la teoría de los mundos posibles narrativos, que los variaciones no se dan por referencia a un estado de cosas fijo, que se consideraría verdadero, sino a cualquier estado de cosas, en relación con una referencia cambiante (tal como la entendía Leibniz y tal como situaríamos el centro o los límites de la Biblioteca de Babel). Esta formulación teórica se explicita estéticamente de una manera genial en *El jardín de senderos que se bifurcan*. El chino Ts’ui Pên había abandonado su vida regalada y se había recluso durante trece años para construir un laberinto infinito. Al fin de sus días tan solo fue capaz de llegar al futuro su novela caótica y un pequeño laberinto de marfil. Todos pensaban que había construido su verdadero laberinto en un paraje secreto y nadie entendía el sentido de aquella novela disforme. Tan sólo Stephen Albert descubre que el hallazgo del chino consiste en un laberinto de tiempo y que este laberinto está expresado en la novela. Así lo comenta al descendiente de Ts’ui Pên, que encarna a la vez la figura de un espía que se ha refugiado en su casa:

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 malarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles. Fang puede maltrar al intruso, el intruso puede maltrar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden

Mundos posibles en la narrativa de Borges

morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de este laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. Si se resigna usted a mi pronunciación incurable, leeremos unas páginas.³⁶

Leen. Y más adelante Stephen Albert concluye:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en alguno existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atreverse al jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estos mismos palabras, pero soy un error, un fantasma.

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

—No en todos—murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.³⁷

En uno de ellos, efectivamente, que es el que nosotros leemos, el espía lo asesina.

La cita ha sido larga, pero vale por un volumen teórico entero, así como el semiólogo Yuri Lotman decía que un cuento breve de Txékhov era más denso que un manual de psicología.

También encontramos una buena explicación estética de la teoría de los mundos posibles narrativos en *Examen de la obra de Herbert Quain*, donde se cita la obra *April March*, que es no tan sólo un ejercicio de regresión, sino también de alternativas múltiples.³⁸ En “El milagro secreto”, Jaromir Hladik, condenado por la Gestapo a ser fusilado, imagina variaciones posibles de su muerte con el fin de alejar de la realidad, según el cálculo de posibilidades, algún horror que ya hubiese pensado:

Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes, en postos cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces ultimaban desde lejos; otros, desde muy cerca.³⁹

En “La casa de Asterión” son infinitos también los juegos de simulación que experimenta el minotauro en el fondo del laberinto mientras espera el advenimiento de Teseo. También en “La muerte y la brújula”, en el momento decisivo Lönnrot propone a Scharlach, su asesino, alternativas futuras de asesinarlo, de acuerdo con otra disposición del diagrama laberíntico que lo ha llevado a la trampa y a la muerte, convencido de que el tiempo es circular y todo se repite de infinitas maneras y en un número infinito de veces⁴⁰, tal como había pensado Ts’ui Pên. Scharlach, que no cree para nada en eso del retorno del tiempo, le dice que de acuerdo pero lo mata allí mismo con una gran tranquilidad.

En “La otra muerte”⁴¹, Pedro Damían es el cobarde de la derrota de Masoller del año 1904. El coronel Tovares tiene de él un recuerdo vivido. Pero Damían, arrepentido de su cobardía, pide otra oportunidad para revivir la batalla. Y esta oportunidad le es concedida, tal como le fue concedido un tiempo virtual para concluir su obra a Jaromir Hladik, el protagonista de “El milagro secreto”. Pero así como la obra literaria que Jaromir Hladik, el condenado a muerte, iba componiendo en el decurso del tiempo detenido quedó íntegramente en su pensamiento, y se perdió la memoria de ella con su muerte, Pedro Damían vive su segunda oportunidad por un tiempo dilatado, a lo largo de los años. Y ya viejo puede revivir nuevamente la batalla de Masoller a vida o muerte en las alucinaciones de la agonía. Corre el año 1946, cuarenta y dos años después de su muerte verdadera. Y en esta segunda oportunidad se comporta como un héroe. Pero no sólo eso, sino que esta agonía alucinada modifica desde el futuro la memoria “real” que los demás personajes

del relato conservaban sobre Damían, sin que se den cuenta del cambio que ha operado en sus memorias: al contrario, tanto antes, cuando decían que Damían había sido un cobarde, como ahora, cuando dicen que se batió heroicamente, sus recuerdos de Masoller (1904) son indudables.

En "La forma de la espada"⁴² y en "Abenjacán el Bojorí, muerto en su laberinto"⁴³, se cuenta la historia de un héroe que al final se demuestra como la historia del antagonista: se encuentra una historia pero a la vez su contraria. Cara y cruz de unos personajes opuestos, que encuentran su unidad en el mundo de los arquetipos platónicos, son también los relatos "Los teólogos" e "Historia del guerrero y la cautiva".⁴⁴

Los mundos narrativos están delimitados y contruidos por el discurso (por el texto), es por ello que algunos autores (Eco) nos dicen que son "pequeños mundos". Otros (Dolezel) insisten en el hecho de que son incompletos. Pero en realidad, cuando los evocamos una vez leídos, en nuestra imagen de aquel mundo tendemos a imaginarlos como completos. El filósofo del lenguaje Félix Martínez Bonati nos recuerda que la imagen que tenemos del mundo de ficción al leerlo no es lo mismo que el ser de este mundo, que es textual (y por lo tanto incompleto), y que mientras que en nuestra impresión de mundo lo imaginamos completo, el mundo en sí no lo es. Sabemos que mientras se explica una novela no se puede contar la totalidad del mundo que la contiene (historia, geografía, biología, conocimientos científicos, lenguajes, etc., en el cual se despliegan los personajes y las acciones). Pero tampoco recordamos nuestras leyes de mundo cada vez que hablamos, ni tan sólo las de la gramática. Se dan por supuestas. Dolezel recuerda que ésta es una forma mímica de considerar los mundos de ficción, a los cuales aplicamos un universo de lenguaje que se se inscribe en nuestro mundo real. Eco hace notar que en todo lo que acerca las leyes del mundo de ficción a nuestras leyes del mundo real, tendemos a completarlo prestándonoselas: si en un relato se nos habla de un ser humano, aunque no se nos diga (o si no se nos dice lo contrario), lo imaginamos mortal, o capaz de tener hijos o de enamorarse...

En "Tjón, Uqbar, Orbis Tertius"⁴⁵ se describe la Enciclopedia de Tjón y se copian algunos fragmentos de uno de los volúmenes. En realidad lo que se está haciendo es crear la ilusión de mundo completo. Todo el relato es una ejemplificación de esta ilusión, a la cual algunas generaciones de humanos han dedicado sus energías imaginativas: han creado un mundo y lo han descrito enciclopédicamente; es decir, de la manera más completa posible. Pero el narrador no precisa siquiera darnos a leer la enciclopedia: sería una tarea inacabable (y fatigoso, por superflua, para seguir el relato): al fin y al cabo el mundo del relato es un sueño y un relato tiene principio y final, es relativamente breve porque lo que queremos explicar con él no es el mundo, sino lo que allí está sucediendo. Basta, pues, con sugerir que aquel mundo existe de acuerdo con unas reglas, basta citarnos o insinuarlas para que podamos inferirlas de la lectura. Y el relato cobra todo su sentido completo aunque el texto nos muestre un pequeño mundo necesariamente mutilado.

Es por ello que no podemos leer la Enciclopedia de Tjón, ni siquiera el volumen XI, porque es una enciclopedia citada y no existe ningún lugar posible donde buscarla sino dentro del relato en que se cita (el texto no la transcribe y lo que tenemos de ella es sólo una imagen de su existencia ficticia), mientras sí que podemos leer tranquilamente la *Enciclopedia Británica*, que pertenece a nuestro mundo y donde los discursos de realidad se refieren siempre a un mundo completo.

Borges dijo en más de una ocasión que su manera de escribir no da lugar a relatos largos. Ello no implica que sus mundos sean más pequeños que los de una novela larga. Al contrario, algunos de sus universos son vastísimos. Un ejemplo de brevedad del discurso e inmensidad del mundo que incluye es este cuento brevísimo que se titula "El juego":

Mundos posibles en la narrativa de Borges

No se miraban. En la penumbra compartida los dos estaban serios y silenciosos.

El le había tomado la mano izquierda y le quitaba y le ponía el anillo de marfil y el anillo de plata.

Luego le tomó la mano derecha y le quitó y le puso los dos anillos de plata y el anillo de oro con piedras duras.

Ella tendía alternativamente las manos.

Esto duró algún tiempo. Fueron entrelazando los dedos y juntando las palmas.

Procedían con lento delicadeza, como si temieran equivocarse.

No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región.⁴⁶

Advertimos que ha bastado con la última frase para que nos podamos imaginar un universo de dimensiones tales en que tenga sentido la teoría del caos.

La longitud o brevedad del relato no tiene nada que ver con la vastedad del mundo. El procedimiento de la cita (a través de la cita, un texto, un objeto, un mundo, adquirir existencia), o la recurrencia al apócrifo, le dan los recursos necesarios para que podamos imaginar que los pequeños mundos narrativos son, en realidad, tan grandes como el de nuestra vida cotidiana, aunque sepamos que no lo son.

A través del procedimiento de la cita y de la enumeración de sus leyes se da existencia a los mundos inconcebibles, a los objetos imposibles. Es así como entendemos la metáfora del laberinto, la metáfora del doble, y la de los espejos. En el prólogo de "El informe de Brodie", Borges explicaba que los relatos siempre son complejos porque, en realidad, lo que postulan las palabras es el mundo:

He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todos postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad.⁴⁷

Son las leyes de mundo, de cada mundo, las que diseñan las alternativas posibles, sus múltiples variaciones pensables y narrables. Y las que nos permitirán ensayar la accesibilidad de los mundos narrativos, que es una manera de formular las posibilidades del juego intertextual desde una perspectiva semántica.

Es desde esta perspectiva que entenderemos que "El libro de arena" es una versión, digamos, "de bolsillo" de "La Biblioteca de Babel", y que no se precisa de la descripción de espacios inacabables para tener la idea de la infinitud:

—Lo adquirí en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rapias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer. Sospecho que en el *Libro de los Libros* vio un amuleto. Era de la casta más baja: la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba *El libro de arena*, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Me pidió que buscara la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

—Ahora busque el final.

—También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:

—Esto no puede ser.

Siempre en voz baja, el vendedor de Biblias me dijo:

—No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.

Después, como si pensara en voz alta:

—Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.

Esta última formulación, tan sencilla y a la vez tan compleja, nos permite leer "El Libro de Arena" con la misma impresión de vastedad que "La Biblioteca de Babel", y entender que es tan factible imaginar el infinito como el absoluto: la síntesis de todo en una sola palabra, tal como ocurre en "UNDR", o en una frase, como en "El espejo y la máscara", donde se nos habla (sin mostrársenos) de "la escritura de Dios" resumida en 14 palabras.⁴⁸ La formulación teórica de las leyes de mundo, necesaria para entender los mundos alternativos y los diversos posibles, del mismo modo que la existencia de los mundos encajados o enmarcados, se ejemplifica magistralmente en "El sur"⁴⁹. Mientras Dahmann acaricia un gato, piensa que él y el gato están en dos mundos distintos a causa de las leyes distintas que rigen su percepción de las cosas: "Pensó [...] que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante".⁵⁰

Funes el memorioso se comporta en su percepción del tiempo como el gato de "El sur", o como los filósofos de Tión, que se negaban a aceptar las relaciones de causa-efecto o la continuidad: "Le molestaba (a Funes) que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuatro (visto de frente)".⁵¹

Funes no piensa, porque pensar es abstracción, es olvidar diferencias, y Funes sólo ve detalles: "Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso".⁵²

Un mundo instantáneo y total como el que se puede ver cuando se mira el Aleph.

Tampoco piensan, tal como nosotros entendemos el razonamiento lógico y por este mismo motivo, los Yahoos, descritos en "El informe de Brodie". Por esta misma ley se rigen los discos azules de Tigres azules, mundo donde los filósofos buscan la sorpresa, no el conocimiento, que genera la perplejidad de los espectadores externos, los lectores y los viajeros: "Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce", dice el forastero, "la razón es una locura"⁵³. Por esta ley del tiempo se condena al heresiarca de Tión que intenta demostrar la continuidad a lo largo de la semana de unas monedas perdidas y más tarde aparentemente encontradas (de ningún modo recuperadas según el concepto que tienen en Tión del tiempo). Argos, el troglodita inmortal que resultaba ser Homero, vive también en un mundo sin memoria, porque es inmortal y en estas condiciones no precisa ni de la memoria ni del lenguaje. Mientras que el tribuno de Roma que acaba de llegar a la tierra de los Inmortales intenta comprender por qué el troglodita no reacciona al hablarle, porque no aprende a hablar a pesar de sus intentos de adiestrarlo, cuando dice: "Pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo".⁵⁴

La sucesión infinita del tiempo, reconoce el protagonista al final del relato, comporta todas las posibilidades de la combinatoria, incluso el silencio. En un período infinito pueden ocurrir todas las cosas. Homero había compuesto la *Odisea* y después se había olvidado de ella. Lo imposible habría sido no componerla cuando menos una vez.⁵⁵

En todos los casos, la formulación, la descripción tan sólo de las leyes que rigen en una ficción, nos ayuda a comprender de una manera completa todo su universo.

Pero la perplejidad del espectador, que constata que las leyes de su mundo no le sirven cuando accede a otro (a través del viaje o a través de la lectura, en realidad siempre a través del relato o de la estructura de relatos enmarcados situados en la ficción) va destinada aún a probar otra de las tesis de Borges. El soñador, el espectador en este caso, que somos nosotros en tanto que lectores externos de sus ficciones, puede ser a su vez el personaje de la ficción que esté leyendo otro: nuestra perplejidad puede ser la perplejidad de alguien que nos está mirando y que contempla nuestras leyes y nuestra lógica como un absurdo incomprendible.

En "Las ruinas circulares", con mucho esfuerzo, el protagonista consigue crear, extrayéndolo de su pensamiento, un hijo suyo. Un pacto con el fuego le revela que las criaturas que han nacido de un sueño no pueden ser consumidas por el mismo. Al fin de los tiempos, cuando su hijo nacido del sueño incendia la selva desde el curso bajo del río y el templo circular donde él habita es pasto de las llamas, el protagonista, envuelto en fuego, se da cuenta de que su cuerpo no se consume y entonces entiende al fin que también él había sido hijo de un sueño.⁵⁶

El mundo ficcional de Borges, repleto de citas y de opócritos, capaz de formular "El libro de arena" o "La biblioteca de Babel", donde tienen cabida todas las variaciones posibles de la escritura, o de plantear la existencia del Verbo, que incluye todo el universo en una sola palabra secreta e inaccesible, es un ejemplo teórico de la intertextualidad y un ejercicio práctico de su aplicación. Porque en realidad, y él mismo nos lo muestra en multitud de escritos eruditos y apuntes, estos son los temas que han "fatigado" los filósofos de todos los tiempos, y que la escritura construye literariamente en la secuencia de formulaciones anteriores y futuras.

Un mundo narrativo, como mundo posible, tiene su realidad en el *continuum* de mundos alternativos, dados o posibles, tal como apuntaba al principio de este texto. La literatura tiene su lugar en el contexto de la cultura, así como el libro lo tiene en relación con la Biblioteca, tal como señalaba Foucault.⁵⁷ Todos estos aspectos están presentes en diversos relatos de Borges.

En su comentario a la *Comedia*, que ya he citado, Borges dice que Dante se incluye como viajero en su relato, así como Ulises aparece en la *Odisea*, o Hamlet en el interior de la obra de teatro que está mirando: "Dante sintió que Ulises, en algún modo, era él", y es por ello que desafía a la razón y acomete una empresa insensata (escribir) que lo lleva (a él y a Homero) al Purgatorio de la *Comedia*, como Ahab, el personaje de Melville, corre tras Moby Dick. Dice Borges que quiere creer que Melville había leído y olvidado la *Comedia* para volver a escribir este nuevo naufragio. Así como Borges (de la misma manera que Homero ha olvidado la *Odisea* en "El inmortal") ha leído/escrito y olvidado todo lo que había en la Biblioteca.

La escritura tiende a la autorreferencialidad⁵⁸ a través de un inagotable juego de espejos. "Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare".⁵⁹

Esta afirmación, que pertenece a Tión y se repite con variaciones en "La forma de la espada"⁶⁰ y en "El inmortal"⁶¹, supondría un enfoque conceptual de la identidad a través de los mundos. En realidad responde al pensamiento idealista de Borges. La práctica del juego intertextual (relatos que dialogan con otros relatos, los citan, los parodian, aportan variaciones), está infinitamente ramificada por todos sus textos y explícita versiones de una idea. Por ejemplo, Borges dice que toma la historia de "Las ruinas circulares" de una de las historias de Quain, *The rose of yesterday*. Dedicó un volumen a las diversas variaciones sobre el héroe literario Martín Fierro, y todavía lo recupera en otros relatos y poemas recogidos en *El Aleph*, en *Ficciones* o en *El Hacedor*⁶², porque cree que "el sueño de uno es parte de la memoria de todos".

Mundos textuales que dialogan, por tanto, con otros mundos de autoría diversa. Mundos que incorporan el dialogismo con el lector en su estructura, cuando recogen, en el momento de publicar el texto las aportaciones de sus amigos, ya sea en la primera edición, ya en las sucesivas (o simulando reescrituras), que han discutido con él las características de aquel mundo y le han aportado ideas, matices, variaciones. La escritura de muchos es una sola escritura. Podemos encontrarnos con la voz de Ernesto Sábato introduciendo elementos en

“El Inmortal”. De Letizia Álvarez de Toledo en “La Biblioteca de Babel”, de Maurice Abramowicz en “Tres versiones de Judas”, el juego con Bioy Casares en “Tlön...”, con Ulrike von Kühlmann en “La otra muerte”. La literatura establece diálogo con autores y obras, con los mundos más diversos de todas las culturas conocidas y de todas las épocas, al margen de las limitaciones de la cronología. Las voces diversas, contemporáneas y pretéritas, se integran en el discurso borgesiano de la Literatura y pasan a formar parte de los sedimentos de la ficción (donde el sueño no se diferencia de la vigilia, porque vigilia y sueño no son sino sombras de una realidad ideal). Esta práctica, que cualquier autor tal vez habría podido ampliar si hubiera conseguido dominar los numerosos volúmenes de todos los hexágonos de la Biblioteca, es una empresa a todas luces temeraria por tratarse de un ser humano, y le hace hablar con admiración del concepto que tienen los pueblos orientales del estudio de la literatura, que deja a un lado el orden cronológico y el enfoque histórico. En su conferencia sobre *Las mil y una noches*, decía:

No hay historias de la literatura persa o historias de la filosofía indostánica; tampoco hay historias chinas de la literatura china, porque a la gente no le interesa la sucesión de los hechos. Se piensa que la literatura y la poesía son procesos eternos. Creo que en lo esencial tienen razón.⁶³

La literatura, al fin y al cabo, no es sino el intento de trascender las limitaciones del ser humano, que se siente finito en sus posibilidades de conocimiento y destinado a la muerte, a la nada. En la ficción “El Inmortal”, lo formula en estos términos: “Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del mundo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras de otros...”⁶⁴

El escritor, el lector, el artista, en su afán por trascender y trascenderse, consigue poblar un mundo imaginario de sueños, donde la belleza se esconde en cualquier rincón y de una manera inesperada. Borges no cree que la belleza sea el privilegio de unos pocos, el don de una minoría. En un comentario sobre los clásicos, afirma:

Hacia el año 30 creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero.⁶⁵

No hay un solo territorio en el que reine el arte: ni una sola cultura, una sola lengua, un solo grupo, minoritario, de artistas elegidos. Los contrarios se encuentran en uno solo en el reino de Dios. No cabría pensar de otro modo con un concepto global de la cultura que incluye un mundo como el de “La Biblioteca de Babel”. Borges argumenta:

Así, mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu. Además de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas. Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson. La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.⁶⁶

Desde esta perspectiva puede concluir que “clásico” es aquel autor, aquel libro que las generaciones de lectores, “urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”.

He leído a Borges como un clásico. Como se leen las palabras de un clásico recojo para cerrar mi intervención lo que me ha parecido un resumen transparente de su poética de los mundos posibles narrativos, condensada en el epílogo de “El Hacedor” con una imagen bellísima:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.⁶⁷

Notas

- 1 El original de esta conferencia fue leído en el Simposio en catalán.
- 2 J.M. Pozuelo Yvancos señala que la ficcionalidad no es una zona más de la Teoría Literaria, sino un eje que está incidendo sobre sus diferentes aspectos. Afecta, por un lado, a su ontología: qué es la literatura; por otro, a la pragmática: cómo se emite y se recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta, así mismo y de manera medular, a una teoría de los géneros. Pozuelo Yvancos, J.M., *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, 66.
- 3 En el año 1985 se celebró un Coloquio Internacional sobre “mundos posibles”, cuyas actas editaba Sture Allen en 1989. Desde entonces, la bibliografía sobre el tema se ha multiplicado. En la Universidad Jaume I de Castelló se dedicaron unas jornadas al tema, en las que el profesor Pozuelo Yvancos pronunció una conferencia que reproducía detalladamente la propuesta de Dolezel (Dolezel, Lubomir, “Verdad y autenticidad en la narrativa” en Garrido Domínguez, Antonio (ed), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, ARCO/libros, 1988). En la Universidad de Murcia se celebró un importantísimo Coloquio Internacional en 1994, con la presencia de Dolezel, Cesare Segre y Félix Martínez Bonati, cuyas actas se publicaron en 1996, editadas por José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente. El año siguiente Antonio Garrido publicó una selección de textos sobre los mundos de ficción literaria, que no habían sido traducidos anteriormente al español, con una introducción interesante pero a veces confusa terminológicamente (porque proponía un sincretismo teórico no siempre posible y describía las propuestas de Dolezel de acuerdo con su visión del tema y su terminología, no la de Dolezel) sobre el estado actual de la cuestión. De todos modos la publicación del volumen y lo que en él se dice es muy iluminador.
- 4 Martínez Bonati, desde la Filosofía del Lenguaje, prefiere llamarlo *ficción* o *ficitivo*. Vid., para este aspecto, Martínez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983 (1960) y del mismo autor, *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.
- 5 Eco, Umberto, *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino, 1991 (1990).
- 6 A no ser que entendiéramos como texto (como hace Foucault) el murmullo continuado de todas las hablas desde que el ser humano aprendió a hablar: en este caso el «texto» sería, si no infinito (porque tiene un principio y se presume, de la misma manera, que tendrá un fin), por lo menos equivalente a todo el espacio cultural que se desarrolla en él y a través de él.
- 7 Martínez Bonati señala que el hablar de la literatura es siempre un hablar ficción y que el término “mundos de ficción” incluye no sólo los géneros narrativos y dramáticos (en la línea de lo que Aristóteles denominaba *poesía*, regida por la verosimilitud y no por el concepto de verdad, frente a la *historia*), sino que éstos incluyen también los discursos poéticos, sean o no líricos. *op. cit.*, 1992, 28.
- 8 Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1997, III, 258. (En adelante, O.C.)
- 9 Borges, Jorge Luis, O.C., III, 220.
- 10 *Ib.*, 77.
- 11 *Ib.*, 217.
- 12 Tanto ésta como las dos citas que siguen pertenecen a “991 AD”, de *La moneda de hierro*, O.C., 144.
- 13 O.C., III, 209.
- 14 Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 103.
- 15 *Ib.*, 104.
- 16 *Ib.*, 104.
- 17 O.C., III, 77.
- 18 O.C., III, 257.
- 19 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logicus-philosophicus*, Josep M. Terricabras (trad.), Barcelona, Laia, 1981.
- 20 O.C., II, 159.
- 21 O.C., III, 278.
- 22 *Ib.*, 278.
- 23 O.C., II, 177.
- 24 O.C., III, 290.
- 25 O.C., II, 48.
- 26 O.C., II, 400.
- 27 O.C., III, 221-231.
- 28 O.C., III, 224.

- 29 O.C., II, 61.
 30 O.C., III, 223.
 31 *Vid.*, para este aspecto, Eco, Umberto, *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino, 1991.
 32 O.C., I, 456.
 33 Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, 89.
 34 O.C., II, 14-16.
 35 *Ficciones*, ed. cit., 28.
 36 *Ib.*, 36.
 37 *Ib.*, 37.
 38 *Ib.*, 84.
 39 *El Aleph*, ed. cit., 167.
 40 *El Aleph y Ficciones*, 69 y 163.
 41 *El Aleph*, 81.
 42 *Ficciones*, 133.
 43 *El Aleph*, 125.
 44 *Ib.*, 37 y 49.
 45 *Ficciones*, 13.
 46 O.C., III, 182.
 47 O.C., II, 399.
 48 *El Aleph*, 123.
 49 *Ficciones*, 195.
 50 *Ib.*, 199.
 51 *Ib.*, 130.
 52 *Ib.*, 131.
 53 O.C., III, 384.
 54 *El Aleph*, 18.
 55 *Ib.*, 22.
 56 *Ficciones*, 61.
 57 Para estos aspectos, Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós/ICE UAB, 1996.
 58 *Vid.*, Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, París, Editions du Seuil, 1973 y Foucault, Michel, *op. cit.*
 59 "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones*, 26.
 60 *Ib.*, 138.
 61 *Ib.*, 24.
 62 *Vid.*, para *El Aleph*, 59; *Ficciones*, 186 y *El Hacedor*, O.C., II, 175.
 63 O.C., III, 237.
 64 *El Aleph*, 28.
 65 O.C., II, 151.
 66 *Ib.*, 151.
 67 O.C., II, 232.

Borges y el canon, o de cómo ser un clásico. Borges y el canon argentino

MARÍA CABALLERO
Universidad de Sevilla

La argentinidad de Borges, zarandeada entre la acusación de cosmopolitismo evasivista, por un lado, y un cierto criollismo folklórico muy ligado a sus primeros años de escritor, por otro, es un asunto que no ha dejado de interesar a la crítica¹. Al respecto habría que recordar cómo ya en "El escritor argentino y la tradición" Borges postula una literatura que le va a permitir inscribirse en el canon argentino y, al mismo tiempo, abrirlo a la literatura universal, al parnaso clásico ligado al Occidente. En esa temprana fecha (recordemos que el artículo está incluido en *Discusión*, [1932]) el escritor ha cerrado su periplo europeo, es decir, las primeras publicaciones españolas de cuño expresionista y toque revolucionario recogidas hoy por Gloria Videla, Carlos Meneses y algunos otros. Y se ha desmarcado ostensiblemente del ultraísmo, renegando de los infantiles argentinismos de la poesía que escribiera durante esta década. No hay sino recordar sus lúcidas palabras que apuntan a un taller metaliterario, a un olfato atento al fenómeno creador propio:

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama "La muerte y la brújula" que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla: pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.²

Víctor Farias³ y Rafael Olea Franco⁴ han trabajado sobre los textos que Borges, consecuente con esa temprana autorreflexión metaliteraria, ocultó celosamente y se negó a reeditar. No quiero entrar ahora en la polémica sobre la licitud o ilicitud de esa reedición. Voy al fondo de la rápida maduración borgiana. Y para ello, vuelvo al análisis de ese importante texto iniciático que es "El escritor argentino y la tradición". Sus tesis son muy conocidas. El artículo se estructura en dos partes. Dice Borges: "Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición".⁵

Problema que, como ha recordado Arturo Echavarría en su fino análisis sobre América y (en) Europa: "Borges y la tradición literaria", tiene mucho que ver con la "existencia virtual o actual de una autonomía cultural, en especial de una autonomía literaria americana".⁶ Pero volvamos a Borges. En el artículo citado, el escritor examinará —dice— "los planteos y soluciones más frecuentes"⁷, desde luego para contradecirlos. Por ejemplo:

1. Que la tradición literaria argentina descansa en la gauchesca, su punto de partida y arquetipo... Algo propuesto por Lugones y refrendado por Rojas, si bien con distinto enfoque