

For use in this BUILDING ONLY

Use promptly and return to the

ANA MARIA BARRENECHEA
Y
EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

LA
LITERATURA
FANTASTICA
EN ARGENTINA

IMPRENTA UNIVERSITARIA
México, 1957

lca

Use promptly and return to the

Derechos reservados (c)
por la
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria
Villa Obregón, D. F.
Primera edición: 1957

987
B274P

Sp. Am.
Dec. 30, 1959

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

DIRECCION GENERAL
DE PUBLICACIONES

Printed and made in Mexico
Impreso y hecho en México
por la
Imprenta Universitaria
Bolivia 17 México, D. F.

N O T A P R E L I M I N A R

Este libro es el resultado de una serie de conferencias dictadas, bajo el patrocinio de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Aula Magna de El Colegio de México. Nos complacemos en agradecer la hospitalidad amistosa de ambas instituciones y la perseverancia cordial de quienes nos escucharon.

I N T R O D U C C I O N

La literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española. Cuando se la compara con la de otros países hispánicos llama la atención el número y la calidad de los autores que la cultivan y el persistente interés en las creaciones de libertad imaginativa. Quizá suceda esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente.

Cuando planeamos los temas de este ciclo de charlas que ahora reúne en volumen la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, lo hicimos, pues, pensando que si la literatura moderna del Plata de signo realista presentaba nombres como Facundo, Martín Fierro o Don Segundo Sombra, los otros países podían ofrecer obras tan notables como éstas, pero en cambio no tenían valores tan complejos en la línea de la literatura fantástica. No buscábamos con ello una primacía tonta y sin sentido, sino simplemente destacar un carácter que nos parece importante y significativo porque no es el más común en las producciones de nuestra lengua.

Conviene también aclarar que en la elección de autores no nos guió un criterio histórico, ni tuvimos la intención de agotar todos los cultivadores del género. Si así hubiera sido quizás deberíamos haber empezado

por Barco Centenera, el prolijo autor de la Argentina, que recogió piadosamente —como otros asombrados viajeros de Indias— las maravillas que el nuevo mundo le ofrecía. ¿Por qué no recordar aquel pez tan civilizado que moría de amores por una doncella o la portentosa navegación de Carreño que gobernaba una tripulación de demonios? Tal vez porque Barco Centenera creía en su realidad, como otros creyeron en la realidad de las Amazonas, de las sirenas y de la fuente de la juventud. El rigor cronológico habría tenido en cuenta las leyendas románticas y también las fantasías premodernistas que ya antes de la llegada de Darío a la Argentina recogían las macabras influencias de Poe. Pero ningún autor —si exceptuamos a Eduardo Wilde— ofrecía un carácter suficientemente interesante hasta llegar a Lugones, como para merecer un estudio especial en la rápida revisión de algunos valores originales y diversos entre sí que intentábamos realizar guiadas por nuestras propias preferencias.

Sin duda hubo algo de injusticia en no recordar a Eduardo Wilde, aunque la necesidad de limitar y seleccionar nos absuelva, porque se trata de un escritor excepcional, de estilo sorprendentemente moderno a pesar de que aún queden en él restos de la retórica romántica. Asombra ver a cada paso la frescura de sus observaciones, de sus hallazgos metafóricos, de los temas de sus relatos. Una soltura de ademán, una visión que se libra a menudo de las convenciones y se fija adámicamente en las cosas, para crear sus propias convenciones como todo artista. Le daña para el recuerdo y la gloria el carácter fragmentario de su obra, pero

bastan dos o tres de sus narraciones —“La primera noche del cementerio”, “Alma callejera”— para que no pueda hablarse de literatura fantástica argentina sin recordarlo.

“Alma callejera”¹ es un prodigio imaginativo condensado en dos páginas de económica perfección: el viaje de un alma que abandona el cuerpo de su dueño y atraviesa calles y casas hasta alojarse en el pecho de una mujer. Empieza por la simplicidad del punto de partida que acepta el milagro como lo normal (p. 77):

No puedo dormir; mi alma sale a la calle semi-oscuro y húmeda; continúa con el extraño movimiento del viaje, entre sombra y viento, cosa viva e indefinible a la vez:

Viajera trasmigrada en un capullo oscuro se encamina pegada a los objetos, alargándose en sus huecos, quebrándose en sus ángulos y saltando tangente en sus bordes... Busca un barrio, una casa; husmea las hendiduras de las puertas, se levanta, se asoma al ojo de la llave, huye como soplada por el viento, trepa por los barrotes de las ventanas, desaparece y su forma se esparce sobre la alfombra de una sala donde ha caído atravesando los vidrios entre dos varillas de persiana.

Y llega a la mágica absorción final (p. 78):

... rodea el óvalo de su cara, enfila sus labios..., la respiración la rechaza..., un perfume la penetra..., se aproxima de nuevo..., una aspiración la absorbe..., y la separa del mundo para siempre...,

1 Prometeo y Cía., Peuser, Buenos Aires, 1899.

mientras el hombre sin alma sigue andando y viviendo con los ojos muertos y el cuerpo instintivo.

En "La primera noche de cementerio" (op. cit., pp. 85-100), lo radicalmente fantástico está en el final, aunque aparentemente sea lo menos extraordinario, y no en la extraña aventura amorosa post mortem con el cadáver putrefacto de una joven. El muerto se acostumbra a vivir en el cementerio (p. 100):

Al otro día, último y único alivio, ya hay algo de usual, de acostumbrado, de conocido en la cueva recién ocupada, y el hábito . . . ha hecho que el muerto se acomode a su suerte y se convierta en su auto-espectador. El cementerio le parece su ciudad natal, la tumba su casa, los muertos sus conciudadanos y la insondable eternidad su patria.

Pavorosa aceptación de lo cotidiano en el otro mundo, que está aludiendo a la posible condición de sombras de los que creen vivir, porque este mundo es también para ellos el único que conocen y el modo de su experiencia usual.

Tal vez se notan más claramente aún las posibilidades imaginativas de Eduardo Wilde en la forma irreal de expresar los hechos corrientes. Así alude con una multiplicación fantasmagórica al simple suceso de que una joven se retira con un enamorado favorecido y los demás se quedan pensando en ella (op. cit., p. 135):

Con la desastrosa retirada de Cikaia, no se habló más de Chaica, de oficiales rusos, de saltos, ni de carreras. Los cerebros habían quedado poblados de Cikaia rubias y ajenas (llamo la atención sobre esta última cualidad).

O en esta otra frase anuncia mucho antes que Gómez de la Serna la autonomía de los objetos que se liberan de la tutela del hombre y alcanzan vida independiente (p. 67):

Las teteras principalmente, ¡qué té tan amargo hacen cuando están de luto;

y las secretas relaciones entre el hombre y las cosas inanimadas (p. 179):

Yo he visto a señoras de mi relación presumirle a una cómoda o hacerle gracias a un espejo para seducir a los demás muebles.

Después de esta rápida mención de Eduardo Wilde (que en muchos aspectos ya está anunciando la revolución modernista), los trabajos sobre Lugones y Horacio Quiroga darán una idea de las posibilidades que el cuento modernista ofreció a la literatura fantástica en las formas más recargadas e híbridas de Lugones o en las más simples de Quiroga, quien ya escapa, en parte, de sus cuadros. Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges representan la generación que llamaremos de vanguardia, aunque el nombre no satisfaga plenamente, la que empieza a publicar entre 1922 y 1926 en Proa (primera y segunda época) y Martín Fierro. Podríamos habernos detenido también en otros autores, pero los elegidos nos parecen muy significativos, en sus respectivas individualidades, del vuelco fundamental que da la literatura fantástica en manos de su generación. Los escritores anteriores introducen en el mundo de la realidad el orbe del más allá, una metarrealidad que Lugones expresa en la variedad de formas de las fuerzas

*extrañas y Quiroga en la creencia acerca de una trans-
vida que interfiere en la nuestra. La metarrealidad pue-
de ser todo lo ingobernable y perturbadora del orbe
real que se quiera, lo importante es que no se llega a
dudar de este orbe real. Sólo una vez encontraremos
la duda en Quiroga, como veremos, pero no es lo ge-
neral. Piénsese en cambio en el mundo que nos propo-
nen Macedonio Fernández y Borges. Con ellos y con
otros escritores de su generación entramos en un ám-
bito distinto. El universo se desintegra, la llamada rea-
lidad se convierte en una fantasmagoría, en un vacío,
en una sombra o en una ficción literaria, y al fin aca-
bamos dudando de nosotros mismos al dudar de todo
lo que nos rodea. Junto a este hecho fundamental apa-
rece otro no menos importante: la introducción del
plano literario dentro del ámbito que el relato presenta
como real; los cruces de lector, autor, obra, vida y crí-
tica literaria; el borrar los límites entre la vida y la fic-
ción artística.*

*El último trabajo muestra la vitalidad de un género
que aún sigue apasionando a los autores argentinos, y
la existencia de escritores jóvenes que encuentran fór-
mulas nuevas para expresar el perpetuo misterio del
universo.*

ANA MARÍA BARRENECHEA

LA EXPRESION DE LAS FUERZAS EXTRAÑAS EN LEOPOLDO LUGONES

Como varios escritores de su tiempo, Lugones se sintió atraído por el misterio. Sabemos que habló de ello con Darío, y que en compañía de Quiroga asistía a sesiones espiritistas. Pero no pasó de una fría curiosidad, a veces irónica. Y sus cuentos, por lo general muy bien contruídos, se resienten, en este como en otros aspectos, de exterioridad. El misterio es para Lugones fuente de temas que elabora cuidadosamente, demasiado cuidadosamente quizá, pero la corriente, la comunión última entre lector y obra, no se establece por entero. Con todo, es imposible negar que Lugones constituye un jalón importante en la literatura fantástica hispanoamericana y que sus creaciones merecen, aún hoy, se las considere tanto por la calidad artística como por la influencia que ejercieron en otros narradores.

Dentro de su multiforme y vasta obra, Lugones nos ha dejado un puñado de cuentos que rozan las fronteras de lo inexplicable. En ellos se oponen humanidad razonadora y fuerzas recónditas. De este conflicto la humanidad sale derrotada. Los secretos de la naturaleza, inescrutables en sus últimos efectos; los secretos de lo que está más allá y por encima de la naturaleza, vencen la miserable lógica del hombre.

Los cuentos científicistas.

De las doce narraciones de *Las fuerzas extrañas*, cinco pueden clasificarse, sin más, como científicis-

pero de distinta manera. En "El hijo", ha ocurrido algo semejante. Quiroga vivió preocupado por el destino de sus criaturas; temió que su educación les fuera perjudicial; sintió que la muerte los acechaba. Desaparecido el padre, los dos mayores murieron trágicamente, acaso porque no estaban preparados para la vida que les tocó soportar. ¿Simple coincidencia? Es muy probable. Pero lo que hay de incomprensible en estas coincidencias intensifica aún más la realidad de lo fantástico en la obra de Quiroga y muestra la peculiaridad de un arte que, apoyado en una fantasía, pudo hacernos creer en una realidad, y se anticipó a ella.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

LA CREACION DE LA NADA EN EL HUMORISMO DE MACEDONIO FERNANDEZ

Macedonio Fernández es una extraña figura de las letras argentinas. Extraña por su vida de la que tanta anécdota se recuerda, se inventa o se ha perdido, por su obra y por la difusión de su obra. La solicitud de los amigos le fue arrancando páginas para revistas efímeras, y consiguió que publicara unos pocos libros: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de reciénvenido* (1929), *Una novela que comienza* (1940), *Muerte es beldad* (Poemas, 1942), *Papeles de reciénvenido y continuación de la nada* (1944). A su muerte quedaron, según dicen, cientos de páginas inéditas que sus hijos recogieron.

Pocos conocen su nombre en su patria. Casi ninguno fuera de ella. Y sin embargo, los contados lectores de sus escritos coinciden en una admiración que va desde el placer de gustar las ingeniosas y alocadas construcciones, hasta el nebuloso mito del filósofo o del poeta trascendental. Nacido en 1874, pertenece por la edad a la generación de Lugones; pero por el carácter de su obra, por las amistades y por la publicación tardía, tiene que situársele en la generación de Borges. Entre 1896 y 1904 aparecen en revistas una poesía suya y cuatro artículos. La carta que dirige a su tía el 13 de enero de 1905 lo muestra preocupado por eternos problemas metafísicos, sin haber encontrado su forma de expresión: "Necesitaba mucho este descanso y confío que a mi regreso entraré en plena actividad y realizaré durante 1905 y 1906, si vivo, algu-

nos trabajos literarios que siempre he ambicionado y a los que hasta hoy no he podido consagrar verdadera meditación, por las exigencias de la vida. Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable."

No sabemos con precisión cuándo alcanza la forma definitiva de su humorismo. Pero en "Proa" (primera y segunda épocas) y en "Martín Fierro", las revistas ultraístas, publica artículos entre 1922 y 1926. En ellos están ya todas las características de su arte. Y se advierte ya ese humorismo que rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente. Macedonio lo construye con el ingenioso manejo de abstracciones como objetos concretos, lo enloquece con el disparate llevado congruentemente a sus últimas consecuencias, y lo humaniza con la ironía indulgente que desinfla retóricas y falsos valores.

¿Cómo y por qué llegó a crear ese mundo de la nada? En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* expone ideas filosóficas que lo explican. Macedonio Fernández niega la materia y el yo, y con ellos el espacio, el tiempo y la causalidad. En cambio afirma el ser (lo que siento y soy ahora, en un presente eterno que borra el pasado y el futuro). Por eso sitúa el ensueño (donde no son necesarios espacio, tiempo, materia y causa) en un plano superior a la vigilia. Aún más, afirma que "el Mundo (material) es un sueño de la

Afección" (V. 173).¹ El ser es continuo, nos dice, "no hay ningún reborde del Ser por donde caer a la nada" (V. 179). La nada no existe; con la muerte cesa la pasión en el mundo externo, pero continúa en el ensueño (V. 174) y también en el arte que es otro modo del ser (V. 81). Hemos aquí poseedores de la inmortalidad en una región del ensueño, eterna y plena de pasión, donde nos reuniremos con los que amamos. Sombra de su esposa, Elena de Obieta, siempre presente.

Pero lo importante no son aquí estas ideas que luego servirán para comprender el sesgo particular de su humorismo. Lo importante es que Macedonio Fernández las expone en una prosa que muchas veces roza el humorismo (como ese ser en cuyo borde nos ve haciendo equilibrios para no caer a la nada, quizás imaginativamente pensado por sugestión del espacio-tiempo de Einstein) y otras llega francamente al chiste y al cuento fantástico (como en los diálogos de Hobbes, turista en Buenos Aires, y del porteño Dalmiro Domínguez). Así pasa de uno a otro tono, por una escala muy matizada, en la que conviven la fantasía, la burla, la emoción personal y la creación poética.²

1 Las citas proceden de *Papeles de reciénvenido*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944, y de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Colección Índice, Editor M. Gleizer, 1928, indicados con las iniciales P o V y el número de página.

2 Raimundo Lida me sugiere que el uso de mayúsculas, tan frecuente en Macedonio Fernández, entra en el repertorio de sus recursos poético-novelescos.

Sus *Papeles de reciénvenido* movilizan la nada contra la materia, crean una nada más real y más concreta que ella, con leyes propias y con capacidad de ocupar espacio, de desenvolverse en el tiempo, de regirse por encadenamientos de causas y efectos, una nada que se puede pesar, medir, gustar, palpar, y que de rechazo hace tambalearse la realidad del mundo externo. Sus personajes (el faltante, el desconocido) son a su vez el no-ser movilizado contra la personalidad; con la experiencia y la memoria de un pasado inexistente y con los proyectos de un futuro en el vacío, anulan por su absurdo al presuntuoso yo. "El inverificable lector de *Papeles de reciénvenido* quizá no se decidió a creer hasta hoy que ese libro era el principio de la Nada. Para que no vacile más, me pareció un deber caracterizar mi nuevo trabajo como de continuación de ella" (P. 105).

Así lo tenemos lanzado a la orgía de las múltiples posibilidades de la nada, a la que nos arrastra por su ingeniosa elaboración de ocurrencias. Macedonio Fernández las trabaja sistemáticamente con un rigor lógico y una consecuencia que las lleva al absurdo. Muestra un no-ser consciente y actuante, no el que nace de la simple ausencia u omisión. Por eso crea la autobiografía del desconocido, para presentar "los únicos desconocidos auténticos", aquellos cuya infinita desconocibilidad ha sido motivo de investigación y de análisis, porque "hoy la publicidad se ha hecho tan esencial a todo, que la mera pasividad no nos gana concepto de desconocido; hay que tomarse las fatigas de una autobiografía" (P. 139). Por eso inventa la nueva

dignidad de la omisión por acto ("la mera omisión no es suficiente no hacer") y los hombres de aquella Estancia que sentimos tan criollos en su desgaño y su cachaza, sólo extraños y macedonios en los escrúpulos, pues "tenían por momentos la incomodidad de dudar de si no faltaría todavía algo que dejar de hacer, que a lo mejor habían descuidado de omitir" (P. 148), "no satisfechos del todo, sospechosos de hallarse, sin darse cuenta, omitiendo todavía alguna omisión" (P. 149). Aquí entra por una parte en plena matemática, elevando a potencias cantidades negativas y por otra apunta burlescamente a un aspecto de nuestra realidad nacional. Porque el activo no trabajador que trae a la Estancia la seguridad completa del vagar, es el que genialmente traslada al campo la burocracia ciudadana y corona el desgaño campesino con un no hacer visible y positivo: "porque faltaba un ingrediente primario de la ociosidad que él descubrió en toda oficina del Estado, donde no sólo se le imparte al empleado nuevo en seguida la prohibición de hacer sino que se le hace firmar un horario de presencia en la oficina, y, para que su no hacer se vea, se le encarga confeccionar toda clase de *memorias e informes*, lo que no es trabajo porque consiste simplemente en arrancar páginas de cualquier novela y firmarlas" (P. 149).

La nada de Macedonio Fernández—a diferencia de la Divinidad a quien ningún atributo conviene—admite todos los atributos posibles. Su desconocido es "el más experto y comprobado, y de mejor acabado", y la ignorancia que sobre él se tiene "absoluta y científica" y "de tan varia y abundosa naturaleza que nun-

ca fue posible concluir de ignorarlo" (P. 139); los pueblos inexistentes son malsanos (P. 52) (burla macabra que apunta a la muerte y que realza su eficacia dentro de un contexto inocente y periodístico); los agujeros pueden ser "mejores y de color más sufrido" y aun se encuentra "el agujero más surtido" (P. 72). Busca modificativos cuidadosos de lo que se realiza y los aplica a lo no realizado: "número no salido, esmeradamente abstenido" (P. 79), o los elige por contraposición con lo modificado: "Era una oficinita pulida y breve habitada por el Orden de lo Descompuesto, cada cosa en su lugar y serenamente descompuesta" (P. 274). Para dar a la nada vigencia rigurosa, acude a la adjetivación que tradicionalmente parece dar más seguridad en la materia, y prefiere la estimación cuantitativa. De ella y de su combinación con la categoría espacial nace el absurdo de su célebre frase: "Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe" (P. 244). Además aumenta el efecto de sorpresa cómica aplicando lo cuantitativo a objetos que no admiten esta forma de estimación y presentando "el más escrito de los ocho capítulos" (P. 69), las observaciones "no menos siguientes" (P. 87) y el descubridor de América, el día de su nacimiento, con "el asombro de verse nacido en Génova y tan Cristóbal Colón ya" (P. 125). Logra que un artículo quede "totalmente empezado" (P. 98) o simplemente "los empieza cortos" y hace de sus "primeros cuatro renglones una reconocida notoriedad de brevedad" (P. 98).

Son curiosos sus juegos con pesas y medidas, que conmueven nuestra certeza con la posibilidad de en-

contrar variación en unidades cuyo valor reside en la invariabilidad y permanencia: "la pluralidad inacabable del tamaño de los metros", "el acortar la docena, escurrir los anchos, desecar los litros" (P. 153), "estrujar los kilos" (P. 179).³

Para decirlo con palabras que podrían ser suyas, su absurdo humorístico afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la casualidad. El mismo Macedonio Fernández ha indicado la importancia que le atribuye a esta última en el "humorismo conceptual", el único que tiene valor artístico para él. "Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad." Aunque ésta conceda aparente seguridad es en sí una limitación; en cambio la liberación de sus trabas provoca una sensación optimista y una resonancia afectiva positiva. Con tal base formula su arte poética y define la novela y el humorismo. En ambas se halla el deseo de la inmortalidad, razón de ser de toda su obra. "Si con actitudes o dichos de un personaje de novela consigo por un momento que el lector sintiente, vivo, se crea «personaje» vacío de existencia, sentirá por lo mismo la liberación de la muerte, es decir, que su noción de que ha de morir es poco consistente puesto

³ Ya en *No toda es vigilia...* clamó contra el número: "A nuestras agonías, a nuestras embriagueces ¿les añadiremos que para darles plenitud? ¿Acaso alguna cifra astronómica de masas, celeridades, distancias, palabras del *Número* que nunca han tenido concepción, imagen?" (pág. 126.)

que cabe en su experiencia, en su vida en suma, que ocurra el hecho mental de creerse muerto, en lo que el *creerse* es un vivir" (P. 251).⁴ Su concepto del humorismo está ligado con su teoría novelesca: "El desbaratamiento de todos los guardianes intelectivos en la mente del lector por la creencia en lo absurdo que ella obtiene por un momento, lo liberta definitivamente de su fe en la lógica, como se libró William James, y yo, gracias a él, quizá, de esa lógica que nos dice todos los días: «puesto que todos mueren, tú has de morir», o «no hay efecto sin causa»" (P. 251).

Todas las burlas buscan, pues, liberar de las leyes de causalidad. El absurdo rige las relaciones; lo inesperado acecha: "Y bien, si te llamas Esteban ten esta moneda... Ya comprenderás que habrás gastado de los dos lados los 0,20, y le compras un piano de 0,70 fijándote bien que quepa en mi pieza por sus dimensiones... —¿Y si compráramos una flauta para más seguridad de que el piano cabe?" (P. 263). Muchas veces nace lo ilógico de mantener en el mundo del no ser, un encadenamiento deductivo que sólo es válido para el mundo del ser, y sobre todo en querer pasar de uno a otro de estos dos planos comunicables. "Hoy

4 Explicación que es el revés de aquella otra de Borges: el espectador de *Hamlet*, al ver representar una comedia dentro de otra, sospecha que tal vez él mismo sea un fantasma, un ente de ficción. Una radica en vivir la muerte ("el ser es la única posibilidad", "la muerte se vive también y tanto", dice Macedonio Fernández), la otra, en afantasmarse la vida ("si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios", *Nuevas inquisiciones*, pág. 58), pero en las dos late un mismo pavor.

no da conferencia el novelista Tal", se anunciará, "porque no teniendo hora asignada, no cabe la faltancia, así que siempre tendríamos lleno completo" (P. 245). O el párrafo final de la "Autobiografía de no se sabe quién", artículo donde Macedonio Fernández despliega *in crescendo* su arte de escamoteo: "Y sucedió también que personajes que querían pasar en el mundo como hombres que no habían leído mi libro, fueron llevados por la conversación hábil de algún incrédulo de ello, a exhibir tan completa ignorancia en punto a mi desconocido absoluto, que dejaron comprender que sólo podían haberlo aprendido leyéndome" (P. 140).

Macedonio Fernández ataca también nuestra concepción espacial. No hay que olvidar estas palabras reveladoras: "Comience, pues, la nada y no con poco bulto; como ocupa lugar, sólo lo que quepa en ella en este libro tendrá el lector" (P. 106). Por eso los libros vienen a "llenar un vacío con otro" (P. 107) (triple burla que afecta al espacio, a los libros y a las fórmulas usuales para ponderar esos libros) y existe el hombre "que se ubicó en el vacío para vivir eternamente" y se abanicaba (P. 63). Muchos de sus juegos con el espacio consisten en presentar uno solo de los conceptos que tradicionalmente consideramos en parejas y cuyo ser reside en la relación: el centro sin la periferia ("si no hubiera sino edificios centrales, muy mitigado sería este desorden", P. 89), la parte delantera sin la trasera, lo de dentro sin lo de fuera ("la supresión de la delantera de los autos imposibilitaría a los transeúntes de darse contra ellos", P. 89), las manzanas sin las esquinas, las calles "de dos veredas

de enfrente⁵ y rumbo Norte-Sud que es el más vistoso" (P. 76). Cuidadosamente desmonta las partes de una moneda y les da existencia individual: "le compras con estos 20 centavos (señalando el lado cara de la moneda) veinte centavos de medias del pie izquierdo. Luego te encaminas a la Casa de Música de la vereda de enfrente de Cabildo y le dejás al comerciante en seña esta cara y el canto de la moneda. Ya comprenderás que habrás gastado de los dos lados los 0,20..." (P. 263). En cambio es capaz de crear parejas de relaciones donde no solemos buscarlas: "si a 'Proa' la hubieran hecho de darse vuelta, concluida su primera existencia podría ahora empezar a vivir del lado del revés" (P. 79).

Su cuento "El Zapallo que se hizo cosmos" es la locura del espacio. El zapallo se revela contra la ley del nacer y morir, invade los huertos, las casas, las ciudades, las provincias, las naciones, los continentes en su anhelo de inmortalidad, y acaba absorbiendo el cosmos: "con los jugadores de póker viviendo tranquilamente y altercando los enamorados, todo en el espacio diáfano y unitario del Zapallo" (P. 268). Su metafísica cucurbitácea resuelve el problema de la existencia pues "dada la relatividad de las magnitudes

⁵ Esa visión desintegrada y sola de "la vereda de enfrente", que quizá sugirió a Borges sus versos de "La fundación mitológica de Buenos Aires", es tan persistente en Macedonio Fernández que pasa de su obra humorística a su poesía, donde se habla de la muerte "en la ribera sin eco de ribera". Otra muestra de la unidad de este artista, en quien una misma intuición traduce momentos de un temple emocional tan diverso.

todas, nadie de nosotros sabrá nunca si vive o no dentro de un zapallo y hasta dentro de un ataúd y si no seremos células del Plasma Inmortal. Tenía que suceder: Totalidad toda Interna, Limitada, Inmóvil (sin Traslación), sin Relación, por ello Sin Muerte" (P. 269). He aquí la clave de las burlas que anulan el sistema de pesas y medidas, las relaciones tradicionales, la concepción del movimiento y de la temporalidad: todos los caminos conducen a Roma, es decir a la muerte. El zapallo-cosmos es la cara cómica de los misterios que lo asedian: vigilia y ensueño, vida y muerte. Esta creación de su humorismo tiene su paralelo en una página de su metafísica: "Es el momento de formular la cuestión que ha de anteceder a toda la indagación. Si ignoro qué distingue al ensueño de la realidad y por ello emprendo una indagación, ignoro si actualmente, al escribir e indagar, estoy soñando o no. Lo que no se ha pensado preguntarse es si esta rara investigación puede emprenderse sin absurdo inicial. Y tampoco se ha advertido que toda la controversia acerca de si el mundo, el ser, tiene realidad, parte de la misma situación de absurdo... no sé si estoy soñando esa controversia, no sé si mi indagación tendrá efectos, consecuencias, aplicaciones... No sé si escribo despierto y medito o si medito pero soñando que escribo" (V. 103-104).

Si Macedonio Fernández desintegra parejas de conceptos espaciales, también descompone acciones simultáneas, pensándolas como sucesivas, y habla del tren que por venir con mayor velocidad chocó primero

y de los pasajeros del tren más lento que se arrojaron cuando sólo había chocado el más veloz (P. 169).

Su obra filosófica niega el pasado y el futuro; su obra imaginativa muestra en "Cirugía psíquica de extirpación" ("Sur", Buenos Aires, núm. 84, pág. 30) la estupenda historia del herrero Cósimo Schmitz, matador de su familia, a quien le extirpan el sentido de futuridad para anular el terror al castigo, pero que en realidad cae víctima de un "delito inexistente", pobre hombre al que habían cambiado en una operación anterior un pasado inocuo por otro siniestro. En este cuento se unen, para goce del lector, el espectáculo asombroso de la prestidigitación con el tiempo, la visión irónica de la ciencia y de la justicia, la poesía del presente único vivido con intensidad: "Conmueve verlo en el embellecimiento de cada matiz del día o de la luna, en el deslumbre de cada instante del deseo, de la contemplación. Es el adorador, el amante del mundo... Todo tenso y a la vez transparente, porque mira cada árbol y cada sombra con todas las luces de su alma..." Y el hilo narrativo se entreteje (no digamos que se corta) con las múltiples referencias al lector, a los personajes y a la obra y la crítica de la obra: "A mí, que lo cuento, me entenece contemplar el dulce y menudo vivir la mañana el pobre Cósimo Schmitz..." "El lector desfuturado y también desanteriorizado viviría así a cada momento en el volver a leer mi cuento, me sería deudor del privilegio dignificante de ser persona de vivir de un solo cuento..." "Yo he dado aquí un cuento total... Lo demás puede el lector considerarlo como la radio, algo intersticial

a su lectura de cuento. El cuento y la radio va todo en el texto y os libráis de los avisos." De la sabia combinación de planos nace un todo en el que se funden la realidad, el ensueño y la ficción literaria.

La nada con su existencia insultante penetra en el ámbito del tiempo. Está en el discreto "Mahoma que llegó exacto el primer día de su era; si arriba un día antes no tiene dónde acomodarse en el tiempo" (P. 70).

Su consistencia y el bulto le permiten situarla con precisión en el ordenamiento de los instantes sucesivos que forman el acontecer. Por eso coloca entre el primero y el siguiente "La nada de un viaje de Colón": "Es absolutamente éste el número de viajes de Colón: dos que hizo y uno que no hizo y que viene a ser el segundo" (P. 125), y hace circular holgadamente la eternidad entre un número y otro de la revista "Proa" (P. 79). Pero agotado el juego de poner en un mismo plano el ser y el no-ser se queda únicamente con el vacío y se entretiene en ordenarlo en el tiempo con "los ejemplares que por turno se alternarán en no aparecer hasta un desconcertador último de la no existencia invariable de 'Proa', que se hojearía doquiera con el afán y la certeza, firme en todo ente sensible, de que el «ser» es la única posibilidad, de que la muerte se vive también y tanto" (P. 80).

Generalmente expresamos el tiempo en términos de espacio. Macedonio Fernández, que cita la divulgada definición de la teoría de Einstein "el tiempo como forro del espacio" (P. 101), lleva a su límite las posibilidades de fusión de las dos categorías, y después de hablar del día siguiente, "el infalible día que cuelga

de cada noche por su extremo Este", llega al retorcimiento barroco de este párrafo donde se mezclan tiempo y espacio, sucesión temporal invertida y dirección espacial: "Cuando un día anterior es precedido de un siguiente, contando desde adelante, ocurre una separación entre los dos practicada mediante una noche, intervalo de faroles, tropezones y comisarías, que muchas personas ocupan en preparar una conversación sobre insomnio, para las personas de su familia; hay quienes hasta durmiendo piensan en los suyos" (P. 88).

Así pulula y crece risueñamente la nada en la obra de Macedonio Fernández,⁶ que la maneja con pulcritud y gracia: compra agujeros mejores y de color más sufrido en cualquier negocio, lava de agujeros los paños o los echa con un cepillo fuera del mantel junto con las migas, recolecta bajo la mesa los que cayeron al suelo y los ve zafarse y desaparecer dentro de sí mismos. Hay asuntos como la biografía del desconocido, o la carta que no se envió, o el cuento que no se contó o el discurso que no se dijo, o la conferencia a la que no se asistió, en los que un tópico inicial se

⁶ Dentro de la originalidad de su expresión, pueden rastrearse, claro está, ciertos recursos tradicionales del género, analizados por él mismo en "Para una teoría de la humorística": juegos de palabras (no muy abundantes, a diferencia de la gracia española que suele preferirlos), modificación de modismos conocidos ("el límite de los colaboradores no reconoce preocupación", P. 97), defraudación de una expectativa (libro "de lectura fácil [de omitir] en la que se espera tanto ... del lector, de su originalidad", P. 73, o que "vienen a llenar un gran vacío con otro", P. 107), chistes con lo habitual (dotar un bosque de arbolado, P. 90).

repite, se matiza, se cambia, se enriquece, prolifera, sigue otros caminos, retorna a sus fuentes, vuelve a ascender y continúa con insospechadas piruetas de la imaginación cuando parecía agotado, con una técnica que el mismo autor compara con la técnica musical de las variaciones sobre un tema. Quevedo, maestro confesado de Macedonio Fernández, también solía complacerse en esta inagotable capacidad de inventiva sobre un tema dado, recuérdese si no el tópico del "no dar" casi orquestalmente desarrollado en *Las cartas del Caballero de la Tenaza*. Hay en Quevedo un goce de creación verbal que radica en las posibilidades de variar e intensificar la presentación metafórica de un objeto (ausente en Macedonio Fernández), pero que no es un simple juego verbal puesto que de rechazo hiere al objeto. En cambio, muy pocas veces muestra el interés por las abstracciones que caracteriza a Macedonio Fernández y el constante hallazgo de enfoques que revelan otras tantas posibilidades de absurdo.

En las variaciones sobre la conferencia que no se oyó (P. 244-246), burla a una forma de la sociabilidad moderna, encontramos reunidas todas las características de su estilo ya anotadas. Sólo unos ejemplos sueltos: "Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe" (apreciación cuantitativa y juego espacial); "Pero entre los faltantes hay no sólo de los más asiduos sino de los mejores" (modificación cuantitativa y cualitativa); "Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más", "Yo falté antes que usted", "Yo fui el número 10 y no el 14", "Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros"

(ordenación temporal de la nada); "sólo una vez, y por enfermedad, dejó de faltar" (juego con la casualidad); "«Acredito que el Sr. Dudino Domínguez es el más asiduo faltante a mis conferencias», dirán los certificados de faltancia" (la nada como programa positivo).

Macedonio Fernández rechaza el realismo en el arte, que "no prueba facultad, porque vive de copias", y lo condena cualquiera que sea el género que se practique. "El Realismo tiene valor extra-artístico, de autenticante de la adoración; el Arte tiene horror a la Autenticidad" (P. 240); y en otra parte dice: "En mi ansiedad antigua por un arte puro, por una perfección de no realismo, me he encontrado con esta definición última: sólo es *bel-arte* [*bel-arte*, creación suya para sustituir las Bellas Artes] aquella obra de la inteligencia que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción de la certeza del ser de la conciencia en un todo, y que para ello no se valga nunca de raciocinios" (P. 185). Penetrado él mismo del misterio del ser ("Si muchos miedos, y una constante imposición del Misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo") quiere transmitirnos ese sacudón, y, eliminando el raciocinio, lo logra por el poder imaginativo, por la capacidad de con-movernos, por el contagio de su burlería. Todo con el mayor rigor en la formulación, pidiendo para su arte la misma vigilancia que rige la poesía de Mallarmé, y rehuyendo al mismo tiempo la pomposidad. Si para él sólo existe humorismo basado en la felicidad, su gracia criolla sabrá internarnos sin

grave daño en el mundo del no-ser y conversar mano a mano con Hobbes y un su amigo porteño Dalmiro Domínguez en escena invertida en el tiempo con un pasado de 1928 y un presente del siglo XVII, o tomar unos mates con el lector y con Schopenhauer ("eran amargos de mate, la dulzura argentina, de Sud-sudamérica, con que endulzamos trato Schopenhauer y yo", V. 159). Se le ha echado en cara con justicia la incapacidad para organizar la obra, para construir el relato, para desarrollar ordenadamente una discusión filosófica. El lo reconoció muchas veces, pero supo hacer de su defecto virtud. Los discursos no terminados y apenas iniciados, los cuentos fragmentarios, los "continuará", las vacaciones que el lector aprovechará para dormir o que el autor utilizará para descansar mientras el lector trabaja, las mil formas de la inconexión, condicen con el destino de escritor que eligió: Deunamor el No Existente Caballero, metafísico del Mundo como No-Ser.

ANA MARÍA BARRENECHEA

LA EXPRESION DE LA IRREALIDAD EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Hemos visto en Macedonio Fernández un escritor que construye un mundo coherente del no-ser para que de rechazo se desintegre el mundo aparentemente coherente donde nos asentamos. En Jorge Luis Borges vamos a asistir a la admirable creación de un universo afantasmado donde pueden convivir el patetismo y la lucidez, la precisión y el misterio, el hecho de vivir en las nieblas de un sueño y saber que se está soñando, de ser una sombra y tener conciencia de serlo, de hallarse perdido en el universo, anhelar la solución de un enigma y conocer que nunca se alcanzará su clave ni la clave del propio destino. Y sobre todo un orbe donde se han borrado los límites de la realidad y de la ficción literaria, donde no se sabe qué es lo imaginado y qué es lo verdadero, donde pueden alternar los personajes novelescos y los históricos, los autores reales y los apócrifos, donde la vida copia los procedimientos literarios y a su vez lo específicamente literario cobra valor vital, cuando no mágico.

Desde sus años juveniles le interesaron obras filosóficas que tenían en sí algo de cuentos fantásticos, ideas de Berkeley o de Schopenhauer que disolvían la realidad trasmutándola en un ensueño colectivo. Recuerdese el poema "Amanecer" de *Fervor de Buenos Aires*, o el ensayo "La encrucijada de Berkeley" de *Inquisiciones*. También entonces le sorprendía como un milagro la posibilidad de que entes de ficción fueran seres más vivos que los seres de carne y hueso.

Así decía en *El tamaño de mi esperanza* hablando de Estanislao del Campo y de su Fausto criollo y desarrollando un pensamiento que parece sugerido por Macauley (p. 17):

Estanislao del Campo, soldado que en Pavón saludaste la primera bala, puesta la diestra en el quepí; qué raro que de tu tendal de noches y días perdure solamente una siesta que no viste, una siesta que desvelaron dos imaginarios paisanos que hoy han subido a dioses y te franquean su media hora inmortal.

Mucho más tarde, publicadas ya las ficciones que lo harán famoso, Borges sintetizó en sus conferencias sobre literatura fantástica lo que le parecía esencial en las obras del género y encontró que su valor fundamental reside en ser símbolos de problemas humanos universales; pero cuando precisó más el problema central que el símbolo encierra llegó a esta conclusión que repite también en *Otras inquisiciones* (p. 58):

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea el lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Diríase que en estas frases reside la explicación de su obra, porque toda ella —poesía, cuento, ensayo— ha

✓ sido escrita para producir esta sugestión sobrenatural de irrealidad insinuando la fantasmidad del hombre y del universo.

✓ Con ese intento Borges destruye los tres elementos en que le parece que está cimentada la creencia del hombre en su concreto vivir: el tiempo, la personalidad y el cosmos. Además la presencia constante del infinito disminuye y agobia, mientras el idealismo de Berkeley y el panteísmo de Schopenhauer, las teogonías y las cosmogonías gnósticas, el Dios todopoderoso que vigila desde la eternidad, acentúan nuestra inanidad y la del orbe todo. Porque Borges, dotado de una capacidad siempre renovada de asombrarse ante el misterio del existir, se siente atraído por lo que otros han imaginado —filosofías; teologías, mitos, metáforas— con el fin de simbolizarlo o explicarlo; y entre ellos no elige los más razonables aparentemente, los que pueden ayudarle a entender un cosmos que es en sí un caos de ordenación imposible. Busca las teorías y los relatos que le ofrecen mayores posibilidades estéticas y una sugestión de maravilla para crear sus propias fábulas en un mundo de fantasmas, y sobre todo para realizar con una maestría que nadie ha igualado en lengua española una literatura de la literatura y una literatura de la filosofía, lo que para él es esencialmente lo mismo.

Borges sabe que el tiempo es la sustancia misma de nuestra vida y que nada podemos hacer, imaginar o decir que no está impregnado de la angustia del transcurrir temporal. Por eso lo mejor para atacar la consistencia del hombre será jugar con él y permitirse

todas las variaciones posibles. Así se explica que le interese un filósofo secundario como Bradley, que, puesto a rever las categorías fundamentales, recoge un amplio repertorio de contrarias interpretaciones del tiempo. También Borges las colecciona con avidez en sus ensayos (piénsese en *Otras inquisiciones* y en *Historia de la eternidad*) y se vale de ellas para construir sus cuentos.

El pensar común se imagina una fluencia progresiva de las horas. Nuestro escritor se complacerá presentando en el "Examen de la obra de Herbert Quain" (*Ficciones*, pp. 87-94) un camino inverso porque ambas direcciones le parecen "igualmente verosímiles — e igualmente inverificables" (*Historia de la eternidad*, p. 10). Dada la división en presente, pasado y futuro, cualquier combinación es válida: o los tres estados existen, o sólo dos, o sólo uno. Entre estas posibilidades, la idea de un pasado ilusorio o la suposición de que todo es pasado, tienen mayor fuerza inventiva en su obra, porque si lo que recordamos haber vivido es sólo una creación de la mente, también puede serlo lo que vivimos ahora, y al fin las dos proposiciones se reducen a la misma humillante comprobación de nuestra inanidad. La primera da patetismo a la tierra que cede ante la invasión del mundo de Tlön creado por los hombres: "...ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre — ni siquiera que es falso" (*Ficciones*, p. 36); la segunda, sostenida por boca de una de sus escuelas, nos convierte en sombras: "Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo*

y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable" (p. 23).

Pero aún caben otros juegos extraños con nuestro sentir temporal. Cabe alcanzar lo que todo hombre ha deseado y ha pedido secretamente sabiendo que no lo logrará: que Dios todopoderoso modifique el pasado, como sucede en "La otra muerte" (*El Aleph*, pp. 73-81). También cabe inventar un mundo donde el tiempo se ramifica y el hombre vive un número creciente de vidas que proliferan hasta el infinito. Esa maravilla alucinante se logra en "El jardín de senderos que se bifurcan", donde el protagonista que escucha la novela-labirinto de su antepasado se siente perdido en el laberinto del mundo y casi palpa la infinita multiplicación del drama que lo envuelve (*Ficciones*, pp. 124-125):

Creía en infinitas series de tiempo, 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, abarcan todas las posibilidades... En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma... Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo.

Cabe además el viaje interminable de las postergaciones, la peregrinación de "El acercamiento a Almotásim" (*Ficciones*, pp. 39-48) para buscar la divinidad en los reflejos que unos hombres dejan en otros en serie rectilínea o cíclica que nunca acabará, porque también Dios busca a alguien y este alguien a otro indefinidamente. Cabe la magia del eterno retorno que inquieta sus ensayos, sus cuentos y sus poemas, convirtiendo a los hombres en autómatas que por enésima vez repiten los mismos gestos y a él en el sonámbulo caminante que recorre infinitamente las calles de un Buenos Aires que es un laberinto onírico (*Poemas*, p. 165):

Pero sé que una oscura rotación pitagórica
Noche a noche me deja en un lugar del mundo
Que es de los arrabales. Una esquina remota
Que puede ser del norte, del sur o del oeste,
Pero que tiene siempre una tapia celeste,
Una higuera sombría y una vereda rota.

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
Trae el amor y el oro, a mí apenas me deja
Esta rosa apagada, esta vana madeja
De calles que repiten los pretéritos nombres

De mi sangre

Las plazas agravadas por la noche sin sueño
Son los patios profundos de un árido palacio,
Y las calles unánimes que engendran el espacio
Son corredores de vago miedo y de sueño.

Cabe, si pensamos que el tiempo es un proceso mental y si enfrentamos la mente divina y la humana, igualar un instante terreno y un año celeste en "El milagro se-

creto" (*Ficciones*, pp. 181-191), que inmoviliza eternizándolos el viento, el humo, la sombra de la abeja, la gota que resbala, los fusiles de la ejecución, con una versión moderna del milagro de Mahoma arrebatado a los cielos. Si en esta historia un segundo que es un año nos da la sensación de que el tiempo se ha detenido indefinidamente, Borges podrá anularlo con otra magia más sencilla y no menos conmovedora, relatando su propia experiencia personal que una noche le ofrece en la visión de un barrio de Buenos Aires la revelación de la eternidad por la repetición de dos momentos idénticos que destruyen la serie temporal (*Otras inquisiciones*, pp. 211-212):

La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha... los portoncitos—más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche... Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado. Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; infinito temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*.

Junto a los múltiples juegos con el tiempo y con la eternidad, hay otro camino para que sintamos nuestra condición de sombras: socavar el universo que nos sustenta. Muchos de sus cuentos, y especialmente "La lotería en Babilonia" y "La biblioteca de Babel" (*Ficciones*), insisten en la visión del mundo como un caos sin sentido ni ordenación posible. Muchas veces es un conjunto monstruoso regido por el azar y otras es un cosmos que la divinidad ordena de un modo incomprendible para los hombres, lo cual le permite acentuar la irracionalidad del universo por otros caminos, ahondando la separación insalvable entre Dios y sus criaturas. Así destaca la legislación coherente del colegio de expertos que crea a Tlön oponiéndola al desorden terrestre (*Ficciones*, p. 36):

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas—traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

Quizá el símbolo más poderoso de la oposición Creador-criatura y del caos universal que Borges ha acuñado, es el palacio de los Inmortales. Lo construye quitando su razón de ser a los elementos arquitectónicos, inspirado por los sueños de De Quincey, aumenta su horror con el camino laberíntico que le da acceso y con la antítesis centro del desierto-universo,

y destaca su valor simbólico presentándolo como un objeto conscientemente elaborado por los hombres con ese fin (*El Aleph*, pp. 15-16 y 20):

Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin... *Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.*

... suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre.

A configurar ese orbe incomprensible le ayudan las teogonías gnósticas con su idea de un planeta creado por demiurgos inferiores: dioses locos o malévolos, una divinidad que ya no recuerda haberlo formado, un dios secundario que se entiende por medio de él con un demonio, y sobre todas, la suposición de que el Creador ha muerto, lo cual ahonda el desamparo y el absurdo de nuestras vidas. También de los gnósticos y de ciertas creencias hebreo-cristianas nace el pensar que la tierra es una copia (invertida o no) del orden celeste. Las nociones sobre la predestinación, el viejo tópico del libro de la naturaleza-libro divino, la magia

de los nombres y de los números, todo confluye en las ficciones donde los hombres enloquecidos buscan la clave del mundo y la clave de su destino, en algún signo que la divinidad ha puesto en él. No se sabe qué es más patético, si pensar que el universo es un caos sin sentido o suponer que encierra la solución del enigma, pero que difícilmente o nunca la encontraremos. Hay quien como Laprida en el "Poema conjetural" (*Poemas*, pp. 170-172) lo alcanza en el momento de su muerte, hay quien como el mago de "La escritura del Dios" recibe la revelación para disolverse por ello mismo en un panteísmo nihilista. Más horrible es la idea de "La biblioteca de Babel", la biblioteca total que al contener todos los libros posibles abarca las justificaciones de los hombres (*Ficciones*, pp. 101-102):

Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación... Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso imaginarias), pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero.

Borges puede sentirse atraído por la idea de abrazar la infinita riqueza del orbe, e imagina a "Funes el memorioso" (*Ficciones*) dotado de una capacidad casi divina de percibir y recordar millones de fugaces impresiones; también escribe "El Aleph", "El zahir" y "La escritura del Dios" (*El Aleph*) que son la

revelación total del cosmos y de la divinidad. Pero curiosamente, esos destinos que nos igualan con los dioses encierran una exaltación frustrada. Recuerdan en cierto modo una frase que le gusta repetir cuando resume argumentos inventados: "todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra". Funes es un superhombre rústico y grandiosamente ridículo en sus intentos de sistema de numeración de infinitos símbolos; en "El Aleph" el estilo de Carlos Argentino Daneri, las circunstancias y la finalidad de la revelación, degradan la presencia del planeta concentrado en un punto. Los contrastes burlescos desinflan la visión abarcadora del cosmos; también puede apagarla la sola desilusión de un concepto panteísta del universo que es otra forma más de desintegración, porque la personalidad del individuo se diluye en la nada al encerrar en sí los seres del orbe. Tzinacán, que ha visto el universo, se deja morir en la prisión sin pronunciar las palabras todopoderosas (*El Aleph*, p. 123); una experiencia infinitamente prolongada aniquila la individualidad de Homero (*El Aleph*, pp. 21-22):

Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.

"Los teólogos" y "El inmortal" (*El Aleph*) son dos cuentos perfectos, modelos de esa mágica operación que realiza Borges de destruir la realidad del hombre destruyendo su conciencia del yo. El primero, por un efecto de contraste y sorpresa, pues desarrollando

el viejo tema del doble y de la identidad del perseguidor y del perseguido, relata una historia de controversias teológicas, de esplendorosas elegías, de celos profesionales, de miserias demasiado reales que sólo en los últimos párrafos tocan el misterio de la fusión de los enemigos en la mente divina. El segundo, por una forma compleja que combina los elementos desdibujadores (el desierto, el infinito espacial y temporal, la borrosa figura de Cartaphilus, los trogloditas mudos y casi inmóviles, la confusión de las tres personalidades de Cartaphilus, Rufo y Homero, la disolución de un Homero inmortal en la nada con una técnica de presentación del relato que es de signo contrario, pues obliga al lector a ir descubriendo los hilos individualizadores de una personalidad (Homero) a través de la narración autobiográfica de otra (Rufo). Nada más amargo y más desolador que las frases finales, frases que se refieren a un escritor y que Borges parece decir a sí mismo y a todos los hombres (*op. cit.*, p. 27): "Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos."

Ya dijimos que Borges se siente interesado por las construcciones filosóficas, teológicas, matemáticas o literarias con posibilidades estético-imaginativas. Entre las sugerencias de maravilla que la filosofía le ofrece, el idealismo de Berkeley unido a la idea de un Dios creador y soñador del mundo, le sirve para convertir las cosas y los seres en fantasmas surgidos de las mentes de otros seres. A veces son más coherentes y más poderosos que la supuesta realidad, como el

sorprendente mundo de Tlön que acaba por suplantar al verdadero insinuando su incoherencia y su falsedad. Por momentos son una vaga fantasmagoría, que revierte trágicamente sobre el soñador, como en el caso del mago que piensa en un hijo "entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas", y luego descubre "con alivio, con humillación, con terror . . . , que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" ("Las ruinas circulares", *Ficciones*, p. 73). En "La busca de Averroes" el idealismo le proporciona la fórmula para terminar el relato con un súbito desbaratarse del protagonista y de su mundo (*El Aleph*, pp. 103. y 104):

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. 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 las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir . . . (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece.)

También da horror a sus invenciones la sensación de que existe una oscura e implacable divinidad que nos acecha desde el comienzo de los tiempos. Su mente abarcadora de todas las cosas posibles e imposibles ha previsto cada uno de los gestos humanos por nimios que sean, lo cual vuelve a convertirnos en autómatas

y nos desrealiza. "El muerto" (*El Aleph*) es la historia de este descubrimiento bajo las figuras de un contrabandista y del compadrito que intenta suplantarlo creyéndose dueño de su propio destino cuando es un juguete en las manos de ese tosco símbolo del Todopoderoso. "Tema del traidor y del héroe" (*Ficciones*) repite la misma idea bajo la metáfora tradicional del gran teatro del mundo: el asesinato de Kilpatrik es una inmensa representación que ha sido planeada, que se extiende a la ciudad entera y que aún se proyectará en las ya fijadas acciones futuras.

Por otra parte, Borges introduce constantemente en su obra la alusión al infinito espacial y temporal que él considera el elemento corruptor por excelencia. "El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal" (*El Aleph*, pp. 98-99). Esta sugestión puede tomar simplemente la forma de un ámbito de amplitud desmesurada: la geografía de la India, el desierto, la llanura, las calles interminables, los días que se estiran y se prolongan indefinidamente, los vastos ciclos temporales; también la de una multiplicación enloquecedora, la de una subdivisión sin término, la de las cíclicas repeticiones de autómatas.

Imposible agotar todos los temas que le sirven para darnos la sensación de nuestra irrealidad y de la irrealidad del universo, pero convendrá ver, aunque sea brevemente, cómo se reflejan en los procedimientos literarios, en la estructura de los cuentos, en los símbolos, en las metáforas, en el vocabulario.

La arquitectura misma del relato alude a veces a la multiplicación infinita bajo las formas de la inclusión, los reflejos, la bifurcación y la repetición cíclica. Si le atraen las obras de los demás porque el mapa está dentro del mapa o el drama dentro del drama, también construye ficciones con esas características. "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" presenta un orbe imaginado por los hombres que asciende a realidad y lleva intercalado en él un segundo plano de irrealidad de los *hrönir* que ascienden a objetos concretos con respecto al primero. En "El milagro secreto" Hládiz escribe un drama simbólico de su destino y además la *Vindicación de la eternidad*, libro angustiado por el problema del tiempo como el cuento en el que figura, mientras toda la obra está poblada de pesadillas y alucinaciones. Plano de la vida, plano de la ficción literaria, plano del sueño, plano de la alucinación, plano de lo sobrenatural y divino implicados para que al fin nos preguntemos sobre la propia condición de seres reales o de sombras.

Borges mezcla constantemente los seres históricos y los ficticios, los autores verdaderos y los apócrifos. Estos continúan su vida y pasan de uno a otro cuento: Hládiz, protagonista de "El milagro secreto", sirve para dar una nota de erudición en las "Tres versiones de Judas", donde está intercalado un cuádruple juego de apócrifos: Runeberg, Abramowicz, Erfjord y Hládiz (*Ficciones*, pp. 198-199). Erik Erfjord, que ya figura en Tlön con la variante Guna Erfjord, trasmigra a *El Aleph* (pp. 42-43), donde vuelve a intervenir como autoridad en disputas teológicas. La rea-

lidad de Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Amorim apuntala la ficción de Tlön; la de Philip Guedalla, la del inventor de Almotásim; la de Patricio Gannon, la del puestero Pedro Damián; la de Borges, la de Funes el memorioso.

Pero hay mucho más: hay la insinuación de que la vida puede copiar a la ficción literaria; la transcripción de realidades con expresiones del quehacer artístico ("La mujer, el apero y el colorado, son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir", *El Aleph*, p. 34); el mezclar ejemplos de la literatura y de la experiencia vital en una demostración filosófica como también lo ha hecho Bradley ("Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*); el construir un cuento en forma de ensayo sobre un autor inventado y el escribir sobre un autor verdadero un ensayo que acaba sugiriendo las magias de un cuento fantástico; el contar una historia como real y terminar mostrando las fuentes literarias que la originaron..., y aun volver sobre la probabilidad primera: "Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani", y luego inclinarse nuevamente hacia lo ficticio con una fina ironía: "Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios" (*El Aleph*, p. 81).

Entre los símbolos que configuran su mundo sólo mencionaremos algunos. Los laberintos sin salida donde el hombre vaga perdido se convierten en el doble emblema del infinito y el caos. "La casa de Asterión" (*El Aleph*, pp. 69-71) es la melancólica meditación del Minotauro sobre la naturaleza de su palacio y además el desarrollo de la metáfora laberinto-universo que da grandiosidad y horror al concepto del caos.

Muchas veces, para acentuar el efecto desrealizador y patético que la insinuación del infinito proyecta sobre su obra, Borges suele usar una técnica de círculos que se amplían monstruosamente y que partiendo de un lugar y un tiempo precisos rebasan la región y la época hasta abarcar el universo y la eternidad. Quizás la más poética y eficaz de estas oleadas de espacio y tiempo fundidos sea la del laberinto que intuye Yu Tsun (*Ficciones*, pp. 115-116):

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

Una serie de expresiones: *laberinto de pasos, forma secreta, rostro eterno, nombre verdadero, símbolo, cifra, espejo, emblema, metáfora*, insisten en el valor simbólico y oculto de un mundo concebido como escritura divina y en la pre-visión eterna de Dios.

Otro símbolo persistente es el espejo, con la constante sugestión de irrealidad y de poesía que guarda en su reflejo empañado y que suele enriquecerse con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste o a la infinita multiplicación de los espejos enfrentados.

Los ocaso iluminan las escenas con su "luz apasionada y final" poniendo la nota de lo esplendoroso junto a lo perecedero, tan cargados del fluir temporal como ese adjetivo *irrecuperable* que parece encerrar el drama de las horas definitivamente perdidas, de las que ni siquiera la memoria puede salvar, concretadas en los colores fugaces del cielo.

Es interesante advertir que Borges crea todo este mundo de fantasmagoría que hemos descrito, eligiendo nitidamente los elementos alucinatorios con una técnica que une "la vastedad del olvido y la precisión de la fiebre" (*Poemas*, p. 162), y que es capaz de expresar un orbe caótico y nebuloso con un lenguaje regulado por el orden interno. Además el convencimiento de que nada sabemos con seguridad y de que nos hallamos perdidos en la tierra, le hace sentir sobre todas las cosas la angustia de ser hombre; y el serlo y el tener conciencia de nuestra indigencia le permite ver el mundo con una fría desesperación que lo ilumina. Si quisiéramos definirlo tendríamos que recurrir a los mismos adjetivos que él aplicó a Schopenhauer: apasionado y lúcido. Ellos resumen esa mezcla de patetismo que llega a la tragedia y al éxtasis, con

los juegos y el constante ejercicio de la inteligencia y de la ironía que atenúa el énfasis burlándose de todos y de sí misma.

¿Por qué la encarnizada disolución de la realidad que nos sustenta? Borges explica la razón de ser de su arte con las últimas palabras de la "Nueva refutación del tiempo" (*Otras inquisiciones*, p. 220): "Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges."

ANA MARÍA BARRENECHEA

LA LITERATURA FANTASTICA EN LAS
ULTIMAS GENERACIONES ARGENTINAS:

J U L I O C O R T A Z A R

La literatura argentina ha seguido preocupándose por lo fantástico.

A la generación de Borges pertenece González Lanuza. Se le conoce más por su obra poética, pero escribió también un libro de cuentos, *Aquellarre*, de 1928. De uno de ellos, "El pastor de paisajes", Borges dijo que era "la huelga general de la realidad, la sublevación del mundo externo, el disconformismo cósmico"; de otro, "el alba de Dios", afirmó que era "un ensayo de realizar íntegramente la ardua palabra *eternidad*, no en la acepción usual de años adicionados, sino en la vertiginosa y teológica de la simultaneidad del ayer, del hoy, del después", y juzgó el conjunto como "una continua voluntad de magia; una aceptación de todas las invitaciones de la posibilidad, igual que en los sueños".

Santiago Dabove, nacido en 1889, casi personaje fantástico él mismo, desconocido más auténtico que el propio Macedonio Fernández, ha escrito varios cuentos extraños —"La muerte y su traje", "Finis", "El espantapájaros y la melodía", "Presciencia", "El experimento de Varinski"— que se ha negado a recoger en volumen. De toda su obra sólo conocemos unos pocos relatos, rescatados con piadoso engaño por sus amigos. Una muestra de su poder imaginativo puede

su creación, pues le ha salido de primera. Bien podemos decir con sus propias palabras que puede decidir acerca de la belleza del mundo "porque acaba de escribir algo digno de la vida", aunque ya no "de su terrible acuario".⁶

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

⁶ Carta citada en nota 5.

INDICE

Nota preliminar	v
Introducción	ix
La expresión de <i>Las fuerzas extrañas</i> en Leopoldo Lugones	1
Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga	17
La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández	37
La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges	54
La literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar	73

ística