

SUSANA ROMANO-SUED (comp.)  
*Borgesíada.*  
Córdoba (A): Topografía, 1999

Rosalba Campra

"LAS RUINAS CIRCULARES"  
O LOS RASTROS DE LA FICCIÓN

Universidad de Roma, La Sapienza

I. —*Déjame que te cuente una historia sobre el tema —dijo el  
verderón.*

—*¿Trata de mí esa historia? —preguntó la rata—. Si es así, la  
escucharé, pues soy sumamente aficionada a los cuentos.*

En este diálogo de "El verdadero amigo", Oscar Wilde<sup>1</sup> enuncia con humor certero lo que podríamos considerar la mayor paradoja de la ficción. Paradoja, porque, como todos sabemos, la ficción no se corresponde con la realidad, no forma parte de la experiencia, y sin embargo nos atañe: trata de nosotros. O más bien de otros en los que, de alguna manera, nos reconocemos. La rata tiene razón.

Pero la ficción trata de nosotros de manera desconcertante: lo que la constituye es un espacio que termina donde termina el papel, un tiempo que no pone en marcha los relojes, unos seres que ningún registro civil reconoce, y sin embargo, cada vez que estas no-identidades son convocadas por la lectura, se instalan en el tiempo y el espacio en que la persona del lector transcurre su existencia.

Se diferencia entonces de lo que es documento, ya que éste remite al mundo y puede tener un efecto sobre él, pero la

diferencia –ya muchos teorizadores lo han relevado– no puede identificarse ni en lo dicho ni en su forma (lo demuestran, por ejemplo, las novelas que se presentan como informes policiales, o los epistolarios que sólo un conocimiento contextual identifica en su naturaleza de ficción).

Así es que, desde la primera vez en que el hombre puso por escrito el mundo de su imaginación, los filósofos señalaron acusadoramente estos textos, considerándolos un peligro, y dando origen a un debate que aún hoy perdura. Sobre la ficción y sus límites. Sobre la ficción y su mentira. Sobre la ficción y su verdad. Que es decir: sobre los peligros de la ficción.

Las consideraciones que propongo aquí a veces atraviesan estos problemas, a veces se detienen ante ellos, o bien los orillan. Los implican siempre. Ese sobreentendimiento puede resumirse en la definición del discurso ficcional no como discurso “simulado” o “falso” –posición que sostiene Searle–, sino como discurso auténtico pero producido por una fuente imaginaria; es decir como derivado de un acto en sí ficcional, y ficcionalizante –enfoque sugerido sobre todo por Martínez Bonati y por Reisz de Rivarola<sup>2</sup>. Se trata, además, de consideraciones en las que el acercamiento teórico a los problemas de la ficción se realiza en cierto modo al sesgo, tratando de identificar las líneas con que la ficción misma los formula. O, más bien, una ficción en particular, el cuento de Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”.

II. *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.*

Las palabras con que Borges cierra su “Nueva refutación del tiempo”<sup>3</sup> pueden ser leídas a la vez como resumen de las obsesiones y como inventario de las metáforas que, con ejemplar obstinación, lo han hostigado a lo largo de su obra.

Desde su primera publicación en 1923 Borges ha ido ahondando en cuentos, poesías y ensayos igualmente arduos y límpidos la postulación de un universo secreto, de un tiempo circular, de la inexistencia de fronteras entre el mundo del arte y el de la realidad,

ya que también lo que llamamos “real” puede ser resultado de una ficción de otro nivel, sueño de un más poderoso soñador.

La admiración hacia el Borges autor de ficciones ha relegado a un segundo plano –tanto para los lectores no profesionales como para los críticos– al Borges poeta que redescubre la intensidad y el rigor de los metros tradicionales<sup>4</sup>, y al Borges ensayista que con la misma pasión erudita analiza antiguas literaturas germánicas y tradiciones argentinas<sup>5</sup>. Menos conocido también el doble irónico con cuyo apellido, Bustos Domecq, Borges y Bioy Casares han firmado sabrosas crónicas en las que son objeto de sátira las costumbres, el lenguaje, las vanidades culturales de Buenos Aires –pero también las preocupaciones metafísicas del mismo Borges<sup>6</sup>.

Aparte de la dificultad (y quizás la inutilidad) que implica establecer en el caso de Borges distinciones estrictas de géneros, este desconocimiento de aspectos para nada desdeñables se puede achacar al justificado deslumbramiento ante su universo narrativo. Leyes infalibles y minuciosas rigen este mundo donde el azar es sólo una forma –prevista– del destino. El yo no existe, ya que el hombre no hace sino encarnar un número finito de posibilidades, agresor, víctima, vengador, pura función sin necesidad de nombre ni psicología. Por eso el tiempo termina por anularse: cada gesto repite otro ya realizado, o por venir.

Así, las imágenes del círculo, el espejo, el laberinto, que obsesivamente atraviesan la obra de Borges, pueden verse no sólo como manifestaciones de su idea del mundo, sino también como metáfora de su idea de la ficción. Acciones y personajes son a la vez realidad y reflejo; a los personajes –y al lector– se proponen falsas soluciones, tan posibles o tan imposibles como la verdadera. Y cada cuento cita, para probar su verdad, otros libros tan reales como el que estamos leyendo, o tan imaginarios como los de “La biblioteca de Babel” que existen sólo dentro del texto mismo. La ficción se extiende, asimilando otros mundos ficticios: el ejercicio de la intertextualidad difumina los bordes del acto que da origen a esas ficciones, y transforma su suma en un todo homogéneo que, prescindiendo de la búsqueda de coherencia, se propone como una realidad virtual<sup>7</sup>.

Pero tal vez nos planteamos un falso problema, pues cada libro, según Borges, contiene el mundo que a su vez contiene el libro, en un juego inextricable de presuposiciones. Esta ac-

titud fundamental vuelve vana la distinción de dos vertientes temáticas, a primera vista inconciliables, que la crítica ha señalado. Por una parte un mundo legendario y remoto de emperadores chinos, ascetas hindúes, guerreros sajones. Por otra, la realidad al parecer más cercana y concreta de un Buenos Aires que confina con la pampa, de sus barrios de compadritos silenciosos y veloces con la daga. Pero una y otra no son sino el material igualmente imposible de verificar con el que Borges urde las mitologías de un universo reiterado e indescifrable.

### III. *Acaso un dios me engaña.*

Cuando el Descartes de Borges enuncia esta sospecha<sup>8</sup>, está enunciando también la forma mínima a la que podría reducirse la pregunta implícita en el cuento "Las ruinas circulares". Esa pregunta es tal vez la razón por la que aquí lo propongo como objeto de un breve ejercicio de lectura al rastreo del acto ficcional que conforma el relato. Este texto es uno de los diecisiete de que consta un libro que se llama precisamente *Ficciones*. Los siete primeros, entre los que figura "Las ruinas circulares", se publicaron en 1941 bajo el título *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Una segunda parte, con el significativo subtítulo "Artificios", compuesta por otros siete cuentos, se agregó en la edición de 1944, que llevaba ya el nombre de *Ficciones*. En 1956, con el agregado de tres cuentos más, el libro llegó a su forma definitiva<sup>9</sup>.

Uno de los temas recurrentes de la obra de Borges, la imposibilidad de identificar las condiciones de lo real, encuentra aquí una formulación paradigmática: un asceta, que ha creado mediante el sueño un hombre, descubre que él mismo no es sino una imagen en el sueño de otro soñador. A diferencia de lo que generalmente sucede en la literatura fantástica —entre cuyos representantes la crítica coloca a Borges sin hesitaciones— no hay ninguna ambigüedad en la trama, ni dudas sobre el descubrimiento final, que despoja al protagonista de su carácter concreto. O más bien, como veremos, la ambigüedad atañe al grado de ficcionalidad que atribuimos a la historia.

Desde este punto de vista, un análisis lineal, o sintagmático, a través de la identificación de secuencias en el desarrollo

del relato, pone en evidencia las astucias constructivas con que el texto sugiere al lector una verdad (el asceta es real y su criatura, un sueño) para después desengañarlo (el asceta es tan irreal como su criatura), y al mismo tiempo, solapadamente, apuntar a la condición ficcional del texto mismo.

La primera secuencia, que presenta al protagonista mientras llega al recinto circular de un antiguo templo, lo caracteriza como un extranjero, un «hombre taciturno», «gris» [59], procedente de un espacio ajeno. El discurso, sin embargo, no confiere al sujeto de la acción el carácter de sujeto verbal, sino el de objeto: «Nadie lo vio desembarcar [...]». Ya en esta primera frase se cuela una revelación de la estructura final del cuento: el sujeto de la historia no es el sujeto de la palabra. Del mismo modo, el carácter extraordinario de ese personaje —las heridas que le causan las zarzas cicatrizan inmediatamente— puede descifrarse como una especie de milagro, o de magia, pero también como indicio de su incorporeidad.

La segunda secuencia establece el propósito que anima al protagonista: «soñar un hombre» [60]. Así el soñador, en apariencia activo, se coloca nominalmente en la misma categoría que el objeto soñado (también él es, como primera definición nominal en el texto, un «hombre»). Estos simples apuntes muestran cómo el texto trabaja sobre la dicotomía que se crea entre la acción explícita y las palabras con las que es narrada. Y otra dicotomía más, en un plano puramente verbal, cierra esta secuencia: la dicotomía entre "dormir" y "soñar" («consagrado a la única tarea de dormir y soñar»). Esta oposición, manifiesta en la forma verbal, se disolverá en las secuencias posteriores al utilizar el sustantivo. La forma única con que el español indica tanto el resultado de "soñar" como el de "dormir" borra la tenue frontera entre la connotación activa y la pasiva del término («emergió del sueño como de un desierto viscoso» [61]; «el Adán de sueño» [63]; etc.).

La tercera secuencia establece una doble oposición: entre la «vana apariencia» y el «mundo real» [61]; entre el proyecto y su realización. El hombre sueña un vasto anfiteatro en el que se congrega una multitud de sombras entre las cuales ha de seleccionar la que merecerá la existencia concreta. Bastan pocas noches, sin embargo, para entender que ése es un método equivocado. Así, a la primera tentativa corresponde un fracaso. El relato sugiere aquí su dinamismo esencial: establecer antinomias y

proceder por negaciones sucesivas de sus términos (y en esta línea se podría analizar la serie de dualismos que el texto hace explícitos: vigilia/sueño; día/noche; agua/fuego; fango/piedra; etc., con todas sus valencias simbólicas).

La tentativa siguiente, al parecer exitosa, configura la cuarta secuencia. El hombre va construyendo su criatura progresivamente: sueña un corazón palpitante, las arterias, el esqueleto, los cabellos. Sin embargo, el ser soñado, aunque entero y perfecto, carece de autonomía, de realidad activa. Su única actividad es repetir la acción que lo ha creado, dormir: «Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido» [63]. El sueño del soñado es sólo «dormir»: un vacío.

La quinta y sexta secuencias pueden considerarse expansiones de ésta, en cuanto corrigen y llevan a su cumplimiento la acción. La quinta introduce una nueva presencia, la del dios del fuego, a cuyo culto había estado dedicado el templo en ruinas. Esta divinidad se manifiesta en sueños al protagonista y le concede la animación de la criatura soñada, animación que cierra esta secuencia: «En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó» [64]<sup>10</sup>. El germen del final está en esta especie de milagro: el dios del fuego comunica al soñador que reconocerá y respetará a la criatura soñada.

Ciertos elementos del discurso, que también aparecen por primera vez, ofrecen nuevas pistas de lectura. El protagonista, por ejemplo, ahora es «el mago». ¿A quién debemos atribuir esta variante en la denominación? La pregunta se hace más inquietante si relevamos que, ante la tentación de este mago de destruir a su criatura, la voz narrante indica, lapidaria: «Más le hubiera valido destruirla» [63]. ¿Desde qué perspectiva habla esta voz? ¿Con qué remota sabiduría que escapa al protagonista —y a nosotros?

La sexta secuencia se abre con una caracterización del sujeto que subraya su carácter subordinado: «El mago ejecutó esas órdenes» [64]. Ese aspecto pasivo puede también identificarse en los indicios que se refieren a la acción. El cumplimiento de ésta aparece como una duplicación. En efecto, si la frase «[...] lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido [...]» puede aparecer en primera instancia como una anotación de orden psicológico, una referencia a la totalidad del relato revela su sentido final: ya ha sucedido otra vez, pero no en relación a

la criatura soñada por el mago, sino al mago mismo. En esta misma línea puede leerse la frase que cierra la secuencia: «Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje». La amplitud de este olvido es absoluta: aquí también su lectura final no se refiere sólo a la criatura soñada, sino que comprende a su soñador.

La séptima secuencia aparece como una expansión de la anterior y un decidido preanuncio de la última. La relación entre el soñador y el soñado se configura como filiación, ambiguamente suspendida entre la carnalidad y la abstracción («procreado»/«pensado» [65]), pero en el plano verbal hay un crescendo de irrealidad («hijo irreal», «fantasma», «mero simulacro»). Como en la secuencia anterior, la reflexión que el mago hace sobre su criatura («[...] ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!») prefigura la conciencia de su propia situación.

De modo explícito la secuencia siguiente enuncia su carácter final: «El término de sus cavilaciones fue brusco, pero lo prometieron algunos signos» (y sin duda podríamos incluir entre estos «signos» los que nuestra lectura ha identificado). Esta secuencia se organiza alrededor de un doble esquema: inversión y repetición. En las ruinas circulares se desarrolla un «incendio concéntrico» [66]; ese incendio reitera el evocado en la secuencia inicial («Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos» [59]); lo que el fuego destruye es el templo del dios del fuego. Y así como las ruinas del templo y el incendio dibujan un círculo, ésa es también la forma de la acción. Al comprobar que las llamas no lo tocan, el protagonista descubre su propia identidad —o más bien falta de identidad: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo» [66].

IV. *Los cabalistas hebreos sostuvieron que la Escritura ha sido escrita para cada uno de los fieles; lo cual no es increíble si pensamos que el autor del texto y el autor de los lectores es el mismo: Dios.*

El problema real (es decir el único importante y el que hace a la realidad) está señalado en esa reflexión de Borges en

“La Divina Comedia”<sup>11</sup>: la identificación de la fuente del texto. La historia contada, en sí misma, no presenta complicaciones estructurales. “Las ruinas circulares” puede inscribirse en la amplia tipología de los relatos en los que un sujeto agente termina transformado en paciente de la misma acción que él ejecuta (el soñador soñado responde al mismo esquema circular que el burlador burlado, por ejemplo). El proceso del relato no es sino la transformación de la calificación del sujeto. Sólo que, en este caso, la calificación del sujeto corresponde a su estatuto de realidad. Ahora bien, ¿quién es ese “otro” que, en la frase final, sueña al protagonista? Esa sospechosa indeterminación nominal en el cierre del cuento, al colocar al nuevo soñador en la misma categoría del discurso que el protagonista, provoca la vertiginosa apertura del relato. Los círculos concéntricos que le dan título y que constituyen su estructura se expanden al infinito, ya que siempre podrá sospecharse la existencia de otro soñador, soñando al precedente... Círculos cada vez más remotos que terminan por desbordar las páginas del cuento allí donde el soñador último —o uno más en la cadena— está soñándonos.

Aquí termina una posible lectura del cuento que concierne exclusivamente a los hechos narrados. Pero si nos detenemos un momento en la voz que los narra, se presenta una nueva serie de problemas —y de posibilidades de lectura— en otro nivel: precisamente, el nivel de la ficcionalidad.

La voz que narra la historia podría aparecer a primera vista como neutra, pura transmisión de hechos. Sin embargo, ya la adjetivación de la frase inicial («*unánime* noche», «flanco *vio-lento* de la montaña» [59]), por su índole subjetiva, más aún, marcadamente retórica, sugieren una caracterización del narrador como persona. Esto se acentúa gracias a las indicaciones temporales, que colocan al hablante en un transcurso histórico: «[...] recinto circular [...] que tuvo alguna vez el color del fuego y *abora* el de la ceniza».

Pero hay sobre todo un elemento de la narración que configura un segundo grado de ficcionalidad, y es la subrepticia admisión del narrador de estar contando una historia ya contada: «Al cabo de un tiempo que *ciertos narradores de su historia* prefieren computar en años y otros en lustros [...]» [65]. La voz de este narrador, entonces, transmite no hechos, sino hechos ya trans-

formados por otros en materia verbal, y sobre los cuales no hay ninguna certidumbre. Así los juicios entre paréntesis (como el que habíamos destacado en la quinta secuencia: «Más le hubiera valido destruirla») evidencian, en vez de un arcano conocimiento fuera del tiempo, un saber dependiente: deriva del conocimiento que el narrador tiene de la historia por haberla oído, como seguramente la oyeron muchos otros antes de él. Una historia que, gracias a todos estos artificios, adquiere la tonalidad incierta de la leyenda.

El narrador, pues, se constituye a sí mismo a través de palabras ajenas. Cuenta algo que pertenece a otra voz: cuenta un cuento. Lo contado exhibe su naturaleza de ficción, de la que ninguna voz se responsabiliza, pues (como para el soñador) hay otra voz más allá que ya la ha contado. A menos que, en un juego mucho más artero, este narrador de quien nosotros la aprendemos, para volver a abrir el enigma cuando creemos haberlo resuelto (mecanismo frecuente en la obra de Borges, y frecuentemente señalado por los críticos), ha adjudicado a otra voz una historia que le pertenece. Y a la que, si la historia es “verdad”, pertenece también él.

Podemos nosotros también contar esa historia. Efectivamente, lo estamos haciendo. Ese es uno de los poderes de la ficción: hacemos dueños de una palabra ajena. Sugerir otro círculo más en el que colocar nuestra palabra. Y eso suscita el mismo vértigo infinito que sobrecoge al hablante de *El laberinto del mundo* de Comenio —texto que puedo imaginar conocido por Borges— frente a la ciudad-mundo circular, «construida en forma de círculo, rodeada de murallas y bastiones, y en vez de foso una oscura profundidad sin margen ni fondo»<sup>12</sup>. Ciudad-laberinto que, ciertamente, es aquí imagen de un universo ptolemaico en incesante movimiento rotatorio, pero, como sabemos, para Borges el universo es una forma de la ficción. Un cuento contado por un narrador supremamente talentoso: tanto, que nos hace creer que somos personas, no personajes. Un mundo ilusorio que adensa su forma en el espacio en que leemos.

## NOTAS:

<sup>1</sup> «Let me tell you a story on the subject» said the Linnet. «Is the story about me?» asked the Water-rat. «If so, I will listen to it, for I am extremely fond of fiction». Oscar Wilde, *The Devoted Friend (The Happy Prince and Other Stories)*, 1888). Cito de *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. Harmondsworth, Penguin Books, 1978, pg. 150.

<sup>2</sup> La posición de J. R. Searle está desarrollada en *The Logical Status of Fictional Discourse*, "New Literary History", VI (1975). Tanto F. Martínez Bonati ("El acto de escribir ficciones", en *Dispositio n° 3*, 1978) como S. Reisz de Rivarola (*Teoría literaria. Una propuesta*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1986), proponen un acercamiento al problema a partir de la fuente del discurso ficcional, la voz narrante, analizando los elementos que la diferencian, en su naturaleza y presencia textual, de la voz del autor.

<sup>3</sup> J. L. Borges, "Nueva refutación del tiempo" (1946). En *Otras inquietudes*. Alianza, Madrid, 1976, pg. 187.

<sup>4</sup> El Borges de los sonetos, obviamente, pero también el de las milongas y otros ecos menos fácilmente definibles, presentes en *Poemas 1923-1958* (1958), *Para las seis cuerdas* (1965), *La moneda de hierro* (1976), etc.

<sup>5</sup> Por ejemplo, las sugestivas y a veces polémicas reflexiones de *Las kenningar* (1933), *Aspectos de la poesía gauchesca* (1950), *Nueve ensayos dantescos* (1982).

<sup>6</sup> *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

<sup>7</sup> Mucho se ha escrito sobre estas referencias y pseudoreferencias de Borges a otros textos, menos tal vez sobre la obra de Borges como surgente de textos posteriores. Pienso sobre todo en su fuerza como mito originario en una de las biblias de la corriente cyberpunk en la ciencia ficción, *Mona Lisa Overdrive* de W. Gibson (Bantam Books, New York-Toronto, 1988). Esta novela lleva hasta sus límites extremos las posibilidades de la "realidad virtual" telemática y la concepción del poder co-

mo concentración del saber en omnívoros bancos de datos. En un mundo en que junto a la "normal" drogadicción de tipo químico existe la posibilidad de una costosísima «neuroelectronic addiction» [151], uno de los personajes vive conectado a una máquina que le permite habitar todos los espacios deseables. Pues bien, esa máquina es «an aleph» [141]: «Gentry said that the Count was jacked into what amounted to a mother-huge microsoft; he thought the slab was a single solid lump of bio-chip. If that was true, the things's storage capacity was virtually infinite [...]. He could have anything in there [...]. A world. Worlds [...]. It's completely interactive. And it's a matter of scale. If this is aleph-class biosoft, he literally could have anything at all in there. In a sense, he could have an *approximation of everything* [...].» [154, destacado del autor]. No asombrará entonces que, cuando un monstruoso banco de datos desplaza en las pantallas a todos los existentes, se trate de la absoluta y definitiva «library of Babel» [286].

<sup>8</sup> J. L. Borges, "Descartes". En *La cifra*. Emecé, Buenos Aires, 1981, pg. 17.

<sup>9</sup> Las citas se corresponden con la edición de *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires, 1972. Salvo indicación contraria, los destacados son míos.

<sup>10</sup> Este es uno de los casos en que las traducciones muestran la peligrosidad que puede tener, en el sentido global del relato, una modificación aun mínima, como la que propone la edición italiana ("Le rovine circolari". En *Finzioni*. Einaudi, Torino, 1955. Trad. de F. Lucentini). Si es cierto que por fuerza del traductor ha debido decidir entre "sonno" (resultado de "dormir") y "sogno" (resultado de "soñar") para traducir el polivalente "sueño", no se entiende por qué ha introducido un completo objeto "lo", ausente en el original. «En el sueño del hombre que soñaba [...] se transforma así en «Nel sonno dell'uomo che lo sognava [...]». Esta variación resulta significativa por lo reductora. En el original se trata de una pura definición, equivalente de "soñador", es decir la única, necesaria y suficiente caracterización del personaje. La traducción, en cambio, convierte esta configuración de esencia en un dato circunstancial, contingente, referido a una acción y un objeto determinados.

<sup>11</sup> J. L. Borges, "La Divina Comedia". En *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pg. 11.

<sup>12</sup> J. A. Komensky, *Labyrint svéta a ráj srdce* (1631). Citado por G. Dierna, "Un luogo per trovarsi: spazio e utopia nel «Labirinto» comeniano". En AA. VV., *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti*. Carucci, Roma, 1990, pg. 488.