

sincopada reflexión última nos deja ver en la iluminación un acto de fe —construido con los penosos materiales del escepticismo— en las claves secretas del mundo: el oxímoron nos habla de ese mundo como ensamblaje de contrarios, nos remite a su admirable condición de paradoja: pistas e indicios desorientadores, más allá de una estrategia para atrapar al receptor, conforman una parábola de cómo la realidad se constituye en colosal perfrasis (como “el jardín de senderos que se bifurcan” lo es del tiempo): las dobles soluciones que perplejidad e hipótesis aguardan al final de cualquier análisis: la erudición y los personajes testimoniales o cooperadores que eventualmente la acompañan son —metáfora de metáfora— reflejos de la imposible Biblioteca de Babel y sus indagadores: la impavidez es, en fin, la armadura que protege el decoro, la vocación estoica del autor.

Así pues, en “El Aleph”, Borges el escritor de avanzada desdeñoso de la “greña jacobina” de las vanguardias, cuentista por incompatibilidad con la tautología de la novela, puede desconcertar al lector desprevenido con sus dispersiones y rupturas de clímax, que parecen atentar, contra el rigor del relato. No es así. Otra cosa es que destruyan —de ahí, también, su vanguardismo— una organización textual y una entonación habituales. Borges rechazó explícitamente hasta su última hora “el desorden y la azarosa improvisación” en literatura y señaló que “un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de toda fábula”.²⁶ Ninguno de los componentes o modos del discurso narrativo borgeano tiene que ver con desajustes o arbitrariedades. Ninguno de los aquí examinados deja de cumplir una misión en la economía precisa del cuento que hemos tomado como base ni en la estructura global de su obra.

No es casual que muchos críticos hayan usado un adjetivo o un nombre que remite a orden y pertinencia al referirse a ella, y que destacan en las siguientes citas. Rodríguez Monegal dijo que “la invención de Borges es (...) la de una lengua y, a través de esa lengua, de un coherente universo de mitos”.²⁷ Para Arturo Echevarría, “Borges ofrece en sus ensayos y prólogos una visión coherente de la naturaleza y función del lenguaje, la literatura y el escritor”.²⁸ Nosotros retendremos de forma especial las palabras, que nos llevan más allá, de Ventura Doreste: “No nos extraña la coherencia evidente en cada uno de sus relatos, porque Borges ha dicho más de una vez que cada acto del universo presupone todos los anteriores”.²⁹

²⁶ J. L. Borges, “Evocación de Manuel Peyrou”, en *El País*, Madrid, 17-XII-85.

²⁷ E. Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1984, p. 15.

²⁸ A. Echevarría, *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 217.

²⁹ V. Doreste, *Análisis de Borges y otros ensayos*, Las Palmas de Gran Canaria, El Arca, p. 32.

De Sonia Mattarín (ed) *Borges entre la
tradición y la vanguardia* Valencia
Generalitat 1990

SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DE LA ESTRATEGIA NARRATIVA DE BORGES

Donald Shaw

Universidad de Virginia

LA publicación de *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges* de Jaime Alazraki¹ marcó un gran progreso en la crítica de la prosa de ficción de Borges. En este libro se intentó resistir por primera vez la tentación de seguir interpretando el significado de los cuentos de Borges y se hizo un esfuerzo sistemático por analizar algo no menos importante, o sea la metodología de Borges como cuentista, el diseño que subyace a sus textos de ficción y la cuestión de cómo funcionan en tanto artefactos literarios. No tenemos la menor duda de que ese sea el camino hacia el futuro en este campo: es decir, hay que dedicarnos a la tarea de examinar no sólo el posible contenido de los cuentos sino también la estrategia narrativa de Borges. En nuestra modesta Guía a *Ficciones*² y antes en “Acerca de la crítica de los cuentos de Borges”³ ya sostuvimos que conviene estudiar más los cuentos de Borges como puras narraciones, sin tener exclusivamente en cuenta un significado siempre más o menos discutible. En realidad, por lo que se refiere al tema de este congreso, se podría arguir que el enlace entre la ficción de Borges y la de la vanguardia consiste en su empleo de ciertos recursos narrativos innovadores (tales como la *mise en abyme*, por ejemplo) que contribuyen a producir el salto de calidad característico del cuento en la América hispánica desde Cortázar hasta Skármeta.

Por tanto, nos proponemos en esta ponencia pasar revista brevemente a ciertos procedimientos que forman parte del arsenal expresivo de Borges. Aquí quisiéramos afirmar entre paréntesis que el defecto principal del libro de Alazraki es su tendencia a reducir la estrategia narrativa de Borges al uso constante de un procedimiento único. Para citar sus propias palabras acerca de “El Sur”:

¹ Madrid, Gredos, 1977.

² Donald L. Shaw, *Jorge Luis Borges: Ficciones*, Barcelona, Laia, 1986.

³ *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, 145-58.

Borges estructura el relato como un espejo en que la segunda mitad es un simétrico reflejo de la primera.

Se ha notado (pregunta Alazraki), que casi todos los cuentos de Borges presentan un doble plano, casi un doble fondo, y que el segundo de estos planos, como un espejo, devuelve la imagen del primero, pero invertida? (pp. 36 y 41)

En el resto del libro, Alazraki aplica esa idea, muy ingeniosamente a veces, a un gran número de cuentos borgesianos. Nosotros creemos que tal aplicación resulta demasiado sistemática y por tanto, en fin de cuentas, reductiva. El repertorio de procedimientos narrativos del que dispone Borges es muchísimo más variado de lo que parecería a juzgar por el libro de Alazraki.

Hasta este momento hemos confeccionado una lista de unos dieciocho procedimientos que Borges emplea más de una vez en sus cuentos, pero en esta ponencia nos limitaremos a llamar la atención a cuatro. Son los siguientes: técnicas premonitorias, la tendencia a enmarcar un argumento dentro de otro, el empleo de intermedios y la interpolación de "inhalá detalles" o detalles incrustados.

TÉCNICAS PREMONITORIAS

Apenas nos aproximamos a la tarea de analizar los cuentos de Borges como arcaicos literarios, advertimos que el primer campo de investigación lo constituyen los exordios. En efecto el primer párrafo de un cuento borgesiano es casi siempre de importancia crítica. Un estudio comparativo *in extenso* de un grupo bien escogido de estos exordios daría de por sí unos resultados muy interesantes a causa de la gran variedad de técnicas empleadas por Borges para empezar sus ficciones. Se trata sobre todo de reconocer la función de estos párrafos iniciales. Corresponden a lo que sería en una novela, la exposición, con sus requisitos consabidos: despertar el interés del lector, ofrecer suficientes datos preliminares como para facilitar la comprensión de lo que va a pasar, presentar los personajes y sugerir cuál será el tema. En el caso de un cuento breve hay que cumplir con estos requisitos en uno o dos párrafos los cuales, como consecuencia, muchas veces tienen que funcionar a dos o más niveles a la vez.

El primer párrafo de "El milagro secreto" (*Ficciones*) ofrece un buen ejemplo de cómo Borges logra despertar nuestra curiosidad y darnos la información necesaria para comprender el resto del cuento, pero además incorpora una premonición ambigua que pesa en el final. El párrafo emplea el método más típico de Borges para empezar sus relatos, es decir, una alusión a un acontecimiento dramático en términos pseudo-realistas que instantáneamente crean el "suspense". Hay una notación espacio-temporal muy específica: "La noche del catorce de marzo de 1939 en un departamento de la Zelnergrasse de Praga" y luego el nombre del personaje principal Jaromir Hladik. Al final del párrafo las referencias al tiempo y al lugar

cobran un significado más dramático cuando nos damos cuenta de que se trata de alusiones a la ocupación de Checoslovaquia por parte de los alemanes. Al principio del segundo párrafo ya han encarecido a Hladik.

Ahora bien estos detalles, aunque sean los esenciales para despertar nuestro interés y para indicar el contexto histórico, no son los que Borges privilegia. Pues entre la notación espacio-temporal y la llegada de los alemanes intercala un sueño que a primera vista nada tiene que ver con la situación de Hladik. Es característico de Borges, que él mismo no nos aclaró mayormente por qué intercala el sueño cuando le informó a Irbay¹ que se trataba de crear un contraste entre el partido de aletrez que dura siglos y el minúsculo instante en el que Hladik termina miligrosamente su drama. Evidentemente hay que profundizar más. Cuando, tras saltar el sueño a la primera lectura, terminamos el cuento, Borges, como ocurre tantas veces, nos induce a volver al principio para pasar revista a todos los detalles y ver cómo encajan. A este punto el lector alerta comprende que el sueño de Hladik desempeña una triple función. No sólo crea un efecto de contraste, sino que también representa un presagio e incluso un indicio. Hladik, en realidad, sueña su propio destino. El sueño contiene cuatro elementos básicos: un hombre que lucha contra el tiempo dentro de un contexto misterioso para lograr algo cuyo significado no comprende pero que comportaría un gran premio. No sabemos si cumple la tarea. Lo que sí sabemos es que se trata de un sueño y que por tanto cualquier tarea que lleve a cabo será sin significado. Es evidente que Borges introduce el sueño como presagio de la lucha de Hladik por terminar su drama. Pero es igualmente evidente que el sueño tiene la función de restarle significado a lo que Hladik logra hacer en el traspaso de la cárcel pero no logra hacer en el sueño. Su lucha es vana. Incluso si se le concede un milagro, ni la existencia del milagro mismo, ni su resultado llegan a conocerse sino por el narrador omnisciente del cuento. La existencia del "premio enorme y quizá infinito" permanece tan dudosa como antes de los acontecimientos narrados. Pero el paralelo implícito entre lo que pasa en el sueño y lo que pasa durante el suplicio de Hladik conlleva la idea de que un acontecimiento sin causa material, una ruptura en la cadena de causas y efectos no es más que un sueño. Es por eso que el juego en el sueño es el ajetrez que simboliza, como en Unamuno, un mundo regido por el determinismo.

En "Deutsches Requiem" (*El Aleph*) para dar otro ejemplo, el narrador se identifica al principio exclusivamente con sus antepasados militares, pero el epígrafe bíblico y la nota al pie de la página recalcan las afiliaciones religiosas de su familia. Borges le indicó a Burgin² que Zur Linde, el personaje central, representa el nazi arquetípico. Por eso el primer párrafo hace hincapié en los antepasados militares con todas las implicaciones de guerras, violencias y destruc-

¹ James E. Irbay, *Encuentros con Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 26.
² Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Nueva York, Holt, Reinhart and Winston, 1969, p. 30. (Hay traducción española: *Conversations con J. L. B.*, Madrid, Taurus, 1974.)

ciones. Pero cómo explicar las alusiones a la Biblia y a un antepasado teólogo? Está claro que presagian el tema profundo del cuento, que es que todos en potencia somos Zur Linde. En el cuento no se trata realmente del nazismo, que es más bien una metáfora, sino de lo que un crítico ha llamado "la necesidad imperiosa [del hombre] de construirse perspectivas y luego de creer en ellas".⁶ La fe en el nazismo de Zur Linde refleja irónicamente la fe cristiana, puesto que es "un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo" según las palabras que Borges, parodiando a San Pablo, le hace escribir al criminal nazi. Es esto lo que anuncian el epígrafe y la nota al pie de la página.

EL MARCO Y EL CONTENIDO

Dejando las estrategias de los párrafos iniciales para pasar a las de la parte central de los cuentos, encontramos dos técnicas interesantes: el empleo de una historia para enmarcar a otra y el empleo de intermedios aparentemente poco pertinentes al argumento. En el primer caso el problema es relacionar el marco con los episodios que forman la parte central del cuento. Se trata de un problema muchas veces ignorado por la crítica simplemente descriptiva. El ejemplo más obvio lo ofrece "El Aleph" donde Beatriz Viterbo en lo que se podría llamar el marco exterior o primer marco del cuento funciona como una Beatriz danesa degradada, una parodia de la Beatriz del *Paradiso*. Ella nos introduce en el segundo marco, o marco interior del cuento, en el que Danieri es evidentemente a su vez una parodia de Dante mismo y su poema grotesco "La Tierra" una parodia de la *Divina Comedia*. Ambos marcos cumplen la función de preparar al lector para el episodio del Aleph, en el cual, en vez de la visión beatífica de Dante, se nos describe una visión anti-beatífica, no de un paraíso extra-terrestre sino de un infierno terrenal. De modo semejante la función de la historia de Teodolina Villar en "El Zahir" es subrayar el paralelo entre la obsesión de Teodolina y la del narrador. A un nivel de la estrategia narrativa, Borges satiriza a esta belleza profesional para desviar la atención del lector antes de introducir el zahir y saltar de la sátira a la fantasía. Pero a otro nivel, Teodolina "buscando lo absoluto en lo momentáneo" y padeciendo "una desesperación interior" prefigura irónicamente al narrador después de que éste recibe el zahir. Nos limitamos a mencionar por último "El otro" (*El libro de arena*) en que el encuentro de "Borges" con el otro "Borges" más joven enmarca la parte central del cuento dedicado a los temas de la simultaneidad del tiempo en contraste con la teoría de los ciclos, y del efecto del tiempo en la personalidad. La función del marco es dramatizar las circunstancias

⁶ Arthur Eflon, "Perspectivism and the Nature of Fiction: Don Quixote and Borges," *Thought* (U.S.A.), 50, n.º 197, 1979, 148-75 ("The unavoidable need to construct perspectives and to believe in them") (p. 160).

de la discusión un tanto abstracta en el centro del cuento. Pero también hay una interacción entre el marco y lo enmarcado: la conclusión enigmática de "El otro" ilustra tal interacción. Cuando hacia el final volvemos al marco, es porque el "Borges" mayor se propone imprudentemente probar al joven que existe el tiempo lineal y que persiste la individualidad a través del tiempo. Pero su prueba sólo produce una pavorosa contradicción.

LOS INTERMEDIOS

Como también ocurre con los marcos y el contenido, lo que pasa con los intermedios es que el lector alerta no se siente satisfecho hasta que logra establecer la conexión entre el intermedio y el tema aparente del cuento. "La busca de Averroes" (*El Aleph*) nos ofrece un buen ejemplo de la dificultad. La estructura del cuento resulta bastante sencilla. A principios del texto Averroes descubre un problema mientras prepara su comentario a Aristóteles. Luego se le ofrecen dos indicios que podrían sugerirle la respuesta. Pero atrapado como está dentro de su propia cultura islámica, y convencido de que ésta lo abraza todo, no es capaz de captar estos indicios. La dificultad del cuento desde el punto de vista de Borges es, evidentemente, cómo postergar el segundo indicio para que no siga demasiado rápidamente al primero. En tal caso el cuento resultaría trivializado y el lector dudaría de la inteligencia de Averroes. Borges soluciona el problema al introducir un intermedio en la forma de una discusión entre los dos indicios y otro Abulcásim. No nos parece clara a primera vista la función de estos intermedios en relación al tema profundo del cuento. Pero poco a poco nos damos cuenta de su importancia. El primero se abre con una ironía. Al contrario de su amigo Abulcásim, quien tergiversa, Averroes rechaza con incredulidad cortés la idea de una rosa cuyos pétalos presentasen caracteres que formasen un verso del Corán. Es decir, trata con escepticismo (que Borges astutamente compara con el de Hume) la superstición, pero no es capaz de dudar de la inclusividad de la cultura que le rodea. Rechaza una superstición insignificante para caer en otra superstición intelectualmente cegadora. En segundo lugar este primer intermedio muestra que Averroes está tan distanciada mentalmente de Aristóteles que no sólo resulta incapaz de reconocer los indicios que le ofrece la observación acerca del significado de las palabras *Comedia* y *Tragedia*. También es incapaz de comprender por qué no los reconoce. De modo que el primer intermedio universaliza el problema de Averroes, relacionándolo con las limitaciones inherentes al intelecto humano.

El segundo intermedio tiene que ver con la teoría de Borges según la que existen sólo pocas metáforas eternas en contraste con las metáforas novedadas aclamadas por los surrealistas y notablemente en América por Huidobro. ¿Qué tiene que ver este intermedio con el problema de Averroes? Nada, desde luego. Pero sí tiene que ver con el final del cuento. Así como Averroes se esfuerza en

vano por interpretar a Aristóteles, el narrador se esfuerza en vano por comprender y explicar a Averros. El fracaso de Averros es una metáfora de la incapacidad del hombre de trascender las categorías mentales de su época. El fracaso del narrador repite esta metáfora eterna.

Otro ejemplo nos lo ofrece el sueño de Tzinacn en "La escritura del Dios". Alazraki en su artículo en *Heremania* n.º 3 (1971)⁷ no logra explicarlo y sugiere que no se relaciona bien con el resto del cuento. Pero en Borges, todo encaja. El intermedio del sueño está situado inmediatamente después del párrafo en que Tzinacn manifiesta con la máxima claridad su aspiración a la plenitud del saber. Pero contradice esa aspiración. El vocabulario empleado revela que la aspiración irracional o lo supranatural es un sueño o más bien una visión. Prefigura la visión final de la Rueda de la Vida. No se trata, en otras palabras, de una pausa en el argumento, sino de un momento crucial en su desarrollo: el momento en que la aspiración racional del hombre al conocimiento total se opone a la intuición de que alcanzar tal nivel de conocimiento sería simplemente horroroso. Los granos de perla en la carrera de Aquiles y la tortuga (*Distantin*) "que hemos engendrado con precisión lo que ocurre cuando el sueño de Tzinacn se opone a su aspiración racional.

DETALLES INTERCALADOS

Hablándole a Ithy⁸ de "La muerte y la brujula" Borges le dijo: "tiene muchas cosas *worked in, inlaid*". Una de las técnicas que el crítico de Borges tiene que aprender es la de reconocer estos "inlaid details", estos detalles incrustados y semi-escondidos que no llaman la atención a primera vista. Basta recordar "la *inlaid* noche" de "Las ruinas circulares" (*Ficciones*) que sugiere ya desde principios del cuento la futilidad del esfuerzo cumplido por el mago, dirigido a separar una partícula de esa alma universal única. Basta recordar el nombre de Scharlach y de Lómror en "La muerte y la brujula" (*Ficciones*) que se refiere en ambos casos al color rojo y sugiere que el conflicto entre el detective y el criminal es de algún modo un conflicto suicida. Borges mismo nos señala otro ejemplo en "La otra muerte". A Burgin⁹ le dijo que existe en el cuento "an unreal detail worked in on crutchbeza una carga de caballería en una batalla. Pero un testigo, Amaro, refiere que

⁷ Jaime Alazraki, "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges", *Heremania*, 3, 1975, p. 36.

⁸ James E. Ithy, *op. cit.*, p. 27.

⁹ Richard Burgin, *op. cit.*, p. 39.

"una bala lo acertó en pleno pecho". La irrealidad del detalle consiste en que, estando Damianián delante de Amaro, éste no habría podido ver en qué parte del cuerpo lo alcanzó la bala. Dios, quien le otorga a Pedro Damianián la gracia de cancelar su propia cobardía, introduce este falso recuerdo en la memoria de Amaro como parte del milagro. El hecho de que se trate de un falso recuerdo indica la irrealidad del escenario que Dios crea para premiar los treinta años de callado heroísmo del peón.

Debemos el último ejemplo de esos detalles a un artículo de nuestro amigo y colega Donald McGrady sobre "La casa de Asterión".¹⁰ Hay que tener presente que toda la dificultad de la última parte de ese cuento estriba en esto: ¿qué significa Teso? Sugierimos en el Congreso de Hispanistas de Berlín el año pasado que la clave es la palabra "redentor" que Asterión emplea a propósito de Teso, palabra que inevitablemente sugiere la figura de Cristo. Se podría interpretar la conclusión de "La casa de Asterión" como una variante paródica del mito cristiano. Para el cristiano fue Cristo quien *murió* para redimir al hombre, concebido como esencialmente bueno pero accidentalmente contaminado por el pecado original. Sin embargo, en el cuento de Borges el redentor *mata* al hombre monstruoso en vez de simbolizar al hombre, difícilmente vamos a separar un eventual redentor del contexto del mito cristiano. McGrady por primera vez señaló la importancia crucial de las frases "cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo se levantara sobre el polvo". Ambas frases citadas constituyen "inlaid details". Se trata de una referencia al Padrenuestro y de una cita del libro de Job. ¿Para qué introduce Borges esta referencia y esta cita bíblica sino para llamar la atención del lector alerta a la parodia o inversión de la doctrina de la redención cristiana al final del cuento?

Para concluir volviendo al tema central de este Congreso, cabe arguir que la diferencia entre Borges y, digamos, Huidobro o Neruda, estriba en última instancia en esto: el poeta vanguardista tiende a utilizar el código lingüístico familiar y conocido de modo que a ese código le sobreviene una crisis de expresividad y pecaríamos de la crisis que afecta el modo tradicional de comunicar, nos damos cuenta simultáneamente de la crisis en la cosmovisión en que se cimenta. Por el contrario Borges emplea un código lingüístico perfectamente convencional que no conlleva indicios de una crisis. Sin embargo, lo utiliza paradójicamente de una manera que sugiere el derrumbamiento de la confianza existencial en el occidente moderno. Para conseguir este objeto tiene que echar mano a una serie de recursos

¹⁰ Donald McGrady, "El Redentor del 'Asterión', de Borges", *Revista Iberoamericana*, 135/36, 1986, 531-55.

¹¹ Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, p. 199; Emir Rodríguez Monegal, *Borges por el mundo*, Barcelona, Lata, 1983, p. 108; George McMurtry, *Jorge Luis Borges*, Nueva York, Ungar, 1980, p. 24.

narrativos cuya función es comentar el tema aparente del cuento, amplificándolo, profundizándolo o incluso custodiándolo. Es decir, el empleo de ciertos recursos técnicos en sus cuentos corresponde al empleo de ciertos procedimientos lingüísticos por parte de algunos poetas vanguardistas para poner en tela de juicio los valores culturales de nuestra época.

III. BORGES Y LA TRADICIÓN

