

# Cuadernos Hispanoamericanos

**Leonor Fleming**  
Un dios múltiple



**Publicado en el número 505/507  
(Julio-Septiembre 1992)**

# Un dios múltiple

## Una lectura de «Las ruinas circulares»

La polivalencia de la obra literaria que permite distintas claves de lectura es, a estas alturas, incuestionable. En algunas piezas de Borges el fenómeno es de una importancia decisiva. Ya Rodolfo Borello, al estudiar la narrativa de Borges hacia los años sesenta, advertía sobre la necesidad de «no olvidar que cada relato apunta a una doble o triple intención temática»<sup>1</sup>.

¿Cuál es el resultado de este abigarramiento, de estas distintas posibles direcciones de lectura? El primero, desestabilizar al crear ambigüedad; desestabilización necesaria para pensar. Se busca inquietar y no transmitir. La obra no da explicaciones ni recetas (ya que su autor tampoco las posee) sino que incomoda al lector, lo pone en situación de perplejidad y de búsqueda, en ese estado de desasosiego intelectual, punto de partida de toda aventura estética (del conocimiento, de la emoción). Como ya lo señalaba Barrenechea en uno de los estudios que sentaron las bases de la interpretación de la obra borgeana, «partiendo de un misterio que lo conmueve, no intenta explicarlo, como parecía por las conjeturas que indica, sino que quiere transmitirlo conservándole su halo sobrenatural»<sup>2</sup>.

Estas consideraciones previas nos permiten reflexionar —sólo abundar quizá con alguna acotación— sobre uno de los cuentos más ricos de Borges y más estudiados a este respecto. «Las ruinas circulares» es, sin duda, un cuento fantástico. Quizá también, un ensayo filosófico sobre la creación, «ese género tan suyo —en palabras de Borello— que se ha denominado lo fantástico metafísico»<sup>3</sup>. Pero es posible —y de hecho se lo hizo reiteradamente— leerlo también en clave de teoría literaria: por medio de la ficción Borges expone sus ideas acerca de la creación artística definiéndola como un sueño dirigido, deliberado. El trabajo de Donald Shaw sobre *Ficciones*<sup>4</sup>, que desarrolla esta idea, es motivación y base del presente estudio, nacido de la tentación de agregar algunas interpretaciones puntuales a aquel sugerente análisis.

Lo hago a la luz de otros aportes críticos que centran los ejes de estas opiniones. Por un lado, el libro de Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* (1983), en

<sup>1</sup> Borello, Rodolfo. «La narrativa fantástica. Borges». Historia de la literatura argentina (Capítulo), t. III, Buenos Aires, CEDEAL, 1968, págs. 1142-1143.

<sup>2</sup> Barrenechea, Ana María. La expresión de la irrealdad en la obra de Borges. Buenos Aires, Paidós, 1967, pág. 186.

<sup>3</sup> Borello, Rodolfo. Op. Cit., pág. 1150.

<sup>4</sup> Shaw, Donald. Jorge Luis Borges. Ficciones. Barcelona, Laia, 1986.

el que el crítico puertorriqueño teoriza sobre «el escepticismo esencial de Borges y su tentativa de supeditar la metafísica a la estética», puntualizando más adelante que «consiste no en un examen de las implicaciones que conlleva la posición de Borges frente al mundo externo, sino la postura de Borges frente a la literatura»<sup>5</sup>.

Por otro lado, el trabajo de Blas Matamoro, «Fantástico, fantasía, fantasmas», en el que el crítico desarticula prolijamente la pretendida distinción entre literatura realista y literatura no mimética. Hablar de literatura fantástica es para Matamoro un «pleonasma equiparable a literatura literaria»<sup>6</sup>, afirmación con la que cierra su artículo, después de haber desplegado una minuciosa justificación histórica de las distintas concepciones filosófico-culturales que condicionaron el protagonismo del realismo o de la fantasía.

Finalmente, el reciente artículo de Leonor Arias, «Teorizaciones sobre lo fantástico desde la literatura argentina»<sup>7</sup> que, al sostener una postura opuesta a la anterior, resulta muy valioso para enriquecer y completar este debate. Analiza, con erudición, las distintas nociones de lo fantástico que, según la época, fueron poniendo el énfasis en «los temas», «el cómo discursivo», «el efecto», «las estrategias de lectura». Deja de lado el controvertido término «género» y habla, con prudencia, de una nueva «modalidad» de lo fantástico, situada en la literatura argentina a partir del post-cuarenta y que podría resumirse en «la imaginación razonada» de Borges y el «manotazo desenmascarador» de Cortázar.

Con estas reflexiones a la vista volvemos a nuestro objeto de análisis, «Las ruinas circulares», que, como su título indica, en una circularidad sin fisuras, conecta y aúna teoría y creación literarias, desdibujando sus límites, mezclando y superponiendo sus campos.

El cuento que analizamos, en cuanto ficción, elige como materia de sus peripecias la teoría literaria (o una alegoría de la misma). El ensayo, en cuanto teoría de la creación, recorre el camino inverso, argumentando minuciosamente, metáfora a metáfora (el vehículo por excelencia de la literatura) mediante un cuento fantástico. Dirección coherente, por otra parte, con la reiterada postura del autor que cristalizó en frases tan conocidas como «la metafísica es una rama de la literatura fantástica».

¿Cuento o ensayo? Poco importa, ya que lo que se busca es que los géneros se confundan en ese juego de espejos, de «reflejos recíprocos»<sup>8</sup>, tan habitual en Borges, en el que hace naufragar —al menos en los libros— la distinción entre fantasía y realidad y, por extensión, la recorrida diferencia entre los modos de la razón, la objetividad, la afirmación verdadera (el ensayo de pensamiento), y el caprichoso juego de la imaginación (la ficción literaria).

Surge inevitable la pregunta sobre qué es más real, objetivo, serio: la reflexión teórica sobre un área del conocimiento —en este caso, la indagación sobre la creación artística—, o la libre imaginación (dirigida sólo por el impulso estético), la fantasía, lo inhabitual, lo milagroso, en suma, lo ficticio —en este caso, la invención de un hombre que sueña a otro y lo impone a la realidad—.

Borges está cuestionando arraigadas categorías del pensamiento occidental, quizá fijadas y encasilladas por el positivismo y el empirismo finisecular, que postulaban

<sup>5</sup> Echavarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona, Ariel, 1983, pág. 46.

<sup>6</sup> Matamoro, Blas. «Fantástico, fantasía, fantasmas». *Dorian*, número de primavera, Madrid, marzo de 1991, págs. 8-21.

<sup>7</sup> Arias Saravia, Leonor. «Teorizaciones sobre lo fantástico desde la literatura argentina», *Cuadernos de Humanitas*, n.º 2, *Fac. de Humanidades, UNSa*, 1990, págs. 49-70.

<sup>8</sup> Tomo prestadas las palabras del título del artículo en el que Saúl Yurkievich define la relación entre Borges y Gómez de la Serna, publicado en España en *Borges*, Madrid, *El Arquero*, 1990, págs. 73-93.

un discurso objetivo, científico, verdadero (si nos animamos a traer a colación un concepto tan devaluado o inoperante en el pensamiento último), para el ensayo de pensamiento, la historia, las ciencias; y otro sustancialmente distinto, deliberadamente falaz, subjetivo, ficticio, para la literatura. Como de costumbre, Borges desestabiliza nuestras precarias organizaciones de la realidad, hace tambalear los esquemas, las pulcras categorizaciones que obstinadamente construimos para apoyarnos, para dar un sentido a la vida y al universo, para evitar el pánico del caos, el laberinto inescrutable en la metáfora borgeana.

En «Las ruinas circulares» nos revela, con la cortesía y la profundidad de la metáfora (nunca impositiva, siempre más aguda que el estilo reflexivo, y capaz de asomarse a lo inefable), la parcialidad, las limitaciones del discurso para penetrar la realidad (física o mental), para predicar sobre su comportamiento. Borges señala la incapacidad, la estrechez del discurso teórico, pretendidamente riguroso, al acudir precisamente a un cuento para exponer su teoría; a la vez que valoriza la capacidad de lo literario (y de su cifra: la metáfora) para indagar en esas zonas penumbrosas e inestables del conocimiento.

El cuestionamiento no es teórico, intelectual, externo. Cortázar afirmará luego que es imposible denunciar nada dentro del sistema a que pertenece lo denunciado<sup>9</sup>. Borges comienza por cuestionar el propio instrumento, el tipo y el modo de expresión de ese cuestionamiento y lo hace trastocando los géneros, subvirtiendo el lenguaje y los recursos literarios habituales.

Elige un cuento fantástico para exponer una teoría. Prefiere el lenguaje literario, ambiguo y multívoco, para predicar sobre una realidad —la literaria, la estética—, también escurridiza y polivalente, definida por el propio Borges como «esa inminencia de una revelación que no se produce»<sup>10</sup>, o aludida con figuraciones por otros escritores: el otro lado de la puerta que se entreabre en «El perseguidor» de Cortázar<sup>11</sup>.

Con ese propósito de repotenciación del discurso para obligarlo a significar algo nuevo, para mirar el mundo desde otra perspectiva, Borges recurre a distintos artilugios. Entre ellos, como lo señaló Echavarría en su curso de Madrid<sup>12</sup>, desmonta el lenguaje literario aplicándolo a discursos supuestamente no literarios, socava los géneros, crea una criptografía propia a través de alusiones que él mismo fue codificando en cuentos y poemas, se sirve de las formas agotadas, invirtiéndolas o parodiándolas.

Este deliberado interés por contrariar lo establecido, que se da en los distintos planos de la obra, afecta lógicamente al lector, a quien el autor engaña y tiende trampas para mantenerlo alerta y hacerlo cómplice de la aventura estética.

En «Las ruinas circulares» se comienza preparando al lector para un cuento fantástico. Luego podrá advertir que se le propone también, camuflada, una teoría filosófico-literaria. Las primeras páginas organizan la celada; todo en ellas apunta a la irrealidad. El protagonista es un mago, un profesional de la fantasía, su origen incierto y algunos atributos inhabituales subrayan su condición esotérica; como en los cuentos de hadas, a la vaguedad del tiempo se suma un espacio remoto, ese Oriente que simboliza lo irreal<sup>13</sup>, y para cuya ubicación imprecisa se elige intencionadamente una referencia

<sup>9</sup> «... difícilmente se puede construir una nueva representación verbal de la realidad con los recursos de la vieja retórica narrativa. No se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema a que pertenece lo denunciado», Julio Cortázar, *Rayuela*, 7.ª ed., Buenos Aires, 1968, pág. 452.

<sup>10</sup> Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pág. 12.

<sup>11</sup> «Si, a veces la puerta ha empezado a abrirse... El tiempo... yo te he dicho, me parece que eso del tiempo... que esa puerta se abriera al fin [...] Por un rato no hubo más que siempre». Julio Cortázar, «El perseguidor». *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 199.

<sup>12</sup> *Curso de OFINES*, en Madrid, abril de 1985.

<sup>13</sup> Shaw, Donald. *Op. Cit.*, pág. 54.

lingüística y no geográfica: «donde el idioma zen no está contaminado de griego». El escenario circular y solitario, a orillas de un río, es el idóneo para que pueda ocurrir todo prodigio, como en las ínsulas de las novelas de caballería. Finalmente, la tarea (la acción) se anticipa como «sobrenatural» aunque «no imposible», según la irónica paradoja con que se subraya la posibilidad de la fantasía.

Esta abrumadora y cuidadosa reunión de elementos fantásticos volverá más complejos los significados al invertir la interpretación desde una clave literaria. El escritor, un soñador profesional, decide imponer a la realidad sus obras, los productos de la mente. Esta empresa obsesivamente le insume todas sus fuerzas («Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma») y le hace descuidar su propia subsistencia («los leñadores... se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales»).

La difícil descripción del acto mismo de la escritura aparece clara y exacta en la metáfora, en la compleja reunión de dificultad y esfuerzo —la ardua tarea—, de placer y ternura —la felicidad de las horas que le dedica—.

Hasta los mínimos detalles de la empresa son señalados con irónica precisión. La obsesiva dependencia de la obra por parte del autor («con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño»), las manías, las inseguridades, las correcciones y retoques del texto («También rehizo el hombro derecho, acaso deficiente»).

Inclusive la caracterización, aparentemente incidental, del muchacho cetrino (la obra) que repetía los rasgos del soñador (el autor), transmite una opinión sobre la literatura, aquella que fue resumida por Flaubert en *Madame Bovary c'est moi* y que, con un guiño exagerado, reitera Marguerite Yourcenar cuando dice que todo autor sólo está capacitado para la autobiografía.

La obra (el «discípulo» y luego el «hijo», en la simbología de su progresiva relación con el creador) estará lista cuando, por su consistencia, sea capaz de convivir con la realidad exterior (en el cuento, cuando embandera la cumbre). En este punto Shaw, citando a Ronald Christ, señala que no es fortuito el uso del verbo «flameaba»<sup>14</sup>; yo llamo también la atención sobre las connotaciones de «cumbre», como máxima altura, cima, perfección.

Antes de enviar al hijo río abajo, el mago le infunde el olvido de su aprendizaje, lo que en este contexto podría interpretarse como el disimulo que el escritor hace de su técnica, del andamiaje que le permitió crear esa obra.

Dijimos que se prepara al lector para un cuento fantástico y se le entrega, además, una teoría literaria. Con ello se insiste una vez más en la deliberada contaminación de los discursos, en la doble o triple intención temática, en la imprecisión de todo límite entre realidad y fantasía, entre teoría y ficción. En suma, se crea y se trasmite ese manto de ambigüedad e incertidumbre que cubre nuestra percepción y que, por otra parte, es obsesión reiterada en Borges. En otros cuentos, como por ejemplo «El Sur», destacado con elegancia por su autor como «uno de los menos imperfectos», también se plantea esta postura cuando, en un equilibrio perfecto entre fantasía y

<sup>14</sup> Christ, Ronald. *The Narrow Act*, New York, Universidad de Nueva York, 1969. En cita de Shaw, Op. Cit., pág. 56.

realidad, el protagonista no se pronuncia y deja a ambas en un plano de igualdad, enfatizado por la repetición de la opción final entre «el fin elegido» (plano real) «o soñado» (plano ideal) con que concluye el relato. Sin embargo, el autor sí parece categórico al privilegiar el discurso literario como idóneo para expresar la riqueza de esa ambigüedad, la complejidad de una perspectiva plural, contradictoria e insuficiente, propia del pensamiento contemporáneo.

En su interpretación de «Las ruinas circulares» como una metáfora de la creación artística, Donald Shaw analiza las etapas del proceso creador y señala tres fases que indentifica sucesivamente con «el sueño de la razón», «el sueño de las emociones», ambos fracasados, y «el sueño del alma», coronado por el éxito, en el que la recurrencia a la divinidad fue imprescindible.

Sobre dios del fuego, el crítico inglés opina que «en este contexto [le parece] un simple recurso narrativo, sugerido sin duda por la teoría de Heráclito según la cual en el origen de todo está el fuego»<sup>15</sup>. Es precisamente este punto del análisis el que pretendo matizar con algunas observaciones sugeridas por el propio texto y por la crítica antes citada. No pienso que la elección del fuego sea casual, sólo un recurso que alude a un elemento asociado desde antaño con el principio de la vida; por lo contrario, veo en él una clave, la más significativa y compleja, y cuya importancia en la alegoría general está subrayada justamente por su lugar de excepción en la estructura del cuento, al coincidir con el primer clímax del relato: el logro feliz de la difícil empresa.

Efectivamente, con los dos primeros pasos fracasados pareciera cuestionarse, en sentido figurado, la eficacia de la razón y la afectividad para el logro estético; de paso se hace referencia a la incompetencia en arte, de los dos más prestigiosos sistemas de pensamiento occidentales: el deductivo (del vasto colegio al discípulo) y el inductivo (del corazón que latía al pelo innumerable).

Ante la obra estructurada pero inerte, se hace imprescindible recurrir a la ayuda divina, llámese talento, inspiración, entusiasmo (con su significativa etimología: que venga Zeus a mí) que, no casualmente, viene concedida por el dios del fuego, metáfora del lenguaje. Es el lenguaje «ese múltiple dios» polivalente, polisémico, ambiguo («tal vez era un tigre y tal vez un potro»), que aparece en el cuento bajo criptografías codificadas a lo largo de la obra borgeana: un tigre, un potro, un toro, una rosa, una tempestad, como insistentes símbolos de los atributos de la literatura.

No es casual tampoco que ese dios múltiple, el lenguaje, sea a la vez un principio creativo y destructor: el lenguaje literario nace de las ruinas, del agotamiento de otro lenguaje, destruye lo establecido para dar nueva vida, en una cadena continua —la de las sucesivas estéticas— que se insinúa ilimitada o circular: «Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego».

Un detalle del propio cuento que podría reforzar esta dirección de interpretación es la noticia de que el hijo (la obra) lanzado al mundo (a las múltiples lecturas) se

<sup>15</sup> Shaw, Donald. Op. Cit., pág. 57.

hace célebre por su capacidad de hollar el fuego sin quemarse, lo que podría entenderse como la capacidad de pervivencia de una obra (un clásico) a pesar de la amenaza de otros fuegos, de la existencia de nuevos códigos estéticos.

Shaw observa que la paulatina tarea del mago concluye «cuando se destruye brutalmente la ilusión»<sup>16</sup>. La realidad de la obra literaria, capaz de influir y actuar en el mundo exterior, des-realiza, por reflejo, a su autor, convirtiéndolo en «mero simulacro». El autor, como el mago, es la víctima de su propio sueño; su realidad queda contaminada por la irrealidad de su obra. La toma de conciencia de este hecho por parte del autor (el mago que advierte que el fuego no lo quema) provoca una triple reacción, de alivio, humillación y terror que, en su conjunto, es síntoma de la desestabilización de su propia identidad. No es casual que la humillación ocupe el lugar central de la triada simbólica y sea el nexo entre las reacciones antagónicas de alivio y terror, lo que realza su protagonismo. La evanescencia de la criatura confirma la inconsistencia de su creador, humilla porque golpea en el centro mismo de la autoestima del hombre contemporáneo; su yo, su personalidad compacta, son puestos en duda. La primaria sensación, física, de alivio (porque el fuego no lo quema), se desvanece ante el terror, psicológico, al comprobar su inconsistencia como persona.

Se ha identificado al mago con el autor para no distraer el análisis, pero, lógicamente, (y más aún después de las teorías de la lectura creativa y de la recepción) no es necesario aclarar que esa figura está repartida entre el autor y el lector, los dos «hacedores», soñadores voluntarios que ponen en acto la obra; que dan vida a ese hijo y lo interpolan en la realidad. Ante el hecho crucial de escribir o de leer, ambos quedan igualmente humillados, incómodos, porque ese hijo que han procreado (o «permitido») en la lectura o la escritura, contradice, cuestiona los valores, desestabiliza la propia identidad.

Podrían añadirse otras puntualizaciones significativas como las «mil y una noches secretas» dedicadas a la creación, símbolo insistente de irrealidad<sup>17</sup>. Recordamos que en «El Sur», Dahlmann, el protagonista, «abrió el volumen de las *Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad»<sup>18</sup>. Otro ejemplo que se carga de sentido en el contexto de la obra de Borges es la comparación de las dificultades de la creación con «tejer una cuerda de arena o amonedar el viento sin cara», figuras recurrentes y, en un caso, destacada como título (*El libro de arena*).

Concluyo reiterando que si en clave fantástica el cuento termina con escepticismo, con una amenaza para la existencia humana (¿no será el hombre sólo un fantasma, un sueño sucesivo, de otros soñadores?), en clave literaria, relega, con elegancia, a un discreto segundo plano el papel del autor, mientras valoriza el del lenguaje, el discurso, el instrumento «divino» del hecho literario, de ese milagro inefable que la metáfora de este cuento trata de penetrar.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 55.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 56.

<sup>18</sup> *Borges, J.L., «El Sur», Ficciones. Madrid, Alianza, 1987, pág. 202.*

