

Abé Pitrik.

El fuego de la especie:

Ensayos sobre seis esuitas
argentinas

México: Siglo Veintiuno, 1971.

ESTRUCTURA Y SIGNIFICACIÓN EN *FICCIONES*, DE JORGE LUIS BORGES

a Juan José Saer

I

Tres advertencias previas y necesarias antes de internarnos en un arduo terreno como es el que ofrece Borges en general y *Ficciones* en particular.

a) Recortado sobre su campo de referencias más inmediato y a la vez más profundo, la literatura argentina y no la europea, Borges aparece como un innovador concreto. Desde que comenzó su actuación, al volver de Europa en 1921, sintió como propia la misión de levantar una literatura que objetivamente no pasaba de ser un instrumento provinciano e insuficiente; escribió poemas, manifiestos y artículos pero es muy posible que sólo a partir de *Ficciones* haya logrado su propósito; los resultados de su acción pueden ubicarse en tres campos sobre los que operó: la temática (que amplía sin temor al rebuscamiento), el lenguaje (que aparece en él como ya sometido a crítica, liberado del servilismo de una transcripción incapaz de proponer un juicio sobre la realidad), la combinatoria (mediante la que pone en evidencia la pobreza de la linealidad). Su programa tuvo un momento de estridencia, entre 1922 y 1926 pero lo verdaderamente eficaz está encerrado en el período que va desde 1935 hasta 1950, en el cual consigue constituirse en modelo local, novedad única para la literatura argentina cuyos modelos, casi invariablemente, habían sido extranjeros. Paradójica suerte para la literatura argentina: este modelo nacional es más europeo que los europeos mismos en el terreno de las referencias culturales, quizás en el terreno de la concepción de la literatura. Especialmente a partir de 1955, su lección empieza a prender en el país, pero al mismo tiempo que comienza la ola de aprobación in-

ternacional: celebrado en Europa es más apreciado en Argentina. Y bien, este papel tan positivo cumplido por Borges no implica que esté al margen de ciertas constantes de la literatura nacional, ni en el campo formal, ni en el campo significativo; su poder de creación de un lenguaje es una nueva forma de presentar viejos conflictos.

b) *Ficciones* reúne dos series de cuentos, una de 1941 (*El jardín de senderos que se bifurcan*), la otra de 1944 (*Artificios*); además los cuentos están escritos desde 1935 (*El acercamiento a Almotásim*) hasta 1943, sin contar con el hecho principal de su diversidad, consistente (ya veremos qué tienen de común) en lo que hay en un cuento de experiencia particular. Sin embargo, en la medida en que su autor les ha otorgado una unidad al agruparlos en volumen, los voy a considerar como un texto único en cuyo interior habrá que discernir una organización o una serie de organizaciones que, puestas de relieve, van a hacer más inteligible su significación.

c) De *El jardín de senderos que se bifurcan* extraigo este trozo: "Precisamente, dijo Albert, *El Jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perifrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên". En *Examen de la obra de Herbert Quain*, éste "Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención". Y, por fin, en *El milagro secreto* "Iladik preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte". Entiendo que con estos conceptos Borges persigue dos cosas; primero, afirmar una cierta teoría del arte cuyos términos serían la irrealidad, la invención y sobre todo la distinción entre lo explícito (la anécdota) y lo que está oculto en el interior de una construcción de lo explícito; segundo, indicar un camino a la crítica para aproximarse a estos cuentos. La crítica desoyó este convite con rara despreocupación y adoptó como materia de su trabajo precisamente lo explícito confundiendo con lo que Albert

llamaría "el tema". ¿Cómo se produjo esta desviación? Es evidente que para Borges limitarse a crear meramente una zona literaria cualquiera no constituye en sí invención ni irrealidad. Busca, por lo tanto, materiales irrealces en sí, invenciones en sí. Esto es lo explícito de sus cuentos y está integrado siempre por las mismas recurrentes anécdotas o por las anécdotas que se producen necesariamente a partir de las recurrentes circunstancias: laberintos, circularidad, libros, sueños, orden y desorden, etcétera. Ahora bien, la irrealidad es pensable en relación con la realidad lo cual significa que para constituir esas anécdotas irrealces en sí, Borges inventó sobre la realidad, metaforizó lo que la realidad ofrece; insistió tanto en la irrealidad, la realzó tanto que esas invenciones (lo explícito) se le fue convirtiendo en sistema, es decir en una especie de "filosofía", que para muchos resultó apasionante, mucho más que el posible "tema" encubierto en la construcción. Borges parece entonces de este modo más preocupado por la irrealidad de la realidad que por la irrealidad de la literatura o, por lo menos, porque la irrealidad de la literatura sea tan inequívoca que aparezca inequívocamente irrealizada la realidad. Tal vez en eso resida la razón de que su mensaje a la crítica no haya sido muy escuchado; lo más frecuente es que, dando por su puesta su perfección literaria, se lo celebre por esa "filosofía" o por esa ingeniosa prevención gnoseológica en que esa filosofía puede resumirse. Siguiendo la indicación preliminar del propio Borges voy a intentar otro camino. Me importa por ahora menos, por ejemplo, su filosofía del absurdo de un orden que lo que el orden interno de sus cuentos puede querer decir, tal vez una significación, tal vez un pensamiento, tal vez una situación, con más vinculaciones históricas y aun psicológicas de las que Borges, por no sé qué extraña razón, parece exceptuado.

II

El oblicuo Ts'ui Pên, en *El Jardín de senderos que se bifurcan*, prefirió el modo tortuoso de hablar del tiem-

po, por medio de una adivinanza o parábola. Hay un lector, Albert, que da esa clave señalando un camino a todo lector, para quien incluso esa clave dada por Albert integra un enigma. Pero ni la clave ni el enigma parecen en estos cuentos un producto natural o necesario, un emergente espontáneo de la creación literaria, sino un resultado de cierta organización que cubre dos planos: uno —el que nos concierne como lectores— propone una totalidad que debemos interpretar como si interpretáramos una clave amplia; el otro, que concierne a los cuentos, se presenta en forma de un enigma que va tomando forma y que se confunde con la peripecia misma del cuento. Borges emplea diversos procedimientos para proporcionar esa coincidencia: los movimientos (lecturas y conjeturas) de Lönnrot para descifrar los alcances del Tetragrammaton van dando cuerpo al misterio del Tetragrammaton que aparece simultáneamente con el crimen; en *Tlön, Uqbar y Orbis Tertius* toda la descripción de la inventada enciclopedia prepara la aparición final del enigma, cuando hacen su presencia en este mundo objetos que corresponden al mundo inventado; en *Las ruinas circulares* el desarrollo del proyecto de la onirogénesis va promoviendo el enigma que se explicita al final: ¿será el que sueña el sueño de otro que está soñándolo?; en *Funes el memorioso* el enigma acompaña la existencia misma del personaje extraordinario. Hay, por lo tanto, grados de enigmático pero nunca omisión del enigma que obra como núcleo estructurador. Este carácter surge, precisamente de todas las variantes. Ahora bien, la exigencia fundamental de un enigma es su formulación; antes que nada debe presentarse como tal y así debe reconocerse; subsidiariamente puede ser resuelto efectiva o aparentemente en el interior del cuento pero siempre debe ser resuelto fuera de los cuentos. En *La forma de la espada* se entiende al final (el narrador lo entiende) qué significa la cicatriz; en *Funes el memorioso* el fenómeno queda en suspenso en su mera descripción. En todos los casos, Borges cumple con lo principal, a veces con lo accesorio lo cual permite dibujar un arco una de cuyas puntas es la mayor inmanencia del enigma y la otra su mayor trascendencia o apertura. Pero se trata de enigmas en los cuentos, no

de definiciones puras de los enigmas; esto exige una encarnación, una dramatización, exige que el enigma sea narrado por lo cual se produce un pasaje, un cambio de plano: el enigma como núcleo engendra una forma que lo expresa y lo comprende, esta forma es la investigación.

III

Naturalmente que no hay en el libro un tipo único de investigación; al variar los hechos que se deben determinar, que es la constante, cambia el aspecto de la gestión investigativa; así, en *Tlön, Uqbar y Orbis Tertius* hay tres planos superpuestos que alguien se propone investigar: si la *American Cyclopædia* tiene o no las páginas que hablan anómalamente de Uqbar, cómo se programó y qué contiene la Enciclopedia de Tlön y cómo ese mundo concebido por hombres pega un salto hacia el nuestro (por cierto que en esta etapa la investigación cede el paso al enigma cuyo brillo aumenta). En *La muerte y la brújula* se trata de investigar un crimen mientras que en *La obra de Herbert Quain* se ha adoptado la forma de un comentario literario que es, o debería ser, una de las variedades más puras de la investigación; puesta en otro plano, la pesquisa de un texto constituye también el fundamento del juicio inquisitorial: la condena de Hladik (*El milagro secreto*) nos pone frente al extremo aberrante de la investigación, es lo monstruoso del análisis de textos llevado a la política. En suma, determinar un hecho, he aquí lo que no falta nunca y que se presenta en su forma más clara o más convencional en los cuentos policiales. Pero ¿cómo se lleva a cabo la investigación, o, mejor dicho, quién la lleva a cabo?

Dos elementos del cuento me van a ayudar en este punto: el narrador y los personajes. Así, por empezar, en *El jardín de senderos* pueden señalarse cuatro búsquedas y, correlativamente, cuatro investigadores: el chino, agente alemán ("...sabe que mi problema era indicar..."), el policía que lo persigue, Albert, que investiga la obra de Ts'ui Pên ("a mí, bárbaro inglés, me ha

sido deparado revelar ese misterio diáfano"), y Ts'ui Pên, a quien "de todos los problemas ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo". Estos cuatro planos dan forma al enigma y permiten un desciframiento que realiza un personaje ausente: el Jefe que "ha descifrado el enigma". En *El tema del traidor y el héroe* hay una variante: el buscado ordena una investigación que va a terminar en él. Pero el personaje no es la única estructura posible del cuento y Borges puede situar en otra parte el movimiento de la búsqueda: prefiere el narrador quien aparecerá investigando con diferente densidad: en *Herbert Quain* el trabajo del narrador se apoya en un proceso de análisis que permite establecer una conexión entre una zona irreal (la obra de Quain) y una real (la obra de Borges: "Del tercero, *The rose of yesterday* yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*"); del mismo modo que en *Tlön*, en *La Biblioteca de Babel* el narrador es casi puramente un descriptor que hace una relación constante y pura del proceso investigativo. En *Almotásim* la búsqueda tiene la forma de un comentario bibliográfico cuya redacción es obra del narrador. Hay una línea, entonces, que va de los cuentos en que el narrador es prominente, cuentos casi puramente descriptivos, y personaje ausente (*La lotería en Babilonia*, *Tlön*) o atenuado (*Pierre Menard*) a aquellos en los que el personaje crece y el narrador es sólo el necesario vehículo de la narración. En el medio está *Funes el memorioso* en el que dos investigaciones se superponen: la del narrador que investiga a Funes y la de Funes que investiga el universo a través de la memoria. En el primer extremo de esa línea, el narrador indaga y el cuento consiste en el proceso por medio del cual se da forma a sí mismo como indagador; en el medio de la línea su indagación repite, en otro plano, la indagación realizada de su personaje; en el último extremo él mismo —que no puede desaparecer pues de él depende el relato— desplaza la indagación sobre el personaje. Es evidente que este variado y decisivo papel que cumple el narrador respecto de la investigación, tiene consecuencias en la estructura de los cuentos o, mejor dicho, en sus alcances estructurales.

Pero también puede examinarse la actuación del narrador desde el punto de vista de otras funciones de las que depende la organización del relato. Borges las matiza: en *Tlön* el narrador se llama a sí mismo Borges; naturalmente se expresa en primera persona y esta función coincide aquí con la máxima posibilidad de investigación atribuida a un narrador; la primera persona aparece en *Pierre Menard* con un alcance similar pero sin denominación; en otros cuentos, en cambio, como *La forma de la espada*, la primera persona es casi un pretexto para que hable un personaje. Más utilizado es el papel que cumple la primera persona en *La biblioteca de Babel*: habla desde lo descripto, confundido con él, no es testigo ni actúa, es una simple intermediación. Por último, hay un narrador en tercera que permite que sus personajes (*Las ruinas circulares*) o sus libros (*Acercamiento a Almotásim*) o sus ámbitos (*La biblioteca de Babel*) aparezcan autónomamente, como esferas independientes.

Entonces, teniendo en cuenta la actitud investigativa y la mayor o menor carga de investigación que soportan ya sea los personajes, ya sea el narrador, estimulada esta labor por la función narrativa propiamente dicha, me parece que se puede intentar una primera clasificación de los cuentos de *Ficciones* en tres zonas: descubrimiento, creación, organización, que indicarían otras tantas iniciales perspectivas analíticas.

IV

La idea de los cuentos como descubrimiento reposa en lo siguiente: en la medida en que el narrador se narra a sí mismo como investigador necesita de un objeto o de una serie de objetos sobre los que se realiza su investigación. Cuenta cómo va penetrando en ellos y, dialécticamente, al justificarlos los realza; mientras los investiga los descubre. Esta relación se expresa no sólo en el plano conceptual sino por medio de una exaltación verbal que da cuenta de una fiebre, desesperación, desconcierto, asombro frente al resplandor de lo descubierto. Doy un solo ejemplo: "Ebrío de

insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Runeberg erró por las calles de Malmö, rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno". El descubrimiento es descubrimiento de los desoladores términos del enigma. En esta categoría incluye *Tlön, El acercamiento a Alnotásim, Pierre Menard, Herbert Quain, Las tres versiones de Judas*.

La segunda zona resulta de un desplazamiento de los términos anteriores: el narrador, menos activo aparentemente, ya sea a través de la tercera persona, ya desde una primera persona atenuada, deja de narrarse como investigador y pone el acento en los componentes del enigma; se pasa a una descripción aliñentada por un material que se va erigiendo hasta hacerse ámbito orgánico, con leyes propias; a su vez, dichas leyes, configuran el enigma al mismo tiempo que indican el objeto de la investigación. Este grupo está integrado por *Las ruinas circulares, La lotería en Babilonia, La biblioteca de Babel, Funes el memorioso, El milagro secreto*. Lo importante es que hay una producción de una obra y no sólo su desciframiento; en el grupo anterior la obra se recibe hecha, el enigma casi formulado mientras que aquí lo fundamental parece el proceso de creación desde cero.

El narrador se borra todavía más y encarna el enigma en personajes que indagan o sufren el proceso de la indagación. Incluyo en esta categoría *El jardín de senderos, La forma de la espada, El tema del traidor y el héroe y La muerte y la brújula*. Desde luego que la idea misma de personaje entraña dos consecuencias, visibles en los cuentos de Borges: la primera, una idea de esencia (agotar el cuento en lo que el personaje es o ha escrito, como Pierre Menard); la segunda, que nos interesa ahora una idea de actuación: el personaje debe hacer algo para justificarse. Lo que hace constituye una peripecia que en la narración tradicional se lleva a cabo sobre lo dado, en contra o en favor. Borges y por eso se lo incluye en la literatura fantástica, elige un camino mezclado: hay un problema inicial, hay un personaje que se interna en él, hay una serie de pasos que se cumplen de acuerdo con leyes previas y, simultáneamente, con leyes que emergen del problema mismo. Dentro de esta perspectiva el narrador no desaparece

pero, tratando de disimularse en la tercera persona, se limita a organizar la gestión investigativa que está a cargo de esos personajes. Recupera así una función que le ha sido tradicionalmente acordada, releva lo narrativo propiamente dicho, que es lo que en este caso hace inteligible el enigma. En estos cuentos priva un arreglo de los elementos, la posibilidad de que lo irreal no dependa de factores explícitamente irreales sino del ámbito que se crea a partir de la puesta en marcha de ciertas categorías previsibles.

Casi innecesario resulta decir que las tres categorías no tienen límites nítidos; propongo esta clasificación en virtud de las predominancias, lo que implica que subsidiariamente un cuento puede formar parte de más de una categoría: *Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*, por ejemplo, muestra un proceso de descubrimiento pero en la medida en que se describe el construido mundo de Tlön hay un efecto bastante irrenunciable de creación: la poética de Tlön es una imagen de lo que puede ser la creación pura. No obstante, la clasificación es válida sobre todo porque muestra un principio de estructura que surge de los cuentos mismos y en la que, aunque variablemente, lo esencial es la invención que culmina en la categoría de la creación.

Ahora bien, a pesar de su carácter indicativo, cada una de estas categorías tiene elementos formales propios y que reaparecen en los cuentos agrupados en ellas. Veamos cuáles son.

A. El descubrimiento

1. En primer lugar se trata de uno o de varios libros, o de un hecho o de un hombre a través del libro. El libro es el objeto inicial del descubrimiento y luego el instrumento para descubrir otra cosa.
2. El libro suplanta al personaje y lo que se cuenta es aquello en que el libro consiste. Esta narración se confunde con el comentario del narrador.
3. Hay un pasaje a cierta dramatización. A veces, el autor del libro por intermedio del narrador, hace un desaffo, otras padece su redacción, otras

cumple con ciertas aventuras. Se insinúa una peripecia, sobre todo intelectual.

4. Se establece un pasaje del ámbito del libro a otro plano, el de la supuesta realidad.

B. La creación

1. En primer lugar se trata de un proyecto que está a cargo de un personaje o del que el personaje forma parte.
2. Lo que se cuenta es cómo ese proyecto se realiza o cuáles son, descriptivamente, sus componentes; en este cuadro se inserta el personaje adquiriendo, en consecuencia, un elevado carácter simbólico.
3. Hay un pasaje a cierta dramatización que se encarna ya sea en alguna actuación o movimiento del aparato creado, ya sea en un contraste que se produce entre el aparato creado y el personaje: puede haber hallazgo (*Ruinas circulares*), prolongación (*Biblioteca de Babel*), indeterminación (*Fumes*), disolución (*Lotería en Babilonia*).
4. Se establece una aproximación entre ese proyecto creado y la realidad, a veces ambos planos se superponen, otras veces, también, subsiste ambigüedad en cuanto a la relación.

C. La organización

1. Hay un problema que se plantea de inmediato como problema objetivo a resolver.
2. El o los personajes se hacen cargo de una acción tendiente a resolverlo. Hay una zona indecisa en la que todo puede ser posible. Las contradicciones surgen de la aplicación de ciertos medios (razonamiento, conjetura) al problema que parece superarlos; este enfrentamiento engendra cierto "suspense".
3. Hay desplazamientos en el espacio que esbozan cierta acción; salir, entrar, caminar son gestos que, por más genéricos que sean, son imprescin-

dibles para que tenga lugar un nivel fundamental del cuento: la radicalización o personalización del problema.

4. Se produce una revelación relacionada con el problema y se diluye el suspense; pero la solución es siempre superficial: hay un replanteo después de ella en términos nuevos. En todos los casos esto se hace mediante una apertura de sentido que trascendentaliza la revelación.

La confección de este cuadro reposa en la voluntad de encontrar situaciones básicas lo suficientemente generales como para abarcar numerosos matices, que son los que hacen diferentes a los cuentos dentro de una misma categoría; en segundo lugar, estas situaciones son más bien gestos constructivos, modos de armar los cuentos. Finalmente, si acomodamos en un solo cuadro tales situaciones básicas, observaremos que a pesar de sus alcances tan diferentes, especialmente en los puntos 2 y 3, hay una simetría, aunque hecha sobre aspectos parciales, que explica acaso cierta indiferenciación constructiva en el conjunto. Parecería que cada cuento se constituye sobre la base de una combinación dentro de un conjunto bastante limitado —y no infinito— de variables, lo que produce simultáneamente una sensación de previsibilidad y de inasibilidad. ¿Podrá vincularse con esta doble vertiente su carácter fantástico? ¿Será lo fantástico una categoría literaria producida por la fricción de estos dos principios?

V

Muchos críticos examinaron en qué consiste concretamente lo fantástico en la obra de Borges (Ana María Barrenechea, *La irrealidad en la obra de Borges*¹). Vamos a dar por adquiridos los análisis, que se centran en los recursos empleados, y vamos a tratar de hallar un elemento que resumiéndolos o conteniéndolos a

¹ Ana María Barrenechea, *La irrealidad en la obra de Borges*, El Colegio de México, 1957.

todos emerja de su carácter a la vez previsible e inasible.

Lo fantástico reside, antes que nada, en el lenguaje: hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste a la dimensión de lo real. Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra, entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido. Digamos, para abreviar, ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible).

Veamos los personajes. De acuerdo con lo que nos muestran todos los puntos 2 y 3 de cada una de las categorías, se comportan casi de la misma manera pese a sus diferencias. Esto ocurre desde luego porque los posee un mismo espíritu de búsqueda: el hecho es que desde el personaje de *El jardín de senderos* hasta el de *El millagro secreto* pasando por *Fines el memoria-so* y *Pierre Menard*, en toda esta gama, que va de la mayor precisión a la mayor imprecisión, todos llevan a cabo casi los mismos actos, están como condenados a una repetición cada uno de los actos de los otros, lo común a todos es en definitiva una actitud ritual basada en la pesada escasez de los gestos. Este fenómeno es rico en consecuencias, veámoslo solamente desde el ángulo de la literatura fantástica. Es evidente que la repetición casi mecánica de los actos hace de ellos simulacros de personajes, en todo caso personajes amputados de caracteres secundarios: les falta psicología, les falta historia, les falta elementos de inserción social o los tienen muy debilitados; les falta todo lo que implique realidad y esta carencia es necesaria para que resalte su única razón de ser, esa virtud de la búsqueda que los teratologiza.

Según Propp (*Las transformaciones de los cuentos fantásticos*²) lo que viene de la realidad representa una

forma secundaria en el cuento fantástico; los personajes se caracterizan entonces por algo que está antes que lo real, es esa condición la que les confiere la posibilidad de ser personajes fantásticos. Como vemos, los personajes de los cuentos de Borges podrían ser incluidos en esta caracterización. Propp dice, además, que esa existencia preliminar se manifiesta por medio de una forma fundamental que se liga a una cultura. Digámoslo brevemente, es el mito, que sintetiza esa relación de cercanía-alejamiento de lo real que da sustento a la literatura fantástica. Las etapas serían: cultura, representaciones religiosas formalizadas por esa cultura, mitos y folklore como fuente y, por fin, elaboración literaria fantástica.

Tal vez forzando un poco las cosas podrían rescatarse algunos mitos en los cuentos de Borges; conocida es su tendencia a hablar de ellos y a glosarlos en sus narraciones; así, por ejemplo, el mito del dios padre creando al hijo en *Las ruinas circulares*, seguramente el más explícito, el mito de la utopía en *Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*. En la mayor parte de los casos éstas son pistas falsas que ocultan y dejan aparecer mínimas puntas de las verdaderas. Más interesante es el hecho de que Borges parece reconstruir el proceso de constitución del mito pero con la particularidad de que inventa la reconstrucción y sustituye el momento inicial del circuito —la cultura— por aquello que la significa, a saber el libro. Todo lo remite a supuestos textos, como si ellos fueran las fuentes más remotas de un mito sobre el que se apoya un relato que tiende a romper la cáscara de lo real. De ahí la importancia que tiene el libro en esta serie; es el origen y el punto de partida, lo ya construido en la irrealidad que desencadena nuevas maneras de la irrealidad. No importa que en algunos cuentos se trate de escribirlo y que en otros se encuentre ya escrito; en todos constituye una dimensión fundante que concentra todas las energías de un fantástico que, para muchos en cambio, es configurado por un puro relleno de contenidos.

2 V. Propp, "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.

VI

Pero desde esta perspectiva el hecho de que se escribe un libro o se argumenta sobre uno ya escrito es ante todo una forma de recapturación de un proceso genético, esa forma es un camino de acceso a la forma misma de la realidad. Marx habría elegido la forma del proceso de constitución de lo humano, Borges aventura la posibilidad del libro con lo cual sigue dando, al margen de toda veneración por su metafísica, la respuesta tradicional argentina a los complicados reclamos de la realidad. En otra parte argumenté que la mayor parte de las opciones y los destinos argentinos se resuelven por un libro que tapa o suplanta, de este modo, la imposibilidad tanto de la acción como de una perspectiva de acción. Volveré al final sobre este aspecto; antes, quiero decir que el libro concebido como forma de acceso tiene consecuencias estructurales en *Ficciones*. Trataré de situarlas.

Salvo en *La lotería en Babilonia*, en *Las ruinas circulares*, *La forma de la espada* y *El tema del traidor y del héroe*, en todos los cuentos el libro es el motor principal, el centro en torno del cual gira lo que se cuenta. De esos cuatro cuentos dos, sin embargo, podrían asimilar el carácter del resto ya sea porque uno consiste en el relato completo que le hace un personaje al narrador (*La forma de la espada*) y el otro en que hay un drama cuyo desarrollo es previsto hasta en sus menores detalles por algo así como un autor. Quedaría, pues, fuera de este centro productor que es el "libro" *Las ruinas circulares*, por otra parte el cuento de mayor fabulación tradicional, con su narrador en tercera persona, con su personaje, con su decorado, y *La lotería en Babilonia*. Estas excepciones nos van a servir para comenzar y terminar una serie cuyos términos interiores están expresados por el "libro" en sus diferentes alcances.

Sin duda que el libro propone perspectivas diversas. Veamos algunas. En *Tlön*, inicialmente hay una leve propuesta de escribir un libro, luego se consulta otro, finalmente aparece un tercero ya escrito; en *Almotásim*

se comenta un libro ya escrito; en *Pierre Menard* una posibilidad de escribirlo, un aberrante —y divertido— anacronismo de un libro existente; en *Herbert Quain* se procede lo mismo que en *Almotásim*; en *La biblioteca de Babel* están encerrados todos los libros; en *El jardín de senderos* un libro viene a unir diversos cabos de un relato que aparentemente no lo incluía; en *Funes el memorioso* los libros son el pretexto que desencadena la exposición del "caso"; en *La forma de la espada* el libro está implícito en la manera de contar; en *El tema del traidor y el héroe* hay una especie de "happening", un libro indicado por algunos y escrito, en los hechos y sin saberlo, por muchos; en *La muerte y la brújula* la lectura de varios libros se encadena con la marcha del cuento; en *El milagro secreto* un libro ya escrito lleva al personaje al momento en que puede concluir su otro libro inconcluso; en *Las tres versiones de Judas* se trataría, otra vez, de un comentario a un libro escrito, como *Almotásim* o *Quain*.

Ahora bien, todos esos libros constituyen una "Biblia", es decir un conjunto dentro del cual cada uno cumple una función distinta en relación con la totalidad aunque los temas puedan coincidir. Agrupando estas funciones se puede reconocer una especie de proceso que rompe el por lo general admitido estatismo de Borges, asentado en su declarada adhesión a Berkeley. El proceso es abierto por *Las ruinas circulares* y cerrado por *La lotería en Babilonia*. El cuadro sería el siguiente:

Primera función, la constitución de un hombre (*Las ruinas circulares*). Crear un hombre mediante el sueño supone un hacedor que a su vez es constituido por otro, y a la vez la afirmación del sueño como única materia de que se compone el hombre.

Segunda función, la constitución y pérdida de la identidad (*Almotásim*, *La forma de la espada*, *El tema del traidor y el héroe*). Ese ser soñado llega a ser por un momento A pero en seguida es igual a B, o mejor dicho, forman un conjunto denominado AB o BA, indistintamente. De aquí se saca que previamente hay dos instancias: 1º, una mirada exterior que atribuye (¿lo necesita?) identidad; 2º, una refutación al concepto mismo de identidad que debe ser reemplazado por otro

que resulte de la fusión de todas las categorías, vaga zona donde no hay tiempo ni espacio.

Tercera función, la constitución de la memoria; en *Funes el memorioso* un hombre aspira a lo que aspiran las enciclopedias y los diccionarios: la memoria encierra y reproduce la realidad, movimiento que supone una realidad perceptible exterior que proporciona el objeto acumulable pero, por otra parte, sólo puede ese proyecto realizarse en un simultaneísmo, en una sincronía que ratifica la destrucción de espacio y tiempo.

Cuarta función, la constitución de un lenguaje (*Tlön* y *Funes*) como la resultante natural, como necesidad del entendimiento de ordenar lo acumulado en la memoria o en el diccionario; ese orden reposa, por su lado, en un cierto pensamiento, sean cuales fueren sus signos.

Quinta función, la constitución de sistemas, tal como se expone en *Herbert Quain* y en *Tlön*; el lenguaje es ya un sistema pero no agota la posibilidad de otros que se constituyen sobre él; los elementos del lenguaje pueden combinarse en códigos diferentes, surgen posibilidades semiológicas.

Sexta función, la constitución del libro, expuesta como proceso en sí en *El milagro secreto*, *Almotásim*, *Pierre Menard*. El libro es una elección, un código determinado, la particularización que concentra y devuelve todos los procesos anteriores y posteriores, los que permiten que se erija y los que desencadena.

Séptima función, la constitución de una teoría del conocimiento a partir del libro; el libro ya escrito es clave y espejo de otra cosa que está más allá, ofrece una aproximación que surge de cierta lectura. *Tlön*, *Tres versiones de Judas*, *El jardín de senderos*, *La muerte y la brújula* proponen, además, que eso que está más allá es el libro mismo.

Octava función, la constitución de la biblioteca, donde todos los libros juntos encierran el conocimiento total; esto supone una suma de todos los códigos posibles, aquello que siendo la acumulación de todas las posibilidades resulta, en su sincronía, la negación de la posibilidad del conocimiento. En *La biblioteca de Babel* los libros giran incesantemente, es la imagen de

lo ya resuelto e inmodificable y, por lo tanto, repetición, infierno indestructible en el que se congela la mente humana.

Novena función, la constitución de la historia, a partir de la aplicación de un sistema a los actos sociales de los hombres; el código elegido es un orden indecifrado, en sí mismo absurdo, susceptible de ser descripto exteriormente como estructura pero carente de sentido. Ese es el azar de *La lotería en Babilonia*, la arbitrariedad de *Tlön*.

Los libros, entonces, dan la materia para todo ese proceso que propone una gnoseología total cuyos valores, me parece, saltan a la vista.

VII

No todas las funciones tienen la misma densidad significativa. De entre las más interesantes elijo el momento de la constitución del libro, del que una vez constituido derivan las demás. Ya hemos visto que el libro es una opción dentro de un sistema, un conjunto particular dentro de otro más general que es el lenguaje. El lenguaje está ahí y de entre sus combinaciones posibles hay que elegir una para dar forma concreta al relato, al argumento, al mensaje, al libro; quedan fuera infinitas combinaciones, hay que desprenderse de muchos órdenes posibles. Borges ha expresado esta circunstancia en *El jardín de senderos*: "En todas las ficciones, cada vez que un hombre se encuentra con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta —simultáneamente— por todas". Puesto que leemos lo que se dice acerca de la novela de Ts'ui Pên y no la novela de Ts'ui Pên, lo que para nosotros tiene interés es lo que pone Borges en esta idea, que es la "ficción" para él. Evidentemente su ficción es una de entre esas "todas", la de Ts'ui Pên. Ahora bien, este concepto se vincula con elementos de un proceso más vasto: la novela de Ts'ui Pên tendría relación con el simultaneísmo de la memoria: su libro se incrustaría entonces en el lenguaje mismo, sería puro lenguaje, se confundiría

con él; pero en el cuento de Borges es la voluntad de simultaneísmo lo que aparece no el simultaneísmo mismo; además, siendo el libro el resultado de la elección de una alternativa, el simultaneísmo de todas las alternativas posibles acarrearía el no-libro, o la suma de todos los libros posibles, lo cual viene a ser lo mismo. En *Ficciones* ha elegido una alternativa pero como protestando por tener que dejar de lado todas las otras y verse obligado a narrarla.

Macherey (*Pour une théorie de la production littéraire*³) comprende este drama de Borges: "Comment écrire la plus simple histoire, alors qu'elle implique une possibilité infinie de variation, alors que sa forme choisie manquera toujours des autres formes qui auraient pu l'habiller?" Y le encuentra una salida al decir: "Choisissant justement parmi ces formes celle qui, par son déséquilibre, son caractère évidemment artificieux, ses contradictions, préserve le mieux la question". Es justo, es, por otra parte, lo explícito. Pero al "préservar le mieux la question" paradójicamente Borges afirma el carácter real de su obra. Recordemos: entre todas las posibilidades ha elegido contarnos cómo debería ser una novela que las expresara a todas simultáneamente; en este punto reside su debate (imaginar cómo podría ser esa novela ideal) y su drama (la necesidad de contar el debate y la imposibilidad de realizar la novela ideal). Pero debate y drama configuran un tema, que por su reiteración se le ha hecho característico; ha elegido este tema de su debate y drama de escritor para narrarlo, así como los demás escritores eligen otros formando parte, la obra de todos, del conjunto de tentativas con que la literatura nos incita a descubrir el mundo, incluidas las limitaciones del mundo y las limitaciones del descubrimiento. Es claro que cuenta este tema, expresión de un conflicto, de manera tan engañadoramente perfecta que muchos lo traducen a términos metafísicos, como si previamente no pudiera ser considerado a la luz de otras perspectivas.

³ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro Paris, 1966.

VIII

Debate y drama son términos casi complementarios en este caso: discusión de lo que se podría y acaso debería hacerse y sometimiento bajo protesta a lo concreto, de la omnipotencia de la imaginación al sacrificio de la elección; también, de la soberanía del pensamiento a la miseria de la acción.

Sigamos esta veta del análisis. Ya hemos visto que el tema explícito en varios de sus cuentos es el libro; en otros, y casi no hay zonas intermedias, el tema explícito es el crimen: Borges es un maestro del cuento policial. El libro y el crimen constituyen dos polos de atracción entonces aun en el superficial plano temático; ahora bien, el libro y el crimen en su reiteración constituyen dos aspectos más vinculados a planos psicológicos que a fuentes culturoológicas; hay que recordar que si por una parte Borges mismo rememora haberse criado entre bibliotecas, por otra descubrió a los matones del suburbio y precedió su obra fantástica con la llamada *Historia universal de la infamia*. Pero no es que haya una permuta de valores: o el libro (resultado de la creación cultural) o el crimen (acto de ruptura o de desanudamiento esencial) como campos de elecciones igualmente originantes y explicativas. Al contrario, la opción es decisiva y da el tono al relato: se cuenta de un modo si se trata de crimen, de otro si se trata de libro. Es como si uno y otro reinaran en su respectivo sector; en esa proyección absoluta, el crimen, siendo un estallido de la realidad, es una de sus expresiones más crudas y, por lo tanto, está investido de una autenticidad sólo rozada por las racionalizaciones; y el libro, por su lado, aisladamente, es un campo en el que hay que afirmarse para poder negar el crimen, que se desborda a sí mismo. En ciertos cuentos, el libro aparece junto al crimen ayudando a comprenderlo pero esta misma función es iluminante y supletoria; es aquello que no hay más remedio que hacer pero a sabiendas de que se trata de una reproducción de la realidad, no de un trabajo sobre la realidad; el crimen, por el contrario, es la realidad misma; de don-

de para censurarlo, el libro y lo que lo precede se estimulan a partir de su incapacidad hasta la magnificación, hasta la intelectualización, y lo censurado, al exigir tanto despliegue y repliegue, al presentarse como crimen, aparece como lo real monstruoso, lo real como peligro y como acechanza.

Pienso que ciertos gestos característicos y reiterados de Borges, el laberinto y la circularidad, por ejemplo, traducen esas ideas-sentimiento de libro y crimen. El libro se construye sobre un lenguaje que tiene detrás un pensamiento; ese pensamiento es luego el objeto del libro que lo afirma frente a la realidad; pero el lenguaje, según lo observamos en su momento, se agota en su constitución, es lo que se ha constituido; la relación es estrecha y el pensamiento, dentro de su representación cerrada, no puede sino volver constantemente sobre sí mismo, así como el lenguaje no puede salir de su immanencia: el pensamiento es el infierno de lo dado, el extravío dentro de lo conocido, la imposibilidad de romper su propia costra. En la medida en que el libro se magnifica frente a la acción, en la medida en que, por consecuencia, el pensamiento se agiganta, esas figuras como el laberinto indicarían no tanto una forma de ser del mundo exterior cuanto una dificultad del pensamiento. En el fondo, el libro sería el signo exterior de la represión del pensamiento como valor activo, como determinante, y la acción sería tan aplastadora que sólo podría concebirse como crimen.

Otra consecuencia: elegir de entre todas las posibilidades una y escribir un libro es inclinarse en cierto modo por la limitación de la omnipotencia, es decidirse por la acción. Pero esta decisión es más bien ambigua. Como lo veremos al final de este trabajo, es sobre todo en divorcio de la acción que se vive este acto. Me pregunto si no tiene que ver con esta forma de plantearse los conflictos la ardua construcción de los cuentos. La complejidad de los relatos —y su originalidad— dibujan homológicamente la elevada penuria de un espíritu que se debate, desgarrado por su apetito total y su incapacidad de satisfacerlo. Sus recursos sutilísimos, su arquitectura rebuscada, sus tópicos que reaparecen ligeramente variados, sus efectos de precisa difuminación, su perfecta enunciación de propósitos que debe-

rían aparecer en la expresión y no directamente, todo eso junto configura un trabajo, una idea de la literatura como un sistema de obstáculos que hay que vencer. Si hay acción entonces, aparece como diferenciada y trabada, como oculta en el sofocamiento de la forma: el trabajo que es lo que resalta, se muestra no como lo concreto del pasaje del pensamiento a la expresión sino como la manifestación más poderosa de un conflicto que no se puede menos que destacar, como que es un conflicto profundamente arraigado en toda una literatura.

IX

Los tironeos entre pensamiento y acción son tradicionales en la literatura argentina desde sus comienzos. El pensamiento no es sentido como actuante y sin embargo se debe recurrir a él y la acción no es concebida como reflexiva. Históricamente, el planteo aparece ligado al nacimiento del espíritu liberal y reposa en la idea de modelos que deslumbran y aplastan por su prestigio. Es eso lo colonial, lo subdesarrollado. De ahí surge la condena, en el plano racional, por lo inmediato y la exaltación por un universo de "valores". Ambos aspectos son complementarios y correlativos pero también insinúan una paradoja: más grandes son los esfuerzos para condenar lo real más exaltado es el pensamiento, es decir que el instrumento se desborda para condenar algo que sabe que lo está superando; ese algo es una fuerza, a la que se debe reprimir, y ocupa un espacio demasiado grande en esos hombrés que se están descubriendo como seres históricos, esa fuerza los fascina; en el fondo, desde Echeverría a Borges, estiman más la acción que denigran que el pensamiento que los ayuda a denigrarla. Esa acción, esas fuerzas oscuras y agresivas que brotan de un país por el momento ininteligible, constituyen el desmesurado terreno de la vida, y el pensamiento que las estrangula el ámbito fantasmal que se siente a sí mismo como violentamente ineficaz porque es impuesto, porque no ha surgido de una propia creación, porque todo ese

pensamiento proviene de otro mundo, en el que parece funcionar adecuadamente para transformar el mundo.

Es claro que habría que exponer este conflicto a lo largo de la literatura argentina para insertar en él a Borges. Básteme decir, por ahora, que Borges lo muestra en todo su esplendor y en sus verdaderos términos: es, ante todo, un intelectual argentino para quien la universalidad congelada del pensamiento puede ahogar perfectamente una función transformadora del pensamiento.

LA "NOVELA FUTURA" DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

I

En 1927, Macedonio Fernández le escribió a Ramón Gómez de la Serna una carta en la que le confesaba "estar muy interesado en Estética de la Novela". La expresión vale la pena: aquí, como en todas partes, Macedonio viola alguna norma y lleva al plano de lo absoluto algo parcial, en este caso aunque más no sea por el expediente finisecular de las mayúsculas. Pero más que por eso, la expresión es rica en cuanto afirma un carácter, una inclinación, una preocupación, una ocupación inclusive, niveles todos que Macedonio sorteó escrupulosamente, casi con deliberación, toda vez que habló de sí mismo.

En su conocido Prólogo a *Papeles de Recienvenido* (Losada, 1944), Gómez de la Serna toma esa afirmación tal cual y la inscribe en el general impulso a la filosofía de que Macedonio había dado ya herméticas pruebas en su *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Gleizer, 1928). Parece coherente: filosofía, estética, rama la una de la otra sin contar con el otro grado de la coherencia que residiría en la filosofía misma, nudo central, engendradora, punto de partida y de llegada de toda investigación parcial de la realidad. Pero Macedonio no era tan ordenado como para proponerse una investigación, la idea misma de investigación le es bastante extraña. ¿Cómo puede entenderse entonces ese "interés por la Estética de la Novela"? Yo creo que en esa misma carta se encuentra un principio de