

Graciela N. Ricci

"No esperes que el rigor de tu camino que tercamente se bifurca en otro que tercamente se bifurca en otro Tendrá fin..." (J.L. Borges, "Laberinto")

(alinear)

Estas palabras de Borges dibujan, tal vez mejor que muchas otras, una característica de su pensamiento que es también propia del pensar latinoamericano: la repetición de lo elusivo, de ese movimiento de oscilación continua entre bifurcaciones laberínticas que impide la llegada a un centro. Es esta ausencia de un centro la presencia más fuerte en la obra de Borges; una Presencia de la Ausencia que funda una dirección, define las tonalidades que marcan nuestra literatura y lleva, paradójicamente, a considerar a Borges un precursor de la post-modernidad y del modo de pensar multiprospectivo de este final de siglo.

Decía Rodríguez Monegal que a Borges se lo ha explicado, "se ha hecho su biografía, se lo ha psicoanalizado, se lo ha antropologizado, pero no se lo ha analizado literariamente en su relación hombre-obra, obra-hombre"¹. Este trabajo se propone investigar en esta dirección y mostrar la proyección de dicha relación en la dimensión simbólica del lenguaje y en los significantes estructurales del discurso, a través de un texto desconocido de Borges², una conferencia sobre literatura fantástica que el escritor argentino pronunciara en Buenos Aires el viernes 7 de abril de 1967.

Me parece importante analizar este ensayo de Borges porque, de su obra, la crítica estudia principalmente sus cuentos y poesías, y sus ensayos se toman solamente como punto de referencia "para comprender el sentido final de su obra creadora" (Alazraki, 1983:323). Alazraki, uno de los pocos que ha considerado los ensayos borgesianos³ como género en sí mismo, da algunas explicaciones posibles de tal anomalía, que no justifican sin embargo este vacío crítico en relación con el Borges ensayista. Esas razones serían: "el éxito de sus cuentos, que ha otorgado a

¹Cit. por. B. Korembliit (1986:31)

²"La literatura fantástica". El texto de esta conferencia de Borges llegó a mis manos gracias al amigo y colega Pedro Barcia (Universidad de La Plata, Argentina), que la presentó al II Coloquio Internacional Texto-Contexto, que organizamos en la Universidad de Macerata (octubre 1996). La ponencia de Barcia se intitula: "Los temas y los procedimientos de la literatura fantástica según un texto desconocido de Borges (las Actas del Coloquio están actualmente en prensa).

³Sobre el uso del término 'borgiano' o 'borgesiano', prefiero utilizar 'borgesiano' para evitar confusiones con el adjetivo derivado de 'Borgia'. Borges prefirió usar 'borgesiano' la última vez que aludió a un calificativo de su obra: "Actualmente existe Borges, y aún borgesiano, creo...". comenta en una entrevista con Jean-Pierre Bernes, "La universidad del mundo". En La Nación, Buenos Aires, 14-VI-1987.p.1.

Borges su celebrada notoriedad; el grave error de excluir el ensayo de su obra creadora; la tendencia a ver el ensayo no como entidad en sí misma sino como exégesis o suplemento del poema o del cuento(...); el delgado límite entre ensayo y cuento, y la subsiguiente necesidad de estudiar el uno en ensamble con el otro" (Alazraki, 1983:324).

Mi intención es cubrir parcialmente esta carencia analizando un ensayo que, además de ser interesante por poco conocido y porque es el texto más explícito de Borges sobre literatura fantástica, revela -al igual que sus ficciones- varios niveles significativos en su estructura, y los mismos núcleos conflictivos que lo han llevado a componer sus cuentos y poesías.

Gran parte de la crítica describe a Borges o como un escritor conservador y reaccionario, emocionalmente desapegado de cualquier ideología, o como un escritor capaz de asegurar una respuesta a los interrogantes metafísicos del universo. Probablemente ninguna de estas dos perspectivas ha tenido en cuenta que la ironía y la distancia con la cual Borges encaraba el proceso de la escritura, obedecían a una poética del distanciamiento difícil de asumir para el lector ingenuo, porque provoca desorientación y desasosiego. Tal vez ése sea el motivo por el cual Borges es abundantemente citado pero, en realidad, poco leído, porque su escritura no es ni cómoda ni tranquilizadora, difícil de encasillar y de definir. Por eso, las formas desconstruccionistas de su pensamiento han podido ser catalogadas como precursoras de la posmodernidad, porque parten de cualquier punto de la esfera-labirinto y se encaminan hacia posibilidades cada vez más complejas pero siempre cerradas, sin salida.

El texto de la conferencia que analizaremos es prácticamente desconocido: una versión taquigráfica se editó en folleto con el título: "La literatura fantástica" (Olivetti Argentina SA, 1967, 19 pp.), publicación no oficial, que pasó inadvertida a la crítica y no figura en las obras completas ni en las bibliografías. Borges se había ocupado ya del tema de la literatura fantástica en "El arte narrativo y la magia", de 1932, recogido en *Discusión*. En 1949, año en que se publica *El Aleph*, Borges dicta dos conferencias sobre literatura fantástica, una en Montevideo y la otra en Tucumán; y, en ellas, limita el contenido de lo fantástico a cuatro temas:

1. La obra de arte dentro de la obra de arte.
2. La contaminación de la realidad con el sueño.
3. Los juegos del tiempo.
4. El doble.

En 1950 da una tercera conferencia en la ciudad de Rosario sobre el mismo argumento, e incorpora otros cuatro temas:

5. La omnipotencia.
6. Las acciones paralelas.
7. La metamorfosis.
8. Los fantasmas.

La conferencia de 1967 de la que nos ocuparemos es, por lo tanto, la cuarta que Borges dicta sobre dicho argumento. Pedro Barcia hace notar, con mucho criterio, que estas conferencias son un válido argumento contra los que han comentado que, en Borges, lo fantástico es sólo cuestión de lenguaje o de manipulación del relato: "Esta conferencia, como los gérmenes de las anteriores, prueban que el autor consideraba como propios de dicha literatura un conjunto

reducido de temas, que enuncia, glosa y ejemplifica con literatura universal. De suerte que para Borges hay temas (así los llama él) "específicamente fantásticos", pertenecientes a una tradición temática antiquísima, ya acusada en Oriente, que ha ido desplegándose en sucesivas encarnaciones textuales. La obra de Borges se incorpora a esta tradición fantástica temática con su **modus operandi** y su **modus dicendi**.⁴

En realidad, cuando Borges habla de 'temas', da a este término una acepción amplia porque en los temas que él enumera en sus conferencias sobre literatura fantástica, hay algunos que son específicamente temas (como por ejemplo los fantasmas, la omnipotencia) y otros, sin embargo, que son procedimientos (la ficción en la ficción, la contaminación del sueño con la realidad, las acciones paralelas o causalidad mágica). No entraremos a analizar el por qué de esta confusión de dominios, ya que lo que nos interesa, en este trabajo, es mostrar la relación hombre-obra. Nos interesa, también, evidenciar ciertas constantes conflictivas de la escritura de Borges, que el escritor parece proyectar en la estructura de todos sus textos, aún escribiendo una conferencia como ésta, de carácter aparentemente convencional, ameno e informativo. Dichas constantes hacen que los temas del fantástico se vayan transformando en una estructura significativa generadora de una segunda narración no manifiesta, factible de señalar una dirección colectiva.

Sabemos que, en general, en el primer párrafo de un texto se encuentran los elementos claves que permiten descifrar las particularidades del pensamiento de su autor y la orientación de todo el texto. Borges comienza desdoblándose en un segundo "Borges y yo", y citándose a sí mismo en un texto escrito diez años antes, en colaboración con Margarita Guerrero:

"Yo compilé hace tiempo un libro titulado **Manual de zoología fantástica**, es decir un libro dedicado, no a los animales comunes, sino a los animales fantásticos. Ya que estos animales se crean por arte combinatorio, ya que en el centauro, por ejemplo, se conjugan el caballo y el hombre; en el minotauro, el hombre y el toro; en el dragón, la serpiente y el pájaro, pensé que el número de animales fantásticos sería virtualmente infinito. Lo busqué en la **Historia natural** de Plinio, en la **Tentación** de Flaubert, en diversas mitologías occidentales y orientales. Y comprobé con algún asombro que el jardín zoológico fantástico, digámoslo así, no era más rico que el jardín zoológico real."(p.5)

La estructura de este **incipit** refleja el modo de trabajar borgesiano, oscilando entre polaridades, combinando géneros y especies diferentes, buscando lo infinito donde no se lo puede encontrar, es decir, en la literatura. Es este mecanismo reiterado de su pensamiento el factor germinal, que va a ir desencadenando una estructura especular binaria alrededor de los temas de la

⁴Cfr. la ponencia de Pedro Barcia. en nota 2.

literatura fantástica: cada tema evocará en el orador historias ajenas (casi siempre dos ejemplos por tema) que irán funcionando como un sistema de espejos y permitirán revelar, poco a poco, otra historia. Borges en esto es coherente con su visión del mundo, porque si para él el conocimiento científico, religioso o filosófico es importante por su valor estético⁵, por lo que encierra de singular y de maravilloso, nada impide que un ensayo pueda ser considerado como una forma de ficción y que, inversamente, el cuento adquiera densidad de ensayo. Y este trabajo sobre la literatura fantástica lo demuestra porque, en realidad, más que reflexionar sobre cada tema, Borges lo ejemplifica con cuentos y leyendas de la literatura universal; es decir, narra historias y no sólo en la superficie sino también en las estructuras profundas del discurso.

En el segundo párrafo, hay un pasaje algo forzado de la zoología fantástica a la literatura fantástica a través de una analogía entre la dicotomía animales comunes/animales fantásticos, y la dicotomía literatura realista/literatura fantástica. Luego Borges

pasa a enumerar dichos temas, advirtiendo prudentemente que no los agotará. Los temas -siete de los ocho que había comentado en su tercera conferencia-, los va a ir colocando en orden diferente respecto a las otras conferencias, dejando curiosamente de lado un tema o procedimiento fundamental en su obra narrativa: la ficción en la ficción.

En cada uno de dichos temas, la estructura que Borges despliega es semejante, si bien no idéntica: a) presentación del tema; b) resumen de una o dos versiones famosas de dicho tema; c) un comentario a la idea central de las dos historias o a la forma poética de la idea; d) saltuariamente una alusión, manifiesta o velada, a la vida de Borges en conexión con el tema tratado. A continuación, enumero los temas de la literatura fantástica que Borges considera, en el orden en que él los describe, y menciono los ejemplos de la literatura universal que él utiliza, haciendo un brevisimo resumen de cada uno.

1. El tema de la transformación. Borges curiosamente habla siempre de "transformación" y no de metamorfosis, tal vez porque no utiliza la metamorfosis física para los personajes de sus textos ficcionales, si en cambio las transformaciones anímicas.

En este primer tema, Borges menciona a Ovidio y a Kafka pero prefiere detenerse en otros dos textos que resume: "Lady into Fox" (Dama en zorra), de David Garnett y "El caso del difunto Mr. Evelsham" de Wells. El primero, que Borges selecciona para su **Biblioteca Personal** (tomo 57), narra la transformación de una dama inglesa del mil ochocientoscincuentaytantos en zorra, y el

⁵En el epílogo de **Otras Inquisiciones** (1952), Borges comenta: "Dos tendencias he descubierto al corregir las pruebas en los misceláneos trabajos de este volumen. Una. a estimar las ideas filosóficas y teológicas por lo que encierran de singular y de maravilloso(...). Otra. a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado."

comportamiento del marido, que soporta todo menos que ella lo traicione con un zorro. Cuando la ve rodeada de zorritos, la hace despedazar por sus perros en una cacería. Borges da a la historia la calificación de 'triste'. El cuento de Wells, incluido en la **Antología de la literatura fantástica** (Bioy Casares-Borges, 1940:263-274), es la historia de un fraude: un estudiante de medicina es engañado por un anciano que le promete hacerlo heredero de su riqueza. En cambio, le da a beber inadvertidamente veneno y canjea su cuerpo con el del estudiante.

2. Contaminación de la realidad con el sueño. Borges ejemplifica con dos textos: "Historia de los dos que soñaron", incluido también en la citada **Antología**, y un brevísimo texto de un místico chino del siglo V a.C. Chuang-Tzú, que cito enteramente porque consiste en una única oración: "Chuang-Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre." El otro cuento mencionado es la historia de dos sueños proféticos sincrónicos y cruzados: un egipcio sueña en Alejandría que debe ir a Persia para encontrar un tesoro y allí, luego de años de viaje y de peripecias, a través del sueño análogo de un juez, se entera de que el tesoro se encuentra enterrado en el jardín de su propia casa.

3. El tema del hombre invisible, que Borges ejemplifica con "El hombre invisible" de H.G.Wells, retoma el tema de la omnipotencia de la conferencia de 1950. El cuento de Wells, además de ejercer una notable influencia sobre Borges, está conectado a la relación edípica con su padre, que en cierta ocasión, al regalarle el cuento, le comentó: "Aquí tenés este libro que es muy bueno. Yo quería ser el hombre invisible. Y, además, lo soy, porque nadie me conoce." Y Borges agrega: "Yo siento eso(...)el deseo de ser el hombre invisible"⁶. La historia, muy conocida, que Borges incluye en su **Biblioteca personal** (tomo 14), narra las peripecias de un estudiante de medicina albino, que descubre un líquido que da la invisibilidad y piensa poder dominar el mundo, pero luego se da cuenta de sus limitaciones. Su intención de fundar un reino del terror fracasa, y el final es trágico porque su amigo lo traiciona y la policía hace que los perros le den caza y lo maten. A medida que el cadáver se corrompe, el estudiante se vuelve visible.

4. Los juegos con el tiempo. En este tema Borges se detiene más que en los otros, y vuelve a tomar como primer ejemplo otro cuento de Wells, "La máquina del tiempo", que lo había marcado profundamente en su infancia y que también está incluido en su **Biblioteca Personal** (tomo 14). Es una historia algo complicada, que tiene que ver con el descubrimiento de dos mundos insólitos situados en el futuro: una especie de seres humanos muy pequeños llamados Eloi, que viven de las frutas de los jardines, y el mundo subterráneo de los morlocks, descendientes de los proletarios actuales que, al cabo de siglos de trabajar en la oscuridad, se han

⁶Cfr. la entrevista con M. E. Gilio: "J.L.Borges: Yo quería ser el hombre invisible". En *Crisis*, XIII, A.2. mayo de 1974, p.46. Buenos Aires.

vuelto ciegos y que, a veces, de noche, suben por las escaleras espirales del pozo del jardín y devoran a los aristócratas degenerados de la superficie del planeta.

El segundo ejemplo es un cuento de Henry James, gran admirador -como Borges- del cuento de Wells. Se intitula "El sentido del pasado", y narra la historia de un joven norteamericano del siglo XX que regresa al siglo XVIII porque su retrato ha sido pintado en ese siglo; y ha sido pintado en ese siglo porque él ha regresado desde el siglo XX. El sentido del episodio, que -comenta Borges- llena de tristeza al joven, es que él no pertenece a ninguna época y sigue siendo un forastero en todas partes.

5. Presencia de seres sobrenaturales entre los hombres. En 1950 Borges denominó este tema "los fantasmas". El ejemplo que da es la leyenda medieval noruega nacida cuando los antiguos dioses germánicos son reemplazados por el cristianismo. La leyenda cuenta la realización de la profecía de la muerte del dios Odín, hecha por un hada maligna que, no habiendo sido invitada a los festejos de su nacimiento, predijo que la vida de Odín duraría lo que una vela encendida. Quien narra esto es un anciano que, habiendo llegado al palacio de un rey, canta ante la corte esta historia y, viendo que todos se ríen de la maldición, enciende la vela en silencio y desaparece. Cuando lo encuentran afuera muerto, sobre la nieve, comprenden que la profecía se ha cumplido. El segundo ejemplo de este tema, Borges lo da más adelante, en forma sumaria: está tomado de **Las mil y una noches** y cuenta de un príncipe que, transformado por un mago en mono, demuestra su condición humana jugando y ganando al rey tres partidas de ajedrez.

6. El tema del doble. Un tema universal que, como dice Borges, puede haber sido sugerido por nuestro reflejo en los espejos. Es el conocido **doppelgaenger** alemán, el doble que camina al lado de la persona. Dice Borges: "En Escocia lo llaman **fetch**, de la palabra **fetch** -buscar-, porque si un hombre ve a su doble, ese doble viene a buscarlo para llevarlo a la muerte." Cita como ejemplo el **William Wilson** de Poe, en el cual un hombre cita a duelo a otro que continuamente lo está denunciando por sus fechorías. Cuando lo mata, él también muere, porque su conciencia ha muerto con él. El otro ejemplo que cuenta es la novela de Oscar Wilde: **El retrato de Dorian Gray**, historia de un hombre que ve reflejado sus pecados en un cuadro. Dice Borges: "ese retrato está gastado por la corrupción y la maldad. Ese retrato le da asco. Entonces él toma un arma que yace sobre la mesa y da muerte al cuadro y en ese momento muere él". Los sirvientes que entran ven, al lado del cuadro del Dorian Gray joven, a un hombre viejo y maligno que solo reconocen por los anillos que lleva.

7. El último tema es el de las acciones paralelas, uno de sus preferidos, que en "El arte narrativo y la magia", de 1932, había llamado "causalidad mágica" y había definido como "la que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes" (Borges 1957:88). Narra como ejemplo una leyenda irlandesa medieval (**Mabinogion**).

relatos celtas) en la cual dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de una montaña, mientras sus respectivos ejércitos combaten en el valle. Cuando uno le da al otro el Jaque mate le avisan, al que ha perdido, que su ejército ha sido derrotado. Dice Borges: "Entonces comprendemos que los hombres eran meros reflejos de las piezas de ajedrez; que la verdadera batalla ha sido librada en el tablero y no en el valle." Con esta reflexión, Borges da por terminada la enumeración de los temas y, en cierto sentido, retoma el párrafo inicial, cuando habla del arte combinatorio de los animales fantásticos, arte que puede muy bien homologarse a los movimientos de una partida de ajedrez.

La conferencia se cierra con dos preguntas capitales, a poca distancia una de la otra, que son la clave de toda su obra. La primera es: "¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos?", y la segunda, ya a otro nivel, deja abierta al público la siguiente interrogación: "¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?".

De manera análoga a los cuentos de Borges, el texto de la conferencia requiere una segunda y una tercera relecturas porque, a partir del acto global memorizado en la primera, el entramado borgesiano nos entrega un segundo nivel semántico difícil de vislumbrar en la primera experiencia lineal. Este nivel se construye a partir de los resúmenes de las distintas historias elegidas por Borges, cuyos finales permiten aislar una isomorfia implícita extremadamente sugestiva. Esquematicemos, entonces, los finales de las historias:

1. La transformación.

a) Lady in the fox: los perros despedazan a la madre zorra (esconde un asesinato pasional motivado por la traición de la esposa).

b) El caso del difunto Mr. Evelsham: hay un espejo que evidencia el fraude, el intercambio de cuerpos; termina en un suicidio y en un incidente.

2. Contaminación realidad-sueño (único tema cuyas historias no terminan con muertes).

a) "Historia de los dos que soñaron": esquema polar de sueños paralelos y proféticos, con viaje aventuroso. Hay agresión (el egipcio recibe azotes) pero el final es positivo: el tesoro.

b) Chuang-Tzú y el sueño de la mariposa: estructura reversible, de 'reloj de arena', con final ambiguo. Alusión al tigre y a Heráclito.

3. El hombre invisible (tema de la omnipotencia).

Cuento homónimo: los perros despedazan al estudiante, cadáver que se corrompe.

4. Juegos del tiempo.

a) La máquina del tiempo: mundo de los eloi y de los morlocks ciegos que devoran a los aristócratas, flor que se corrompe.

b) El sentido del pasado: sentido de extraneidad, de ser forastero.

5. Presencia de seres sobrenaturales.

Leyenda noruega: termina con la muerte de Odin por la predicción del hada maligna que se cumple.

6. El doble.

a) William Wilson: termina con la muerte del protagonista por haber asesinado a su doble.

b) El retrato de Dorian Gray: muerte del retrato, corrupción y muerte del joven convertido en viejo maligno.

7. Acciones paralelas.

Leyenda irlandesa: ejércitos que se desangran. Termina con una derrota sincrónica al ajedrez y en la batalla.

Ahora bien, si cotejamos los finales de las historias unos con otros, notaremos que todos, con excepción del segundo (contaminación realidad-sueño, de estructura una paralela y otra reversible), finalizan con el crimen -o la muerte en general-, como presencia constante, en relación con traiciones, fraudes, fechorías, y con modalidades casi siempre violentas: asesinatos, suicidios, desangramientos. Esta isotopía de muerte, fruto de la recurrencia de Thanatos como personaje enmascarado de la literatura fantástica, que refleja la relación de odio en la dualidad sujeto-objeto, está enmarcada por un texto en el cual la estructura a espejo, la simetría y la sincronicidad organizan el tejido de todo el sistema.

Efectivamente, el texto completo de la conferencia presenta, como el párrafo inicial, una estructura binaria especular que repite la simetría horizontal y vertical de gran parte de los cuentos de Borges. Es una estructura fuertemente arquetípica que nos recuerda el símbolo de la cruz rúnica, en la cual coinciden el tiempo circular y la historia, la permanencia y la impermanencia, lo superior y lo inferior, lo exterior y lo interior. Y es este carácter arquetípico, axial y geométrico de la estructura, junto con la poética del distanciamiento que Borges ejercita regularmente lo que, según mi criterio, ha permitido a los críticos colocar a Borges como precursor de Melanie Klein y Lacan, de la postmodernidad y el pensamiento sistémico, de los artificios de Bachtin, de los procesos de simetría, enantiodromía y asimetría del pensamiento de Vernadskij y Lotman ⁷.

Si consideramos la perspectiva de la primera lectura, el resumen conciso del contenido del texto sería la enumeración de los siete temas característicos de la literatura fantástica, ejemplificados con historias tomadas de la literatura universal. Pero como hemos comentado anteriormente, la estructura muestra un dibujo especular interesante ya a partir del primer párrafo, con el desdoblamiento del autor en el Borges oral y el Borges escritor. El arte combinatorio de los animales fantásticos también está organizado en forma binaria, lo mismo que la relación del segundo párrafo entre literatura realista y literatura fantástica. Es especular, además, la relación de Borges con dichos temas.

⁷Cfr. el trabajo introductivo de S. Salvestroni (1985:7-46) a la traducción italiana del volumen de J. Lotman, *La Semioesfera*.

ejemplificados con historias ajenas, casi siempre dos por tema⁸. Y así como el texto comienza con el arte combinatorio de los animales fantásticos, termina con el arte combinatorio de la partida de ajedrez jugada por dos reyes en sincronía con los dos ejércitos que luchan al pie de la montaña, "meros reflejos de las piezas de ajedrez". También el final de la conferencia se construye con una pregunta de estructura binaria, que cambia totalmente el sentido de lo dicho hasta ese momento. Si ahora dejamos de lado esta estructura especular, regida por la isotopía thanática, lo que permanece descubre un tercer nivel de lectura que constituye, a nuestro criterio, el principio de fondo que da sentido a toda la obra de Borges. Este tercer nivel está compuesto por las pocas reflexiones que Borges intercala a continuación de los temas primero, tercero y último, y tiene su coronación en la pregunta final que cierra la conferencia. La reflexión fundamental, que divide el texto exactamente en dos mitades de igual extensión (siete páginas cada una) se encuentra situada entre los dos textos de Wells: "El hombre invisible" y "La máquina del tiempo", y se compone de dos partes, un pensamiento de Wells y otro de Borges:

"Y dice Wells que, cuando él escribió ese cuento, se sentía muy solo. Tenía a veces la convicción de que todos los hombres lo perseguían. Es decir, este cuento "El hombre invisible", no es, como podría parecer, una mera arbitrariedad fantástica; corresponde a la angustia de la soledad y por eso tiene una fuerza especial."(p. 12)

Borges niega otras dos veces, en el párrafo final, la arbitrariedad de lo fantástico, como respuesta a la pregunta, que él mismo formula:

"¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía."(p. 19)

Esta idea de fondo, situada en tres puntos estratégicos del texto, al principio, en la mitad y al final, es una convicción muy borgesiana que el autor ha mencionado en más de una ocasión. Por ejemplo, en sus *Prólogos* (1975:26-27), refiriéndose a *Crónicas marcianas* (1955) de Bradbury, comenta:

"¿Cómo pueden tocarme estas fantasías y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo

⁸En otras palabras, se repite la simetría vertical y horizontal que analizaron, en su momento, D. Anzieu (1978) y Cédola (1987), pero aplicada a los cuentos de Borges, no a sus ensayos.

"fantástico" o a lo "real", a Macbeth o a Raskolnikov(...) En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad..."(Borges menciona nuevamente la angustia de la soledad, que ya le había impactado en Wells).

Es este tercer nivel, centrado en el sujeto de la enunciación, el que relaciona el autor a su obra y el que descubre la motivación profunda que ha llevado a Borges a escribirla. Una motivación que se conecta con el concepto de 'infinito' como valor, oponiéndole la finitud y limitación de lo fantástico temático, sea esto mito, metáfora o animal. Una finitud que el pensamiento dialéctico encarna muy bien puesto que se mueve siempre polarmente sobre sí mismo, sin lograr dar el salto hacia la trascendencia. Por eso la circularidad del laberinto, del tiempo circular, del sueño en el sueño, son símbolos obsesivos en la obra de Borges, una obra que -como bien sabemos-, se basa en el riguroso dominio del lenguaje, en la no arbitrariedad de los juegos combinatorios que, como con el ajedrez, no saben que el "jugador gobierna su destino,/ No saben que un rigor adamantino/ Sujeta su albedrío y su jornada."(Borges: 60)

La recurrencia circular de sueño en los sueños, creación en las creaciones, ficción en las ficciones, es considerada por Borges como el número uno de los temas o procedimientos característicos de la literatura fantástica, en sus conferencias de los años '49 y '50, mientras que en el texto del '67 está ausente, como también lo está el término 'laberinto'. Pero la ausencia es sólo aparente, porque la conferencia se cierra con una pregunta de carácter paradójico que muestra cómo este procedimiento es el que sostiene, en realidad, toda la estructura del texto. Efectivamente Borges, como conclusión, hace una pregunta que, si por un lado cierra el argumento de la conferencia, por el otro re-coloca y deja abierta la cuestión en el dominio metafísico de la vida:

"¿ El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?"

Borges pone en acto, una vez más, con este final, un movimiento especular que, invirtiendo estratégicamente las meditaciones precedentes con un gigantesco oximoron vertical, sitúa a la vida en el universo de la ficción y transforma las reflexiones anteriores (la literatura no es arbitraria porque es símbolo de la vida), en el concepto opuesto: la vida es una ficción que engloba una serie de ficciones. De este modo, Borges vuelve a actuar la poética del distanciamiento que impide al lector identificarse con las ideas del escritor, y no le permite elegir ninguno de los senderos que se bifurcan. Es el laberinto en su visión multiprospéctica total, que nos recuerda el Aleph, la rueda sin confines de "La escritura del Dios" y el tiempo circular del mago detrás del mago detrás del hijo soñado en mil y una noches en "Las ruinas circulares", cuento basado en una versión oriental particularmente amada por Borges. Y a propósito del tiempo circular, el segundo tema de la

enumeración (contaminación de realidad y sueño), parece constituir una excepción en lo que se refiere a la isotopía thanática, porque Borges elige ejemplos en los que el crimen está ausente; sus meditaciones van al lenguaje y al arte de elegir un término apropiado que refleje la fragilidad de los sueños, en este caso la palabra 'mariposa'. Borges relaciona la pertinencia de la analogía sueño/mariposa con la pertinencia de la elección del río como símbolo en la famosa frase de Heráclito: "Nadie baja dos veces al mismo río". Dice Borges:

"Si (Heráclito) hubiera dicho "nadie abre dos veces la misma puerta", su frase no sería eficaz porque la puerta es sólida; en cambio el río fluye. El río está hecho de tiempo. Además, al leer la sentencia de Heráclito, pensamos primeramente: nadie baja dos veces al mismo río, porque el río es otro, porque las gotas de agua ya no son las mismas. Luego, con un principio de horror, sentimos que nosotros somos el río; que nosotros, hechos de tiempo, somos tan fluidos y tan inconstantes como el río."(p.10)

Notemos que Borges realiza, en este párrafo, una translación inconsciente de la elección de la palabra 'río' al proceso temporal que sostiene al río y al ser humano, y termina identificando los dos a través de los atributos del tiempo que se proyectan en el hombre-río: lo fluido y lo inconstante. Lo hace, además, con un principio de 'horror', palabra que se destaca por su descontextualización en el texto y que indica, por eso mismo, un proceso que está surgiendo del umbral presemiótico, de las zonas del subconsciente. Hay varios términos que, como 'horror', resultan insólitos y anómalos si pensados en boca del Borges que está comentando, en ese momento, delante de una platea desconocida, historias ajenas. Lexemas como "asco, corrupción que devora, viejo maligno, obscenidad, degenerados", se agregan a términos como "temor, horror,terror" (tres expresiones de un único estado anímico), para connotar negativamente el cuerpo o la muerte del cuerpo, y su descomposición inexorable ligada al devenir temporal. Comprobamos, entonces, que el tema de la contaminación sueño-realidad, que parecía ignorar excepcionalmente el elemento thanático, se conecta también con la muerte, a través de la referencia al 'horroroso' fluir del hombre-río.

En estudios precedentes⁹, haciendo el análisis intralingüístico y anagramático de algunos textos de Borges, he mostrado cómo la isotopía de muerte, correspondiente al mitema de muerte y renacimiento, atraviesa su obra narrativa a nivel de discurso y de estructura profunda, y se encuentra radicada en sus cuentos, incluso a nivel pre-semiótico. Indicio que es importante no minimizar porque la isotopía de muerte transforma la eternidad en caducidad y el mito en historia.

⁹Cfr. Ricci, G. (1994:169-207), "Borges y la reiteración de lo infinito" (Análisis intralingüístico de 'La casa de Asterión'). En AAVV, *Borges, Calvino, la literatura*.

De todo lo analizado es factible conjeturar que, a través de estos tres niveles de diferente grado de profundidad y de complicidad consciente, se va generando un **significante** nuevo, una ficción dentro de la ficción que, como decíamos, es el tema que Borges no menciona en esta oportunidad, en su enumeración temática. Este procedimiento ausente a nivel de contenido, se vuelve a proponer a nivel estructural, construyendo una red de significantes afines y de estructuras simétricas, sincrónicas, multiprospectivas, descentradas; un Metatexto que surge potente como única metahistoria de todas las historias. Ficción que connota, por un lado, al crimen como transgresión suprema, y a **Thanatos** como isotopía central de la angustia a nivel del significado; por el otro, al Libro, **Labrys**, Laberinto como **significante total**, espacial, temporal y cognitivo de una historia biográfica no manifiesta. En el oximoron paradójico del final, proyección de la forma estructuralmente laberíntica del pensamiento especular de Borges (lo que Lotman denomina "enantiodromía")¹⁰ se revela, en su dimensión experiencial, la soledad del escritor, obligado a escribir con ironía y desapego para cubrir la angustia de un sentir casi adolescente en forzada convivencia con una mente tal vez demasiado compleja para ser comprendida por los lectores de la primera mitad del siglo.

Borges renueva en su obra una frase muy conocida, que la tradición histórica nos ha legado, que dice: 'héroes de la pluma y de la espada'. En efecto, sus textos subrayan a cada momento los libros y el crimen, es decir, los modelos y la transgresión; dos elementos de proyección indispensables en la adolescencia, pero no sólo en ella. La dinámica de dicha proyección dibuja un recorrido laberíntico que lleva al lector sagaz a preguntarse, como hace Noé Jitrik (1971:147-150), si no será ése, casualmente, el espacio dibujado por las problemáticas de una entera nación e, incluso, de un continente.

Si, efectivamente, analizamos lo anterior desde la perspectiva histórica actual, con todos los elementos críticos que nos provee la posmodernidad y el posoccidentalismo¹¹, la relectura de Borges adquiere una nueva dimensión. El Metatexto emerge, desde ella, como producto de un movimiento transgresivo que preanuncia el concepto dinámico de 'frontera' como epistemología alternativa et/et; una epistemología que trasciende el código binario y nos permite modificar el sentido de la Historia. El concepto integrador y dinámico de frontera¹² permite reinterpretar el movimiento especular en Borges como una exasperación de la

¹⁰Según Lotman (1985:69), "la pareja de opuestos simetría-asimetría puede ser considerada la descomposición de una unidad en el plano de la simetría, a raíz de la cual se forman estructuras especulares (enantiomorfas) que determinan, a su vez, el sucesivo crecimiento de la variedad y de la especificación funcional".

¹¹Cfr. Mignolo, W. 1996. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas". *Revista Iberoamericana*, LXII, N. 176-177:679-696.

¹²El concepto de frontera como epistemología alternativa es una elaboración personal construida a partir de textos de Ainsworth, Mignolo (1996), Lotman (1985), Sarlo.

(1990)

+ (1995)

herencia original colectiva. Si pensamos que la literatura hispanoamericana reinventa un espacio que refleja el doble origen étnico, lingüístico, cultural y religioso de América Latina, se vuelve transparente la obsesión de Borges por los espejos y los laberintos: ambos repiten un proceso de pensamiento colectivo que es dual, constante, reiterado, siempre en busca de una meta elusiva, de un centro que sólo existe como ausencia.

Es un movimiento que fluye como el río, oscilando en los vaivenes de un tiempo que puede ser indistintamente lineal y circular, según la capacidad de metaposición del que observa. Este comienzo, que no es origen sino continuación de otros orígenes, confluencia de afluentes heterogéneos, transforma a la historia en el magistral producto de una invención anónima y plural (O'Gorman no se equivocaba...), de una memoria que se vuelve traducción de la memoria de otros, en un movimiento espiralado que es espejo fiel de un laberinto sin centro.

Por eso, en el origen de cada texto borgesiano hallamos un libro que es alquímicamente *Labrys*: piedra y principio, piedra y laberinto, piedra y espejo. Un libro que se vuelve paradójicamente fuente testimonial de lo narrado y producto creativo del que lo vuelve a contar o leer. Por eso también el octavo tema que falta en la conferencia de Borges es, curiosamente, el procedimiento fundante en la historia del continente: re-creación de una ficción producto de otras ficciones, en la Gran Ficción del Universo. Con la actual visión sistémica de la vida, que privilegia la pluralidad de perspectivas, las redes interrelacionales y los conceptos interactivos, lo que antes podía ser una carencia, se transforma en una fuente de recursos porque la posición del lector ha cambiado radicalmente. La lectura se vuelve, desde dicha posición, un proceso alquímico en el cual los textos se transforman en el espacio mercurial que permite la metamorfosis en función de la Grande Obra: la literatura considerada como producto colectivo del género humano. Como dice Octavio Paz (1982:115):

"La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es una desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original."

Es, precisamente, por el hecho de que jamás leeremos el original, por el hecho de que todo es, como dice Borges, una Ficción en la Ficción, que podemos y debemos permitirnos una lectura diferente de la Historia, en, a través y más allá de Borges. Si, como sabemos, no hay respuesta unívoca en la descodificación de un texto, si las posibilidades de detectar isomorfias y diferencias se encuentran en la mente del lector, en esta posibilidad de recodificación de procesos que mutan con la mirada, reside la esperanza de un cambio auténtico para la conciencia, cada vez más lúcida, del lector latinoamericano. Borges y su obra son parte esencial de la literatura y de la historia de un país y de un continente. Su 'argentinidad' reside, precisamente, en el hecho de que ha sabido recrear con enorme maestría los símbolos y leyendas de la literatura de todos los tiempos; construyendo, por un

lado, una tradición nacional en las ausencias de la historia; mostrando, por el otro, que si bien la historia universal es la historia de la distinta entonación de algunas pocas metáforas, es sólo actuando e interpretando la melodía apropiada que poseemos como parte integrante de una comunidad polifacética, que podremos transformar creativamente las metáforas universales.

Una lección nos ha dejado Borges, sin lugar a dudas, con sus construcciones laberínticas, y es que la mente es poiesis, narración. Es imposible contar lo vivido sin transformarlo en ficción narrativa. De ahí que las vicisitudes de su pensar conflictivo hayan generado la más increíble y compleja literatura fantástica de este siglo. De ahí que los procesos de pensamiento abiertos por su literatura hayan podido incentivar una epistemología de frontera rica de estímulos, que invierte el proceso de búsqueda, transformando la ausencia en competencia y capacidad generativa de sentido, y permitiéndonos hoy, más que nunca, una mejor comprensión de "nuestra América".

OBRAS DE BORGES CONSULTADAS

El Aleph. Emecé 1952, Buenos Aires.

Otras Inquisiciones. Sur 1952, Buenos Aires.

Discusión. Emecé 1957, Buenos Aires.

El hacedor. Emecé 1960, Buenos Aires.

Prólogos, con un prólogo de prólogos. Torres Agüero ed. 1975, Buenos Aires.

Libro de sueños. Torres Agüero ed. 1976, Buenos Aires.

Biblioteca personal (Prólogos). Alianza ed. 1988, Madrid.

Textos cautivos, Ensayos y reseñas en *El Hogar* (1936-1939). Edición de E. Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal. Tusquets ed. 1990, Barcelona.

En colaboración:

BORGES, J.L.-GUERRERO, M. 1957. **Manual de zoología fantástica.** Fondo de Cultura Económica, México.

BORGES, J.L.-BIOY CASARES, A. 1940. **Antología de la literatura fantástica.** Sudamericana, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

AINSA, F. 1990. **Necesidad de la utopía.** Coed. Tupac-Nordan, Buenos Aires-Montevideo, Argentina-Uruguay.

ALAZRAKI, J. 1983. **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges.** Ed. Gredos, Madrid, Argentina.

CEDOLA, E. 1987. **Borges o la coincidencia de los opuestos.** Eudeba, Buenos Aires, Argentina.

- JITRIK, N. 1971. **El fuego de la especie**. Siglo XXI ed., Buenos Aires, Argentina.
- KOREMBLIT, B. 1986. **J.L. Borges**. A.Z. ed., Buenos Aires, Argentina.
- LOTMAN, J. 1985. **La Semiosfera**. Marsilio ed., Venezia, Italia.
- MIGNOLO, W. 1996. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas", *Revista Iberoamericana*, LXII, N.176-177: 679-696.
- PAZ, O. 1982. **Postdata**. Siglo XXI ed., México.
- SARLO, B. 1995. **Borges, un escritor en las orillas**. Ariel ed., Buenos Aires, Argentina.
- SICARD, A.-MORENO, F. (Coordinadores) 1996. **Borges, Calvino, la literatura**. Universidad de Poitiers-Ed. Fundamentos, Poitiers-Madrid, Francia-España, Vol. I y II.
- WAHL, J., ANZIEU, D. y otros 1978. **J.L. Borges**. Freeland ed., Buenos Aires, Argentina.