

COPYRIGHT © 1991 BY WAYNE STATE UNIVERSITY PRESS,
DETROIT, MICHIGAN 48202. ALL RIGHTS ARE RESERVED.
NO PART OF THIS BOOK MAY BE REPRODUCED WITHOUT FORMAL PERMISSION.
95 94 93 92 91 5 4 3 2 1

LIBRARY OF CONGRESS CATALOGING-IN-PUBLICATION DATA

Rivero Potter, Alicia, 1953-

Autor/lector : Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy / Alicia Rivero-Potter.

p. cm. —(Latin American literature and culture)

Includes bibliographical references.

Includes index.

ISBN 0-8143-2226-3 (alk. paper)

1. Spanish American literature—20th century—History and criticism. 2. Huidobro, Vicente, 1893-1948—Criticism and interpretation. 3. Borges, Jorge Luis, 1899- —Criticism and interpretation.

4. Fuentes, Carlos—Criticism and interpretation. 5. Sarduy, Severo—Criticism and interpretation.

I. Title.

II. Series.

PQ7081.R55 1991

860.9'98—dc20

90-37640

CIP

Portions of chapters 1 and 5 were previously published in Alicia Rivero-Potter, "Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: *Cobra, Colibri*," *Symposium*, vol. 41, no. 3, pp. 227-39, Fall 1987. Reprinted with permission of the Helen Dwight Reid Educational Foundation. Published by Heldref Publications, 4000 Albenmarle St., N.W., Washington, D.C. 20016. Copyright © 1987. The diagrams appearing on p. 136 are from *América Latina en su literatura* © 1972. Reproduced with the permission of Unesco.

The book was designed by Selma Tenenbaum.

A MI ESPOSO Y MI MADRE

modo, sus ficciones autoconscientes están en armonía con su teoría creacionista.

Como a Borges, a Huidobro le deben mucho los escritores del *boom* y *postboom*. A aquél se le ha reconocido frecuentemente por sus innovaciones y como fundador de la prosa contemporánea; a éste, pocas veces. Sucre ha visto con agudeza que "Altazor y gran parte de la obra de Huidobro . . . precede las búsquedas de muchos escritores latinoamericanos de hoy (v. gr., Paz, Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante, Sarduy, Haroldo Campos) aunque no haya influido directamente en ellos" ("Huidobro" 122-23).

CAPITULO TRES

JORGE LUIS BORGES

GENERALMENTE, HA HABIDO DOS TIPOS de dictámenes críticos divergentes respecto al papel del autor y del lector en Borges. Según el primero, Borges es un artífice inspirado y omnipotente que manifiesta su intención en la obra para que la desentrañe el lector. El que lee es menos importante que el au(c)tor. De acuerdo con el segundo juicio, Borges niega que el escritor sea un creador inspirado, pues la escritura es un producto intertextual. Realza la participación del lector en sus textos; lo pone al mismo nivel que el escritor.¹

Al examinar lo que expresa Borges sobre el proceso escritural y el lector, se constatará que su postura es intermedia entre ambos extremos. Apela a la inspiración pero la templa mediante el idealismo y el empirismo escéptico. Diside del solipsismo creativo; por ello le interesa más la tradición literaria que el literato individual. Si es verdad que el lector que requieren sus textos es el activo, no es menos cierto que solamente al escribir interviene la inspiración para Borges. Luego el lector no es igual al autor. La noción que Borges tiene de la realidad y del lenguaje se enlaza con su concepto de la escritura, del autor y del lector. Estos puntos se estudiarán en su narrativa. Los relatos que se analizarán son mayormente de *Ficciones* (1944),² *El Aleph* (1949) y *El informe de Brodie* (1970). *Ficciones* y *El Aleph*, obras que le dieron gran renombre, son más complejas. *El informe* marca un cambio en la actitud de Borges

hacia su propia escritura y la lectura de sus textos, lo cual no afecta totalmente sus técnicas, teorías o temas básicos, como se verá.

LA MUSA BORGIANA

En "Domingo F. Sarmiento: *Facundo*" de *Prólogos, Borges para millones* y numerosas entrevistas, Borges expone su perspectiva del proceso creativo. Comienza al obsesionarle un tema, poema, o cuento del que no puede librarse hasta que escribe y publica el texto. La escritura, entonces, es una forma de catarsis. Incluso los símbolos más conocidos que usa para expresar su estado mental o anímico y sus preocupaciones filosóficas le vienen a él, se los da un agente exterior misterioso e incomprensible. Reconoce que lo mismo sucede con el comienzo, el fin, los temas, la trama y algunas palabras de sus obras. ¿A qué atribuye esta inspiración que le proporciona una revelación o visión? La llama indistintamente 'musa', 'Espíritu Santo' o 'subconsciente', según el término o mito que prefiera su interlocutor.

La emoción es el agente catalítico de la concepción inspirada del texto. La emoción que considera fundamental en la literatura es o la actual o, como Wordsworth aconsejaba, la recordada. Es menester que el sentimiento que antecede a la obra en la etapa inicial de la inspiración perdure durante la construcción y lectura de la obra.

Define Borges al autor de la siguiente manera:

un escritor no es una persona que conozca el oficio de escribir; es, ante todo, una persona especialmente sensible a los hechos, a las cosas. Lo principal es la sensibilidad poética, lo demás es mera literatura . . . , lo demás es oficio. Y lo menos importante es el oficio; lo más importante es permanecer despierto en un . . . podríamos decirlo en inglés, *an awareness of things*, un estar consciente de las cosas. (Godoy 16)

Evidentemente, el escritor es un ser especialmente sensitivo para Borges, como lo es para Huidobro: sin esa capacidad no podría inspirarse. Ergo, ¿propone Borges como Huidobro que la escritura es un don? Al preguntarle Montenegro que cuándo empezó a sentir vocación de escritor, le respondió Borges: "No recuerdo una etapa de mi vida en que yo no supiera leer y escribir. Si alguien me hubiera dicho que esas facultades son innatas, lo habría creído. Nunca ignoré que mi destino sería literario. . . . Ahora comprendo que mi padre despertó y fomentó esa vocación" (90).³ Si el poder escribir es un talento singular, no es exclusivamente una cualidad interior para Borges como sí lo es para Huidobro. En contraste con lo que profesa Huidobro, estima Borges que el factor social estimula la creación literaria.

Borges vacila en cuanto a cuán activo es el escritor en el descubrimiento,

invento, o engranaje del texto. En conversaciones como las de *Siete noches* confiesa que al crear las partes intermedias de sus escritos, "no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio" (106). Si Huidobro cree en la intervención del escritor desde que se sienta a escribir, Borges va al polo opuesto: la participación del que escribe es pasiva inicialmente; se limita a recibir y organizar estímulos externos. Esto concuerda con los postulados idealistas borgianos acerca del sujeto, que se detallarán más adelante.

La ambivalencia respecto a la función que él mismo desempeña es obvia en diálogos como el que tuvo con Godoy: lo que le proporciona la inspiración a Borges es el comienzo y el fin, mas "lo que me toca descubrir a mí es el camino intermedio y ahí, por ejemplo, puedo equivocarme, puedo tomar un camino falso, puedo tener que desandar lo caminado. . . . Pero ya no es un descubrimiento, eso puede ser un trabajo no ya de la imaginación sino de la inteligencia. Yo tengo que inventar algo: esa zona intermedia" (37).⁴ Le toca rellenar lo que falta entre el principio y el fin previstos, además de resolver problemas técnicos en cuanto a qué tipo de narrador, época o verso debe emplear. A Montecchia le expresa juicios similares: interviene el raciocinio cuando redacta y organiza la obra, pero son posteriores al estado anímico que lo mueve a escribir, "que busca un símbolo en el poema, el cuento o lo que fuere" (14-15). En una entrevista que le concedió a Roffé, admite Borges que para crear literatura se deben emplear conjuntamente la inspiración y la inteligencia, aunque no puede usarse ésta exclusivamente como pretendía Poe (9-10).⁵ Si es indeciso respecto a qué grado domina la generación de ciertos elementos del texto, declara que la chispa inspiradora que lo incita a escribir es incontrolable. Desconoce si es una manifestación de la memoria o de una entidad ignota. Le basta saber que existe, aunque no la entienda.

Hacer literatura a base de un modelo puramente matemático, lógico o lingüístico previo a la ejecución del texto es un fallo para Borges. Como máximo, en el cuento debe tenerse una clara idea del desenlace e ir desarrollando el relato hacia el final preestablecido sin que sea obvia la técnica. Por eso juzga excesiva la experimentación sistemática de escritores como Joyce, ya que se hace patente al lector. Este criterio dista por completo del de Huidobro, Sarduy o Fuentes. No siempre opinó lo mismo: en *Inquisiciones* admira el *Ulises*. Esta vuelta es una característica suya que puede verse en casos similares con respecto a Quevedo, Góngora, Dario y otros.⁶

COMPROMISO E INTENCION

Defiende Borges la libertad artística repetidas veces. Se relaciona con su posición hacia la época contemporánea (de la que discreparía sobre todo Huidobro) y con la inspiración. Desdeña la historia literaria y política,

pero considera que la ética personal, el amor y la amistad son genuinos valores humanos que le dan significado a su vida. En el plano literario y vital, escribir es algo muy individual que lo justifica como autor y persona.⁷ Su oficio es tan esencial para Borges como para Huidobro, pero por motivos muy divergentes. El único compromiso que admite Borges es el estético:

Creo que el deber del autor es ser escritor, y si puede ser buen escritor, cumple con su deber. . . . Todo el mundo sabe mis opiniones, pero en cuanto a mis sueños y mis cuentos, debe permitírseles, creo, plena libertad. No quiero entrometerme en ellos: escribo ficción, no fábulas.

Quizá debo explicarlo más claramente. Soy antagonista de la *littérature engagée* porque estimo que se apoya en la hipótesis de que el escritor no puede escribir lo que desee. (Giovanni et al. 59)⁸

Distingue la "fábula" que desprecia de la "ficción" por la que aboga de la siguiente manera: aquélla refleja la ideología del autor, contiene un mensaje, una moraleja que debe sacar el lector; la "ficción" no restringe ni al autor ni al lector. No exige que el escritor centre la obra en temas sociopolíticos ni limita las interpretaciones del lector al mensaje autorial. Prieto y otros han censurado la actitud borgiana sobre el compromiso.⁹ Puede discreparse de o concordarse con el parecer de Borges, pero no sin tratar de comprenderlo primero.

Aquilata el valor de una obra por la distancia que media entre ella y la intención o el propósito del autor. Se equivoca el que habla de compromiso en una obra, dictamina, pues "Todo lo que uno escribe tiene que ir más allá de la intención. Por eso, la literatura es un arte muy misterioso. Por eso es un horror hablar de literatura comprometida. Porque el autor no sabe lo que escribe . . . ; lo guía el Espíritu Santo" (Carrizo 91). Puede verse claramente que Borges apoya su actitud sobre la inspiración que profesa. El hecho de que no le dé autoridad absoluta al autor sobre lo que escribe lo recalca en "El escritor argentino y la tradición" al señalar que el autor desconoce la esencia de sus propias obras. Cita la metáfora platónica sobre la inspiración avasalladora que se vio antes al comentar el "Íón": "Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima a una serie de anillos de hierro" (*Discusión en Prosa completa* 1: 223). En escritos posteriores a *Discusión* no cambia de idea acerca del control que ejerce el escritor sobre la obra. En el "Prólogo" a *El informe de Brodie*, por ejemplo, reafirma su noción de semejante autor inspirado. Además, una vez publicado el libro, si tiene mérito deja de pertenecerle al escritor y forma parte del idioma o la tradición, como apunta en "Borges y yo" de *El hacedor*.

Otro rasgo distintivo de Borges es que prefiere leer (y releer) a los escritores antiguos en vez de a sus propios coetáneos. En los textos de éstos no encuentra novedades porque se parecen demasiado, a su modo de ver. Asume

algo debatible pero concordante con su concepto de que todo autor ejerce su oficio dentro de una tradición, de la que es imposible diferir demasiado. Cuando se le preguntó en Columbia University cuál debía ser la relación del autor con su propia época, dijo que el concepto de modernidad es, de por sí, moderno y que es más apropiado para el periodismo que para la literatura (Giovanni et al. 52–53). El no limitarse a lo actual ni en el tratamiento sociopolítico ni en los temas le ofrece a Borges la posibilidad de centrar sus obras en lo abstracto, filosófico y estético que no es circunstancial, que no importa si está o no de moda, pues es lo perdurable de la literatura para Borges.

EL SUJETO

Su concepto del 'yo' viene de ciertos aspectos del idealismo de Berkeley y, más aún, del escepticismo o empirismo de Hume, además de la filosofía de Schopenhauer y del budismo.¹⁰ Estos aspectos se ven tanto en las teorías de Borges como en los temas de su escritura.

En dos tempranos ensayos seminales de *Inquisiciones*, "La nadería de la personalidad" y "La encrucijada de Berkeley" (cuyos postulados desarrollaría en "Nueva refutación del tiempo" de *Otras inquisiciones*), aborda la cuestión del idealismo. "La nadería" propone que la estética debe basarse en la nada del yo, triaca contra el psicologismo imperante en las obras de sus contemporáneos y de escritores anteriores. "La encrucijada" emprende con el lector una meditación sobre el problema metafísico que representa el yo. En *Siete noches* entreteje los elementos que componen su idealismo:

Una de las desilusiones capitales es la del yo. El budismo concuerda así con Hume, con Schopenhauer y con nuestro Macedonio Fernández. No hay un sujeto, lo que hay es una serie de estados mentales. Si digo "yo pienso", estoy incurriendo en un error, porque supongo un sujeto constante y luego una obra de ese sujeto, que es el pensamiento. No es así. Habría que decir, apunta Hume, no "yo pienso", sino "se piensa", como se dice "llueve". Al decir "llueve", no pensamos que la lluvia ejerce una acción; no, está *sucediendo* algo. De igual modo, como se dice "hace calor", "hace frío", "llueve", debemos decir: "se piensa", "se sufre", y evitar el sujeto. (93)

Para Hume y, por extensión, Borges, lo único que puede afirmarse con certeza es que hay una sucesión de impresiones, percepciones, ideas, pero no por ello se debe asumir que hay una identidad personal invariable y continua a través del tiempo.

En "Palabrería para versos" de *El tamaño de mi esperanza*, vincula el problema del lenguaje al idealismo, al tropel de experiencias fenoménicas. Cada sustantivo pretende nombrar un objeto, pero a lo que alude es a una serie de percepciones relacionadas con ese objeto. La lengua, al ordenar la confusión

Proic

del mundo de apariencias, crea una realidad más coherente que la realidad misma. Es ésta la tarea de todo sistema, de las matemáticas, la metafísica y las ciencias. Lamenta Borges en "Palabrería" que el arte carezca de un lenguaje propio y que tenga que adoptar el de estas disciplinas. Insta que se cree uno poético para sí, un lenguaje que pueda captar las percepciones, para lo cual es incapaz el ordinario. Estima que "La luna misma es una ficción. Fuera de conveniencias astronómicas . . . , no hay semejanza alguna entre el redondel amarillo que ahora está alzándose con claridad sobre el paredón de la Recoleta, y la tajadita rosada que vi en el cielo de la plaza de Mayo, hace muchas noches. Todo sustantivo es abreviatura" (45-46). Vislumbra la posibilidad audaz y utópica, como él mismo lo reconoce, de "crear una palabra, una sola para la percepción conjunta" (48) de los objetos y los fenómenos. Repite conceptos parecidos en otro ensayo de *Inquisiciones*, "Examen de metáforas". Este proyecto es el que llevan a cabo los idealistas que inventan los idiomas de Tlön.

Cuando Coffa relacionó la literatura fantástica borgiana con el yo idealista, Borges asintió a que las cosas son ilusorias y el mundo un sueño. Este principio idealista se encuentra en el budismo y otras religiones orientales. Sin embargo, a juicio de Borges, el autor enriquece ese sueño mediante la escritura, que es otra manera de soñar (Barnstone, *Borges at Eighty* 164). Al sueño le dedica todo el *Libro de sueños*, en cuyo "Prólogo" identifica el sueño como un género literario. Separa lo que se sueña durmiendo y despierto, escribiendo. Abunda la mezcla de sueño y realidad en sus cuentos.¹¹

Cita a Schopenhauer, Dunne y otros en "El tiempo y J. W. Dunne" (*Otras inquisiciones*) para presentar la fragmentación ontológica del sujeto conocedor, de la conciencia, del pensamiento y de las percepciones. Lo que no postula es un yo descentrado como los postestructuralistas, quienes rechazan la metafísica. Discrepa igualmente de Dunne: "en cuanto a la conciencia de la conciencia, que invoca Dunne para instalar en cada individuo una vertiginosa y nebulosa jerarquía de sujetos, prefiero sospechar que se trata de estados sucesivos (o imaginarios) del sujeto inicial" (*Prosa completa* 2: 148). Llega a una conclusión distinta de la de Dunne: si el sujeto inicial no equivale a una unidad a nivel de identidad personal, se trata de todos modos de un mismo sujeto y no de una multiplicidad infinita del ego pensante, al contrario de lo que afirma Dunne en *Experience with Time*. Para Lacan y sus discípulos, ni siquiera puede acercarse uno al sujeto inicial cuando se reflexiona: lo imposibilita la misma estructura lingüística del subconsciente que separa al ser humano de sí mismo, de su yo. Hay que distinguir, por lo tanto, entre los postulados borgianos y los postestructuralistas.

Se relacionan los conceptos que se han resumido sobre el sujeto con la noción de la escritura e intertextualidad en Borges. Si se entiende la 'musa' (u otros sinónimos que él sugiere) como una mente o un espíritu que da ideas al

autor, que produce impresiones en el escritor, la inspiración es compatible con el idealismo y el escepticismo o empirismo de Borges. El yo no es lo significativo. Al contrario de lo que han afirmado varios críticos, desecha el solipsismo a nivel de sujeto. Lo principal no es el autor individual sino la literatura en general. Refuta, por extensión, la noción solipsista tradicional del autor como creador *exclusivo* de una obra. El escritor depende de la inspiración, del lenguaje y de la tradición literaria para urdir sus textos. Ni controla completamente la inspiración ni inventa el lenguaje o la tradición que le anteceden, aunque puede modificarlos un poco al escribir. En el "Prólogo" a *El informe de Brodie*, reitera lo que declara en *Borges oral*, además de en las entrevistas que Barnstone transcribió: "Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar" (*Prosa completa* 2: 371). Para Borges, todo autor, toda generación, reescribe el mismo libro, las mismas metáforas, con alguna variación. En este sentido se parece su concepto al de la intertextualidad, con el que se enlaza la noción borgiana del precursor.

slomy dicta

Fuente en la que se busca el germen de temas, técnicas, o ideas, el precursor es el iniciador de cierto aspecto original que otros escritores imitan. Borges reevalúa el término, lo examina y transforma. Le presta un cariz afin, no igual a la idea más reciente de la intertextualidad. En "Kafka y sus precursores" apunta las conjunciones que hay en los textos de Kafka y de otros autores:

El poema "Fears and Scruples" de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (*Otras inquisiciones* en *Prosa completa* 2: 228)

Sus observaciones se basan, en parte, en las que T. S. Eliot expresa en "Tradition and the Individual Talent" (*Points of View*), según la indicación de Borges al pie de la página.¹² "Kafka y sus precursores" y "La flor de Coleridge" muestran que los textos de cada autor afectan cómo se leen los de sus predecesores, coetáneos y sucesores. De esa manera, cada escritor forma a sus precursores.

Juega con estos conceptos, asociándolos al panteísmo en "La flor de Coleridge". Asume que todo escritor hace una labor en común. Usa imágenes que coinciden simbólicamente en algunos textos de Coleridge, Wells y James. Sin embargo, no está de acuerdo con los panteístas, para quienes "todos los au-

tores son un autor". En vez de llegar a tal extremo, puede apoyarse uno en la noción clásica de la refundición, de que la literatura es lo esencial, no los individuos. Borges expone una idea parecida a la de Valéry, a quien cita: lo que importa en sí es la escritura, no los escritores, como se apuntó más arriba con respecto al solipsismo. Por eso, George Moore y Joyce practicaron el plagio deliberado, mientras que Wilde "solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran" (*Otras inquisiciones* 2: 140-41). Tal conducta indica que el arte es impersonal, que no se limita al sujeto específico.¹³

Puede considerársele a Borges pionero de la intertextualidad como han hecho Genette y otros,¹⁴ solamente a condición de que se tome en cuenta la inspiración autorial que Genette, los estructuralistas y postestructuralistas pasan por alto. Las dos facetas del escritor que habían propuesto los estudiosos de Borges, las cuales parecían excluirse o contradecirse mutuamente, se avienen con el sujeto empírico y el lugar del escritor en la tradición literaria según los concibe Borges.

Hay que recordar que Borges no es filósofo en la acepción recta del vocablo. Se sirve de la metafísica, religión, matemática, y ciencia para sus propósitos literarios.¹⁵ Los utiliza de trampolín para sus meditaciones ensayísticas, además de como materia para sus cuentos y poemas, como declara en el "Epílogo" a *Otras inquisiciones*. Por eso no se puede tomar al pie de la letra toda doctrina que promulga en sus escritos como creencia personal suya, lo cual ha ocasionado divergentes y confusas aserciones acerca de sus obras. Al hablarle a Guibert sobre sus estudios de las religiones orientales—el budismo, taoísmo y sufismo—, lo recalca:

todo esto ha influido en mí, pero no sé hasta dónde. He estudiado esas religiones, o esas filosofías orientales como posibilidades para el pensamiento o para la conducta, o las he estudiado desde un punto de vista imaginativo para la literatura. . . . Creo que fuera de Schopenhauer, o de Berkeley, yo no he tenido nunca la sensación de estar leyendo una descripción verdadera o siquiera verosímil del mundo. He visto más bien en la metafísica una rama de la literatura fantástica. . . . Todo eso me ha interesado pero como una posibilidad para la imaginación. (335)

Incorpora en sus textos narrativos sus teorías sobre el sujeto cognoscitivo. Por motivos de espacio, se limitará el análisis de éstas, más adelante, al idealismo de Berkeley, al empirismo de Hume y a la tradición literaria, excluyendo el budismo.

EL LECTOR Y SU RELACION CON EL TEXTO

Cuando Sorrentino le pidió que explicara la importancia que la literatura tenía para él, Borges respondió que siempre supo que sería escritor

pero ignoraba al principio que también sería lector, lo cual "no me parece menos importante" (31). Afirmaciones similares se han prestado a equívocos sobre la distinción entre el lector y el autor. Siguiendo la línea crítica de Genette, Rodríguez Monegal ha visto con perspicacia que el lector es un partícipe que colabora en la producción de los textos borgianos. Hay atisbos de la postura estructuralista y postestructuralista en Borges, pero no es exacto equiparar al autor y al lector según hacen los partidarios de la nueva crítica como Rodríguez Monegal, para quien, en los textos de Borges "el lector escribe la obra" (*Borges por él mismo* 13).¹⁶

En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, admite Borges que la lectura es "una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual" (*Prosa completa* 1: 241). Separa la lectura de la escritura. Esta es anterior a aquélla. Al leer se emplea más el raciocinio y la reflexión que al escribir porque cuando se urde la obra entra en juego la inspiración. Este elemento no existe en la lectura del texto publicado.

En el mismo prólogo indica que "En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor o lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores". Lo que "traduce" o "lee" son las metáforas intemporales en las que se fundamenta la literatura y de las que saca sus propios símbolos. La ambigua advertencia a su primera colección de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, reza: "Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, yo su redactor" (*Obras completas* 14). Es el "redactor" de lo que la inspiración le ha dictado. El, como escritor, se identifica con el lector no porque sus respectivos papeles sean idénticos, sino debido a la nadería de ambos, al idealismo que ya profesaba Borges en esta época.¹⁷ Ninguna de las dos citas implica que leer y escribir sean lo mismo o que sean iguales el lector y el autor.

A menudo se dirige directa e indirectamente al lector potencial de sus textos. El libro no es sólo una "estructura verbal" sino también "el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria" ("Nota sobre [hacia] Bernard Shaw", *Otras inquisiciones en Prosa completa* 2: 271). Reconoce el papel estructurador inicial del escritor en el libro, pero el lector define la obra por su estilo de leerla. La operación de leer se basa en las convenciones literarias. De hecho, no cree Borges que se pueda llegar a los clásicos con una lectura totalmente fresca, pues la teñirán alusiones culturales y tradicionales que ha interiorizado el lector previamente a la lectura. Los escasos lectores idóneos, menos comunes que los buenos escritores para Borges, son los aptos para participar en ese diálogo que tiene lugar a través del texto. El libro no existe

de la obra
de la obra y lugares
sin praxis, sin
criterio con el lector,
sin criterio alguno

Autor/lector

verdaderamente sin el lector: es mera materia inerte hasta que alguien lo aprehende, lo lee o rememora, vivificándolo. La lectura o la rememoración transforma el texto en el conocimiento del que lo lee o recuerda: modifica la obra que el autor escribió. Cada nuevo lector la enriquece al interpretarla a su manera; lo hace igualmente cada lectura y relectura de un mismo lector. Leer, como escribir, es una forma de creación según Borges, a pesar de que no son lo mismo.

La literatura es expresión y el lenguaje un hecho estético. Borges deriva estas nociones del idealista Benedetto Croce, con cuya doctrina no siempre concuerda.¹⁸ Sin la emoción que la obra comunica no tendría éxito el fenómeno estético.¹⁹ La fruición o la emoción que el texto produce en el lector, su habilidad para conmoverlo o efectuar un cambio afectivo en el que lee, es la piedra de toque para medir si vale la obra. Por eso Borges le confesó a Sorrentino que "juzgo la literatura de un modo hedónico. Es decir, juzgo la literatura según el placer o la emoción que me da" como lector (68). Por tanto, al escribir hay que tomar en cuenta el efecto que tendrá el libro en el que lo lea, y Borges lo hace. No es esto igual al *Placer del texto* de Barthes. El deleite de la escritura lo fundamenta Borges en la emoción que despierta la obra en el lector y depende de la técnica del escritor inspirado, mientras que para Barthes el gozo es inherente a las discontinuidades de la escritura misma, al ludir semiótico.

Este criterio borgiano no indica determinadamente si ha fallado el escritor en un texto específico, pues puede atribuírsele el fracaso al lector que no ha podido entender la obra, como Alifano le indicó a Borges. Asintió Borges: "sí, eso sucede con frecuencia y es más común" (37).²⁰ Se da cuenta de que la obra requiere un lector ideal, competente y sensible al texto. No basta simplemente cualquier lector, pero no pretende Borges que haya sólo una lectura adecuada, la suya. La prueba de un libro duradero es, precisamente, "que debe poder leerse de muchas maneras. Que, en todo caso, debe permitir una lectura variable, una lectura cambiante. Cada generación lee de una manera distinta los grandes libros" (Charbonnier 92). La polisemia textual la compara al concepto que Russell tiene del 'objeto externo', que es "un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones *incalculables* de lo verbal" ("Paul Valéry: *El cementerio marino*", *Prólogos* 163; énfasis mío). Este es otro ejemplo de que la obra no se subyuga totalmente al control autorial.

El lector mediocre de los textos literarios es como el del periódico: cree lo que lee, a pesar de que la historia,²¹ la biografía y hasta la autobiografía son interpretaciones subjetivas, parciales, en las que el escritor hace una selección de los hechos, deformándolos estéticamente. Son tan ficticias como la ficción misma. Establece Borges estos principios en "Dos libros", "Sobre el 'Vathek' de William Beckford" y "Nueva refutación del tiempo" en *Otras inquisiciones*.

Jorge Luis Borges

Al lector extratextual lo ficcionaliza la obra. En "Magias parciales del Quijote" (*Otras inquisiciones*), lo esboza con respecto a *Las mil y una noches*, el *Quijote* y *Hamlet*. Refuerza esta idea nuevamente con la historia. Escritores como Carlyle, a quien se refiere Borges en más de una ocasión, plantean el problema: la historia es un libro en el que los seres humanos son autores y lectores, en el cual a ellos los escriben a su vez. Esta metáfora viene de la del antiguo libro del universo escrito por Dios. Por lo tanto, el lector es un personaje.

El lector no es el único que aparece en un plano metaficticio. En varios cuentos de Borges hay máscaras homónimas del autor, como en "Hombre de la esquina rosada" de *Historia universal de la infamia* y "Juan Muraña" de *El informe de Brodie*. En "El otro" (*El libro de arena*) y "Veinticinco agosto 1983", el Borges desdoblado se refiere a su propia obra literaria como lo hizo en el conocidísimo "Borges y yo" de *El hacedor*.²²

Si Borges hace que la semejanza entre el texto y lo real sea una operación escritural y de la lectura, simplifica demasiado la compleja cuestión que elaborarían los estructuralistas y postestructuralistas. Invierte las polaridades entre literatura y escritura sencillamente al sugerir que el mundo objetivo no es menos ficticio que el literario.²³ En "Nathaniel Hawthorne" de *Otras inquisiciones* indica que esto no es una novedad, pues puede encontrarse en la *Iliada* cuando teje un tapiz/texto Elena de Troya y "lo que teje son las batallas y desventuras de la misma guerra de Troya" (*Prosa completa* 2: 181). Le quita la pretensión de originalidad a la literatura moderna que alardea de sus hallazgos novedosos.

Si se estudian los ensayos y cuentos que más fama le dieron a Borges, se constatan las falsas atribuciones, fuentes apócrifas, y despliegue de erudición avasalladora, contradicciones, notas al pie y narradores de los que no puede fiarse el lector pues se burlan de su expectativa, entre otros procedimientos que incorporan al lector activamente a lo que lee.²⁴ Así logra crear un ambiente alucinante que se presta bien a la fantasía. Prueba la habilidad descifradora del lector activo que tiene que leer críticamente. Sugiere en *Prólogos* con respecto a *Los nombres de la muerte* de Vázquez, que a nivel de técnica, en el argumento debe haber sorpresas, pistas falsas que mantengan al lector en suspenso para que no descubra los recursos del escritor con demasiada facilidad. Al hacer menos difícil su prosa posterior, no es que Borges haya dejado de desear la participación del lector, sino que quería librarse de artificios que se hubieran vuelto trucos patentes. Se sabe que criticó a otros escritores como Joyce precisamente por abusar de la técnica; se critica a sí mismo también.

Censura Borges su período ultraísta en el "Autobiographical Essay" y en otros sitios. No reimprimió sus primeros tres libros de ensayos (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*), a pesar de que varios de los escritos que contienen son importantes para entender su obra. Al llegar

a la vejez, tacha su escritura fantástica de "barroca" hasta después de *El Aleph*. La dificultad estilística y temática tenían como meta engañar al lector. En contraste con esas obras, en las posteriores como *El libro de arena*, "creo que no hay ni una sola palabra que pueda detener al lector u obstruirlo. Las historias se relatan de una manera muy simple, aunque los cuentos mismos no son simples, ya que no hay nada simple en el universo, pues todo es complejo" (Barnstone, *Borges at Eighty* 13).²⁵ Lo ha repetido varias veces; puede encontrarse esta aseveración en los prólogos de *Elogio de la sombra* y *El informe de Brodie*. En vez del estilo y contenido complicados, opta por mantener la complejidad del contenido, simplificando el estilo. Lo que no cambia son sus teorías fundamentales, símbolos o temas básicos—el tiempo, los espejos y laberintos siguen vigentes²⁶—, a pesar de que se nota la perspectiva de la senectud y la depuración estilística en sus últimos escritos.

Sus obras de vejez muestran un nuevo afán de verosimilitud que se asocia a su preocupación por el lector, como lo indica Borges:

El tiempo me ha enseñado algunas astucias: . . . preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos . . . como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. ("Prólogo", *Elogio de la sombra en Prosa completa 2*: 351–52)

El hecho de que descrea autoconscientemente de su propia estética refuerza la idea de que la técnica no es sino un instrumento para escribir, nunca una fórmula servil generalizable, puesto que sin la inspiración y la expresión de una emoción no se puede producir una literatura genuina que interese al lector. De todos modos, concede que hay que estar al tanto de los gustos cambiantes del público y las mudables normas convencionales de la lectura. Hace las circunstancias verosímiles para darle un soporte al argumento y, lo que es aún más importante, para que no las rechace el lector, para que no se deje llevar por el escepticismo y la incredulidad. En cambio, colaborará con el escritor, como le comentó a Charbonnier (52, 55–56). Opina que la verosimilitud, por tanto, hace más creíble la lectura y le da mayor impacto afectivo al texto.²⁷ El narrador omnisciente que rechaza Borges en este período, del que se había servido en "El milagro secreto" para poder revelar lo que sucede en la mente de Hladik, por ejemplo, no lo había usado exclusivamente. Empieza a descartarlo mucho antes de *Elogio de la sombra*, no por prurito de verismo sino para minar el control autorial.

Lo apuntado no significa que Borges retroceda al realismo decimonónico. Hasta en cuentos como "El otro duelo" (*El informe de Brodie*), basado en un suceso verídico que sus amigos le contaron y que luego incorporó al relato,

no se limita a un calco de lo que realmente sucedió. Se ciñe sobre todo a las exigencias narrativas de la ficción: selecciona, agrega, inventa y combina detalles e historias.

Tampoco se pliega a los géneros convencionales, que considera meros "rótulos" o "comodidades" ("Santiago Dabove: *La muerte y su traje*", *Prólogos* 51). No equipara cuento y novela: en aquél la acción es lo principal y en ésta, los personajes; el relato breve requiere mayor concisión. Sí hace equivalentes prosa y poesía como Mallarmé y Huidobro: "Creo que fue Mallarmé quien dijo que no hay ninguna diferencia entre el verso y la prosa; que, si se piensa un poco en el ritmo, si se piensa un poco en el oído, entonces se hacen versos, aunque se escriba en prosa" (Charbonnier 38). No hay una distinción intrínseca entre prosa y poesía para Borges, ni la hay tampoco a nivel de creación, pues el proceso inspirador es el mismo en ambos casos. La disimilitud reside en la forma y especialmente en la recepción de la obra:

Poesía y prosa son esencialmente lo mismo. Hay sólo diferencia formal. Pero hay también una diferencia en el lector. Por ejemplo, si se mira una página en prosa, entonces se espera o teme información o consejos o argumentos, mientras que si se ve algo impreso en verso, entonces se siente que lo que se sacará del texto es emoción, pasión, tristeza, felicidad, o lo que sea. Pero supongo que básicamente son lo mismo. (Barnstone, *Borges at Eighty* 76)²⁸

Para Borges la desemejanza radica más en la expectativa del lector y su reacción emotiva al texto que en la forma. *Elogio de la sombra*, *La cifra*, *La moneda de hierro* y *Libro de sueños* reúnen poesía y prosa.

Borra la diferencia entre cuento y ensayo como él mismo, sus discípulos y estudiosos lo han indicado más de una vez.²⁹ Publicó "El acercamiento a Almotásim" primero en la colección de ensayos, *Historia de la eternidad*, y después en su primer tomo de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Pretende que es la reseña de un libro apócrifo escrito por un autor irreal. A veces llama Borges a un ensayo una "nota", como en "La muralla y los libros" y "La esfera de Pascal" de *Otras inquisiciones*. El "Prólogo" de *Ficciones* propone que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Examen de la obra de Herbert Quain" son "notas sobre libros imaginarios", breves ensayos sobre textos inexistentes. En "Pierre Menard" se comentan las obras de este personaje ficticio de la misma manera. Como Huidobro, viola Borges los géneros convencionales: ambos los renuevan y crean inusitadas combinaciones prosísticas que retan al lector a que se involucre en lo que lee.

LOS CUENTOS DE BORGES

La inspiración, que es de tanta importancia para Borges cuando escribe sus cuentos, no predomina como técnica evidente en éstos.³⁰ Con más frecuencia hace hincapié en que la escritura es un artificio lingüístico y estético; se mofa del poder autorial, la omnisciencia y otros aspectos de la literatura tradicional.

A pesar de que Carlos Daneri ha ganado premios literarios, es un poeta-tro. Su modo de escribir remeda el del autor inspirado. En vez de ser la musa o Dios, es el Aleph el que le proporciona la inspiración para escribir su poema totalizador, "La Tierra". Al explicarle a Borges, narrador de "El Aleph", cómo compone el texto, dice que "primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima" (*El Aleph* 2: 114). Lo conmueve la visión en la esfera maravillosa; después escribe lo que percibió. Por último, pule el texto durante la etapa posterior a la de la inspiración, en la que opera el raciocinio. Únicamente al dotado de una sensibilidad especial se le revela el Aleph: por eso Daneri y Borges lo ven, mientras que los parientes de Daneri, no.

El Aleph destruye la noción del espacio y del tiempo, ya que contiene todos los puntos y todos los tiempos, simultáneamente. Excede la capacidad descriptiva de la lengua y es inefable para Borges. No lo es completamente para Daneri, quien incorpora la visión en su poema, por mediocre que éste sea. A juicio de Borges, tratar de hallar una imagen equivalente cuando el lenguaje es sucesivo sería contaminar "de literatura, de falsedad" al Aleph (121), objeto que, desde luego, aparece dentro de un cuento, dentro de una obra literaria. El lenguaje no equivale a la realidad,³¹ a lo experimentado—es ficción: "Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa. . . . El lenguaje es una creación estética" (*Siete noches* 102, 105).

Jaromir Hladík se encuentra en la etapa intermedia del proceso creativo en "El milagro secreto". Trabaja en su drama inconcluso, "Los enemigos". Sabe cuáles son los elementos básicos de la pieza antes de que comience el cuento. Emplea sus conocimientos técnicos y la razón para perfeccionar "Los enemigos" poco a poco. Selecciona símbolos y describe mejor al protagonista hasta que, al lograr escribir la obra como deseaba, muere, terminándose este relato de *Ficciones* junto con su vida.

Borges no se equipara al demiurgo tradicional, pero en varios de sus cuentos hay personajes que escriben y que se ven como artífices, aunque se socavan su autoridad y poder. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de *Ficciones*, Buckley es un inventor, autor y demiurgo humano de Tlön. Ya que allí imperan el idealismo y el panteísmo, se mina la noción de la autoría individual.

El narrador/escritor de "La busca de Averroes" pretende ser un pequeño

dios que recrea a Averroes. Afirma que desde que no crea o piense en él, Averroes dejará de existir. Esto es un nuevo viraje del idealismo, pues lo mismo le sucedería al hombre y al universo en la cosmología de Berkeley si Dios cesara de percibirlos. En el final que se autoconsume, Averroes no desaparece por voluntad de su artífice, como éste pretende, sino a pesar de él. Se esfuma en cuanto el narrador advierte autoconscientemente que no puede describir la cara de Averroes, ya que los historiadores nunca lo hicieron. Este prurito de verosimilitud es irónico, pues la Historia es ficción para Borges. El narrador ha intentado reconstruir al personaje por medio de los textos de otros escritores. Su tarea es tan irrealizable como la que se impone Averroes a sí mismo al querer comprender lo que tragedia y comedia significaron para Aristóteles; tiene que estudiar la *Poética* de tercera mano. No sabe griego y acude a "la traducción de una traducción" (*El Aleph* 2: 70). Como musulmán no entiende lo que es una pieza dramática, al parecer del narrador. Sus normas culturales afectan profundamente su lectura.

Dios es el escritor taumáturgico del libro del universo en "La busca de Averroes", tema que es un eco de *topoi* antiquísimos y que se ve en otros cuentos como "La escritura del dios" de *El Aleph*.³² En ambas obras se amplía la noción de escritura al localizarla en la esfera natural: los signos panteístas—la rosa, el diseño en la piel del jaguar—son textos del lenguaje divino. A veces la expresión absoluta es inexpresable y no le toca interpretarla sino a algún lector elegido, como lo es el mago Tzinacán en "La escritura del dios".

Reaparece Dios como artífice divino en "El milagro secreto". Hladík es un literato para quien el oficio de escritor es lo principal. "Los enemigos", la obra maestra que lo hubiera redimido de su escritura anterior (que ahora desprecia), permanece inédita al aproximarse la hora de su muerte, decretada por los alemanes antisemitas. Jaromir Hladík, uno de los personajes de Dios, le pide una prueba de que es más que una "repetición" o un "erratum" suyo. El que retoque esa pieza lo justifica tanto a él como a Dios, pero no pretende que Dios sea el público ideal para lo que escribe pues ignora sus gustos literarios.

Tomar todo esto como una afirmación rotunda de trascendencia o autoridad autorial sería erróneo. Borges a menudo hace irrisión de todo tipo de logocentrismo, sea el del escritor, de la escritura, o del logos divino. En "La lotería en Babilonia", la Compañía aparentemente omnipotente que dirige la lotería y, por extensión, la realidad azarosa de sus súbditos, es más que un gobierno. Es el dios que determina la vida y la muerte del pueblo, o el escritor tradicional con respecto a sus personajes.³³ Cuando éstos se rebelan, defiende la Compañía su papel al "borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. . . . Esa declaración apaciguó las inquietudes públicas. También produjo otros efectos

acaso no previstos por el autor" (*Ficciones* 1: 444). Algo escrito a la carrera se convierte en texto sacro. Por mucho que aminore el "acaso" lo imprevisto por el autor del argumento, lo escrito se escapa a sus propósitos. No lo sabe todo.

Borges desacredita al narrador tradicional omnisciente, la biografía y autobiografía. "Funes el memorioso" lo ejemplifica perfectamente. El narrador del cuento habla en primera persona; relata su testimonio personal para un tomo sobre Funes. Pone en tela de juicio lo que rememora al interrumpirlo con paréntesis y expresiones de duda. Atenúa sus aseveraciones con "creo", "tal vez" u "o". De esa manera, hace inseguros sus recuerdos y los hechos.³⁴ Funes, ser fantástico, es el único que puede recordarlo todo. El narrador se olvida de los acontecimientos de hace cincuenta años, que forman la base del cuento. Por eso afirma: "mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes" (*Ficciones* 1: 477). Su *excusatio propter infirmitatem* alude a que el relato es parcial: por un lado, la memoria tiene cribas; por otro, cualquier relator distorsiona estética, además de subjetivamente lo que cuenta, por mucho que aspire a la veracidad.

Se ostenta el proceso de selección con el que se escribe la ficción en la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" en *El Aleph*. El narrador pretende relatar la biografía de Cruz, de acuerdo con el título, pero resulta que no contará la vida de Tadeo Isidoro detalladamente, sino lo imprescindible para que pueda comprenderse la única noche que le interesa y que es el meollo del cuento. La problemática que sugiere esta "Biografía" no se tomaba en cuenta tradicionalmente al escribir o analizar ese género. Borges se anticipa a escritores contemporáneos como Barthes:³⁵ "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía" (*Evaristo Carriego* 1: 27).

Alejandro Ferri, el protagonista/narrador de "El Congreso" (*El libro de arena*), cuenta hechos autobiográficos. Al hacerlo se mofa abiertamente de las técnicas narrativas realistas. No ofrece la información progresivamente. Sin imitar las convenciones artificiales del realismo y del falso psicologismo, revela sin rodeos e inmediatamente lo que le tomó mucho tiempo entender sobre la esencia del Congreso mundial, cuyo secreto radica en el panteísmo.

Se parece "El tigre azul" de *Veinticinco agosto 1983* al "Congreso". Alexander Craigie lamenta el psicologismo cronológico que trató de mantener en su relato sobre sus percances personales, en vez de destacar el detalle fantástico que era más importante para la narración: por casualidad Craigie encuentra tigres azules, discos que se multiplican y disminuyen solos; violan las leyes matemáticas conjuntamente con el concepto de un universo ordenado. Se obsesiona con ellos Craigie como lo hizo mucho antes con el Zahir el protagonista de "El Zahir" en *El Aleph*.

Se siente incapacitado Ferri para escribir el relato, ya que ni tiene experiencia del oficio ni es verosímil lo que contará. Se tacha a sí mismo de perjurio porque prometió mantener el secreto del Congreso, que es el que divulga al contar el cuento. Sugiere que no explicar el secreto es una técnica narrativa eficaz que "puede encender la curiosidad de mis eventuales lectores" (2: 470). Por tanto, muestra autoconciencia autorial y del lector. Su reticencia es paradójica, típica de las ficciones borgianas. El titubeo narrativo caracteriza a Ferri desde el principio: aunque quiere presentar los hechos correctamente, admite que puede equivocarse por dejadez y necedad. Al urdir el largo cuento con tantas reservas, viola la convención del escritor autoritario.

En muchos cuentos de *El Aleph* se usa el antiguo recurso de pretender que el narrador/escritor se encontró el manuscrito del cuento. Se sirve de otras obras, como en "La busca de Averroes", o transcribe lo que otro le contó, o traduce el relato. Se intercala lo que cuenta un narrador en el relato de otro. "El inmortal" combina dos de estos aspectos. Por un lado, el narrador romano que se identifica con Homero de un modo panteísta, Flaminio Rufo, transcribe los viajes de Simbad. Por otro, el cuento es una supuesta traducción del inglés. El problema de la traducción, del original y del producto traducido lo examina Borges mucho antes en "Las versiones homéricas" de *Discusión*. Asevera en "Las versiones" que no hay texto definitivo, que la traducción fiel a la *Odisea* de Homero es o ninguna de las que usa o todas, refiriéndose a la periodicidad del público, a la recepción de una obra. Reitera el argumento con respecto a las *Mil y una noches* en "Los traductores de las *Mil y una noches*". Agrega que esos traductores "sólo se dejan concebir *después de una literatura*" (*Historia de la eternidad* 1: 389), a saber, de una tradición literaria.

Acrescenta la técnica de alejarse de la versión original en *El informe de Brodie*, libro de la etapa "realista". "La intrusa" no es una transcripción de segunda sino de cuarta mano: refiere Eduardo Nelson la historia en el velorio de su hermano y/o alguien innominado se la escuchó a otro y se la dijo a Dabove, que se la repite al narrador del cuento. No hay pretexto en "La intrusa" de que el escritor presente la versión más fidedigna de los hechos. En cambio, se acepta que quien escribe y narra el cuento lo altera al darle sus propios toques personales, al hacer resaltar algo, al agregar detalles. Este procedimiento aparece en otros cuentos de Borges.

Para Borges, la tradición literaria no es el producto exclusivo de un individuo sino de la colectividad de escritores. "Pierre Menard", autor del *Quijote*, es paradigmático: se enumeran los precursores, la genealogía literaria del simbolista Menard.³⁶ Era "devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste" (*Ficciones* 1: 429).

El plagio intertextual en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se basa en el panteísmo. Todos los hombres son uno, según la cosmogonía de Tlön. Luego, la

ampio

905

idea de autoría literaria es espuria ya que el sujeto plural que escribe es unipersonal: "Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son de un solo autor, que es intemporal y es anónimo" (*Ficciones* 1: 419). En contraste con los estructuralistas y postestructuralistas como Fuentes y Sarduy, que dictaminan que el sujeto se construye a través del texto y que no hay sujeto central, en Tlön hay uno trascendente que es todos. Este concepto borgiano niega la noción convencional del escritor como el único creador de una obra, conjuntamente con la del autor signatario. Los inventores de Tlön lo refuerzan.

Como una generación no basta para confeccionar un país o un planeta, la tarea de escribirlo se vuelve hereditaria. No se fundamenta en la consanguinidad sino en ser miembro de la sociedad secreta que está a cargo del proyecto de Tlön. De la primera serie de libros surge otra más pormenorizada, escrita no en inglés sino en una lengua de Tlön que igualmente trama más de un autor. La escritura colectiva, parecida a las refundiciones anónimas del medioevo, destruye el concepto del autor individual.

Reflejan los idiomas de Tlön la sucesión de percepciones, lo cual se relaciona con la postura borgiana del sujeto:

El mundo . . . no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön . . . : hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río se dice . . . en su orden: hacia arriba . . . detrás duradero fluir luneció. . .*

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal . . . la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. (1: 414-15)

Si se coteja este trozo con el antes citado de "Palabrería para versos" del *Tamaño de mi esperanza*, se nota el empleo similar del vocablo 'luna'. Realiza Borges las aspiraciones de su temprano ensayo en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".³⁷

La idea de reescribir una obra se ve a escala pequeña en "Pierre Menard". No se trata de crear ni un planeta ni una cultura, con varios colaboradores que trabajan a través de los siglos. En vez de eso, coinciden plenamente unas páginas del *Quijote* de Menard con las del de Cervantes sin que lo haya copiado. En este cuento se derroca otra vez la autoridad autorial.³⁸ El plagio intertextual de Menard llega a formar un palimpsesto del *Quijote*. Según el narrador, "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos

pero el segundo es casi infinitamente más rico" (*Ficciones* 1: 431). Hay que verlo en el contexto de la cultura y tradición literaria que aportan al texto Menard, autor y lector del siglo XX, y Cervantes, que publicó su *Quijote* en el XVII. Menard transforma el acto de escribir y leer novedosamente mediante "la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (433).³⁹ Altera el orden convencional de la lectura y anula la idea de una versión y un autor original. Pone en práctica las nociones que aparecen en los ensayos de *Otras inquisiciones*. La lectura creativa de Menard vivifica el texto cervantino, recreándolo a un grado inverosímil y panteísta.

Para mantener el interés del que lee, Borges estima que debe variarse la técnica. Así no aburre al lector con lo que reconoce. En sus obras de senectud como *El informe de Brodie*, mantiene la expectativa del que lee a pesar de que utiliza argumentos ya familiares, como lo admite en el "Prólogo". No quiere usar el asombro del lector como recurso fácil. "Examen de la obra de Herbert Quain" se anticipa a esta autocrítica. El narrador censura los libros de Quain precisamente por el empleo excesivo de procedimientos que intentan asombrar al lector. En este caso es una burla sardónica, pues *Ficciones* pertenece al período de la producción de Borges que él mismo tildó de "barroco". Se analizará "Examen" con más detenimiento a continuación ya que ilustra bien el papel que debe asumir el lector de *Ficciones* y de *El Aleph*.

El lector es un autor potencial de *Statements*, la obra de Herbert Quain que más admira el narrador, pero no desempeñan el escritor y el lector la misma función. Concede

que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno—no el mejor—insinúa *dos* argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. 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*. (*Ficciones* 1: 453)

El público que Quain tenía en mente cuando escribió *Statements* no es ni el ideal ni el indeseado, sino un término medio. No es lo suficientemente dotado de imaginación para ser literato. Es vanidoso pues cree que inventa lo que el texto le proporciona, insinuándose—se ve en esto el papel estructurador y manipulador del autor. La técnica de Quain de frustrar la expectativa del lector y de ofrecer más de un argumento es similar a la de Borges. El narrador/escritor del cuento que estudia las obras de Quain es un doble borgiano: "Las ruinas circulares" que se atribuye es un relato de Borges que apareció originalmente en *El jardín de senderos que se bifurcan* y después formó parte

de *Ficciones*. Dirige sus dardos no sólo al lector malo: hay ironía sardónica nuevamente puesto que el narrador leyó la obra de Quain y urde un argumento con los de Herbert Quain, como el lector ingenuo y engreído a costa del que se divierte Quain.

No es ésa la única referencia intratextual a las propias obras de Borges en sus cuentos. Pueden complementar la acción o ser gratuitos despliegues de meta ficción, según el caso. "Los dos reyes y los dos laberintos" es del primer tipo. De acuerdo con la única nota al pie, es "la historia que el rector [Allaby] divulgó desde el púlpito"—a saber, en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". La moraleja acerca del castigo divino que merece la soberbia humana se aplica a ambos cuentos de *El Aleph*. Hay un espejeo de relatos que se interrelacionan. La *Vindicación de la eternidad* de Jaromir Hladík aparece como fuente en la tercera nota al pie en las "Tres versiones de Judas" de *Ficciones* y refleja la trama de "Tres versiones". El segundo tipo lo ejemplifica "El indigno" en *El informe de Brodie*: se mencionan Baruch Spinoza y Ginsburg, nombres que aparecieron en otro contexto en "La muerte y la brújula" de *Ficciones* (si bien Baruch se escribe allí con 'j' en vez de 'ch'). No elucidan "El indigno". Evidentemente, el proceder meta ficticio no desaparece de su escritura depurada.

Al releer *The God of the Labyrinth* de Herbert Quain, cuyo título es un eco evidente de los temas borgianos, el lector ideal se da cuenta de que la solución que se le proporciona a la incógnita del asesinato en *The God of the Labyrinth* es una pista falsa: "Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*" (1: 450). Es éste el prototipo del lector activo en *Ficciones* y *El Aleph*.

April March es otra obra de Quain que prueba la pericia interpretativa del lector. El título, con el orden invertido de los meses, refleja su estructura regresiva. Se bifurca la estructura también. Encierra múltiples posibilidades "el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén" (451), situación en germen de la cual resultan nueve novelas de diferentes tipos (simbólica, sobrenatural, policial, psicológica, comunista, anticomunista, etc.), según el narrador. El número nueve es arbitrario ya que es tan ambigua la frase que sugiere un sin fin de narraciones en potencia. De todos modos, muestra bien la apertura polisémica de este texto.

La lectura movable que propone el narrador requiere que el lector reestructure por sí mismo el orden de la lectura de los capítulos, mucho antes de que lo hiciera Cortázar en *Rayuela*: "Quienes los leen en orden cronológico . . . pierden el sabor peculiar del extraño libro. Dos relatos—el X7, el X8—carecen de valor individual; la yuxtaposición les presta eficacia" (452). Estos nú-

meros corresponden al esquema matemático que usa el narrador para referirse a los capítulos; trae a la mente los que están de moda en la crítica actual. Disloca la convención de que al leerse un libro debe seguirse el orden cronológico. En cambio, han de verse nuevas interrelaciones, de acuerdo con el ordenamiento que desee darle el lector. Otro libro abierto de Quain, aunque no tan rico en multiplicidad de lecturas, es *The Secret Mirror*: son contradictorias las versiones de los hechos y de los personajes, cuyos nombres cambian en el texto.

Otra lectura innovadora que aparece en un cuento de Borges recuerda los procedimientos surrealistas. Está en "La biblioteca de Babel", que simboliza el universo. El lector no puede leer los libros babélicos descifrándolos mediante las coordenadas tradicionales, sino sirviéndose de una lectura en la que se busque el sentido como "en los sueños o en la líneas caóticas de la mano" (*Ficciones* 1: 457). Esos libros no significan nada en concreto pues las letras aparecen al azar. Los bibliotecarios son lectores. Abunda este tipo de personaje borgiano: Pierre Menard es un asiduo lector del Quijote; las citas intertextuales que emplea Daneri en "El Aleph" muestran que ha leído mucho; Dahlman tiene un accidente fatal en "El Sur" por distraído, al leer *Las mil y una noches*.

En "El Sur" pretende el narrador que "a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos" (*Ficciones* 1: 531), que son los que Borges inventa para unir la alucinación o el sueño de Dahlman sobre la muerte que preferiría con la denigrante del sanatorio. Le hace creer al lector que está bien el protagonista mientras yace moribundo en el hospital. Dahlman genera la realidad ilusoria en su mente. El paisaje topográfico y la flora sureños los toma de libros que leyó: "creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario" (532). El narrador de "El Zahir" en *El Aleph* elucida su propio estado psíquico por medio de un libro que explica las supersticiones acerca de la obsesión con el Zahir, objeto fantástico que lo fascina.

En "Abenjacán el Bojarí", Unwin y Dunraven tratan de resolver las circunstancias del fallecimiento misterioso del rey en su laberinto. Cada uno ofrece una versión distinta de los hechos. Unwin le dice a Dunraven que puede solucionar el enigma si los némesis, Abenjacán y Zaid, intercambian los papeles. Dunraven está dispuesto a asentir que "tales metamorfosis . . . son clásicos artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector" (*El Aleph* 2: 98). Aunque no le convence completamente la solución del amigo, accede al final del cuento. Es como si la convención literaria fuera suficiente para explicar los hechos hipotéticos que sucedieron en el sitio en que se encuentran los interlocutores. Gana la literatura a la realidad en este caso. "El Sur", "El Zahir" y "Abenjacán" son sólo algunos de los ejem-

plos que podrían mencionarse. Como en otros escritos de Borges, la lectura y la escritura no descifran la realidad del mundo objetivo: remiten a la ficción, que se entremezcla con lo que se supondría ser real, borrando las fronteras entre ambos.

Stephen Albert es el lector ideal de la novela de Ts'ui Pên en "El jardín de senderos que se bifurcan". Entiende el laberinto fabuloso escritural que nadie había encontrado porque buscaban algo concreto.⁴⁰ El laberinto temporal que ofrece la novela es infinito, como descubre Albert. Al vislumbrar la estructura secreta de la novela, Albert la vuelve a leer y confirma sus sospechas como el lector suspicaz de *The God of the Labyrinth* de Quain. En vez de lo que esperaríamos el lector de novelas típicas, la novela enigmática era

un acervo indeciso de borradores contradictorios . . . ; en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo. . . . En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta—simultáneamente—por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. . . . En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen. . . . (*Ficciones* 1: 469, 470)

Ts'ui Pên pone en práctica la teoría de la obra abierta, que inicialmente confunde al lector. Es un libro que agota toda la combinatoria narrativa; es fantástico e imposible.

A veces se dirige el narrador directamente al lector en los relatos borgianos como en la "Historia del guerrero y de la cautiva". Inseguro de los datos específicos, apela al que lee, exhortándole a que "Imaginemos (este no es un trabajo histórico)" que la acción ocurrió en el siglo VI, no en el VIII (*El Aleph* 2: 39). Le pide que invente el tipo de persona que era el protagonista, Droc-tulft. En este cuento no constriñen los hechos históricos ni al narrador/escritor ni al lector.

El procedimiento que emplea en "Tema del traidor y del héroe" es similar al de "Historia del guerrero", puesto que "para comodidad narrativa" y no por exigencias realistas, "digamos" que la historia pasó en Irlanda en 1824 (*Ficciones* 1: 491). No se sabe a ciencia cierta cuándo ocurrieron los sucesos (ni importa). La historia es ficción.⁴¹ Se desrealiza la realidad. La imaginación libera al que escribe y lee de restricciones tradicionales. Modifica la Historia de acuerdo con las necesidades textuales. También la moldea Huidobro en *Mío Cid*, como se sabe; acude a la imaginación del lector para que complete las lagunas del texto.

En "Funes el memorioso" y otros cuentos, el narrador/escritor invoca igualmente esta facultad del lector para que rellene los vacíos textuales: "que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa

noche" (*Ficciones* 1: 480). En este caso, trata de comunicarle al lector una emoción, elemento esencial de la buena literatura para Borges, sin caer en la trampa del psicologismo al que se opone. Se dirige a él indirectamente en "Tlön" al sugerir que cuando el narrador, atónito ante el libro sobre Tlön, no describe su estado afectivo es "porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön, y Orbis Tertius" (*Ficciones* 1: 413). El lector tiene que intuir cómo se siente el narrador, que sólo alude a sus sentimientos.

La historia de Tlön es abierta. El narrador la termina abruptamente con "Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores" (423). El público se vuelve un partícipe metaficticio de la realidad ilusoria de Tlön como le sucede al narrador consternado cuando ésta se cuela subrepticamente en el mundo real de los personajes mediante objetos inexplicables.⁴² Tlön, mundo de papel, rebasa la enciclopedia en la que está impreso. En "El Aleph", el lector extratextual se ficcionaliza, no por implicación como en Tlön, sino abiertamente al verse mencionado como una de las caras que el narrador vio en el Aleph. Se dirige el narrador directamente al que lee "La biblioteca de Babel" con "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" (*Ficciones* 1: 462).

Otro tipo de lector que se ve en "El muerto" es el incrédulo, el que disiente de lo que será la materia del cuento. Es a él a quien se le dedica el cuento, a los escépticos que no crean posible "que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas" (*El Aleph* 2: 24).

El lector pasivo, en oposición al ideal que posee imaginación creativa y que participa activamente en la obra, no quiere tener que resolver las incógnitas de los textos. Desea que se le den todas las respuestas. Es el destinatario del escritor mediocre. Por eso Daneri lo anhela como público de sus poemas en "El Aleph".⁴³

A veces Borges lleva al lector de la mano en sus prólogos, epílogos y otros escritos. Le informa sobre lo que leerá o leyó, como en varios cuentos de *Ficciones*, lo cual no concuerda plenamente con sus teorías. En "Tema del traidor y del héroe", lo hace en cuanto al argumento. A menudo, se une esto a la autoconciencia: en "El milagro secreto" un paréntesis indica que la importancia de la demora entre la captura y la ejecución de Jaromir Hladík la "apreciará después el lector" (1: 508). A veces son los mismos personajes los que dan las claves, por ejemplo, en la discusión metaliteraria que tienen Stephen Albert y Yu Tsun con respecto a la novela laberíntica de Ts'ui Pên en "El jardín".

No obstante, Borges esquematiza la trama o los temas de sus obras de modo que no revela demasiado acerca de ellas; por ende el lector es mayor-

mente un descifrador activo del texto. En el "Prólogo" de *Artificios*, recogido en *Ficciones*, advierte que "El Sur" se puede leer "como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo" (476) que no especifica. En el "Prólogo" de *Ficciones*, anticipa parte de la trama de "El jardín de senderos que se bifurcan", pues los que leen "asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo" (407). Indica dónde está la solución del cuento sin decir cuál es. Ofrece ciertas exégesis de otros cuentos de *Ficciones*; éstas no agotan, aunque sí reducen, las interpretaciones posibles de los cuentos. En el "Prólogo" a *El informe de Brodie* menciona que el "curioso lector" se dará cuenta de lo que ha dejado sin aclarar.

Es consabido que a Borges le interesó más la verosimilitud realista en los cuentos de *Elogio de la sombra*, *El informe de Brodie*, *El libro de arena* y los posteriores para atraer al lector. Lo que no debe olvidarse es que se opone a las convenciones del realismo y del psicologismo. Sus cuentos recalcan que la escritura es ficción, artificio. Se volvió "harto de los laberintos y de los espejos y de los tigres" y de los demás símbolos de su escritura más conocida e imitada (Fernández Moreno. "Harto" 214), pero continuaría usándolos hasta en sus últimos cuentos, por ejemplo, en "El tigre azul" de *Veinticinco agosto*. Fernández Moreno le señaló que su narrativa realista, como "La intrusa", se sitúa en un lugar y tiempo desconocidos para Borges. Preserva el elemento fantástico, entonces. Es significativo esto porque ni en ése ni en los cuentos posteriores quiere Borges hacer una obra meramente criollista. Tampoco le interesan los temas contemporáneos de su propia época, lo cual lo limitaría como escritor. Al no retratar un sitio y una época específicos tiene plena libertad para inventar lo que quiera.

Según el "Prólogo", el único cuento de *El informe de Brodie* que no es realista es el que tiene el mismo título que el de la colección. Sea como sea, los objetos en el "Encuentro" y "Juan Muraña" poseen vida y animación propias: son los cuchillos, en vez de los hombres, los que desean la pelea fatal. Obviamente, no copia servilmente la realidad, aunque estos cuentos no son ni tan fantásticos ni tan abstractos como los de las colecciones anteriores. Reaparecen los temas de cómo el olvido fragmenta los recuerdos de los hechos y se borra la distinción entre causa y efecto.

En muchos cuentos que Borges escribió antes y después de los de *El Informe*, se enlazan sueño y realidad, lo cual la crítica ha discutido por extenso. En "Episodio del enemigo" de *El oro de los tigres*, por ejemplo, el Borges narrador, escritor y protagonista despierta para protegerse de su doble y némesis que quiere matarlo. En cuanto abre los ojos, se desvanece el otro como sucede en "La busca de Averroes" por diferentes motivos. La realidad se funde con el sueño y pierde sus derechos sobre los hechos y personajes. En el "Episodio" se le da primacía al sueño en vez de a lo real. Las "Notas" de *La*

moneda de hierro indican que algunas páginas del libro "fueron dones y sueños" para Borges. Une el sueño con la inspiración creadora otra vez, lo cual se relaciona con la perspectiva idealista de Borges. Debe concluirse que si hay un acercamiento al realismo en cuentos como "La intrusa", no es el decimonónico.⁴⁴

En fin, ni el realismo ~~trasnochado~~ ni los antiguos géneros restringen el genio inventivo de Jorge Luis Borges. Por eso, por el modo de cuestionar la autoridad autorial, de incorporar el lector al texto, y por su aguda conciencia de las casi inagotables posibilidades de la ficción, le deben mucho a sus hallazgos numerosos escritores contemporáneos de los Estados Unidos, Francia y Latinoamérica, como Cabrera Infante, Cortázar, García Márquez, Fuentes y Sarduy.⁴⁵

Una serie de inventibilidades
que no tiene nombre

atroz

no dice nada