

desplega como un pintor en el que lenguaje de símbolos y organización del color y del dibujo se coordinan y condicionan de una manera muy notable, marca el punto de partida en la roturación de un mundo plástico al que se incorporan los diversos factores emocionales y descriptivos que determina una peculiar manera de contemplar el universo. --RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación, Ciudad Universitaria MADRID-3).

D. Shaw Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid) 346  
Abril de 1979.

## ACERCA DE LA CRITICA DE LOS CUENTOS DE BORGES

Las siguientes reflexiones se me fueron ocurriendo durante la preparación de una breve guía crítica a *Ficciones*, actualmente en prensa (Londres, Grant & Cutler). Desde 1964, al compilar cada año una lista de libros y artículos de crítica relacionada con la literatura hispanoamericana contemporánea, destinada a *The Year's work in Modern Language Studies* (Cambridge), me había dado cuenta de algunas de las repeticiones y deficiencias de la crítica sobre Borges. La relectura de muchos de los trabajos más importantes confirmó mis impresiones. No desconozco la existencia de otros artículos dedicados al mismo tema, como son los de A. W. Phillips: «Notas sobre Borges y la crítica reciente», *Revista Iberoamericana*, 43, 1957, 41-59; G. Sucre: «Tendencias de la crítica borgiana», *ibid.*, 68, 1969, 365-69, y de E. Rodríguez Monegal: «Borges en USA», *ibid.*, 70, 1970, 65-75, y «Borges y Nouvelle Critique», *ibid.*, 80, 1972, 367-90, pero éstos, en realidad, apenas pasan de ser largas reseñas.

### 1 LA FALTA DE CRITICA ANALITICA

Un aspecto sorprendente de la crítica de Borges, sobre todo en relación a sus cuentos, es la falta de crítica en el sentido normal de la palabra. Ya lo noto D. W. Foster al hablar de «the thematic, but only occasionally rhetorical analyses of Borges' works» («Borges and Structuralism», *Modern Fiction Studies*, 19, 1973, 342). En efecto, mucha de la labor crítica dedicada a Borges es, o procura ser, de exposición o de explicación. Al llegar el momento de indicar los posibles desaciertos o defectos presentes en su obra madura, la combinación de maestría técnica, de originalidad inventiva y de sutileza intelectual que esta ostenta tiende a reducir a los críticos al silencio

o a sugerirles comentarios de poca monta. Sólo un par de críticos, que yo sepa, se han atrevido a enjuiciar negativamente ciertos aspectos técnicos de algunos cuentos (Néstor Ibarra en *Cahiers L'Herne*, 4, París, 1964, 436-440, y Amado Alonso en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, p. 446), y tales aspectos son más bien marginales.

## 2. LA CRITICA IDEOLOGICA

Por tanto, la crítica de los cuentos de Borges se ha ocupado predominantemente de cuestiones que más tienen que ver con sus ideas que con su práctica de la ficción. De eso Borges se ha quejado en muchas ocasiones; pero resultaría más fácil aceptar sus lamentos si él mismo se hubiese mostrado menos inconsecuente en sus afirmaciones acerca del enfoque aplicable a su obra. Mientras, por ejemplo en el prólogo al *Informe de Brodie* insiste otra vez en que

«no soy, ni sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las Mil y Una Noches, quieren distraer o conmover, no persuadir» (Buenos Aires, Emecé, 5.ª ed., p. 8).

al hablar con Georges Charbonnier en 1965 había dicho (en modo más convincente):

«dans tous mes contes il y a une partie intellectuelle et une autre partie —plus importante, je pense— le sentiment de la solitude, de l'angoisse, de l'inutilité, du caractère mystérieux de l'univers, du temps, ce qui est plus important: de nous-mêmes, je dirai de moi-même» (G. Charbonnier, *Entretiens avec J. L. B.* París, 1967, página 20).

Aquí lo que Borges afirma parece contradecir la cita anterior. O sea, a Charbonnier, Borges parece admitirlo sin reticencia: sus cuentos son de alguna manera parábolas o apólogos que ilustran el desmoronamiento de las viejas certezas racionales o fideístas y que exploran las posibilidades que así quedan al descubierto. La referencia al carácter misterioso del universo sugiere que Borges examina la realidad como si fuese un extraño y, a veces, aterrador rompecabezas, que, sin embargo, podría quizá contener indicios de posibles explicaciones, aunque fuesen de un tipo que nuestra mente está condicionada a resistir.

Donde mejor se pronuncia Borges es, a mi ver, en la tercera sección de «El acercamiento de Almotásim». Dentro de la estructura del

relato, cuya forma es la de una reseña, esta sección corresponde a la discusión y valoración crítica de la novela de Mir Bahadur Alí. Cabe leerla como una alusión por parte de Borges a cómo deberíamos enjuiciar sus cuentos. Advertimos que distingue entre «la variada invención de rasgos proféticos (o lo que corresponde *grosso modo* a la trama) y el simbolismo del héroe». Mientras aquélla prevalece sobre éste, Borges se complace en elogiar «la buena conducta literaria» del presunto autor. Por el contrario, cuando en una edición ulterior «la novela decae en alegoría» y su significado (es decir, su significado no ambiguo) prevalece a la inventiva, Borges avanza un juicio negativo. Aquí vemos bastante claramente cuáles son sus prioridades. Sus cuentos encierran, en efecto, un significado, una visión de la existencia humana, si bien se expresa en términos sibilinos que se prestan a diversas explicaciones. Pero mucho más importante es el método literario que el autor adopta para transmitir tal significado: su técnica literaria.

Una vez admitida la existencia de un significado, resulta evidente que ciertas cuestiones debatidas en conexión con la ideología de Borges son de veras importantísimas para la valoración total de su obra. Entre éstas se destacan los puntos puestos en discusión por Ernesto Sábato y Manuel Blanco González de si el interés que Borges demuestra por la filosofía es auténtica y de si su comprensión de ella basta realmente para sostener la dimensión metafísica de sus cuentos. Evidentemente, si las críticas de Sábato y de Blanco se revelan fundadas, se puede argüir que restan validez a la visión existencial que parece deducirse de lo que Borges escribe.

El ensayo de Sábato «Los dos Borges» en *Cahiers L'Herne* (4, París, 1964) sigue siendo el ataque más razonable y desasido de los muchos que se han publicado contra Borges, sobre todo en su propio país. Allí Sábato avanza tres críticas que todo estudioso de Borges debe, tarde o temprano, tomar en consideración. Sostiene, en resumidas cuentas, que a Borges le falta la voluntad o la capacidad de asociar su sentido personal de la condición trágica del argentino con personajes representativos de la masa del pueblo (v. gr., el peón o el obrero de un frigorífico); que la obra de Borges representa un modo de escapar a la contemplación del sentido trágico de la existencia humana en general, refugiándose en «un deleitoso juego», y que a consecuencia del escepticismo intelectual de su autor la obra de Borges carece de vida y de fuerza. Cada una de esas censuras tiene validez siempre que se acepten las afirmaciones de Sábato acerca de la literatura contemporánea. «O se escribe por juego, por entretenimiento propio y de los lectores, para pasar y hacer pasar el

rato, para distraer o procurar unos momentos de agradable evasión —escribe en *El escritor y sus fantasmas* (3.ª ed., Buenos Aires, 1967, página 89), o se escribe para bucear la condición del hombre, empresa que ni sirve de pasatiempo, ni es juego, ni es agradable.» Una vez que se cuestionan estas afirmaciones, sin embargo, y que se adopta una actitud menos dogmática ante el problema del valor literario, la insistencia de Sábato en que la literatura deba dedicarse exclusivamente a contemplar «la (tremenda) verdad de la raza humana» empieza a parecer un tanto ingenua. En cualquier caso, como lo han demostrado ampliamente muchos críticos (señaladamente Dauter y Ferrer en escritos que se mencionarán más abajo); la obra de Borges se aproxima mucho más de lo que éste percibe al ideal mismo de Sábato.

Más importante es una crítica que Sábato hace casi de paso, o sea, que Borges revela una ignorancia fundamental de la filosofía misma: «su eclecticismo es ayudado por su irriguroso conocimiento, confundiendo, según las necesidades literarias, el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el plano ontológico. Recorre el mundo del pensamiento como un *amateur* la tienda de un anticuario» (versión española del artículo en *L'Herne en Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Santiago de Chile, 1968, p. 47). Cuando Sábato hacía esta observación, Manuel Blanco González, aunque más cautamente (en *J. L. B. Anotaciones sobre el tiempo en su obra*, México, 1963), había llegado a una conclusión parecida. Lo que le reprocha a Borges es que «utiliza a capricho los datos científicos y filosóficos que acumula» y que «sus intentos... no son verdaderamente de explicación de la realidad, de deseos de aproximarse a ella, de diferentes formas de verla y de comprenderla, de aclaración de problemas del universo o de la vida, sino básicamente de formas malabaristas de las ideas, amontonadas en frágiles castillos de naipes» (pp. 36-7).

Sin embargo, al contrario de Sábato, Blanco González es lo bastante sensato como para comprender que la valoración del sistema filosófico-literario de Borges forzosamente depende hasta cierto punto de las ideas filosóficas del lector. Por eso Blanco se limita a una declaración menos comprometedora de la de Sábato: «Personalmente —escribe—, los argumentos de Borges, los que... no puedo declarar ni falsos ni verdaderos, no me convencen; me parecen flojos y, más que argumentos, acotaciones y comentarios irónicos y burlescos» (página 41). Más adelante, en un nivel crítico más serio, Blanco procura distinguir entre los cuentos de Borges en que sus teorías son «ex-

teriores a la estructura del relato..., un adorno culto, totalmente prescindible, intercalado» («Herbert Quain», «Pierre Menard», «La lotería en Babilonia», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «La Biblioteca de Babel») y aquellos en que «hay un enlace entre la teoría y el argumento» («El jardín...», «El milagro secreto», «La muerte y la brújula» y «El inmortal») (p. 97). Sólo aquí me parece que Blanco ofrece una contribución realmente interesante, si bien discutible, a la crítica de Borges.

Vale quizá la pena de notar que los juicios de Blanco González y de Sábato, aunque publicados hace más de diez años, no han encontrado sostenedores entre los críticos más recientes y quedan aislados. Antes bien, los que han continuado a investigar las dos zonas de la obra de Borges que más acusan la influencia de sus intereses filosóficos, me refiero a su actitud ante el tiempo y ante la realidad, han aceptado con unanimidad la seriedad y la profundidad de sus conocimientos en este campo. Entre éstos figuran E. Guerra Castellanos: «Un análisis de tiempo y espacio en la producción de J. L. B.», *Armas y Letras*, 5, 1962, 56-62; H. E. Lewald: «The Labyrinth of Time and Place in Two Stories by Borges» *Hispania*, 45, 1962, 630-36; I. A. Bagby: «The Concept of Time in J. L. B.», *Romance Notes*, 6, 1965, 99-105; Thorpe Running: «The Problem of Time in the Work of J. L. B.», *Discourse*, 9, 1966, 296-308, y *Abside*, 33, 1969, 169-84; y C. Butler: «Borges and Time», *Orbis Litterarum*, 28, 1973, 148-61. Cabe añadir, por último, que aunque las censuras de Sábato y de Blanco González fuesen certeras, no menoscabarían necesariamente el valor de los cuentos de Borges como cuentos. Dejando aparte, pues, esta cuestión, podemos volvernos a la corriente central de la crítica borgiana.

### 3. CRÍTICA INTERPRETATIVA: LA PRIMERA FASE

Si omitimos los libros que son principalmente biográficos o divulgativos (como, por ejemplo, los de Aguirre, Stabb, Rodríguez Monreal o Cohen), vemos que hasta ahora el *corpus* principal de la crítica de Borges se puede dividir en dos fases importantes. La primera, dominada por Barrenechea y que alcanzó un punto culminante en la primera parte del libro de Alazraki *La prosa narrativa de J. L. B.* (Madrid, 1968), fue dedicada esencialmente a identificar y catalogar los temas principales de los relatos de Borges y a dar un cuadro lo más completo posible de su ideología. Hicieron una contribución de notable valor unos artículos muy importantes acerca de cierto número de conceptos-clave y de símbolos recurrentes. Estos artículos

incluyen, entre otros, los de L. A. Murillo: «The Labyrinths of J. L. B.», *Modern Language Quarterly*, 20, 1959, 259-66; F. Dauster: «Notes on Borges Labyrinths», *Hispanic Review*, 30, 1962, 142-8; J. M. Aguirre: «La solución a una adivinanza propuesta por J. L. B.», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1965, 174-81; N. D. Isaacs: «The Labyrinth of Art in Four Ficciones of J. L. B.», *Studies in Short Fiction*, 6, 1969, 383-94; E. Rodríguez Monegal: «Los símbolos de Borges», en su decepcionante *Borges par lui-même*, París, 1970, y republicado en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, 1973, y en *Modern Fiction Studies*, 19, 1973; y más recientemente, G. Bickel: «La alegoría del pensamiento», *Modern Language Notes*, 88, 1973, 295-316.

Mientras Borges siga publicando y concediendo entrevistas, esta fase de la crítica nunca podrá considerarse acabada, pues queda siempre la posibilidad de que aparezcan nuevos elementos en la ideología de Borges que modifiquen las interpretaciones ya existentes. Personalmente, sin embargo, abrigo la convicción de que las metas principales de este modo de actividad crítica ya se han alcanzado. Lo que queda todavía por llevar a cabo es el esfuerzo para reaplicar en detalle los resultados de esta indispensable labor preliminar a los relatos individuales de Borges.

Todo esto no significa, desde luego, que se haya llegado a la unanimidad total con respecto a la ideología de Borges. Quedan, por lo menos, dos zonas fundamentales de su pensamiento donde falta un pleno consenso. Una de éstas concierne la cuestión de si el escepticismo de Borges es en última instancia angustiado o sereno. Constituye, sin duda alguna, uno de los problemas básicos que hay que enfrentar, el enigma que acecha al crítico en cada momento: ¿cuál es la más íntima posición espiritual y filosófica de Borges mismo? La respuesta a esta pregunta no sólo determina la interpretación de un gran número de sus cuentos, sino que también afecta radicalmente toda tentativa de explicar la importancia de Borges en nuestro tiempo y, sobre todo, su impacto en los jóvenes. Por eso, el libro de M. Ferrer *Borges y la nada* (Londres, 1971) me parece tener especial importancia dentro de la serie de obras que tratan de la *Weltanschauung de Borges*. Los argumentos de Ferrer acerca de su «devastación interior» (p. 89), las referencias a un sentido de «terror cósmico» en Borges (p. 49) y al reconocimiento por parte de éste de «El fondo de inutilidad, de futilidad del esfuerzo creador» (p. 89) en el contexto de «un universo caótico, incomprensible y amenazador» (p. 105) amplifican los de Barrenechea. Ofrecen una respuesta insoslayable a quienes, como R. Gutiérrez Girardot (*Jorge Luis Borges*, Madrid, 1959, p. 118) o C. Wheelock más recientemente, admi-

ten «the more than stoical, almost optimistic commitment to life» de Borges («The Committed Side of Borges», *Modern Fiction Studies*, 19, 1973, p. 379) o a quienes siguen subrayando el significado «lúdico» de su obra.

La otra zona en donde se revelan discordes las opiniones críticas concierne la posición de Borges con respecto a la relación entre el arte y la vida. Ronald Christ, por ejemplo, declara rotundamente que «the resistance to disorder is heroic in Borges» (*The Narrow Act*, Nueva York, 1969, p. 171) y en las páginas siguientes parece sugerir que Borges descubre en el arte el orden que falta en la vida. Weber, Dauster e Isaacs adoptan actitudes semejantes. D. W. Foster, en el artículo mencionado más abajo, discrepa. Como quiera que sea, queda como una de las paradojas centrales de toda la obra de Borges el que expresa persistentemente su visión de la arbitraria precariedad y caótica incomprendibilidad de la vida por medio de relatos rigurosísimamente organizados y estructurados con una precisión casi mecánica. No es raro que tal discrepancia entre materia y forma haya inquietado a algunos críticos.

#### 4. CRITICA INTERPRETATIVA: LA SEGUNDA FASE

La segunda fase de crítica interpretativa siguió rápidamente a la primera una vez que el libro de Barrenechea tuviera su pleno impacto. Llevó a la elaboración de nuevas y más sofisticadas explicaciones de la temática borgiana. Hasta ahora los dos libros más representativos de la nueva tendencia son *The Cyclical Night* de L. A. Murillo, Cambridge, USA, 1968, y *The Mythmaker* de Carter Wheelock, Austin, 1969. Ambos autores se proponen penetrar más hondo en el pensamiento de Borges de lo que han hecho Barrenechea y Alazraki con sus respectivos catálogos de temas y significados. El propósito de Murillo (en cuanto es posible discernirlo a través de la cortina de humo creada por su inglés estrambótico, que a veces asume la apariencia de una parodia del peor tipo de seudocrítica norteamericana) es de trazar en varios cuentos cómo Borges exprime irónicamente «the radical predicament of consciousness» del hombre contemporáneo. Según Murillo, Borges identifica en la angustia la garantía de la sobrevivencia de la conciencia individual «immersed in the experience of its own integration and disintegration in time» (p. 131). Wheelock, por el contrario, propone como característica fundamental de Borges su tendencia «to dispense with the accepted verities and create fictions out of other fictions». Para Wheelock esto equivale a «to think freely in the most

radical sense. It is to start from and return to the primordial home ground of myth in forming and re-forming one's idea of the world» (p. 68).

La prueba de toda tentativa semejante de postular un significado unificador y de identificar el estrato primordial del pensamiento borgiano es su aplicación a los cuentos mismos. Los lectores de Murillo y de Wheelock juzgarán por sí mismos si sus teorías traen consigo enfoques nuevos y útiles. Pero conviene tener en cuenta que las interpretaciones de estos dos críticos están bastante alejadas de la corriente central de la crítica borgiana. La diferencia queda aparente si se comparan, por ejemplo, el análisis hecho por Murillo de «La muerte y la brújula» con el de D. P. Gallagher en su *Modern Latin American Literature*, Oxford, 1973. Añadimos que las opiniones de Murillo acerca de «El jardín de senderos que se bifurcan» fueron duramente atacadas por A. C. Pérez en su utilísimo *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de J. L. B.* (Miami, 1971, pp. 171-32) con argumentos que socavan la base entera del enfoque adoptado en *The Cyclical Night*.

Wheelock, si he comprendido bien *The Mythmaker*, se propone demostrar que Borges nos ofrece conscientemente imágenes míticas de la realidad como posibles alternativas a la duda racional. Los cuentos de Borges, según Wheelock, tienen que ver en el fondo con la estructura misma del pensamiento humano y, sobre todo, con su tendencia a elaborar y luego hipostatizar construcciones puramente ficticias. Por tanto, Wheelock interpreta «Las ruinas circulares» como «an artistic representation of the form of human ideation» (p. 84) y relaciona «La secta del Fénix» con el proceso de creación de las más fundamentales creencias humanas. Siendo las posibilidades estructuralistas de tal enfoque muy evidentes no nos sorprende que D. W. Foster elogie el libro en su artículo «Borges and Structuralism», *Modern Fiction Studies*, 19, 1973, 341-51. Ya J. Aguilar Mora y W. Mignolo en «Borges, el libro y la escritura», *Caravelle*, 17, 1971, 187-94, habían profetizado un gran porvenir para la crítica estructuralista de la obra de Borges.

A mi entender el defecto fundamental de las dos fases de la crítica interpretativa, defecto que amenaza incluso la *nouvelle vague* estructuralista, estriba en que se tiende a pasar por alto no sólo las prioridades propugnadas por Borges mismo, sino también el hecho de que sus cuentos son cuentos y no ensayos. Existe un paralelo estrecho con una parte de la crítica de Vallejo. Al esforzarse por dilucidar el significado (también sumamente difícil y ambiguo) de sus poesías, se tiende a olvidar la función de éstas como artefactos verbales, conjuntos estéticamente deleitosos de palabras, ritmos e imágenes. El estudio

del pensamiento desplaza el estudio del poeta. Lo mismo ocurre con Borges. Un atento repaso de las varias bibliografías de escritos críticos relacionados con sus cuentos revela que sólo una mínima parte de lo que se ha publicado tiene que ver con su maestría técnica. Lo que se necesita urgentemente es el estudio sistemático no ya de lo que significan sus cuentos, sino de cómo funcionan.

Eso no quiere decir, bien entendido, que no se haya emprendido ya tal estudio. Existen secciones y páginas aisladas de monografías y un pequeño número de artículos dedicados a recursos narrativos específicos o a cuentos individuales de Borges. Pero el hecho es que no hay ni un solo libro enteramente dedicado a los métodos narrativos empleados por Borges. No obstante, la aparición posterior de *Versiones, Inversiones, Reversiones*, por Jaime Alazraki (Gredos, 1977), que propone el espejo como «modelo estructural» de algunos cuentos de Borges, y de *Borges, percorsi di significato*, por Roberto Paoli (D'Anna, Messina/Firenze, 1977), con un enfoque vagamente semiológico, el libro que más se aproxima al ideal sigue siendo *The Narrow Act*, de Ronald Christ, ya mencionado. Su capítulo esencial es el tercero: «The Achievement of Form». En éste el autor estudia, a propósito de «El acercamiento a Almotásim», la aparición no de un tema o idea borgiana, sino del tipo de mecanismo literario que tipificará en lo sucesivo los cuentos de Borges. *The Narrow Act* ocupa una posición clave dentro de la crítica de Borges puesto que marca el momento de transición entre el viejo enfoque interpretativo y el nuevo, más estrictamente analítico. En este sentido es un libro fundamental.

## 5. LA NUEVA CRITICA

Antes de la publicación de *The Narrow Act* en 1969 encontrábamos los orígenes de la nueva crítica de Borges en una tesis inédita de J. E. Irby, en su «Sobre la estructura de "Hombre de la esquina rosada"», *Anuario de Filología*, 1962, 157-72, y en algunos otros trabajos dispersos (por ejemplo, el artículo de E. Carilla «Un cuento de Borges», en *Studia Philológica, homenaje a Dámaso Alonso*, tomo I, Madrid, 1960, 295-306, en el que subraya que «la verdadera originalidad de Borges está en la técnica narrativa y en la expresión literaria», p. 300). Desde 1969 la novedad más importante ha sido, en mi opinión, la aparición de artículos cada vez más numerosos dedicados al estudio sistemático de la técnica narrativa de cuentos individuales de Borges o de grupos de cuentos. Un ejemplo particularmente ilustrativo es el artículo de T. E. Lyon «Borges and the (Somewhat) Personal Narrator» (*Modern Fiction Studies*, 19, 1973, 363-72), en el que el autor no sólo analiza

comparativamente el uso que hace Borges del narrador en primera persona, sino que relaciona tal uso con su ideología en general. Representativo también es el artículo de R. M. Scari «Aspectos realistas tradicionales del arte narrativo de Borges» (*Hispania*, 57, 1974, 899-907). Scari también evita a propósito la tan trillada senda de la temática para adentrarse en el territorio poco explorado de los procedimientos técnicos. Típicos de lo que se ha escrito sobre cuentos aislados son (entre otros) los artículos de Z. Gertel «El Sur de Borges», en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, número 2, 1971, 35-55, y de M. D'Lugo, «Binary Vision in Borgian Narrative», *Romance Notes*, 13, 1972, 425-31 sobre «El acercamiento a Almotásim». Igualmente útiles son el capítulo de Gallagher, ya mencionado, sobre «La muerte y la brújula»; el artículo de L. A. Gyurko «Rivalry and the Double in Borges' Guayaquil», *Romance Notes*, 15, 1973, 37-46, y otro por J. B. Hall, «El Sur: A Jardín de senderos que se bifurcan», en *Iberoromania* (Munich), III, 1975, 71-5.

A pesar de tales comienzos y otros que se podrían rastrear en las varias bibliografías, queda mucho por hacer. El adelantamiento de los estudios borgianos se conseguirá, creo, siguiendo el ejemplo de los críticos arriba citados, o sea, planteándose las preguntas de cuáles eran los problemas técnicos con que Borges se ha enfrentado al escribir este cuento y cómo los ha solucionado, y (para los que todavía exigen interpretaciones) la del modo en que cada detalle encaja en el esquema estructural e ideológico de este cuento.

Me arriesgo a proponer unos pocos ejemplos sacados de *Ficciones* que ilustrarán quizá de modo concreto algunos de los puntos a los que me he referido.

#### a) *Inlaid details*

En más de una ocasión Borges ha hablado de su tendencia a incorporar en sus cuentos detalles que él llama «worked in» o «inlaid». A Irby, por ejemplo, le explicó (*Cahiers L'Herne*, p. 394) que el sueño de Hladík al comienzo de «El milagro secreto» fue motivado por una consideración de orden estrictamente técnico: la de obtener un efecto de contraste con el momento final del cuento. El afán de descubrir el «mensaje» intelectual o existencial de tales cuentos lleva fácilmente a pasar por alto tales detalles sin detenerse a considerar su importancia dentro del contexto general en donde se hallan. Sin embargo, sabemos que no hay desperdicio en la prosa de Borges. Todo tiene su razón de ser: la elección de ciertos colores, el uso del número 1.001, la mención de objetos circulares, etc. No se habrá investigado bien la estrategia de un cuento borgiano mientras no se haya identificado

y explicado la función técnica o simbólica de cada detalle importante. En «El acercamiento a Almotásim», por ejemplo, el estudiante sube por una escalera de fierro a la azotea de una torre circular (como Lönnrot en «La muerte y la brújula» «subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares»). Pero en la escalera «faltan algunos tramos» (entre guiones en el texto). ¿Cómo subió el estudiante si faltaban tramos enteros? ¿Por qué Borges, que pesa cada palabra, introdujo este detalle? Como en el caso del sueño de Hladik, creo que se trata de un recurso a la vez técnico y simbólico. Es técnico en cuanto la subida de la escalera preanuncia la búsqueda mística que el estudiante está para emprender. Notamos que esta búsqueda empieza con una decisión racional: el estudiante «piensa», «arguye» y, por fin, «resuelve». Luego este «librepensador» reza. La razón ha llevado a la fe y la fe a la búsqueda mística. Pero el hecho de que falten algunos tramos en la escalera parece sugerir que esta ascensión, aparentemente sin solución de continuidad, supone, en efecto, saltos arbitrarios de un nivel a otro (de lo racional a lo espiritual y luego a lo místico) y que tales niveles no tienen en realidad conexiones entre sí. Así se anticipa al atento lector una indicación del probable fracaso del estudiante en su esfuerzo por encontrar a Almotásim.

«El jardín de senderos que se bifurcan» encierra un problema crítico. Cabe preguntarse si no existe cierta discrepancia entre el «marco» del cuento (la historia de espionaje) y el elemento fundamental (el encuentro de Yu Tsun y Albert). En cuanto espía Yu Tsun triunfa, al encontrar el modo de indicar a su jefe que la ciudad que buscaba se llama Albert. En cuanto interlocutor de Steven Albert descubre su fracaso: la inutilidad de su gesto, su radical absurdidad, si los dos son prisioneros en un laberinto de tiempos cuyos innumerables futuros ya contienen todas las posibles combinaciones de posibilidades. Sin embargo, Yu Tsun comete el asesinato. Quedamos un poco desconcertados. Irby hasta le interrogó a Borges acerca del significado de la acción de Yu Tsun, sin recibir una respuesta muy satisfactoria (*Cahiers L'Herne*, p. 394). Pero otra vez un detalle inicial parece indicativo. La referencia a Liddell Hart en el primer párrafo ha sido deliberadamente falsificada. En realidad los alemanes estaban perfectamente enterados de la actividad del ejército británico en torno a Albert. Lejos de triunfar, Yu Tsun es, por tanto, como ha demostrado J. Himmelblau («El arte de J. L. B. en "El Jardín de senderos que se bifurcan"», *Revista Hispánica Moderna*, 32, 1966, 37-42) «un títere envuelto en esfuerzos inútiles». Así desaparece toda contradicción entre los dos aspectos del cuento. El gesto inútil del espía chino encaja perfectamente en el mecanismo narrativo montado por Borges.

En los primeros renglones de «Tema del traidor y del héroe» Borges menciona Chesterton y Leibnitz. La referencia a Chesterton se justifica por la forma misma del cuento: una concatenación de sucesos extraños y misteriosos que al final se revela como obra de un solo individuo. Es un procedimiento típico de Chesterton. Pero ¿por qué Leibnitz? Con este nombre Borges subraya toda la ironía del cuento. La serie compleja pero armoniosa de episodios que éste contiene no es (al contrario de lo que Leibnitz sugiere con respecto a la realidad) el resultado de una armonía pre-establecida que rige el universo entero, sino sencillamente una creación artificiosa y ficticia, plagiada (para más ironía) del dramaturgo nacional del país enemigo de Nolan. Otra vez un detalle minúsculo condiciona nuestra comprensión del resto del cuento.

b) *La estrategia narrativa*

Otro recurso técnico de Borges es su método de organizar el interior de ciertos párrafos de modo que el lector no advierte un cambio de dirección en el cuento. Casi imperceptiblemente se pasa de un nivel a otro. Así en «La lotería en Babilonia». El cuento empieza con la descripción de una lotería, pero termina poniendo en duda la existencia de la «Compañía» organizadora. O sea, al principio se construye una metáfora de la realidad; al final se discute la cuestión de una Causa Primera. ¿Cómo se efectúa la transición? El desarrollo de la lotería comprende cuatro etapas. Sólo en la última se identifica completamente con la caótica realidad vista por Borges. Pero entre la tercera y la cuarta etapa Borges intercala un largo párrafo aparentemente dedicado todavía a la lotería, pero que encierra una descripción de la «Compañía». Esta (que antes figuraba de modo ambiguo al lado del «colegio sacerdotal» y de «los ricos» como organizadores del juego) ahora asume atributos que parodian los atributos divinos. Al postergar la descripción de la cuarta etapa de la lotería hasta después de este cambio de énfasis, Borges logra la posibilidad de interpolarla en su discusión de la «Compañía» así empezada. De esta manera no sólo ensambla perfectamente las dos partes del cuento, sino que también utiliza la última etapa de la evolución de la lotería para reforzar la implicación de que la «Compañía» (Dios) no existe. Un análisis minucioso de los mejores cuentos de Borges revelaría que deben su eficacia no sólo a la capacidad inventiva de Borges, sino también al maravilloso (y laborioso) montaje de sus componentes que, como vemos en «La lotería en Babilonia» o en «La muerte y la brújula» suelen ser sabiamente interconectados de modo que formen una unidad tan intrincada como armoniosa. Poner en claro su exacto funcionamiento y el de lo que

que ha llamado acertadamente «the mirroring of plot elements in the verbal texture of the tale» («Borges and the Idea of Utopia», en *The Cardinal Points of Borges*, Norman, Oklahoma, 1971, p. 41) es la tarea principal de la nueva crítica borgiana.

### 3. Crítica equilibrada

No se me escapa que el principal escollo de este tipo de crítica es la tendencia a justificar la inclusión de todas y cada una de las piezas que integran el mecanismo de un cuento dado, dando por sentado que el autor tiene siempre razón y que cada recurso que adopta tiene su razón de ser y funciona eficazmente por el mero hecho de estar en el texto. Es la tendencia que estraga gran parte de la crítica más valiosa de la nueva novela latinoamericana. Ejemplos son el libro de Vargas Llosa *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio* (Barcelona, 1971) o el de J. M. Oviedo *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad* (Barcelona, 1970). Los dos son muy útiles precisamente porque son analíticos en el mejor sentido de la palabra, pero pecan de una falta de discriminación.

Ahora bien, si es evidente que algunos de los cuentos de Borges son pequeñas obras maestras de organización narrativa, es también evidente que otros no alcanzan plenamente este nivel. Un punto débil en algunos cuentos de *Ficciones* es su conclusión. En «La forma de la espada», por ejemplo, es discutible si los últimos dieciséis renglones del cuento, después de «No me duele tanto su menosprecio...», son realmente eficaces o necesarios. La referencia a la herida y las alusiones del narrador al menosprecio del oyente y a la narración misma como «esa confesión» bastan para sugerir que Moon cuenta su propia historia. Lo demás hace explícito lo que no necesita serlo, para beneficio del lector menos alerta. También en «Tres versiones de Judas» se nota que los últimos tres párrafos encajan mal. Allí aparece en el cuento un brusco cambio de tono. Hasta allí tiene la forma de un artículo que transmite impersonalmente los argumentos de Runeberg. La conclusión, por el contrario, es la de un cuento con un narrador omnisciente. La narración termina de modo lógico con el castigo tradicional de los que se aproximan demasiado a lo divino, la locura. Pero el efecto se alcanza a expensas de la unidad técnica. En «Examen de la obra de Herbert Quain» la parte principal del cuento está dedicada a la descripción de tres de las obras de Quain. Se trata de tres concepciones a cual más ambigua, fascinante y original. Pero en vez de emplear su habitual técnica de caja china con reduplicaciones interiores, aquí Borges se contenta con la sencilla yuxtaposición. Habría

resultado un procedimiento posiblemente no menos eficaz a condición de introducir un elemento de intensificación progresiva en la colocación de las tres obras. Pero es precisamente el elemento que falta. No es fortuito que este cuento figura entre los que menos han llamado la atención de los críticos. No hay por qué evitar la discusión de desaciertos como los arriba mencionados. Todos los que hayan preparado cursos universitarios sobre Borges habrán notado la escasez de trabajos que orienten al lector en este sentido.

## CONCLUSION

Al terminar estas breves notas quisiera sugerir que, a pesar de los centenares de libros y artículos que tratan de su obra, todavía queda bastante tierra incógnita borgiana. La nueva etapa de la crítica de los cuentos de Borges todavía espera a su Barrenechea. Lejos de proponer, como Ronald Christ en su trabajo memorable «A Modest Proposal for the Criticism of Borges», *The Cardinal Points of Borges* (Norman, Oklahoma, 1971, 7-15), una tregua a la crítica borgiana, me atrevo a sostener que la fase actual, dejando atrás polémicas y elogios excesivos, señala un progreso notable respecto al período de hace diez años. La próxima fase, que será probablemente la del pleno desarrollo del enfoque estructuralista, está ya a la vista. Personalmente no creo que la fase presente haya agotado, ni mucho menos, sus posibilidades. Preveo, pues, un futuro próximo interesante para la crítica de la prosa narrativa de Borges.—DONALD L. SHAW (*Hispanic Studies. The University. EDINBURGH. G. H.*).

## «GUERNICA» Y UNOS APUNTES DE PICASSO ESCRITOR

Una valoración de la crítica en torno al lienzo *Guernica* nos ayudará en la exégesis de un cuadro que supone, como todos los ciclos del arte picassiano, una síntesis y un proceso revolucionario en tanto en cuanto *Guernica* incorpora el pasado, pero sometiéndolo a una transformación tan profunda que el producto final supone una similitud y ruptura de los moldes previos. Este revolucionario ciclo que vamos brevemente a analizar se extiende a través de la década de los treinta y tiene una importancia especial no sólo en el Picasso pintor, sino también en su modalidad de escritor. El estilo de *Guernica*