



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
División de Ciencias Sociales y Humanidades

TESIS

*Metaficción en Jorge Luis Borges:
Magias parciales de un hacedor de ficciones*

Que, para obtener el título de
Maestro en Literatura Hispanoamericana,
presenta:

Lic. Mario Pérez Magallón

Directora:
Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Guanajuato, Guanajuato, Junio de 2014.

A ti, curioso y paciente lector.

*Borges es un mago de las ideas.
Transforma todos los motivos que toca
y los lleva a otro registro mental.*

Alfonso Reyes, "El argentino Jorge Luis Borges".

ÍNDICE

Nota introductoria	6
I. Preliminares teóricos	9
Sobre el término “metaficción”	9
Esbozo general sobre la metaficción en la narrativa literaria.....	11
La metaficción y el discurso posmoderno borgeano.....	12
Reflexiones de Borges sobre la metaficción, previo al uso del término.....	19
De las estrategias metaficcionales.....	22
II. Autorrepresentación	24
Autorreflexividad y autoconsciencia.....	24
Autorrepresentación autoral.....	30
Autorrepresentación de un hacedor de ficciones en “El Aleph”.....	31
Borges, el que está detrás de “El Zahir”.....	45
III. <i>Mise en abyme</i>	53
De la “puesta en abismo”.....	53
Reduplicación al infinito en “Las ruinas circulares”.....	55
Infinita y laberíntica, “La escritura del Dios”.....	63
IV. Metalepsis	72
De la <i>figura</i> a la <i>ficción</i>	72
Configuración de lo fantástico por metalepsis.....	75
“El otro”. Del vértigo metaléptico.....	77
“Agosto 25, 1983”. El final del sueño no era el fin, afuera había otros sueños esperando.....	89
Anotaciones finales	100
Bibliografía	109

NOTA INTRODUCTORIA

Para ser congruente con la temática de este trabajo, esta nota introductoria tendría que detenerse a reflexionar sobre sí misma. Tendría que ser una especie de *metaintroducción* en la que se ofreciera una reflexión sobre ese género literario que lo mismo engloba reseñas, prefacios y advertencias; que por comodidad y extensión, las más de las veces, llamamos *prólogo*. Género que tanto fascinó y ocupó al escritor argentino Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986), en el que se gusta ofrecer explicaciones, justificaciones y sugerir posibles rutas en los senderos de las páginas que conforman la obra por ser leída. Rutas que las más de las veces desorientan o prejuician al lector sobre su contenido. No es extravagante suponer que estas invenciones suelen encontrarse a menudo con ese otro género de lo fantástico. Fabulaciones que poco tienen que ver con el texto al que preceden. Justo así como empieza a hacer esta nota. Así que mejor atendamos la conocida plegaria de Quevedo: *Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos*. El único propósito de la nota introductoria que tienes en tus manos, atento lector, es la de anunciarte qué es lo que habrás de encontrar en las páginas siguientes; pero en especial, agradecerte la paciencia y la amabilidad que te llevan a la lectura de estas tímidas páginas dedicadas a Jorge Luis Borges, un hacedor de ficciones que estuvo siempre consciente de la atención y —más extraordinariamente— de la existencia de esa especie en extinción a la que perteneces: los lectores.

En el primer apartado encontrarás unos preliminares teóricos que cumplen con la función de ser la verdadera introducción de este trabajo. Ahí encontrarás la explicación de

ciertos términos que pudieran ser poco comprensibles en esta breve nota. En dichos preliminares observo y explico, con mayor detalle, cierto interés que ha mostrado la narrativa hispanoamericana contemporánea por acercarse a los procedimientos de la llamada escritura metaficcional. En términos simples, se ha llamado metaficción al conjunto de procedimientos o artificios ficcionales que se ocupan de la ficción misma: todo tipo de relatos que llaman la atención sobre el hecho de ser ficticios, de ser invención de un autor y sobre los procedimientos que propician su composición y existencia. Más allá de los procedimientos escriturales preocupados por la mimesis y la representación, a la escritura metaficcional le interesa observarse a sí misma; observa sus propios procedimientos y se convierte en su propio objeto y enunciación. Pese a una falta de caracterización, tanto la narratología como la crítica literaria han observado y reconocido diferentes estrategias con las que opera la metaficción. En este trabajo identifico y analizo los procedimientos de tres de estas estrategias metaficcionales —las mayormente reconocidas— en seis cuentos representativos de Jorge Luis Borges. En cada uno de los apartados subsecuentes se da cuenta del reconocimiento y análisis de una de estas tres estrategias en dos cuentos del escritor argentino, cuya relación —se verá en cada capítulo— va más allá del uso de la misma estrategia metaficcional. En el segundo de estos apartados se estudia el primero de estos procedimientos metaficcionales conocido como *autorrepresentación* que, a su vez, se desprende de la llamada *autorreflexividad*, en los cuentos “El Aleph” y “El Zahir”, ambos pertenecientes al compendio *El Aleph*, publicado en 1949. En el tercer apartado se analiza el uso de la *mise en abyme* o *puesta en abismo* en los relatos “La escritura del Dios”, también incluido en *El Aleph*, y “Las ruinas circulares”, perteneciente a *Ficciones* (1944). En el cuarto y último apartado se da cuenta del uso de la llamada *metalepsis* en los cuentos

“El otro”, aparecido en *El libro de arena* (1975), y “Agosto 25, 1983”, incluido en *La memoria de Shakespeare* (1983), último libro de relatos publicado por el escritor argentino.

I. PRELIMINARES TEÓRICOS

*¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa
y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches?
¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote
y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa:
tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción
pueden ser lectores o espectadores, nosotros,
sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.*

Jorge Luis Borges, “Magias parciales del 'Quijote’”.

SOBRE EL TÉRMINO “METAFICCIÓN”

La metaficción es uno de los rasgos más representativos de la narrativa literaria hispanoamericana contemporánea, especialmente la producida durante el siglo XX. La metaficción literaria suele distinguirse por evidenciar las convenciones que posibilitan la narración en sí misma. Es un error hablar de la metaficción como un simple recurso literario: se trata de “un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción”.¹ La metaficción pone de manifiesto los recursos literarios que hacen posibles tanto la ficción como los artificios mismos de la escritura. En la escritura metaficcional, a la vez que se puede narrar una o varias historias, se pone en evidencia el acto mismo de narrar, así como la configuración y los límites de su propia estructura. Patricia Waugh, en *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984) se refiere a la metaficción como aquella escritura ficcional que autoconsciente de su producción llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para

1 Lauro Zavala, “Metáfora, metonimia y metaficción”, 2007, p. 1. Versión en línea: <http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/21metaficción.pdf>. Consultado el 2 de marzo de 2013.

plantear interrogantes sobre la delicada relación entre ficción y realidad: “Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, dichas obras no sólo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto de ficción”.²

En la escritura metaficcional, a la par de la importancia de inmiscuirse en los artificios de las estructuras narrativas, se puede observar un marcado interés en el proceso mismo de lectura. Los artificios de la escritura metaficcional son una invitación al lector a observar más allá de la trama: lo invita a asomarse en el engranaje mismo de la estructura narrativa, conviniendo una relación de complicidad. Pone a prueba sus competencias sobre el uso del lenguaje y las estrategias que posibilitan la ficción, para así, de manera lúdica entender las subversiones de las convenciones narrativas que habitan el texto metaficcional. El investigador Lauro Zavala resalta este carácter lúdico al proponer que “el lector puede sumergirse, de manera necesariamente fragmentaria y multifrénica, en las fronteras del silencio, de lo no dicho, de lo imposible de decir y de lo intraducible, ahí donde los creadores de universos narrativos han llegado a los límites de la creación”.³ Esta autorreferencialidad —apunta Zavala— nos permite mirar nuevamente a la narrativa de manera más activa y menos ingenua.

2 “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” [Traducción propia]. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, London, 1984, p. 2.

3 Lauro Zavala, “Instrucciones para bailar en el abismo: qué es la metaficción y por qué se están diciendo cosas terribles sobre ella” en Prólogo a *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, México, UNAM, 1998, p. 18.

ESBOZO GENERAL SOBRE LA METAFICCIÓN EN LA NARRATIVA LITERARIA

El uso de los recursos metaficcionales en la literatura universal es amplio y diverso. Aunque el empleo de estos procedimientos se advierte con mayor insistencia en la literatura contemporánea, su presencia se puede rastrear en obras clásicas como *El Quijote* de Cervantes (1605-1615), ejemplo canónico por excelencia: sus personajes leen la primera parte de la novela y hay momentos en que se emiten juicios de valor sobre el narrador. Algunos textos contemporáneos, ahora canónicos, mencionados con frecuencia en los estudios sobre metaficción son *At Swim-Two Birds* (1939) de Flann O' Brien, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Italo Calvino y *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne, principalmente. Respecto a la tradición novelística en Hispanoamérica destacan novelas como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* (1967) y *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

Pese a la larga tradición de escritura metaficcional, los estudios al respecto son realmente recientes. Zavala anota que “el término *metaficción* fue propuesto por el escritor norteamericano William H. Gass en un ensayo originalmente publicado en 1962 [...], sin embargo la importancia de la metaficción empezó a ser reconocida de manera generalizada a partir de la publicación del trabajo doctoral de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, en 1980”.⁴ En esta obra, Hutcheon define la metaficción como una ficción sobre una ficción: “La 'Metaficción', como ha sido llamada, es una ficción sobre

4 Lauro Zavala, “Para estudiar la metaficción en literatura y cine” en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, Tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2007, p. 195.

la ficción, es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario de su propia narrativa o su identidad lingüística”.⁵

Al igual que la novela, el cuento es terreno fértil para la experimentación con las convenciones narrativas. Suele ser el espacio ideal para ironizar sobre la labor de la creación literaria, así como el acto mismo de lectura. Se juega con las convenciones sobre los personajes, los narradores, los escritores y los lectores. En especial, se juega y se explora con los límites entre ficción y realidad. Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Julio Cortázar y, por supuesto, Jorge Luis Borges, son los cuentistas hispanoamericanos de metaficción más representativos, sin embargo, la lista es inagotable.

LA METAFICCIÓN Y EL DISCURSO POSMODERNO BORGEANO

Como he señalado anteriormente, la metaficción cuenta con una larga tradición en la historia de la literatura. Pese a esto, la crítica reciente coincide en que el uso de estos procedimientos se acentúa con la llamada “posmodernidad literaria”. Ejemplo de ello es lo que observa Jaime Rodríguez en *Autoconciencia y posmodernidad* (1995): “El texto metaficcional sería esa manera de texto posmoderno que se propone llamar la atención del lector acerca de su proceso de construcción, frustrando sus expectativas convencionales de sentido y cierre, y problematizando, más o menos explícitamente, las formas en que los códigos narrativos construyen artificial y arbitrariamente mundos aparentemente reales”.⁶ O lo señalado por Catalina Gaspar: “La problematización de discurso y realidad que es propia

⁵ “‘Metaficción’, as it has now been named, is fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself commentary on its own narrative and or linguistic identity” [Traducción propia]. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984, p. 1.

⁶ Alejandro Rodríguez, *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, Colombia, Si Editores, 1995, p. 70.

de la metaficción hace de ella un objeto privilegiado de la *postmodernidad*⁷.

La discusión sobre la posmodernidad, en que se postula un cambio de paradigma frente la modernidad, está lejos de llegar a veredictos o conclusiones determinantes. Han sido múltiples los intentos por definirla y múltiples los estudios desde diferentes disciplinas. Sin duda alguna, fueron los filósofos contemporáneos franceses quienes mayor aporte realizaron a las diferentes discusiones al respecto. Un ejemplo sobresaliente es Jean Baudrillard y sus múltiples ensayos que develan rasgos característicos de este paradigma: la ironía del mundo de los objetos, la crisis de los significantes en un mundo que entra cada vez más en la lógica de signos sin necesidad de referentes para su existencia; una lógica de simulacro y simulación de los fenómenos (lo hiperreal y la pornografía como ejemplo de ello).⁸ La teórica norteamericana Nancy Kason observa con detenimiento cómo es que ciertos grupos académicos tuvieron que enfrentar los nuevos paradigmas que suponían una nueva sociedad regida, principalmente, por los cambios propiciados por los medios de comunicación:

En la década de los 60, las teorías post-estructuralistas y deconstruccionistas (Althusser, Lacan, Foucault, Derrida), junto con el grupo de Yale tan influido por Derrida (de Man, Hartman, Bloom), se enfrentaron a una nueva sociedad de medios masivos de comunicación, de un consumismo desenfrenado, de computación y de informática, Jameson destaca, en el contexto que denomina el capitalismo tardío, la erosión de las viejas distinciones entre Cultura (con mayúscula) y cultura popular. En esta nueva sociedad, se transforma la realidad en una serie de imágenes y se fragmenta el tiempo en una serie de presentes. La

7 Catalina Gaspar, *op. cit.*, p. 17. Éste y el anterior, son apenas dos ejemplos. Si se revisan con atención los trabajos monográficos sobre metaficción, se puede advertir que es imprescindible, e ineludible, abordar el asunto de la posmodernidad literaria para un enmarcamiento teórico más amplio.

8 Al respecto se pueden consultar trabajos como *Cultura y Simulacro* (1978), *El sistema de los objetos* (1969), y *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos* (1993).

desaparición de las fronteras entre las viejas categorías repercutió en la literatura y el pensamiento de la posmodernidad.⁹

Son tan amplios y diversos los estudios sobre la posmodernidad que, por momentos, se tiene la impresión de que pierden contenido, rumbo u objeto de estudio. Sin embargo, y en ello coinciden diferentes teóricos, hablando de literatura y más específicamente en narrativa hispanoamericana, se pueden identificar una serie de elementos característicos propios de la posmodernidad. La crítica ha coincidido en una serie de rasgos distintivos¹⁰ de la narrativa posmoderna hispanoamericana, teniendo como referencia la cuentística de Jorge Luis Borges. En este trabajo suscribo la pertinencia de tener en claro que estos rasgos observados no se “aplican” a la obra de Borges; al contrario: es la obra del escritor argentino el referente en el estudio de este tipo de elementos narrativos.

Kason, parafraseando a Douwe Fokkema, señala que entre las estrategias narrativas de las que suele servirse el “escritor de la posmodernidad”, se puede encontrar un “léxico reiterativo con palabras como espejo, laberinto, mapa, enciclopedia, y el viaje sin destino. También hay un discurso de fragmentación que incorpora ciertas técnicas de las matemáticas como la duplicación, la permutación y la enumeración”.¹¹ Incluye también la discontinuidad, la redundancia y el palimpsesto. Múltiples historias dentro de un solo relato, la autorreflexividad y la multiplicidad tanto de comienzos como de finales. El lector atento podrá advertir la familiaridad de cada uno de los elementos mencionados con la narrativa borgeana. La repercusión que tuvo la obra de Borges tanto en América Latina, Norteamérica y Europa —principalmente en la década de los 60— es innegable:

9 Nancy Kason, *Borges y la posmodernidad*, México, UNAM, 1994, p. 18.

10 Más adelante expongo con detenimiento dichos rasgos distintivos de la narrativa posmoderna.

11 *Ibíd.* p. 19.

Se puede argüir que la Postmodernidad es el primer código literario que se originó en América e influyó en la literatura europea, con posibilidad de que el escritor que contribuyó más que a cualquier otro a la invención y aceptación del nuevo código sea Jorge Luis Borges, activo como escritor de ficción desde la década de los 30... Se podría argüir, sin embargo, que la *Nouveau roman* es tributario del código de la Postmodernidad, y ello proporciona otra instancia de que se pueden inventar o simultáneamente o casi simultáneamente códigos literarios bastante similares en diferentes lugares. Tal vez la Postmodernidad haya nacido independientemente en Francia y en América Latina; en todo caso se convirtió en un código poderoso por su aceptación en Norteamérica, desde donde influyó el desarrollo posterior de la *Nouveau roman*.¹²

Diversos autores coinciden en que un rasgo característico de la obra borgeana es la subversión de los códigos narrativos. El uso particular que da a *lo fantástico* es una herramienta primordial para lograr este resquebrajamiento de las convenciones básicas de la ficción. Comenta Kason: “Es nuestra opinión que la literatura de la posmodernidad surge desde una originalidad iberoamericana a través de la narrativa de Jorge Luis Borges. En la cuentística fantástica de Borges, encontramos los procedimientos principales que han tenido una fuerte repercusión en la narrativa internacional posterior, en particular la francesa y la norteamericana”.¹³

Alfonso de Toro de la Universidad de Kiel —uno de los más activos críticos de la obra de Borges —, en la introducción al artículo “Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” (1990) propone que la posmodernidad puede describirse a partir de una serie de elementos base, y de la misma manera se puede describir

12 Fokkema citado en Nancy Kason, *Borges y la posmodernidad*, op. cit., p. 20.

13 *Ibid.*, p. 24.

la narrativa hispanoamericana posmoderna:

J.L. Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general. Lo dicho podría ser interpretado como una contradicción, ya que hemos dicho que la postmodernidad es un fenómeno que se origina en EE.UU. Y en los años '60. Si hubiese una semejante contradicción, ésta sería de carácter cronológico, no de carácter sistemático. A la obra de J.L. Borges le ha sucedido aquello que han experimentado muchas obras de la literatura universal: su discurso no se ha podido fijar históricamente visto, ni en lo que podríamos llamar a la “alta modernidad” o vanguardia, ni en la “modernidad tardía”, es decir, en aquella literatura que aparece en los años 50, y por la sencilla razón de que la escritura de Borges se encontraba ya en la segunda mitad del siglo XX. Este es también el lugar donde radica la incomprensión que produjo su obra por largo tiempo tanto en Latinoamérica como en Europa. Borges abrió dentro del paradigma de la modernidad, aquel de la postmodernidad, que atrajo la atención de algunos círculos literarios como aquel del *nouveau roman* y del postestructuralismo.¹⁴

Posterior a esta afirmación, De Toro enumera las características del “discurso posmoderno borgeano”, las cuales pueden enlistarse y resumirse de la siguiente manera: a) el discurso literario con juego intertextual deconstruccionista, b) el discurso literario ficcional fantástico, c) el discurso filosófico, metafísico, teoría de la ciencia lógica; d) el discurso teológico, e) el discurso religioso/místico, f) el discurso filológico, g) el discurso genérico: ensayo, análisis literario; h) el discurso detectivesco, i) el discurso de aventuras, j) el discurso (pseudo-) realista, k) el discurso (pseudo-) cotidiano, l) el metadiscurso, m) el

14 Alfonso De Toro, “Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, 1990, p. 86. Versión en línea: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/postmodernidad%20y%20latinoame%20completa.pdf>. Consultado el 2 de marzo del 2013.

discurso narrativo paródico, humoricidad; n) el discurso histórico.¹⁵ El crítico Robin Lefere, en el artículo “Borges ante la noción de 'posmodernidad'” (2000), coincide con De Toro en que:

el consenso acerca del posmodernismo o de la posmodernidad de Borges se sustenta en los cuentos y los ensayos, donde efectivamente se pueden poner de relieve los elementos siguientes:

1. La “deconstrucción” del código realista, que se vale de tres tipos de procedimientos:

- los que borran la frontera o “deconstruyen” la oposición entre realidad y ficción;
- los que hacen los textos metaficticios (o sea, ficciones autorreflexivas, que se tematizan a sí mismas mediante el comentario, la diégesis o la estructura narrativa);
- los que instauran un mundo exclusivamente textual; es el aspecto en el que más insistió la crítica, fijándose en la intertextualidad como principio que rige o incluso debería regir tanto la escritura como la lectura.

2. La concepción de la literatura como texto infinito, infinitamente estimulante y reinterpretado, abierto a todas las experimentaciones de escritura y de lectura. Con este correlato: la puesta en entredicho de la obra y del autor en el sentido tradicional (“El hombre y la obra”).

3. El escepticismo lingüístico, epistemológico y ontológico.¹⁶

De esta manera es más fácil identificar los rasgos esenciales de la llamada “narrativa posmoderna borgeana”, de los que se habla tan frecuentemente y no siempre se logra una concreción descriptiva. Tanto Lefere como De Toro coinciden en, al menos, tres rasgos representativos: 1) la oposición entre realidad y ficción/discurso genérico: ensayo, análisis literario, 2) textos metaficticios/metadiscursos y 3) juego intertextual

¹⁵ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁶ Robin Lefere, “Borges ante la noción de 'posmodernidad'” en *Variaciones Borges*, núm. 9, 2000, p. 215.

deconstruccionista/intertextualidad como principio que rige tanto la escritura como la lectura.

Aunque los estudios sobre la posmodernidad literaria se han realizado desde diferentes enfoques y con diferentes fines, se pueden advertir en sus conclusiones diversas estrategias en común: juegos de espejo y autorrepresentación, uso de laberintos verbales, discursos fragmentarios que incluyen duplicación, enumeración, etc. Juegos intertextuales, hibridación genérica radical, metadiscursos y una clara intención de evidenciar la oposición ficción/ realidad. Es importante mencionar que estos procedimientos han sido identificados, principalmente, con el ánimo de tipificar —para así dar existencia— a un supuesto discurso propio de la “posmodernidad literaria”. En este supuesto discurso se ha incluido a la metaficción. Pese a esto, este recurso no parece funcionar como un elemento más de los mecanismos literarios descritos anteriormente. Al contrario: todos estos mecanismos se articulan para configurar las estrategias metaficcionales que a su vez engloban en su totalidad el término *metaficción*. Esto explica mucho de por qué lo publicado al respecto se ha ceñido únicamente a mencionar de manera taxonómica que en la obra de Borges existe metaficción. Sin embargo, no hay estudios puntuales o detallados que realicen un análisis a profundidad de las *estrategias metaficcionales* específicas en relatos específicos. Es decir, estudios que observen cómo funcionan las estrategias metaficcionales en la estructura interna de cuentos específicos, cómo ayudan a configurar la totalidad del cuento en tanto estructura y temática. De esta carencia se ocupa esta investigación.

ALGUNAS REFLEXIONES DE BORGES SOBRE LA METAFICCIÓN, PREVIO AL USO DEL TÉRMINO

En el ensayo “Cuando la ficción vive en la ficción” (1939), Borges relata su primer contacto con la noción de infinito —noción germinal para la elaboración y reelaboración de diversos textos a lo largo de toda su vida—: “Debo mi primera noción del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecería con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...”.¹⁷ Continúa el relato con la mención de que hacia 1921 descubrió en la obra *The World and the Individual* (1899) del filósofo estadounidense Rosiah Royce, la formulación de la idea de un mapa 1:1 con exactamente todos los detalles y correspondencias de Inglaterra. Dicho mapa debería contener, igualmente, un mapa de ese mapa y ese último mapa un mapa del mapa, y así infinitamente. A este descubrimiento suma la experiencia de ver en el Museo del Prado el cuadro “Las meninas” de Velázquez.¹⁸ Cuadro en el que el mismo Velázquez aparece retratando a Felipe IV y a su mujer. Escena reflejada en un espejo dentro del mismo cuadro. “Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro —comenta

17 Jorge Luis Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción” en *Textos cautivos* (1939). *Obras completas IV*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 532.

18 En *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault dedica el primer capítulo al análisis de “Las meninas” para introducirnos al tema de la representación, sus límites y subversiones. Vale la pena mencionar que en el prefacio a esta obra, confiesa haberse inspirado en el relato “El idioma analítico de John Wilkins” para la elaboración de dicho libro: “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 32ª ed., México, Siglo XXI, 2005, p. 375. Es posible, casi seguro, que Foucault, aparte de los relatos conociera los ensayos aquí mencionados de Borges y su experiencia al observar el cuadro de Velázquez.

Borges—, corresponde en letras el de interpolar una ficción en otra ficción. Cervantes incluyó en *El Quijote* una novela breve, Lucio Apuleyo intercaló famosamente en *El asno de Oro* la fábula de Amor y Psiquis”.¹⁹ Recuerda también la novela *Der Golem* de Gustav Meyrink (1915)²⁰: “es la historia de un sueño: en ese sueño hay sueños; en esos sueños (creo) otros sueños”.²¹

A partir de los ejemplos mencionados en este ensayo, se refiere por primera vez a este tipo de artificios como “laberintos verbales”: “He enumerado muchos laberintos verbales; ninguno tan complejo como la novísima obra de Flann O'Brien: *At Swim-Two Birds*”.²² Después de reseñar brevemente la novela de O'Brien, Borges concluye: “Schopenhauer escribió que los sueños y la vigila eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblan en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad”.²³ Años después, en 1952, retoma la idea del artificio de los laberintos verbales en el ensayo “Magias parciales del 'Quijote'”: “Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad”,²⁴ menciona al inicio de dicho ensayo, refiriéndose a las diversas obras en que advierte el uso de artificios narrativos en los que se duplican y reduplican relatos dentro de otros relatos.

Le interesan e inquietan especialmente los ejemplos de Cervantes y Shakespeare.

19 Jorge Luis Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción”, *op. cit.*, p. 532.

20 En esta novela, posteriormente, habría de inspirarse para elaborar su poema “El Golem”, incluido en el poemario *El otro, el mismo* (1964).

21 Jorge Luis Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción”, *op. cit.*, p. 534.

22 *Ídem.*

23 *Ídem.*

24 Jorge Luis Borges, “Magia parciales del 'Quijote'” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 54.

Del primero, que Don Quijote pueda ser lector de *El Quijote*; del segundo, que Hamlet pueda ser espectador de *Hamlet*. Pero sin duda alguna, la obra en que más explícita se hace su fascinación por este tipo de artificios y de la que mayormente se ocupó en reelaborar en sus ficciones y ensayos, es *Las mil y una noches*:

Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche 602, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo—, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular...²⁵

Aunque el ensayo “Magias parciales del ‘Quijote’” es realmente corto, Borges refiere ejemplos de diferentes géneros y épocas: menciona el *Ramayana* de Valmiki, en el que éste aparece en algún momento como personaje de la epopeya. Respecto a la filosofía recurre a la obra *The World and the Individual* de Rosiah Royce, mencionada anteriormente. Se pregunta Borges: “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote

²⁵ *Ibid.*, 56.

sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*?”²⁶ A lo cual se aventura a responder: “Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”.²⁷ Estas impresiones constituyen las primeras reflexiones de Borges sobre los artificios metaficcionales mucho antes del uso como tal del término *metaficción*. Es evidente su inquietud sobre las posibilidades narrativas de este tipo de artificios literarios, mismas que ensaya hasta las últimas consecuencias en sus relatos.

DE LAS ESTRATEGIAS METAFICCIONALES

Revisando los estudios realizados sobre metaficción, este tipo de escritura parece generar los contextos de interpretación para cada uno de los textos, lo cual puede provocar dificultades en la caracterización en los modelos de análisis. Lauro Zavala observa que cada texto metaficcional “construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y, muy especialmente, acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios. Lo que está en juego en la escritura metaficcional son las posibilidades y los límites de las estrategias de representación de la realidad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios”.²⁸ Como resultado de esta problemática metodológica, no se ha podido realizar una tipología en estricto sentido. Pese a esto, parece haber cierto consenso en tanto a la caracterización de las estrategias metaficcionales más reconocidas. Un procedimiento que ha sido centro de interés es la

26 *Ibíd.*, 57.

27 *Ídem.*

28 Lauro Zavala, “La metaficción en el cuento hispanoamericano: algunas consideraciones para su estudio” en *Anuario de investigación 1997*, México, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco, 1998, p. 62.

llamada *autorreflexividad*, estudiada por Linda Hutcheon. Al estudiar un amplio corpus de narrativa occidental, Hutcheon propone que la autorreflexividad en los textos metaficcionales puede suceder en un plano diegético o en un plano lingüístico; de la autorreflexividad, a su vez, se desprende la llamada *autorrepresentación*. Otra estrategia ampliamente utilizada en los textos metaficcionales es la denominada *mise en abyme* o *puesta en abismo*, la cual ha sido estudiada por Lucien Dällenbach, cuya obra, es ahora referente canónico en estudios de este tipo. Y la llamada *metalepsis*, propuesta por Gérard Genette.²⁹ En esta estrategia se juega con la convivencia de los planos ficcionales: los autores suelen convertirse en personajes de la obras, el narrador tiene la capacidad de relacionarse con los personajes o mantiene comunicación con el autor, entre otras invenciones narrativas. Partiendo de un principio de didáctica, he elegido dos relatos representativos de Jorge Luis Borges para cada una de estos procedimientos, aquellos en que es más evidente el uso de estas estrategias metaficcionales.

²⁹ En cada uno de los capítulos siguientes se hace una exposición más detallada las estrategias aquí mencionadas.

II. AUTORREPRESENTACIÓN

*Yo, que tantos hombres he sido en vano,
quiero ser uno y yo.*

Jorge Luis Borges, "Everything and nothing".

AUTORREFLEXIVIDAD Y AUTOCONSCIENCIA

En la narrativa contemporánea es común encontrar un corpus nutrido de obras que dejan observar, en menor o mayor grado, los procedimientos que configuran su diégesis; que reflejan sus propios soportes de escritura. Aquellas obras con predilección por distanciarse de los procedimientos miméticos y representacionales, y una mayor intención por acercarse a la observación y a la reflexión de sus propios artificios escriturales, han sido denominadas *autorreflexivas* o *autoconscientes*. Se trata de una escritura "narcisista" que gira la mirada sobre sí misma para ser objeto de su enunciado y de su enunciación. Tanto la crítica literaria como la narratología han sido flexibles en el uso de estos términos para referirse a la misma caracterización: la metaficción narrativa. Así lo observa la crítica e investigadora Catalina Gaspar: "Literatura *autorreflexiva*, *autoconsciente*, *autorrepresentacional*, *narcisista*, todos ellos son términos que designan la *narrativa metaficcional*".³⁰

Aunque el uso de estos procedimientos es identificable en toda la historia de la literatura, la diferencia con la narrativa contemporánea se acentúa en su grado de experimentación: "A pesar de todos los juegos autorreflexivos, en la literatura anterior siempre dominaba el sentido y la representación de un mundo; en cambio, la

30 Catalina Gaspar, *Escritura y metaficción*, Venezuela, Anauco ediciones, 1996, p. 14.

contemporánea se vuelca a sí misma para representar la narración que la engendra de modo tal que el texto en sí pasa a ser lo dominante mientras que el sentido empieza a resentirse y la representación de un mundo a resquebrajarse”.³¹

En la década de los sesentas, entre los estudios que giraron la mirada a la narrativa borgeana en busca de procedimientos y artificios de este tipo, una expresión que gozó de amplia difusión fue la llamada “Literatura del agotamiento” propuesta por John Barth en 1967. En el ensayo que lleva el mismo título, Barth se propone, en el breve espacio de su exposición, mostrar un rasgo predominante que cree advertir en las novelas del siglo XX: “el desgaste de ciertas formas o el agotamiento de ciertas posibilidades”.³² En una extraña preocupación por que los escritores se encuentren “al día”, sugiere que: “Un buen número de novelistas actuales escriben sus obras siguiendo el modelo de novela de fines del siglo pasado, solamente que emplean un lenguaje de más o menos mediados del siglo XX y sobre gente y temas contemporáneos; Joyce y Kafka, por ejemplo, en su tiempo, y en el nuestro, Samuel Beckett y Jorge Luis Borges”.³³ Más adelante, en franco arrebatado, opina: “es lamentable observar a un gran número de nuestros escritores siguiendo los modelos de Dostoievsky o Tolstoi o Flaubert o Balzac, cuando la cuestión técnica real me parece es como (sic) suceder ni siquiera a Joyce y Kafka, sino a aquéllos que han sucedido a Joyce y Kafka y que están ahora en el ocaso de sus propias carreras [...] Ahora bien, J.L. Borges tiene perfecta conciencia de todas estas cosas”.³⁴

Es sabido que Borges leyó con desagrado este ensayo. No es para menos: las

31 Mario Rojas, “El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas” en *Semiosis*, núm. 14-15, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985, p. 102.

32 John Barth, “Literatura del agotamiento”, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (Comp.), Madrid, Taurus, 1976, p. 170.

33 *Ibid.*, p. 172.

34 *Ibid.*, p. 173.

concepciones del escritor argentino sobre *tradición literaria* no pueden estar más alejadas de los enunciados de Barth. Estas ideas fueron ampliamente ensayadas y ficcionalizadas hasta contener un poética en sí misma sobre el quehacer y la tradición literaria. Una breve pero significativa muestra había sido escrita quince años antes en “Nota Sobre (Hacia) Bernard Shaw”: “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. *Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída*”.³⁵ La literatura no es agotable. Ni es sus procedimientos ni en sus “formas y posibilidades” como sugiere Barth. Con el prestigio con el que contaba en ese entonces Gérard Genette, es difícil imaginar que Barth no conociera el ensayo “La utopía literaria”, publicado tres años antes que el suyo, en el que Genette rinde claro homenaje a las propuestas borgeanas sobre los precursores y las influencias literarias:

Así las aparentes reiteraciones de la literatura no indican solamente una continuidad, revelan una lenta e incesante metamorfosis. ¿Por qué los precursores de Kafka evocan todos a Kafka sin parecerse entre sí? Porque su único punto de convergencia está en esa obra futura que dará retrospectivamente un orden y un sentido a sus encuentros. “El poema *Fears and scruples* de Robert Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos... El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro”. Este volver hacia atrás autoriza y justifica todos los “anacronismos” caros a Borges, porque si el encuentro, digamos, de Browning y de Kierkegaard sólo existe en función de esa resultante ulterior que es la obra de Kafka, es necesario recorrer al revés el tiempo de los historiadores y el espacio de

35 Jorge Luis Borges, “Nota Sobre (Hacia) Bernard Shaw” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, pp. 151-152. [Las cursivas son mías.]

los geógrafos: la causa es posterior al efecto, la “fuente” está después, puesto que la fuente, aquí, es una confluencia. En el tiempo reversible de la lectura, Cervantes y Kafka, son ambos nuestros contemporáneos y la influencia de Kafka sobre Cervantes no es menor que la influencia de Cervantes sobre Kafka. Tal es la admirable utopía que nos propone la literatura según Borges. Está permitido encontrar en este mito más verdad que en las verdades de nuestra “ciencia” literaria. La literatura es ese campo plástico, ese espacio curvo en el cual las relaciones más inesperadas y los encuentros más paradójales son posibles a cada instante.³⁶

Tanto la sugerencia de Borges como las anotaciones de Genette dejan en evidencia la limitada concepción literaria de Barth. Como era de esperarse, las deficiencias en la observación estilística de las obras literarias y, por lo tanto, la ausencia de una propuesta narratológica real evitaron que esta expresión, la de la “Literatura del agotamiento”, consiguiera posicionarse en los estudios literarios de este tipo.

Otra expresión sumamente popular en este tipo de estudios es la llamada “novela autoconsciente”. La expresión fue propuesta por Robert Alter en 1975 en su trabajo *Partial Magic. The Novel as a self-conscious Genre*. En su estudio, Alter se detiene en los procedimientos metaficcionales en *El Quijote*, y propone a esta obra como “el comienzo de una revolución” en la práctica de la mimesis; el inicio como tal de la “novela autoconsciente”. Francisco Orejas observa que el título de Alter alude al ya mencionado ensayo de Borges “Magias parciales del Quijote” y rescata la propuesta de Alter: una novela autoconsciente que se jacta de su carácter de artificio y que explora deliberadamente la relación entre ficción y realidad:

36 Gérard Genette, *op. cit.*, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (Comp.), Madrid, Taurus, pp. 208-209.

[...] aquella en la que de principio a fin, por medio del estilo, la manipulación del punto de vista narrativo, los nombres y el lenguaje impuestos a los personajes, el diseño de la narración, la naturaleza de los personajes y los acontecimientos que viven, se lleva a cabo un sistemático esfuerzo para comunicarnos un sentido del mundo ficticio, una construcción autorial erigida contra los fundamentos de la tradición y las convenciones literarias.³⁷

Todos los estudios que se han realizado desde entonces, y que dan cuenta de este tipo de novelas y relatos, recurren sin mayores anotaciones a la propuesta de Alter. Pero sin duda alguna, es la tesis doctoral de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, el texto canónico y referente por excelencia para este tipo de estudios. Un texto puede presentar autoconscientemente sus propios procesos de escritura, como una especie de modelo de los ejercicios del escritor sobre el lenguaje y la producción de significado — menciona Hutcheon—. “Y puede hacerlo, como Jonathan Culler sugiere en *Structuralist Poetics* con la mirada puesta en desarmar los ataques sobre la posibilidad de aceptar su artificialidad. Sin embargo, también podría ser hecho con el fin de realizar una demanda específica sobre el lector, una demanda del reconocimiento de un nuevo código, para una lectura más abierta que implica una síntesis paródica de los elementos evidentes y los de respaldo”.³⁸

Con el fin de comprender estos elementos, el lector debe contar con ciertas competencias, reconocer ciertos códigos literarios y lingüísticos. Ya que muchos de estos

37 Robert Alter citado por Francisco Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003, pp. 38-39.

38 “And, it may do so, as Jonathan Culler suggests in *Structuralist Poetics*, with an eye to disarming attacks on its vraisemblance by admitting its artificiality. However, it might also be done in order to make a specific demand upon the reader, a demand for recognition of a new code, for a more open reading that entails a parodic synthesis of back- and fore-grounded elements” [Traducción propia]. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 25.

textos tematizan, apoyados en sus personajes, los límites del lenguaje para transmitir pensamientos y sentimientos; haciendo alegoría, en ocasiones, de las frustraciones del proceso de escritura, de la problemática de engendrar un mundo de ficción y las posibles reflexiones sobre éste, con su única herramienta: el lenguaje. “La perspectiva existencial de estas novelas niega la ilusión, la falsedad. La ficción es obviamente ficción: tal como nos ha mostrado Borges, la vida y nuestras decisiones son ficticias. El hombre es 'libre', por lo que también puede prescindir de tener alguna ilusión sobre la mortalidad y sobre la limitada naturaleza de esta perspectiva. Para una verdadera 'autenticidad' no puede haber verdades absolutas”.³⁹ Algunas obras evidencian explícitamente que se trata de textos, se esmeran en mostrar su estructura lingüística y sus procesos narrativos. Así, su propia reflexión es posible gracias a su nivel de autoconsciencia, a la tematización de sus elementos y de sus procesos escriturales. “En su forma más patente, el texto autoconsciente, a menudo toma la forma de tematización explícita a través de alegorías de la trama, de la narrativa; con metáfora o, incluso, con comentarios narrativos”.⁴⁰ En la tradición de la escritura metaficcional, la representación del autor en la obra y la tematización del acto de narrar develan una autoconsciencia con plena intencionalidad. Un artificio en el que el responsable de la ficción queda representado en el texto. Hay quienes, incluso, consideran que la introducción de estas reflexiones y la tematización de los procedimientos narrativos puedan ser atendidos como una posibilidad de atender otras lecturas, digamos, de atender

39 “These novels and the existential perspective both deny illusion, falseness. Fiction is obviously fiction; as Borges has shown us, life is fictive, of our making, as well. Existential man is 'free' so he too can bear no illusions about his mortality and about the limited nature of his perspective” [Traducción propia]. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 19.

40 “In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit thematization-through plot allegory, narrative metaphor, or even narratorial commentary” [Traducción propia]. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 23.

otro tipo de *consciencia*. Al menos así lo entiende Santiago Navarro: “El uso de narradores autoconscientes y de técnicas de desfamiliarización ha posibilitado, igualmente, una mayor consciencia ideológica en la literatura contemporánea”.⁴¹ Aunque esto pueda atenderse como una posibilidad, queda sujeto a otro tipo de discusiones e intereses teóricos. Aquí me interesa observar únicamente las implicaciones meramente literarias.

AUTORREPRESENTACIÓN AUTORAL

Un procedimiento que ha resultado sumamente seductor en este tipo de obras y que mayor alcance ofrece dentro de la autoconsciencia es la tematización del acto de narrar. Una de esas posibilidades deriva en la autorrepresentación del responsable de la narración, es decir: la autorrepresentación del autor. Autor que se instaura como un narrador-personaje en primera persona de su relato. Aunque decir que un relato está narrado en primera o tercera persona requiere de una mayor información sobre las cualidades del narrador para obtener mayor precisión. Dichas cualidades arrojarán luz sobre los efectos narrativos que se estén atendiendo. La tematización deliberada del narrador puede provocar efectos sumamente representativos; una verdadera invitación a observar las características compartidas entre el narrador y el autor. Pese a que es larga la tradición del uso de este procedimiento, encuentra mayor complejidad en algunas obras de la narrativa contemporánea. Algunos de los relatos de Jorge Luis Borges son ejemplo de ello. Catalina Gaspar sugiere que “La presencia del narrador y/o autor como responsable de la enunciación del relato que nosotros, lectores, recepcionamos, implica la tantas veces aludida imagen del escritor-narrador que quiere

41 Santiago Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, p. 24.

autocompletarse narcisistamente en el espejo de su relato, y la de una obra que puede ser 'sintetizada', 'reproducida'".⁴²

Italo Calvino había observado que el acto de escribir contiene una reflexión sobre la escritura misma. Del mismo modo, la consciencia del acto constituye una suerte de premisa de la cual partir: "Yo escribo". Esta afirmación es el primero y único dato de realidad de que un escritor puede partir. 'En este momento yo estoy escribiendo'. Lo cual equivale también a decir: 'Tú que estás leyendo, estás obligado a creer una sola cosa: que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita'.⁴³ Es posible —observa Calvino— que entre la palabra escrita y la experiencia de quien lee se establezcan correspondencias, pero se caería en un error al creer que se pueden generar relaciones directas entre la experiencia del lector y la experiencia del universo que el relato pretende retratar; la palabra escrita siempre será el intermediario obligado entre ambas experiencias.

AUTORREPRESENTACIÓN DE UN HACEDOR DE FICCIONES EN "EL ALEPH"

Durante los años en que Jorge Luis Borges entabló amistad con la escritora Estela Canto, escribió uno de sus cuentos más representativos, posiblemente, el más aplaudido por los lectores y la crítica literaria. En 1945, la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, publica "El Aleph", relato que sería incluido cuatro años más tarde en un compendio de cuentos que lleva el mismo nombre. A diferencia del libro de relatos *Ficciones* (1944); en ciertos

42 Catalina Gaspar "Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva" en *Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 8, Caracas, 1996, p. 119.

43 Italo Calvino citado por Catalina Quesada en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid, Arco/Libros, 2009, p. 90.

cuentos de *El Aleph*, los guiños autobiográficos y las autorreferencias se acumulan en los relatos. Borges se permite una estrecha familiaridad y comunicación entre los personajes y los narradores, entre el Borges personaje y, digamos, el Borges real. En este cuento, Jorge Luis Borges tematiza su papel de escritor, se retrata como el personaje principal y, apropiándose de la voz de la narración en primera persona, nos confiesa la historia que le atormentó en el espacio de unos cuantos años, antes de procurar someterla al olvido.

Una mañana de febrero de 1929 muere Beatriz Viterbo, amada de Jorge Luis Borges, narrador y personaje principal de “El Aleph”. Inmediato a este acontecimiento, un hecho mundanal le acongoja en lo profundo: la renovación de un anuncio de cigarrillos. Representa para él el inicio de una “serie infinita” de cambios que, indiferentes, habrán de separarle más y más de la memoria de Beatriz. Como antídoto contra el olvido instaura una rutinaria visita a su casa en la calle Garay en Buenos Aires cada 30 de abril, cumpleaños de su amada. En sus cada vez más alargadas visitas, a la vez que venera los retratos y la memoria de Beatriz, resulta presa de las confidencias y disparates de Carlos Argentino Daneri, primo hermano de Beatriz.

El narrador-personaje no termina de describir los dolores que le provocan los recuerdos y la ausencia de Beatriz, cuando se embarca en la descripción de Carlos Argentino: “es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. [...] Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante”,⁴⁴

44 Jorge Luis Borges, “El Aleph” en *El Aleph* (1949). *Obras completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 744.

menciona el narrador con evidente acento en los adjetivos que menosprecian la personalidad de Daneri: ineficaz y de actividad mental del todo insignificante. La adjetivación se esmera en mostrar el evidente desprecio que siente Borges por este personaje y lo patético que le resultan sus actividades y pretensiones literarias. Recurriendo a uno de sus artificios literarios predilectos —la enumeración— da cuenta de la tediosa empresa que le confía Carlos Argentino: “Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre (sic), en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton”.⁴⁵

El lenguaje de exacta mimesis y representación en el poema de Daneri empobrece las posibilidades de alusión, de sugerencia, incluso de imaginación; atentando contra la natural proposición poética e imposibilitando la metáfora. Para el personaje Borges es manifiesto el patetismo de la empresa de Daneri, al igual que su imposibilidad. Su enumeración en verso alejada de ofrecer orden y armonía a los elementos que pretende enumerar, es propensa a la cacofonía y al caos. En las exiguas páginas que dedica Harold Bloom a Jorge Luis Borges en su obra *Genios* —aparte de considerar al escritor argentino como “un gnóstico que se revela en sus cuentos como supremamente consciente de sí mismo”⁴⁶—, sugiere que el personaje de Carlos Argentino Daneri resulta una parodia del poeta Pablo Neruda y su *Canto general*. Suposición desmentida por José Emilio Pacheco,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 747.

⁴⁶ Harold Bloom, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 795.

al observar que la obra referida se editó en México en 1950, cinco años después de la primera publicación de “El Aleph”. “Es más probable que Daneri profane la memoria de Leopoldo Lugones en las *Odas seculares*, el libro que junto con el *Canto a la Argentina* de Rubén Darío celebró oficialmente en 1910 el centenario de la independencia”,⁴⁷ menciona Pacheco. Mientras que Estela Canto, en *Borges a contraluz* (1999), afirma que Daneri representa una venganza en contra de algunos modernistas. En cualquiera de ambas sugerencias, la de José Emilio Pacheco y la de Estela Canto, lo que queda completamente claro es la intención de Borges por tomar distancia y ejercer una crítica sobre ciertas formas y artificios literarios; incluso, es tolerable considerar que haya configurado una autocrítica a sí mismo, a su viejo estilo, a sus explorados y censurados artificios en obras anteriores como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).

Posterior al encuentro en que Daneri confiesa su imposible tarea y abrumba con la lectura de sus avances al personaje Borges, el narrador se detiene, con extensos y bien detallados párrafos, en la exposición sin censura del desagrado hasta la náusea que le provoca Carlos Argentino y sus ambiciones literarias. Se toma el tiempo necesario para ofrecer otra muestra de lo aberrante del poema: “Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas,

47 José Emilio Pacheco, “En los abismos de El Aleph”, s/p. Versión en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/en-los-abismos-de-el-aleph>. Consultado el 21 de noviembre de 2013.

prefería *lactario, lacticinoso, lactescente, lechal...*”⁴⁸ Daneri no sólo parece no preocuparse por lo aberrante de su lenguaje —en opinión del personaje-narrador— sino que se permite opiniones afiladas en contra de los críticos y ciertos procedimientos editoriales tales como la prefación. Contradiciendo sus quejas, pide a Borges que interceda por él para que Álvaro Melián Lafinur⁴⁹ prologue su obra. Así es: pretende publicar su vacío y extenso poema. El asombro del personaje Borges no puede ser más grande; aun así, promete interceder por él. (La posible explicación que Borges ofrezca a Lafinur sobre el asunto puede ser pretexto para mencionar el nombre de su amada: Beatriz Viterbo.) El tiempo que Borges se toma para mantener la promesa suspendida en el aire transcurre con aparente calma: no recibe más noticias de Daneri hasta cierta ocasión en que éste le llama en franca desesperación para informarle que habrán de derrumbar la vieja casa en la calle Garay.

Borges no comparte la desesperación de Daneri, pero sí la congoja por el posible derrumbamiento de la casa, aquella casa que le recuerda infinitamente a Beatriz. A Daneri le aterra el hecho, ya que afirma resultarle indispensable la casa para concluir su poema, pues en uno de los ángulos del sótano se encuentra un Aleph. “Aclaró —menciona Borges— que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”.⁵⁰ La afirmación de la existencia de un punto del espacio en el que convergen todos los lugares, todos los sitios, todas las personas y todos los tiempos, lejos de despertar la sospecha de Borges, despierta su inaplazable curiosidad y decide ir a corroborar su

48 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 748.

49 Álvaro Melián Lafinur fue primo del padre de Jorge Luis Borges, del cual se refiere como un hombre emparentado con el mundo de los llamados “compadritos”. Aquel mundo del tango y el arrabal, el de las peleas entre cuchilleros que tanto idealizó Borges en sus primeras obras; tal es el caso del poemario *Fervor de Buenos Aires* (1923) y el misceláneo *Evaristo Carriego* (1930). Aunque la mención de este nombre proporciona un guiño biográfico al relato, no queda del todo claro el motivo de índole editorial.

50 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 748.

existencia esa misma tarde. Mientras espera ser recibido por Daneri, se detiene en la secreta y silenciosa apreciación de uno de los retratos de su amada:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, *soy yo, soy Borges*.⁵¹

Aunque la narración está afianzada en primera persona y sabemos que se trata de Jorge Luis Borges, en esta frase la autorrepresentación es deliberada y transparente: “soy yo, soy Borges”.⁵² Esta autorrepresentación funciona como mecanismo metaficcional, en la que el autor tematiza el acto de narrar y se tematiza a sí mismo como narrador, junto a la intencionada mención de personas, fechas y lugares “reales” que llevan a ciertas confusiones sobre la naturaleza biográfica del relato. La identidad entre el Jorge Luis Borges que firma el cuento y el personaje del cuento supone una invitación a realizar una lectura autobiográfica. Sin embargo —dentro del terreno de la ficción— no debiera atenderse directamente al hombre al que le suceden los hechos (al Borges real), ya que no se autorretrata de manera directa, retrata esa modalidad de la autoimagen del escritor, del hacedor de ficciones. La fusión del escritor con el narrador y el personaje al que le suceden los hechos en una misma voz narrativa, suele llevar al lector a pensar en un narrador omnisciente, cuando en realidad se trata de un narrador “poco confiable” al que suelen contradecirle los hechos que narra.⁵³

Al fin, Daneri proporciona las instrucciones a Borges para poder observar el Aleph: una copita de pseudo coñac antes de descender al sótano; la posición en decúbito dorsal

51 *Ibid.*, p. 750. [Las cursivas son mías.]

52 *Ídem.*

53 Cfr. Wayne Booth, *La retórica de la ficción*, Trad, Santiago Gubern, Barcelona, Bosch, 1974, Capítulos VI-VIII.

resulta indispensable, así como la completa oscuridad y la inmovilidad. Al seguir estas indicaciones podrá observar “¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*”⁵⁴, promete Daneri. Nada motiva más a Borges que la posibilidad de entablar un diálogo con *todas* las imágenes de su amada, Beatriz Viterbo. Pese a la ridiculez, obedece a todos los requisitos de Carlos Argentino:

Entonces vi el Aleph. *Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor.*⁵⁵

Jorge Luis Borges rompe el pacto de ficción saliendo de la diégesis en que se sitúa el personaje-narrador del relato, retoma la voz narrativa desde la extradiégesis ya no como personaje ni narrador, sino como el escritor del relato que el lector tiene en sus manos. “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”,⁵⁶ nos confiesa con plena consciencia del acto escritural, al tiempo que tematiza deliberadamente su papel de escritor: “empieza, aquí, mi desesperación de escritor”.⁵⁷

Al crítico Robin Lefere, en su obra *Borges, entre autorretrato y automitografía* (2005), le inquieta que “La obra —de Borges—, por muy intertextual y metaliteraria que sea, encierra un importante componente autobiográfico (*lato sensu*) que, como sus demás aspectos referenciales, ha sido infravalorado. Por otra parte, compiten con los textos que critican la 'nadería de la personalidad' y la superstición del autor, otros reivindican ambas nociones, al mismo tiempo que todos afirman una voz y un universo inconfundibles, y

54 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 751.

55 *Ibid.*, p. 752. [Las cursivas son mías.]

56 *Ídem*

57 *Ídem*

significativamente constantes”.⁵⁸ Y recordamos la acertada propuesta de Calvino que propone que el universo de la palabra escrita es el natural intermediario entre la experiencia del lector y la experiencia del universo que el relato pretende retratar. De esta manera, podemos detenernos en la reflexión de que, sí, Borges es quien ha escrito este relato, pero es pertinente la medida de pensar que no como autobiografía, no como un autorretrato puro pese a la autorreferencia, sino, más bien, como un principio de automitificación que supera al hombre Borges y define al mítico escritor. “Borges pone de relieve una nueva instancia, intermedia entre el hombre y la obra: ese personaje que es la proyección ficticia del hombre en la obra”.⁵⁹ En la obra referida, Lefere propone una distinción ciertamente útil para la observación de la autorrepresentación del autor en el texto. Llama “autor efectivo” al responsable del texto, el hacedor; el cual, al transmutarse en el texto que va tejiendo, proyecta una imagen de sí mismo de manera implícita y podemos decirlo: con cierto grado de consciencia de su acto de escritura; con lo que deviene una imagen de un “autor implicado”. Si la autorrepresentación es explícita, se puede considerar a un “autor representado”. En este sentido, apoyado en el texto y en la autorrepresentación explícita del autor, es como el lector configura de manera más sólida una imagen del hacedor de ficciones.

El escritor argentino, de manera sistemática y —si es tolerable la expresión—, con ayuda de ciertos procedimientos borgeanos como la exclusión editorial de ciertos textos, elabora a lo largo de su vida una imagen de sí mismo emparentada con el complejo hombre de letras que recurre a nuestro imaginario cuando leemos o escuchamos su nombre. Todos

58 Robin Lefere, *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 2005, p. 8.

59 *Ibid.*, p. 55.

estos elementos —considera Lorena Amaro— “contribuyeron a la fundación del personaje 'Jorge Luis Borges', el cual guarda relación, sin duda, con alguien que apenas entrevemos, pero que vivió y murió, y sobre todo leyó y escribió, fundando una de las literaturas más significativas de su siglo”.⁶⁰ Ese personaje Borges que al final queda autorrepresentado en sus ficciones.

Pese a la supuesta desesperación de escritor y la frustración por adelantarse al fracaso en la descripción de lo que ha visto en el Aleph, Borges no se derrota y toma la iniciativa con ayuda de su mejor instrumento —su único instrumento—: el lenguaje. “¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”.⁶¹ En sus conversaciones con Osvaldo Ferrari, muchos años después de la publicación del relato, Borges habla sobre el infinito y la eternidad, temas que le aquejaron a lo largo de su vida y que impregnan su quehacer literario: “He escrito sobre eso [la eternidad] en un cuento que se llama "El Aleph", es la, bueno, la muy aventurada hipótesis de que existe un instante, y que en ese instante convergen todo el pasado, todos nuestros ayeres como dijo Shakespeare, todo el presente y todo el porvenir. Pero, eso era un atributo divino”.⁶² La temática del infinito impregna el relato, incluso, desde los epígrafes: “Oh, Dios, yo podría estar delimitado en una cascara de nuez, y sentirme el rey de un espacio infinito”,⁶³ que retoma de *Hamlet*; y del *Leviatán* de Hobbes: “Pero nos enseñarán que la

60 Lorena Amaro, *La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges*, en *Variaciones*, núm. 17, 2004. p. 251.

61 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 752. [Las cursivas son mías.]

62 Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985, p. 28.

63 “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space” [Traducción propia].

eternidad es un permanecer quieto en el presente, un *estar en el presente* (como le llama la academia), que ni ellos ni nadie entiende, no más de lo que entenderían por un *estar aquí* en la grandeza infinita del espacio”.⁶⁴ Y, en el centro de su relato, menciona: “Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur”.⁶⁵ En la inercia de la mención de estos ejemplos, el Aleph borgeano, que traspasa las dimensiones y la comprensión humana, acaso sólo atendible como un atributo de la divinidad, busca sumarse tanto a las ideas rescatadas en los epígrafes como a la de los místicos referidos. Borges desnuda su gran inquietud y reto: la tarea de enumerar un conjunto infinito de elementos en un conjunto limitado: una enumeración parcial de los elementos que alcance a abarcar la limitada memoria. “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”.⁶⁶ Vale la pena reproducir y detenerse en su enumeración:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos

Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 743.

64 “But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc-stans (ast the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatnesse of Place” [Traducción propia]. *Ídem*.

65 *Ibid.*, p. 752.

66 *Ibid.*, p. 753.

desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras,

vi tu cara, y sentí vértigo y lloré,

porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.⁶⁷

En el polo opuesto a la versificación y la enumeración del poema de Daneri, se encuentra la de Borges personaje-narrador que, con una especie de observación totalizante (se podría decir aléfhica), emplea diferentes procedimientos literarios que, más que buscar la precisa

67 *Ibíd.*, pp. 753-754. [El énfasis es mío.]

mímesis y la representación detallada, anhelan la alusión, la abstracción y la inclusión; posibilitando la ambiciosa enumeración de los infinitos elementos vistos en el Aleph. Aunque el carácter sucesivo del lenguaje podría limitar la descripción del fenómeno observado, Borges se esfuerza por construir una imagen a escala del vasto universo. Desafiando las limitantes del lenguaje y de la literatura misma, se podría decir que la enumeración de Borges aspira a la ordenación del caos en un cosmos. Julio Woscoboinik observa que “Inspirado en la Biblia y esencialmente en 'El canto a mí mismo' de Walt Whitman, (y por qué no, en 'Las Montañas del oro' de Lugones) Borges repite el verbo 'vi' en cada elemento de la enumeración del 'El Aleph'. Esa danza vertiginosa de visiones, ese desarrollo imaginativo de tipo panteísta, ese insensato catálogo de recuerdos y fantasías serían clara expresión de 'una inefable experiencia mística'".⁶⁸ Inefable y panteísta experiencia mística la de observar un punto que contiene los infinitos elementos del tiempo y del espacio. Del pasado y del futuro en un eterno presente: un *Nunc-stans* que necesariamente contiene al mismo Aleph, a su narrador y, ineludiblemente, a ti lector del relato y de estas líneas que de él se ocupan.

“Vi tu cara, y sentí vértigo y lloré”,⁶⁹ menciona Borges al final de su enumeración. Rompe de nueva cuenta el pacto de ficción: alude directamente al lector de su relato, dejando en transparente evidencia que de eso se trata: de un relato contado por un hacedor de ficciones. “Numerosas son las figuras del escritor que intenta convertir en palabras la experiencia propia de una realidad exterior o interior. Esas figuras suelen participar de la

68 Julio Woscoboinik, *El alma de "El Aleph"*. *Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de J.L. Borges*, s/p. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/jw1.php>. Consultado el 4 de noviembre de 2013.

69 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 754.

autorrepresentación, directa (como en 'La luna' o 'Arte poética') o indirecta (piénsese en Marino o en Shakespeare, y también en la contrafigura de Carlos Argentino Daneri), y en su conjunto acaban personificando todos los aspectos de la problemática del discurso referencial”,⁷⁰ sugiere Lefere. Atendiendo la posibilidad del personaje Daneri como contraparte a la personalidad y a las inquietudes literarias del personaje Borges, es posible obtener una especie de visión totalizante de la creación literaria: una especie de Aleph que engloba, de manera utópica, la posible exposición, tesis, antítesis y todas las posibles refutaciones de un mismo procedimiento literario.

Posdata. La especie de ensueño en el que se encuentra Borges, posterior a lo que ha observado, termina de esfumarse por la siempre inoportuna presencia de Daneri que pregunta si ha logrado ver en realidad el Aleph. Ansioso por salir de ahí, no niega haberlo visto, pero, en deliberada venganza, sugiere no oponer resistencia a la demolición de la casa de la calle Garay. El narrador-personaje, con una discreta, casi inadvertida conjugación, se permite la última alusión a quien lee —pese a que pareciera dirigida a Daneri—: “agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie *¡créame, que a nadie!* perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos”.⁷¹ Borges se aleja de la casa inundado por las imágenes vistas en el Aleph, pero en especial, invadido por el temor de que no quede una sola cosa capaz de sorprenderlo nunca más. Temor, afortunadamente,

70 Robin Lefere, “Retrato del hombre de letras como traductor”, p. 38. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Retrato%20del%20hombre%20de%20letras%20como%20traductor.pdf>. Consultado el 3 de noviembre de 2013.

71 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 754. [Las cursivas son mías.]

infundado: “Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido”.⁷²

Borges agrega una posdata fechada el primero de marzo de 1943, o mejor dicho: que pretende instaurarse en esa fecha. En ella tiene la gentileza de informarnos el gran éxito editorial de Daneri, posterior a la demolición de la casa. Logra el “Segundo Premio Nacional de Literatura”, así como la publicación de fragmentos de su extenso poema. Pero no es esto lo que me interesa señalar, sino las dos observaciones que agrega al final: sobre la naturaleza del Aleph y sobre la duda razonable de si el nombre lo copió Daneri de alguno de los textos que pudo observar al interior del mismísimo Aleph. Procede a la tercera y última enumeración del cuento al recordar otros muchos Alephs. Delibera, al fin, que tanto el de la calle Garay como los observados anteriormente por muchos otros hombres son falsos. Sus razones son tolerables: al ser objetos observables y memorables por los hombres, se reducen a objetos atendibles al conocimiento y la experiencia humana; lo cual, en estricto sentido contradice el postulado sobre la imposibilidad de observar los atributos de la divinidad. Se pregunta Borges: “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”.⁷³ Las preguntas no buscan interrogar, una vez más, la existencia del Aleph, ya que ha preferido la posibilidad de su falsedad. Parecen más cercanas a la intención de sembrar una posible paradoja o una serie de posibilidades que se bifurcan: ¿lo vio y lo olvidó? ¿Lo vio, no lo olvidó y es por ello que es posible su narración? ¿No lo vio porque a los hombres

⁷² *Ibid.*, p. 755.

⁷³ *Ibid.*, p. 756.

nos está vetada la experiencia? Las posibilidades pueden multiplicarse inagotablemente y la elección de alguna de ellas no le conferirá ningún tipo de validez ni falseamiento a las posibilidades excluidas. El Aleph pudo haber existido o no, puede contener o no en su interior el relato escrito por Jorge Luis Borges; pero eso es baladí, lo realmente atendible es que en esta ficción, en este relato que es en sí un Aleph literario, están contenidas todas esas posibilidades. Es tarea de quien lee, elegir las bifurcaciones y los senderos por los cuales pasear la imaginación.

BORGES, EL QUE ESTÁ DETRÁS DE “EL ZAHIR”

Más grande que la supuesta desesperación de escritor y los límites que puede imponer la naturaleza sucesiva del lenguaje, es la tentación por descifrar los designios del infinito desde la palabra escrita. En la revista *Los Anales de Buenos Aires*, en 1947, se publica por primera vez “El Zahir”, dos años después de “El Aleph”. En este cuento, el escritor argentino atiende motivos similares que en “El Aleph”. Motivos en los que invirtió gran interés a lo largo de su vida; tales como la ardua tarea de traducir en palabras vivencias y experiencias simultáneas en un sólo fenómeno, así como los procedimientos de la memoria —o mejor dicho: la injerencia que ésta puede ejercer en el individuo, incluso hasta llevarlo a perder la razón—. Pero no sólo los motivos, atiende nuevamente ciertos procedimientos literarios como la ya célebre enumeración. También, artificios tales como la autoconsciencia y la autorrepresentación, que son los que aquí nos interesa observar.

En Buenos Aires —nos informa Borges, narrador en primera persona y personaje principal de este relato—, el Zahir era una moneda de veinte centavos que llevaba en su reverso la fecha 1929. La sola mención de este dato le hace recordar otros tantos objetos en

la historia que también han sido un *Zahir* —aunque por el momento no quede del todo claro lo que esta palabra designe—: un tigre en Guzerat a finales del siglo XVIII, un ciego en Java, un astrolabio que yace en el fondo del mar, una brújula y una veta de mármol. Inmediato a la primera de sus varias enumeraciones, nos confiesa, *ahora* que narra su historia, no ser la misma persona desde que llegó a él el *Zahir*: “Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el *Zahir*; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. *Aún, siquiera parcialmente, soy Borges*”.⁷⁴

Así, desde un temprano momento en su narración, el responsable del relato, de manera autoconsciente queda inscrito en el cuento. Igual que ocurre en “El Aleph”, el punto de partida es la muerte de su amada. El 6 de junio muere la perfeccionista y rigurosa modelo Teodelina Villar.⁷⁵ “Sus retratos, hacia 1930, obstruían las revistas mundanas; esa plétora acaso contribuyó a que la juzgaran muy linda, aunque no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis”,⁷⁶ indica Borges. Retratos que recuerdan las imágenes de Beatriz Viterbo veneradas por el personaje de “El Aleph”, mismas que terminaron por ser sometidas por el olvido. Borges asiste al funeral de Teodelina en el *Barrio Sur* de Buenos Aires. (Siempre el sur. Aquel sur en que se ubicaba la casa de Beatriz Viterbo y Carlos Argentino.) Durante el funeral se toma la libertad de observar y reflexionar sobre cómo la

74 Jorge Luis Borges, “El *Zahir*”, en *El Aleph* (1949). *Obras completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 708. [Las cursivas son mías.]

75 Luce López-Baralt sugiere que “el nombre, *Teo-delina*, la gemina con el *Zahir*, pues se trata de un nombre críptico que equivale lingüísticamente al disco de níquel que nos ocupa. Si bien *Teo* nos refiere a Dios, *delina* del (griego *dēlō*, 'aclarar', 'hacer visible' o 'evidente') nos devuelve al sentido principal de la raíz árabe *z-h-r*, hacer 'notorio' o 'visible'. Como el *Zahir*, *Teo-delina* —el Dios exterior o visible— tiene también su reverso —*a-dēlō*— lo oculto y misterioso”, ya que la modelo permanece inalcanzable a lo largo del relato”. “Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del *Zahir*” en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 31.

76 Jorge Luis Borges, “El *Zahir*”, *op. cit.*, p. 708.

muerte proporciona al rostro de Villar la apariencia de sus años de juventud. “¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo, yo estaba enamorado de ella y que su muerte me afectó hasta las lágrimas? *Quizá ya lo haya sospechado el lector*”.⁷⁷ Borges se permite algo más excéntrico que meras observaciones y reflexiones: se permite edificar alusiones hacia quien lee su relato. Metaficcionalmente, el narrador-personaje apela al anónimo y silencioso —aunque no pasivo— lector de su de ficción.

Al salir de madrugada del funeral, camina por la calle Tacuarí, en la esquina con Chile observa un almacén abierto en el que tres hombres juegan a los naipes. Pide una *caña* (una bebida alcohólica) y en el vuelto le entregan una moneda de veinte centavos: el Zahir. Más que un dato ornamental, la mención de los hombres que juegan resulta un acento en el papel de la suerte y el azar en los hechos, o vivencias, fundamentales que le acontecen al hombre. Por mero azar, por mera casualidad, tal vez, le han entregado el Zahir. Justo antes de entrar en el almacén, Borges menciona: “Ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles”.⁷⁸ Lo que antes era metáfora, ahora deviene en la sospecha de sufrir algún estado alterado de consciencia: “salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre”.⁷⁹ Sin mencionar algún dato, alguna señal, algún signo acaso de lo que le ha llamado la atención de la moneda, se ha sumergido en una profunda observación que le lleva a recordar y enumerar diferentes momentos de aquel, por sí mismo poderoso, símbolo de la humanidad, la moneda.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 709. [Las cursivas son mías.]

⁷⁸ *Ibíd.* p. 71

⁷⁹ *Ídem.*

Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de *Las mil y una noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el Luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI.⁸⁰

Sin tener una explicación, al menos esbozada, la evocación de todas estas monedas — como en un sueño, menciona Borges— le resulta de una importancia inexplicable. Recorre nuevamente las calles con prisa, aunque la imprecisión le hace andar en un círculo que le regresa a la calle del almacén (círculo que obliga a pensar en la inevitable redondez de la moneda). Decide tomar un taxi, también decide consolarse: “Insomne, poseído, casi feliz, pensé que nada hay menos material que el dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles. El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro”.⁸¹ Lo que parecen ser pensamientos que echan a andar la razón con la esperanza de enjuagarse la impresión de la moneda son, en realidad, pensamientos producto del influjo que ha ejercido el Zahir en su consciencia. Logra dormir y el sueño prevalece contaminado: sueña que él es las monedas que atesora un grifo. Al día siguiente decide, por último, que lo que le ha ocurrido la noche anterior es simplemente resultado de la ebriedad. Pese a su aparente consuelo, le queda claro que tiene que liberarse

80 *Ibíd.* p. 710.

81 *Ibíd.* p. 711.

de la moneda. Primero piensa en perderla en la biblioteca o enterrarla en el jardín. No elige ninguna de estas opciones. Se dirige a la estación Constitución del subterráneo —lugar igualmente significativo en “El Aleph”—, se traslada a algún lugar que le parece lo suficientemente anónimo y similar a cualquier otro, pide una caña y la paga con el Zahir. Determina deshacerse de la moneda de la misma manera en que la consiguió. Los hechos acontecidos al personaje, hasta el momento, han sido acompañados por estados alterados de consciencia, potenciando el delirio que le producen las imágenes del Zahir. Relata haber dormido bien esa noche bajo el influjo de un fármaco.

En las semanas siguientes se distrae con la redacción de un relato fantástico que trata, entre otras cosas, del resguardo de un tesoro infinito —un tesoro como el que soñó anteriormente, tesoro que era él mismo—. El relato es calificado, no sabemos si injustamente, de “fruslería” por el narrador. Pero, para nuestros fines, da cuenta de la autoconsciencia y la tematización del papel de escritor, incluyendo un relato dentro del relato. Digámoslo —recordando el ensayo “Magias parciales del 'Quijote’”—: una magia parcial borgeana. Pero ni el entretenimiento de configurar artificios literarios logra arrancar por completo el influjo del Zahir, así que, esperanzado, decide consultar a un psiquiatra. No es en aquel médico de los padecimientos anímicos en quien encuentra respuestas, sino en un libro titulado *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage* de Julius Barlach firmado en 1899.⁸²

En aquel libro estaba declarado mi mal. Según el prólogo, el autor se propuso "reunir en un solo volumen en manuable octavo mayor todos los documentos que se refieren a la superstición del Zahir, incluso cuatro piezas pertenecientes al

82 “Documentos sobre la historia del Zahir” [Habrá adivinado, también, el lector el carácter apócrifo del libro y de su autor.]

archivo de Habicht y el manuscrito original del informe de Philip Meadows Taylor". La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVIII. (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abulfeda.) Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de "los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente".⁸³

Igual que la terrible virtud de la permanencia en la consciencia que terminará por enloquecer a la gente, llama la atención el carácter notorio, visible del Zahir. Aunque hasta el momento sabemos de los elementos evidentes, visibles en la moneda, queda la sospecha —al menos al personaje— de aquello que se oculta detrás del Zahir. La notoriedad y visibilidad quedan emparentadas con la personalidad de la amada Teodelina Villar. Recuerda también la insoportable notoriedad y visibilidad de las imágenes contenidas en el Aleph. Pero no sólo eso, también su carácter totalizante, panteísta acaso. A propósito de los posibles significados de la palabra *Zahir*, Luce López-Baralt llama la atención sobre la raíz de las palabras árabes y se permite un comentario borgeano: "Esta constelación de sentidos simultáneos (e, incluso, oximorónicos) propia de las raíces trilíteras árabes es la que ha dado pie a un comentario irónico que deja entrever, sin embargo, un profundo asombro lingüístico: 'cada palabra en árabe significa ella misma, su contrario, y un tipo de camello'".⁸⁴ Anterior —confiesa el personaje-narrador—, podía pensar en el anverso y el reverso de la moneda y visualizar su contenido de manera claramente diferenciada. Con el paso del tiempo, lejos de que se enjuaguen de a poco sus recuerdos, como es común esperar

83 Jorge Luis Borges, "El Zahir", *op. cit.*, p. 713.

84 Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 34.

del trabajo natural del tiempo, se acentúan más y más las imágenes y el influjo del Zahir hasta no poder diferenciar sus caras y percibirlo como un ente completo, total. “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir”.⁸⁵ Un guiño aún más exacerbado al panteísmo, también uno de sus predilectos: el hombre como reflejo o arquetipo del vasto universo. Pero a estas reflexiones les acompaña el terror: Borges teme ser invadido por las imágenes del intolerable Zahir hasta perder la razón: “Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, *no sabré quién fue Borges*”.⁸⁶ En el terror de la superposición del Zahir, llama la atención la pérdida de la consciencia y, posiblemente, de la personalidad. En los fines que aquí me ocupan, llama la atención el último indicio de autoconsciencia que se permite ficcionalizar Jorge Luis Borges a través de su personaje casi al concluir el relato: *soy Borges, lo sé; dentro de poco, tal vez, no sabré de mí.*

Resignado a su imaginado destino, se regocija con la idea de poder caminar aún por las calles del Barrio Sur; por la calle Garay, aquella que albergaba el Aleph de Carlos Argentino. Recuerda una propuesta que postula que los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve secretos y divinos nombres de Dios hasta que éstos quedan desposeídos de significado. Cree encontrar en esto otra solución: tal vez a fuerza de voluntad, de derrotarse en la lucha en contra del influjo del Zahir y de someterlo a conscientes y constantes pensamientos, éste termine por ceder. “Quizá detrás de la moneda

85 Jorge Luis Borges, “El Zahir”, *op. cit.*, p. 715. [El subrayado es mío.]

86 *Ídem.*

esté Dios”,⁸⁷ intuye el personaje poseído por la resignación y el consuelo. Quizá detrás del Zahir, quizá detrás de estos pensamientos e intuiciones, quizá detrás del relato “El Zahir” esté, simplemente, Jorge Luis Borges. Pero eso es sólo una intuición.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 716.

III. MISE EN ABYME

*es la historia de un sueño:
en ese sueño hay sueños;
en esos sueños (creo) otros sueños.*

Jorge Luis Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción”.

DE LA “PUESTA EN ABISMO”

La expresión francesa *mise en abyme* se traduce y se conoce convencionalmente como “puesta en abismo”, aunque en textos tanto en inglés como en español suele utilizarse la expresión original. En esta expresión se da importancia al hecho de “abismar”, es decir, poner en secuencia infinita una serie de planos que se repiten incesantemente. Ejemplo de ello son las llamadas “cajas chinas” o la imagen de un espejo reflejada en otro espejo.

La *mise en abyme* ha sido utilizada ampliamente como artificio literario en la historia de la literatura. Posiblemente el primer escritor interesado en rastrear su origen, fue el francés André Gide. Los trabajos recientes sobre este recurso reconocen en el diario de Gide, redactado entre 1889 y 1939, un primer intento por rastrear definiciones en diferentes diccionarios como el de *Furetière*⁸⁸ (1690) y el de Trévoux (1771), que ofrecen definiciones similares. La investigadora Marie-Claire Figueroa rescata y traduce la propuesta de Claude E. Magny:

“Puesta en abismo”, composición, estructura, construcción... en abismo: procedimiento o estructura por los que, en una obra, un elemento remite a la

⁸⁸ “Así se dice de un pequeño escudo en medio de uno grande, que está puesto en abismo y cada vez que se empieza a blasonar por alguna otra figura que no sea la del medio, se dice que la del medio está en abismo, como si quisiera uno decir que, las otras piezas siendo elevadas, ésta parece pequeña, como oculta y abismada”. Marie Claire Figueroa, *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*, México, Almadía, 2007, p. 10.

totalidad, por su naturaleza (cuadro en el cuadro, relato en el relato...), en particular cuando esta remisión está multiplicada indefinidamente o que incluye de modo ficticio la obra misma. Sin.: composición, estructura en espejo, especular.⁸⁹

Y la del diccionario *Le Nouveau Petit Robert*:

“Puesta en abismo”: se dice de una obra mostrada al interior de otra que la menciona, cuando los dos sistemas significantes son idénticos: relato en el relato, película en la película, pintura representada en una pintura, etc.⁹⁰

Existe un parteaguas en los estudios sobre la *mise en abyme* literaria: la publicación de la tesis doctoral de Lucien Dällenbach, *El relato especular* (1977). En donde, aparte de hacer un recorrido por las propuestas de definición y ejemplos concretos del uso del artificio, señala la confusión de diferentes autores al utilizar un único concepto para abrigar diferentes realidades. En el apartado “Hacia una tipología del relato especular” observa:

Nuestro esfuerzo analítico se ha venido aplicando, por este orden, a la aparición, la recepción y la utilización del concepto de *mise en abyme* en la crítica literaria. Tras habernos visto conducidos a restablecer la acepción originaria del vocablo, se nos hizo evidente que los autores confundían bajo un apelativo único realidades distintas, y que éstas podían, sin violencia, recogerse en tres modalidades esenciales. ¿Habría que deducir de ellos que la triplicidad se halla en la raíz de nuestra forma, o, por el contrario, que este fenómeno constituye una ampliación desmedida del concepto? A este respecto, la decisión tenía que tomarse a la luz de la práctica, tal como la observamos en Gide y en Jean Paul. Y, dado que la práctica de estos autores confiere plena validez a la primera hipótesis, ha llegado el momento de descubrir la tabla central de nuestro tríptico, para poder desempeñar

89 *Ibid.*, p. 11.

90 *Ídem.*

en su espacio propio la tarea que ahora tenemos por delante: trasladar al plano teórico los resultados alcanzados, elaborando el modelo tipológico que con tanta urgencia postulan.⁹¹

A partir de esta observación y de lo propuesto en el resto del capítulo mencionado, en diversos trabajos teóricos se ha convenido en emplear la siguiente tipología:⁹²

1. La reflexión o reduplicación simple al interior (*Hamlet* de Shakespeare).
2. La reflexión o reduplicación al infinito (la lata de bizcochos descrita por Borges).
3. La reflexión o reduplicación aporística Contiene la obra en sí misma y existe un juego dialógico entre el interior y el exterior de la obra (“Las meninas” de Velázquez).

REDUPLICACIÓN AL INFINITO EN “LAS RUINAS CIRCULARES

El cuento “Las ruinas circulares” fue publicado por primera vez en el número 75 de la revista *Sur* en 1940. Posteriormente se incluyó junto a otros seis relatos en *El jardín de los senderos que se bifurcan* en 1941. En 1944 se agregó a la anterior edición, una segunda parte conocida como *Artificios* compuesta por seis cuentos más, dando forma a *Ficciones*, a la que, finalmente se agregaron tres relatos más en 1956.

Previo a la lectura del relato, Borges nos ofrece dos advertencias sobre la naturaleza de este cuento. En el prólogo señala: “*en Las ruinas circulares todo es irreal*”.⁹³ Y como

91 Lucien Dällenbach, *El relato especular*, 1ª ed. en español, Madrid, Visor, 1991, p. 57.

92 Cfr. Elena Beristain, “Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)” en *Acta poética*, núm. 14-15, México, UNAM, 1993-94. Y Marie Claire Figueroa, *op. cit.*

93 Jorge Luis Borges, Prólogo a *Ficciones* (1944). *Obras completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 511.

epígrafe nos encontramos con la frase “And if he left off dreaming about you...”⁹⁴ de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carrol. Dentro del relato de Carrol, a partir de esta frase se le explica a Alicia, personaje central, que en realidad está siendo soñada por el *Rey rojo*, y si éste dejara de soñarla, ella simplemente desaparecería. Ambas advertencias han servido de pretexto a la crítica para leer e interpretar este cuento desde el idealismo filosófico.⁹⁵ Y con justa razón: Borges siempre manifestó interés por el tema. De hecho, algunos cuentos reunidos en *Ficciones* presentan diversas reflexiones a este respecto. Tal es el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en donde un grupo de idealistas se dan a la tarea de crear un mundo llamado *Tlön*. Sin embargo, pese a esta tentación interpretativa, centraré la atención en el tema de la ficción dentro de la ficción, la creación dentro de la creación. Uno de esos artificios literarios a los que Borges solía llamar “laberintos verbales”.

En una lectura que no busque detalles, poco minuciosa, nos encontramos con un relato aparentemente sencillo —en cuanto al desarrollo se refiere—. Elaboremos una reseña provisional como punto de partida: en “Las ruinas circulares” se cuenta la historia de un hombre que tiene como objetivo soñar a otro hombre e imponerlo en la realidad. Aquí, el elemento fantástico primordial es el motivo del sueño como agente que perturba la delgada línea entre ficción y realidad. De hecho la elimina. Al enfrentar este presupuesto, la apariencia de sencillez comienza a desdibujarse. El inicio nos sirve para situar espacialmente en donde ha de transcurrir la historia:

94 [Y si él deja de soñarte...]

95 A este respecto se pueden confrontar trabajos como el artículo de Iván Almeida “La circularidad de las ruinas. Variaciones de Borges sobre un tema cartesiano” en *Variaciones Borges 7* (1999); o bien, el apartado III.1: El mundo como un sueño en “Las ruinas circulares” de la tesis doctoral *Libro y laberinto eran un sólo objeto. Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios..* Universidad de Salamanca (2011) de Ishak Farag Fahim.

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres.⁹⁶

En un primer momento no requerimos de información nominal sobre el lugar, es decir, el lugar preciso: una aldea, un pueblo, un país. No nos lo preguntamos. Nos basta la información espacial, la cual es doble; por una lado, ubicamos en dónde habrá de desarrollar su tarea el personaje: “se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza”;⁹⁷ y por otra parte, nos enteramos del lugar de donde proviene: “a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba”.⁹⁸ Aparte de la información espacial, en este párrafo se nos brinda cierta información sobre la naturaleza del personaje del mago: “repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban

96 Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares” en *Ficciones* (1944). *Obras completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 539.

97 *Ídem*.

98 *Ídem*.

las carnes”.⁹⁹ Rosalba Campra observa que “Del mismo modo, el carácter extraordinario de este personaje —las heridas que le causan las zarzas cicatrizan inmediatamente— puede descifrarse como una especie de milagro, o de magia, pero también como indicio de su incorporeidad”.¹⁰⁰

Ahora, revisemos brevemente la tarea del personaje: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”.¹⁰¹ El mago se dio a la tarea de soñar por largo tiempo al hombre que pretende imponer en la realidad. Al principio los sueños eran caóticos —menciona el narrador—, posteriormente adquieren una naturaleza dialéctica. Se ocupaba de su creación tanto en sueños como en vigilia. Soñaba que dictaba lecciones de diversas disciplinas a un nutrido grupo de alumnos de los que escogería a aquel que mereciera participar en el universo. La elección no resultaba fácil, ya que el hombre que elegiría no sería un hombre pasivo. En cierto sueño, al final, se decide por uno. La decisión no parece designada al impreciso azar: “Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador”.¹⁰²

Muchos fueron los intentos por configurarlo, por soñarlo íntegro. Pero también fueron muchos y prolongados los fracasos. Hasta que cierta noche pudo sentir en el sueño el latido del corazón de su criatura. Su hombre iba adquiriendo forma. “En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago

99 *Ídem*.

100 Rosalba Campra, “Las ruinas circulares o los rastros de la ficción” en *Borgesiada*, comp. Romano-Sued, Susana, 1999. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Campra%20r.pdf>, p. 43. S/fecha de consulta.

101 Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, *op. cit.*, p. 540.

102 *Ibid.*, 541.

habían fabricado”.¹⁰³ En cierto crepúsculo, después de implorar, soñó con un dios terrenal de nombre Fuego, quien le prometió que animaría a su ser soñado de tal manera que todas las criaturas lo creyeran un hombre de carne y hueso. Sólo el Fuego y el soñador sabrían el secreto. “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”.¹⁰⁴ Ahora, conseguida su principal tarea, al mago sólo le restaba la tarea pedagógica de instruir sobre la realidad al recién creado hombre, hasta que estuviera listo para nacer: “Esa noche lo besó por primera vez y lo envió al otro templo cuyos despojos blanqueaban río abajo, a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga. Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje”.¹⁰⁵ El mago (el soñador) quedó satisfecho con su creación (el soñado). Orgulloso como padre, imaginaba que aguas abajo, su hijo se diera a la misma tarea de soñar otro hombre, en otras idénticas ruinas circulares. Los sueños del mago, una vez concluida su tarea, se volvieron comunes como los del resto de los hombres. Esta normalidad sólo fue interrumpida por un sueño en que dos remeros le recordaron que el dios Fuego conocía el secreto de su Adán. “Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!”¹⁰⁶ Por último —a manera de despertar—, el desenlace:

Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte

103 *Ibíd.*, 542.

104 *Ídem.*

105 *Ídem.*

106 *Ibíd.*, 543.

venía a coronar su vejez, y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.¹⁰⁷

Con alivio, con humillación, con terror —al igual que el mago—, advertimos que el espacio en donde ha transcurrido esta historia, es un espacio al interior de un sueño. Es por ello que al principio no exigimos, porque de hecho no necesitamos, una ubicación geográfica precisa. Nos son suficientes las descripciones que el narrador nos brinda sobre dicho espacio, ya que serán —como truco de prestidigitador—, el vehículo que nos conduzca de un espacio esbozado, acaso inubicable, al espacio en el que realmente sucede esta historia: un espacio onírico. La investigadora Leonor Fleming observa que

La realidad de la obra literaria, capaz de influir y actuar en el mundo exterior, desrealiza, por reflejo a su autor, convirtiéndolo en “mero simulacro”. El autor, como el mago, es la víctima de su propio sueño; su realidad queda contaminada por la irrealidad de su obra. La toma de conciencia de este hecho por parte del autor (el mago que advierte que el fuego no lo quema) provoca una triple reacción, de alivio, humillación y terror que, en su conjunto, es síntoma de la desestabilización de su propia identidad.¹⁰⁸

En una serie infinita de elementos, cualquier punto es el centro. Al igual que en nuestro desconocimiento de la misteriosa dinámica del cosmos (o caos), cualquier punto en el espacio es el centro. De la misma manera, en una puesta en abismo resulta ilógico hablar de elementos primeros y últimos, sería una contradicción. Pero nuestro entendimiento gusta de

107 *Ibíd.*, 544.

108 Leonor Fleming, “Un dios múltiple” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 505-507, 1992, p. 472. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Fleming.pdf>. S/fecha de consulta.

referentes claros, aunque sean provisionales. Podemos situar en el centro de esta puesta en abismo al mago. “La reduplicación al infinito” queda abierta hacia adelante y hacia atrás. Hacia adelante con su proyecto: soñar un hombre e imponerlo en la realidad. Durante el cometido del mago nos damos cuenta que el hombre al que escoge reproduce sus rasgos. Lo que nos hace recordar aquella sentencia del Génesis: *Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza*. (No es fortuita la referencia a las cosmogonías gnósticas y a los demiurgos que amasan un rojo Adán.) Esto ya es suficiente para intuir que los elementos hacia adelante pueden reduplicarse al infinito. No obstante, el narrador ofrece otro dato que reafirma esta idea: el mago se preocupa de que aguas abajo su Adán se diera a la misma tarea de soñar otro hombre en otras ruinas circulares. Podemos deducir que ese hombre que sueña nuestro Adán, puede soñar a otro hombre y ese hombre a otro hombre y así al infinito.

Es aquí cuando el título “Las ruinas circulares” adquiere mayor sentido. No sólo se trata de proveer un espacio para que la historia suceda. Lo circular de las ruinas nos advierte sobre la circularidad de esta puesta en abismo, es decir: es una reduplicación infinita, pero no de manera lineal progresiva, sino de manera circular. El mago envía a su criatura “aguas abajo”. Recordemos que al inicio se nos informa que el mago proviene de “aguas arriba”; es decir, “alguien” anteriormente ha enviado al mago, igualmente, “aguas abajo”. Se deduce que cuando el hombre soñado por el mago llegue a su destino, igualmente se podrá decir: “nadie ignoraba que la patria del hombre taciturno era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba”.¹⁰⁹ El detalle, que habrá de servirnos para voltear la mirada a la reduplicación infinita hacia atrás, es que durante su labor el mago tiene la sensación de que eso, justo eso que está realizando, ya ha pasado en otros lejanos ayer.

¹⁰⁹ Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, *op. cit.*, p. 539.

Como si en la penumbra de su memoria como pequeños destellos guardara alguna información sobre su propio nacimiento.

“Ahora bien, ¿quién es ese 'otro' que, en la frase final, sueña al protagonista? Esa sospechosa indeterminación nominal en el cierre del cuento, al colocar al nuevo soñador en la misma categoría del discurso que el protagonista, provoca la vertiginosa apertura del relato”.¹¹⁰ Igual que el soñado puede soñar otro hombre; el soñador (el mago) es igualmente creación, configuración del sueño de otro soñador: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.¹¹¹ Concluyo reproduciendo las palabras de Borges sobre este cuento que cita Donald Shaw en su libro *Ficciones. Jorge Luis Borges*:

Cuando escribí “Las ruinas circulares” trabajaba en una biblioteca local. Tardé ocho o nueve días en escribir este cuento y recuerdo que durante aquel período dejaba la casa, tomaba el tranvía a la biblioteca, trabajaba y volvía a casa, y todo eso parecía irreal; lo que parecía real en cambio, era el cuento que soñaba, el cuento que vivía entonces. También recuerdo que no me costó esfuerzo escribirlo... todo se me vino como si lo hubiera soñado ya otra persona. Es el cuento que escribí más fácilmente. Es decir, tenía la sensación de generaciones futuras a las que pudiera interesar.¹¹²

Nos confiesa Borges que este cuento ha sido configurado en sus sueños, de la misma manera en que el mago configuró a su Adán. Se incluye así como una pieza más en esta puesta en abismo: “todo se me vino como si lo hubiera soñado ya otra persona”,¹¹³ menciona Borges. De alguna manera esa otra persona es el soñador que crea a Borges,

110 Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 44.

111 Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, *op. cit.*, p. 544.

112 Jorge Luis Borges citado por Donald Shaw, *Ficciones. Jorge Luis Borges*, Barcelona, *Laia*, 1986, p. 52.

113 *Ídem*.

Borges crea al soñador que crea al mago, que a su vez crea al Adán de esta historia; ese Adán soñará a otro hombre y ese hombre a otro hombre y así al infinito. Pareciera que consciente del vértigo que esto puede suscitar, Borges lanza la sutil provocación de conferirle un lugar como eslabón en la cadena de esta puesta en abismo a las generaciones futuras a las que pudiera interesar.

INFINITA Y LABERÍNTICA, “LA ESCRITURA DEL DIOS”

En 1949 se publicó la primera edición de *El Aleph*, obra capital dentro de la cuentística de Borges y, junto a *Ficciones*, referente obligado para las inventivas ficcionales en Hispanoamérica de la segunda mitad del siglo XX. Desde esta primera edición se incluyó “La escritura del Dios”, relato sometido por la crítica a las más diversas interpretaciones y usos. Por su temática, ha llamado la atención, principalmente, de los estudiosos de la antropología, de la historia del periodo novohispano y de los curiosos de las constataciones mítico-religiosas. Pese a estas posibilidades, quisiera centrarme exclusivamente en un aspecto formal: su “puesta en abismo”.

“La escritura del Dios” tiene como pretexto para su ubicación espacio-temporal, la llegada de los españoles al llamado “nuevo mundo”, así como su posterior conquista y saqueo. La construcción ficcional de la trama toma el pasaje del encarcelamiento de Tzinacán, el último sacerdote (mago) de la pirámide de Qaholom en Guatemala.¹¹⁴ Desde el

¹¹⁴ Este dato no se menciona en el relato, lo cual ha generado más de una confusión en los textos críticos, en donde suelen dar a Tzinacán el tratamiento de sacerdote Azteca, cuando en realidad, la geografía dicta que tendría que ser Maya. Pero sabemos bien que las precisiones geográficas e históricas no son motivo de preocupación en Borges, quien pugna más por la universalidad de los relatos. “En el cuento no se explica casi nada del contexto cultural o histórico; Tzinacán da por sentado la tradición de la que procede y el carácter de su profesión. Por supuesto no se identifica como 'maya', ya que esta categorización no tendría un sentido único para él en el mundo fragmentado de los reñidos estados quichés y cakchiqueles en la Guatemala de la

inicio, el mago Tzinacán, se apropia de la voz narrativa en primera persona para narrarnos su historia. Nos describe su prisión: una cárcel profunda de piedra con forma de hemisferio dividido por la mitad. Y a los personajes inmediatos: “de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio.”¹¹⁵ Tzinacán fue condenado y encerrado en su juventud por Pedro de Alvarado por no revelar el sitio en que se halla escondido cierto tesoro. Su cuerpo se ha deformado con el pasar de los años y sabe que no saldrá nunca más de su prisión. Nos confiesa que para pasar los días se entretiene recordando detalles de su vida.

Esa actividad: recordar, es la que le permite descubrir la tarea a la que habrá de someterse por el resto de sus días: “Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males”.¹¹⁶ Sabe Tzinacán, o mejor dicho, recuerda,¹¹⁷ que esta sentencia está escrita de tal manera que llegue a la más lejana de las generaciones de los hombres. Recuerda que nadie sabe con qué caracteres está escrita, que se encuentra inscrita en un secreto lugar, cualquier lugar; y será leída por un elegido. El infortunio que ha padecido Tzinacán parece ser recompensado por la fortuna —al menos

primera mitad del siglo dieciséis. Daniel Balderston, “Borges y el encuentro: 'La escritura del Dios'”, p. 446. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/CH.pdf>. Consultado el 30 de agosto de 2013.

115 Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios” en *El Aleph* (1949). *Obras completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 717.

116 *Ibid.*, 718.

117 Esta asociación entre recordar, descubrir y conocer no es deliberada; nos recuerda la idea arquetípica de Platón que dicta que todo el conocimiento ya está dado, sólo basta recordar para acceder a él.

así lo considera él— de ser posiblemente el elegido para descifrar esa escritura. El encierro no le resta esperanza, pero sí reduce sus posibilidades. Si es secreto el lugar en donde está inscrita la sentencia mágica, podría estar en cualquier elemento del universo: una montaña, un grano, en los animales, en las plantas; tal vez en su propio rostro, se entretiene pensando el mago. Hasta que recuerda que el jaguar es uno de los atributos del dios:

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor.¹¹⁸

Seguimos la voz del narrador-personaje y confiamos en su palabra hasta la complicidad. Pero no una complicidad en el conocimiento de los acontecimientos y de los hechos, sino en su ignorancia. Un dato que desconocemos es por qué en la prisión se encuentra cautivo, acompañándolo, un jaguar. Podríamos apelar a los designios y misterios propios de la divinidad que disponen allí al animal para que la inscripción que alberga sea descubierta por el mago. Hecho que, a la vez, podría nutrir de consistencia al relato.

Una vez que el mago ha fijado el centro de su atención, se da a la tarea de observar detenidamente las manchas en la piel del animal, a memorizarlas. Largos son los años que dedica a esta labor como largas son sus fatigas y sus derrotas. Aturdido, deja remplazar su tarea por la inquietud de imaginar cómo será la escritura de un dios —¿Qué sentencia sería la dictada por una mente absoluta? —, hasta llegar al punto de considerar absurda la noción

118 Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios”, *op. cit.*, p. 718.

de una sentencia divina. Un dios habrá de decir una sola palabra que contenga la plenitud. Ninguna voz que articule el dios será inferior a la totalidad del universo, debe contenerlo todo, reflexiona el mago. Son estas fatigas y reflexiones las que provocan que se acerque a un esbozo de su revelación —y nuestro principal punto de atención—:

Un día o una noche —entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?— soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.*¹¹⁹

Este párrafo, aunque breve, alberga un laberinto en el que fácilmente puede perderse el lector. En la primera oración, el mago nos informa que ha dormido y soñado con un grano de arena en el piso de su celda; inmediatamente, nos señala que ha vuelto a soñar. Damos por entendido que para volver a soñar necesariamente tuvo que haber despertado. En el segundo sueño, sueña despertar y encontrar dos granos; vuelve a soñar y sueña tres granos.

Podemos entenderlo de la siguiente manera:

Primer sueño – sueña un grano. (Sueño “real”.)

Segundo sueño – sueña dos granos. (Sueño dentro del sueño.)

Tercer sueño – sueña tres granos. (Sueño dentro del sueño dentro del sueño.)

119 *Ibíd.*, p. 719-720.

A partir de este punto, del número tres, los granos pierden numeración sometidos por el infinito. La *mise en abyme* se hace presente con una reduplicación al infinito hacia adelante: un sueño-un grano, dos sueños-dos granos, tres sueños-tres granos...al infinito.¹²⁰ El vértigo y la sofocación le hacen creer al mago que ha despertado. Su afirmación, una vez más, nos hace cómplices: “Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté”.¹²¹ Esta vez no menciona haber soñado despertar, lo afirma. Hasta que una segunda voz nos despierta de este engaño: “Alguien me dijo: No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena”.¹²² (¿De quién es la voz, del dios?) El mago cree despertar en una serie progresiva de sueños, idea refutada por la voz que afirma que en realidad despierta a un sueño anterior. Dando así, regresión a la *mise en abyme*; enfrentándonos a una reduplicación al infinito hacia atrás. Una vez más: en una serie infinita de elementos es arbitrario fijar puntos de iniciales y finales; cualquier punto es el eterno e infinito punto de referencia.¹²³ Es importante señalar la pérdida de credibilidad de la voz del narrador-

120 Elein M. Zeitz observa que: “Muchas de las imágenes que se encuentran en este cuento también reflejan la circularidad, o cierta multiplicidad, y así refuerzan lo eterno. La forma en que se revela el secreto del universo es una Rueda; la cárcel es 'un hemisferio casi perfecto... algo menor que un círculo máximo'; los puntos del jaguar son círculos. El narrador describe 'círculos de luz' y 'círculos de una rosa', y habla de la cárcel que la 'rodeará'. Se crea una multiplicidad con la ordenación de una cosa tras otra: el sueño 'está dentro de otro, y así hasta lo infinito', hay una 'infinita concatenación de los hechos' y existe un dios 'detrás de los dioses'”. en “La Escritura del Dios: Laberinto Literario de Jorge Luis Borges” en *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101, E.U., Universidad de Pittsburgh, 1977, pp. 649-650.

121 Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios”, *op. cit.*, p. 720.

122 *Ídem*.

123 En diferentes momentos, se ocupó Borges con insistencia de las complicaciones epistemológicas que supone intentar concebir una serie infinita de elementos. Un poco de ello, le comenta a Osvaldo Ferrari: “en cuanto a lo infinito, digamos, lo que señaló Kant: no podemos imaginarnos que el tiempo sea infinito pero menos podemos imaginarnos que el tiempo empezó en un momento, ya que si imaginamos un segundo en el que el tiempo empieza, bueno, ese segundo presupone un segundo anterior, y así infinitamente. Ahora, en el caso del budismo, se supone que cada vida está determinada por el karma tejido por el alma en su vida anterior. Pero, con eso nos vemos obligados a creer en un tiempo infinito: ya que si cada vida presupone una vida anterior, esa vida anterior presupone otra vida anterior, y así infinitamente. Es decir, no habría una primera vida, ni tampoco habría un primer instante del tiempo.” Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *En*

personaje: con dificultad podemos seguir confiando en que su primer sueño ha sido un sueño en realidad; si asumimos que quien le habla en sueños es su dios, y depositamos nuestra confianza en su afirmación, no nos queda más que intuir que el mago está atrapado eternamente en una serie infinita de sueños y falsos despertares que serían en realidad su verdadera prisión; haciendo de la prisión húmeda y circular una mera alegoría.

Llaman la atención los paralelos temáticos con “Las ruinas circulares”. En primer lugar, el personaje es también un mago; ambos tienen una tarea que llevar a cabo, la cual se ve acompañada por los más desafortunados de los fracasos. En segundo lugar, el motivo del sueño es el agente desencadenante de revelaciones. Es allí, en los sueños, en donde una divina y anónima voz evalúa su desempeño y dicta sus sentencias. Y lo más importante: ¡es ése el espacio en donde acontece lo narrado! El mago confía que ha despertado al fin: “Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños. Un resplandor me despertó”.¹²⁴ Bendice despertar del laberinto de sueños y bendice estar nuevamente en su prisión, al lado del tigre.¹²⁵ Nuevamente, tenemos que hacer un esfuerzo por conferir credibilidad a nuestro narrador para escuchar su revelación:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en

diálogo I, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1985, p. 28.

124 Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios”, *op. cit.*, p. 720.

125 A partir de este momento, el narrador, deliberadamente deja de referirse al jaguar y habla del “tigre”. Asunto en el que ningún texto crítico repara, pero del que Borges ofrece una explicación; no sobre este texto en específico sino como idea general: “yo sé que si escribo la palabra 'tigre', es una palabra que he escrito centenares de veces; pero sé, al mismo tiempo, que escribo "leopardo", estoy haciendo trampa: que el lector se va a dar cuenta de que es un tigre ligeramente disfrazado —un tigre manchado, y no rayado—. Uno se resigna a esas cosas.” En este caso, el “ligeramente disfrazado” resulta ser el jaguar. Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *op. cit.*, p. 86.

una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.¹²⁶

El procedimiento de la enumeración progresiva, como solución a la imposibilidad de describir lo absoluto y lo simultáneo, es similar al procedimiento empleado por el personaje Borges cuando describe su encuentro con el Aleph. Y se debe al simple hecho de que la visión del mago es en sí misma un Aleph: escapa a las posibilidades del espacio y el tiempo: “no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo”.¹²⁷ Un eterno e infinito presente contiene todos los elementos, todo lo que es, ha sido y será. Esta lógica contiene también el misterio de la escritura del dios: una fórmula de catorce palabras que le bastaría mencionar a Tzinacán para ser todopoderoso, para abolir su prisión y recuperar las tierras arrebatadas. Una fórmula de catorce palabras que Tzinacán se niega a pronunciar:

¹²⁶ Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios”, *op. cit.*, p. 720-721.
¹²⁷ *Ídem.*

Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.¹²⁸

Se presenta aquí la importante cuestión de a quién conferirle credibilidad: ¿creemos en el relato del mago que ha mostrado ser igualmente víctima del engaño y la ilusión que supone el laberinto —él, en su laberinto de sueños; nosotros, en el laberinto verbal—? ¿O creemos en la anónima voz que nos asegura que el mago se encuentra aprisionado en una serie infinita de sueños de la que no podrá escapar? Jaime Giordano, atento a los puntos de vista en la narración, observa que: “No es de extrañar, pues, que el punto de vista del narrador termine de cerrarse hasta desaparecer en las últimas líneas: 'ahora es nadie', 'dejo que me olviden los días'. Es así como todo el fluir de la narración viene a consistir, a la postre, en un proceso de reducción del individuo (que antes tuvo nombre y oficio) a la nada ('nadie', 'dejo que me olviden')”.¹²⁹ Es bien conocida la insistencia de Borges sobre la idea de que la literatura es, necesariamente, resultado de la permutación de una serie de metáforas erigidas

128 *Ibíd.*, p. 721.

129 Jaime Giordano, “Forma y sentido de 'La escritura del Dios' de Jorge Luis Borges” en *Revista Iberoamericana*, núm. 78, E.U., Universidad de Pittsburgh, 1972. p. 109. De igual manera, Susana Tarantuviez, también se detienen en este punto, aunque con mayor incomodidad: “Borges se presenta así, en ese juego de cajas chinas que le es tan caro, como el dios que escribe (al igual que el del relato) y cuya escritura el lector (al igual que Tzinacán) debe develar: está obligado a develar -no puede no develar-, por lo que la posición del lector según la competencia del orden del poder es la de la obediencia. Así, Borges se erige en un autor-narrador autoritario y manipulador, posición que también solía serle cara. Susana Tarantuviez, “Aproximación semiótica a 'La escritura del Dios' de Jorge Luis Borges” en *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1999, p. 292.

por un sólo autor: el espíritu.¹³⁰ De igual manera, la concepción de que aquel hombre que en su momento escriba o lea —y esto es tal vez en donde pone el acento— cierta línea deja de ser él para convertirse en todo los hombres.¹³¹ En “La escritura del Dios”, Borges da un paso más adelante en esta proposición: más allá de manifestar esta idea (que defendió explícitamente en muchos otros textos) con la ayuda del entramado laberíntico y el fundido de las voces narrativas genera la sensación de que todos los elementos han participado de una sola y misma instancia: esa divinidad vislumbrada por el mago, que vislumbra y de la que forma parte.

130 Así lo suscribe citando a Valéry: “En sus páginas, Valéry ha formulado con limpidez los problemas esenciales de la poética: problemas acaso solubles. Valéry —como Croce— piensa que todavía no tenemos una Historia de la Literatura y que los vastos y venerados volúmenes que usurpan ese nombre son una Historia de los Literatos, más bien. Valéry escribe: 'La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor. Podemos estudiar la forma poética del Libro de Job o del Cantar de los Cantares, sin la menor intervención de la biografía de sus autores, que son enteramente desconocidos” Jorge Luis Borges, “*Introduction Á La Poétique*, de Paul Valéry” en *Textos cautivos* (1939). *Obras completas IV*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 453.

131 Una pequeña muestra de ese panteísmo se puede apreciar en los siguientes versos que extraigo arbitrariamente del poema “La dicha”: “El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva. / Todo sucede por primera vez. [...] El que profiere un verso de Liliencron ha entrado en la batalla. [...] Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno. / El que lee mis palabras está inventándolas.” Jorge Luis Borges, “La cifra”, en *Poesía completa*, México, Lumen, 2011, p. 541. El crítico Emir Rodríguez, también ha reparado en este asunto: “En uno de los ensayos de *Otras inquisiciones* ('La flor de Coleridge', se llama), Borges sostiene con apoyo en sendas citas de Paul Valéry, Emerson y Shelley, que la literatura universal parece haber sido escrita por un solo autor, el espíritu. Esta teoría, de un panteísmo literario un si es no es romántico, permite a Borges disuelve la noción de un autor original en la noción, más impersonal de la literatura. Nadie (otra vez) es alguien. Lo que pasa es que las consecuencias últimas de esta teoría van más allá de la mera negación (al fin y al cabo idiosincrática) de la personalidad individual del autor. Una poética de la lectura, está implícita en esta negación. Borges invierte aquí los términos habituales del debate literario: en vez de apoyar todo el énfasis en la creación original de la obra lo hace en la creación, posterior y siempre renovada, del lector. Las consecuencias de esta inversión son alucinantes”. En *Borges por él mismo*. Barcelona, Laia, 1983, p. 35.

IV. METALEPSIS

*Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo
y todo es del olvido, o del otro.
No sé cuál de los dos escribe esta página.*

Jorge Luis Borges, “Borges y yo”.

DE LA FIGURA A LA FICCIÓN

Una de las estrategias de la narrativa metaficcional que mayor asombro ha ocasionado por su grado de complejidad es la metalepsis. En *Metalepsis* (2004), Gérard Genette, valiéndose de diversos ejemplos, se ocupa de las posibilidades narrativas que ofrece esta estrategia tanto en cine como en literatura. En primer lugar, resulta necesaria una revisión de esta estrategia en tanto procedimiento retórico, para poder pasar del entendimiento de la metalepsis de mera *figura* a una *ficción* mayormente inclusiva. En el texto señalado, Genette sugiere:

[...] fundamentalmente extenderé la pesquisa pasando de la simple *figura*, aunque constara de muchas palabras (metalepsis *figural*), a lo que, sin más, habrá de llamarse *ficción* (metalepsis *ficcional*), que para mí es un modo extendido de figura. Muy extendido, sin duda. No me hace falta recordar la raíz común de ambos términos, que encontramos en el verbo latino *fingere* con el significado de “modelar”, al tiempo que “representar”, “fingir” e “inventar”; los sustantivos *fictio* y *figura*, ancestros de nuestros *ficción* y *figura*, derivan de ese verbo, del que respectivamente designan más bien, en la medida en que es posible establecer diferencias entre sus denotaciones, la acción y el producto o efecto de dicha acción.¹³²

132 Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Trad. Luciano Padilla, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 18-19.

El parentesco etimológico entre ambos términos es manifiesto. Lo que se propone es un natural tránsito entre ellos: mientras que la *figura* supone un embrión de ficción; por extensión, la ficción es ya un modo extendido, incluyente, de la simple figura. Genette propone un ejemplo para un mayor entendimiento de esta extensión: “la metáfora 'manifestar su ardor', la metonimia 'beber un vaso' o la hipérbole 'muerto de risa' son, indudablemente, auténticas figuras, o figuras en sentido fuerte —por cuanto contienen esa cuota que consiste en actuar (en hablar) como si efectivamente (literalmente) uno pudiera consumirse de amor, saciar la sed tragando un recipiente o (dicen que es el caso más plausible) cruzar al más allá por efecto de una violenta hilaridad—”.¹³³ El “sentido fuerte” supone una gradación entre dos estados de la figura: el formal y el llamado “sistemáticamente débil”, que suele tomarse como la totalidad la figura en su estructura identificable. Así, al que correspondería el de “sistemáticamente fuerte” supone, o aspira, a un traslado de sentido más incluyente. Con los ejemplos antes propuestos se aprecia el carácter figural, carácter que funciona, a su vez, como un esbozo de ficción. La aspiración es obtener una consolidación hasta la ficción, que sea propensa de una extensión progresiva hasta llegar a la llamada metalepsis. “En definitiva, *una ficción no es más que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido*”.¹³⁴

Desde un punto de vista narratológico, en un relato se pueden identificar diferentes niveles narrativos: el nivel *desde donde se cuenta* suele denominarse *extradiegético* (primer nivel); el acontecimiento narrado o *lo que se cuenta*, se encuentra en un nivel *diegético* (segundo nivel); y en un tercer nivel, el *metadiegético*, desde la voz del narrador (es en

¹³³ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 23. [Las cursivas son mías.]

donde mejor se puede apreciar la metalepsis: es decir, la posibilidad de transgredir estos niveles). La metalepsis supone una yuxtaposición, e incluso una intromisión entre los niveles narrativos. En *Figuras III* (1972), Genette propone que “el paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación”.¹³⁵ Las claras intromisiones del plano extradiegético en el plano ficcional diegético suponen una reflexión y un cuestionamiento sobre los límites entre los mundos *desde el que se cuenta y sobre el que se cuenta*. Las fronteras se desdibujan. La metalepsis requiere, igualmente, la tematización de las funciones de los personajes y de su creador. Autores que “entran” al mundo de los personajes o que ironizan sobre su proceso escritural: personajes que “salen” a la extradiégesis o que desarrollan consciencia de su naturaleza ficcional. Los niveles narrativos no se agotan con en estas tres instancias; siguiendo una estructura que emule las llamadas cajas chinas, se pueden obtener la cantidad de niveles que el narrador sea capaz de controlar en el universo ficcional. Éstos son sólo algunos de los artificios por los que la metalepsis resulta tan artificiosa y seductora.

La tradición de la metalepsis en la narrativa es inagotable. *El Quijote* es el ejemplo canónico por excelencia (algunos de sus personajes son capaces de leer la obra que los contiene). En la cuentística contemporánea los ejemplos son exhaustivos y la mención de cualquiera de ellos es necesariamente arbitraria y excluyente. *The New York Trilogy* (1987) de Paul Auster y los cuentos de Woody Allen “The Kugelmass Episode” (1980) y “God: A Comedy in One Act” (1975) —en donde los personajes recurren al escritor para que

135 Gérard Genette citado por Catalina Quesada, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid, Arco/Libros, 2009, p. 94.

solucione él mismo severas dificultades con la trama—, son algunos ejemplos en donde la metalepsis es explícita. En Hispanoamérica, esta estrategia también ha sido ampliamente utilizada. Algunos ejemplos son *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo,¹³⁶ algunos cuentos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, quien mayor atención ha recibido por la crítica debido a lo artificioso que resultan algunos relatos como “La noche bocarriba” o “Continuidad de los parques” (1956).

CONFIGURACIÓN DE LO FANTÁSTICO POR METALEPSIS

En estos últimos ejemplos, la metalepsis deja de ser una simple figura para convertirse en un agente determinante de ficción, en la que al lector —siguiendo a Genette— “se le atribuye un papel evidentemente imposible, no cuenta con recursos para darle crédito; ficción, seguro, pero ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que no puede conseguir una total y completa suspensión de la incredulidad sino una simulación lúdica de credulidad”.¹³⁷

En la diégesis ficcional, la posibilidad de convivencia entre múltiples niveles es lo que posibilita la metalepsis. La eficacia de esta estrategia está determinada por la efectiva transgresión de esta pluralidad de niveles, así como el control de esta transgresión que le brinde unidad y solidez al relato. “La relación entre diégesis y metadiégesis —propone Genette— casi siempre funciona en el ámbito de la ficción, como relación entre un

136 “En *Farabeuf* (1965), por ejemplo, el cuestionamiento del estatus ontológico de los personajes por parte de ellos mismos (con la consiguiente proyección de la pregunta sobre el lector), unido a la ruptura del principio de causalidad aristotélico y la mostración de una realidad insondable, regida por inextricables leyes, contribuyen a la creación de un universo novelesco en el que la metalepsis viene a subrayar las continuas filtraciones que se producen en lo que se presenta como real y tal vez no lo sea”. Catalina Quesada, “IncurSIONES de la metaliteratura en lo fantástico: A propósito de la metalepsis en Hispanoamérica”, Université Paris-sorbonne Paris IV, p. 295. Versión en línea

http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8673/1/incursiones_quesada_LITERATURA_2008.pdf. Consultado el 10 de septiembre de 2013.

137 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 28.

(pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dispone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como 'real' en comparación con su propia (meta)diégesis”.¹³⁸

Uno de los procedimientos metalépticos más atractivos, consiste en tratar de introducir la trama ficcional del plano metadieético en el universo diegético de los personajes. Catalina Quesada hace extensiva la observación del universo diegético al discursivo, advirtiendo que “si dicha vulneración del pacto ficcional de suspensión del descreimiento es más intensa cuando aquella se sitúa en el ámbito de la historia es precisamente por su incursión en lo fantástico”.¹³⁹ Mientras que Mery Erdal Jordan, en *La narrativa fantástica* (1998), considera que la esencia paradójica de la metalepsis consiste en “la imposición del acontecimiento fantástico por medio de la explicitación del carácter artificial del texto, [lo que] pone de relieve la capacidad que posee este tipo de textos de imponer la realidad lingüística como opción a la empírica”.¹⁴⁰ Este “pase de ficción” que supone la metalepsis, es uno de los artificios fundamentales dentro de la escritura metaficcional. La ruptura de niveles ontológicos debido a la irrupción del autor (extradiégesis) en el universo de los personajes (diégesis), en complicidad con el narrador (metadiégesis). El autor real puede fingir intervenir en las acciones que en cierto punto sólo refería, y en esa misma inercia hacer cómplice al lector de la irrupción. Observa Genette con asombro: “*Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis*

138 *Ibíd.*, p. 30.

139 Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 297.

140 Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid, Iberoamericana, 1998, pp 122-123.

inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato".¹⁴¹

"EL OTRO". DEL VÉRTIGO METALÉPTICO

Sabemos que el escritor argentino Jorge Luis Borges es el autor del relato titulado "El otro". Sabemos, también, que lo entregó a los designios de la imprenta para que finalmente fuera publicado en 1975, junto a otros doce cuentos en una compilación titulada *El libro de arena*.¹⁴² Si confiamos en la veracidad de este hecho y lo juzgamos histórico y no ficcional, podemos identificar de primera mano —siguiendo lo expuesto líneas atrás— al primer agente en esta narración: Jorge Luis Borges, autor extradiegético; primer nivel.

Una mañana cualquiera de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge, un hombre viejo vive un hecho "casi atroz" (al menos así lo califica la voz que narra la historia). El autor extradiegético confiere la voz a un narrador que en primera persona nos confiesa el desconcierto que le ocasionó el suceso: "No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón".¹⁴³ Un narrador que, a la vez que confiesa su sentir, revela aquella tarea que habrá de exorcizar su horror: "Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí. Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches

141 Gérard Genette, *op. cit.*, pp 94-95. [Las cursivas son mías.]

142 Son muchas las lecturas que se han elaborado de este relato. Las más numerosas, tienen que ver con el seductor —y tal vez obvio— tema del desdoblamiento de la personalidad. Alguno de ellos, la del idealismo filosófico; otros sobre la memoria; y más excéntrica, la de Alberto Rojo en donde se pregunta: "¿Jorge Luis Borges, el escritor que mejor escribió sobre el tiempo, pudo haber sido un viajero del futuro?", en *Borges y la física cuántica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013. Por mi parte, quisiera detenerme en observar el procedimiento de la metalepsis propuesto por Gérard Genette, antes mencionado.

143 Jorge Luis Borges, "El otro" en *El libro de arena* (1975). *Obras completas III*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 13.

que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero”.¹⁴⁴ En estas breves, pero significativas líneas, identificamos dos agentes más en la narración. Uno de ellos: Jorge Luis Borges, narrador metadieético; tercer nivel. Narrador con consciencia plena de su proceso escritural: *escribo que escribiré un relato para que lo lea un tercero*; es este tercero, el otro agente: un posible lector, o lectores, que se inscriben en la extradiégesis.

El narrador continúa con su relato. Recuerda estar recostado en una banca y ver pasar bloques de hielo por el río Charles: “Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. Yo había dormido bien; mi clase de la tarde anterior había logrado, creo, interesar a los alumnos. No había un alma a la vista. Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado”.¹⁴⁵

144 *Ídem*.

145 *Ídem*. María Celeste Bertotto, realiza un interesante compendio de las insistentes alusiones de Borges a la alegoría de Heráclito del río como un incesante fluir del tiempo: “Heráclito aparece como un símbolo del tiempo sucesivo y de la contingencia de las cosas. Idea en la cual Borges apoya su propia concepción de la insignificancia de los hombres y de sus representaciones: 'el hombre es también un río y una fuga, escribe en el poema titulado Heráclito. Asimismo, Borges dedica un poema con su nombre en su obra *La moneda de hierro* (1976). Usualmente toma de los pensadores preferidos, una o dos de sus frases, como recuerdos inalterables de una memoria cambiante. En este caso, son varias las oportunidades que escribe: 'Nadie baja dos veces a las aguas de un río'. Heráclito ha sido influyente en el pensamiento de Borges, quien al concluir con el poema dedicatorio, Borges se identifica desde el sueño con el hombre que camina por Efeso: 'Heráclito no tiene ayer ni ahora/ es un mero artificio que ha soñado/ un hombre gris a orillas del Red Ceda / un hombre que entreteje endecasílabos/ para no pensar tanto en Buenos Aires/ y en los rostros queridos. Un falta'. Borges, J. L., *Obras completas*, tomo III, op. cit., *La moneda de Hierro, Heráclito*, pág. 156. Borges explica en la nota de su obra que este poema es la variación del relato que aparece en *El Aleph* (1949): *La Busca de Averroes*. Pues Averroes un hombre árabe que no sabe griego y que se afana en la traducción de una traducción del griego y no puede imaginar un drama. 'Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, por redactar esa narración, yo tuve que ser ese hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito (en el instante en que yo dejo de creer en él, Averroes desaparece)'. *El Aleph, Busca de Averroes*, op. cit., pág. 588. El río me arrebató pero yo soy el río, es una de los pensamientos más frecuentes en Borges al referirse a Heráclito. Sin embargo, en sus relatos los personajes no consiguen apresar lo que ‘cae’, aquello que va aguas abajo, es como lo dijera Borges al describir la lluvia, el sonido del pasado. De alguna manera, Borges es Averroes y es Heráclito en el instante por el cual definen su destino, es decir, según la creencia del autor de esta suerte de paralelismo o identidad de destinos. 'Cada uno se define en un instante de la vida, un momento en el que el hombre se encuentra para

Las proposiciones lo contradicen cuando recuerda haber sentido un estado similar al llamado *déjà vu*, producto de la fatiga; ya que sabemos por sus propias palabras que durmió plenamente la noche anterior. Deja con esto una borrosa marca que sugiere que lo acontecido sea tomado como “real”. Alguien se sienta al otro extremo de la banca silbando y cantando una vieja melodía: “El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de *La tapera* de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto”.¹⁴⁶ Aunque es inminente, no ha mencionado aún la revelación: el casi atroz encuentro con *el otro*, y ha caído ya en la tentación de dejar ahí (entre un tímido paréntesis) una insinuación: “(nunca he sido muy entonado)”.¹⁴⁷ Si es que describe el silbar de la otra persona, ¿cuál es la necesidad de informarnos que *él* no es entonado? Al fin sucede lo ineludible:

Me le acerqué y le dije:

—Señor, ¿usted es oriental o argentino?

—Argentino, pero desde el catorce vivo en Ginebra —fue la contestación.

Hubo un silencio largo. Le pregunté:

—¿En el número diecisiete de Malagnou, frente a la iglesia rusa?

Me contestó que sí.

—En tal caso —le dije resueltamente— usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.¹⁴⁸

siempre con uno mismo'. Borges, J. L. Siete Noches, La pesadilla, op. cit., pág. 216” en *Borges y los mitos sobre el tiempo desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 278.

146 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 13.

147 *Ídem*.

148 *Ibid.*, p. 14. Ezequiel de Olaso, no sin cierto tono de orgullo, comenta una anécdota curiosa que vale la pena leer: “(Poco después de la publicación de *El Libro de Arena*, que se abre con ‘El Otro’, le conté a Borges

Una vez más, casi sin advertirlo, la voz es transferida a los dos últimos agentes de la narración, los personajes de la diégesis: El Jorge Luis Borges viejo y el Jorge Luis Borges joven; segundo nivel. A partir de este momento, la voz ya no dejará de fluctuar, casi imperceptiblemente, entre los agentes hasta ahora identificados (asunto que se verá con mayor detenimiento más adelante). A la última afirmación del viejo, el joven responde con un contundente no. Se le advierte, al Borges joven, *el otro*, mucho más perturbado por las inconsistencias espacio-temporales del suceso que por el hecho de que un viejo conozca su nombre y le asegure que son la misma persona: “—No —me respondió con mi propia voz un poco lejana. Al cabo de un tiempo insistió: —Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano”.¹⁴⁹ Aunque no le ha rebatido esta afirmación, el viejo inicia una comprobación desesperada por medio de la descripción de los objetos que debieran encontrarse en la casa del joven. Objetos de suma importancia para Jorge Luis Borges:

—Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que traje del Perú nuestro bisabuelo. También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don Quijote* de la casa Garnier, las *Tablas de sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sartor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las

que en la Universidad de Campinas, en Brasil, había un alumno que se llamaba Azevedo Borges. Obviamente el orden que tendrían sus dos apellidos si sus antepasados hubieran permanecido en Portugal. Nunca pude imaginar que esa noticia banal pudiera infligirle una tan terrible impresión). Aquí conviene mencionar que Borges gustaba recordar, y modificar siempre levemente, la observación de Carlyle: La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben’ (‘Epílogo en OC I, p. 1145; con variantes en “Magias parciales del Quijote en Otras Inquisiciones, OC I, p. 669)” en “Mínimas gotas de filosofía. ‘El otro” en *Variaciones Borges*, núm. 7, 1999, p. 180.

149 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 14.

costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg.¹⁵⁰

El procedimiento de la enumeración de diversos elementos que anhelan un ordenamiento en categorías o en un delimitado conjunto —como ya lo hemos observado antes—, es un artificio ampliamente explorado por el autor en sus relatos.¹⁵¹ La enumeración anterior tiene dos tareas extras: por un lado, echar a andar el mecanismo de la memoria del Borges viejo; y por otro lado, iniciar una ingenua labor de convencimiento ante el Borges joven, de que en realidad los dos son Jorge Luis Borges. El señalamiento de los objetos es preciso; falla la precisión en la evocación del suceso: “—Dufour —corrigió. —Está bien. Dufour”.¹⁵² Este señalamiento no es inquisitivo: es acaso una marca más en la proposición del papel que desempeña el olvido. Al principio, el narrador menciona haber sometido al olvido su encuentro con el fin de no perder la razón; no es descabellado suponer que la supresión haya sido juez una vez más en este evento biográfico.¹⁵³

El joven toma la voz para rebatir la prueba del viejo, a la vez que introduce la primera hipótesis sobre lo que allí acontece: “Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy

150 *Ídem*.

151 Un ejemplo especialmente claro de este artificio, es la apócrifa enciclopedia china mencionada en el relato “El idioma analítico de John Wilkins” (1952), en la que se enumeran y “clasifican” los más variados animales en las más improbables categorías: “En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (e) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas”. Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras Inquisiciones* (1952). *Obras completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 597.

152 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 14.

153 Comenta De Olaso sobre este pasaje: “No es sólo un agudo comentario del Viejo: ésta es acaso la primera vez que Borges revela en público circunstancias de su no muy feliz iniciación sexual en Ginebra. (Veo una referencia velada y fugaz en ‘Las Previsiones de Sangiácomo’, *Seis Problemas para don Isidro Parodi*”. De Olaso, *op. cit.*, p. 184.

soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano”.¹⁵⁴ La propuesta es extensiva: si cabe la posibilidad de que ese suceso sea un sueño del joven, es completamente admisible que lo sea también del viejo. Nuestra experiencia inmediata dicta que un encuentro con uno mismo en los sueños, aunque asombroso, puede ser tolerable. Que dos que sueñan se encuentren en el mismo sueño, es incomprensible aunque no improbable. Peor aún: que dos personas que en realidad son una misma pero en diferentes tiempos y espacios, tengan sueños por separado y se encuentren, es vertiginoso. Si ambos personajes aceptan como válida la primera hipótesis de que el suceso es sueño, cada uno tendrá que suponer que el soñante es él mismo. “— ¿Y si el sueño durara?”¹⁵⁵ pregunta con ansiedad el joven; a lo que el viejo responde: “—Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?”¹⁵⁶

Como en una especie de pacto de ficción (dentro de la ficción), el joven parece suspender la incredulidad y escucha las anécdotas que tiene que contar el viejo sobre la vida de ambos. Sobre aquello que él ya vivió y que le depara al joven. Le platica sobre el buen estado de salud de su madre, sobre la muerte del padre y la maternidad de su hermana Norah. Sus descripciones no titubean en detalles y elogios de la memoria hasta que pregunta: “A propósito, en casa, ¿cómo están?”¹⁵⁷ Recién ha descrito la situación de todos los integrantes: sabe perfectamente cómo están. Tomemos, por esta vez, lo que podría ser

154 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 14.

155 *Ibid.*, p. 15.

156 *Ídem.*

157 *Ídem.*

una mancha en la memoria como una simple invitación al diálogo con el joven.

Inevitablemente la charla se dirige hacia la literatura:

Vi que apretaba entre las manos un libro. Le pregunté qué era.

—*Los poseídos* o, según creo, *Los demonios* de Fyodor Dostoievski —me replicó no sin vanidad.

—Se me ha desdibujado. ¿Qué tal es?

No bien lo dije, sentí que la pregunta era una blasfemia.

—El maestro ruso —dictaminó— ha penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava.

Esa tentativa retórica me pareció una prueba de que se había serenado.

Le pregunté qué otros volúmenes del maestro había recorrido.

Enumeró dos o tres, entre ellos *El doble*.

Le pregunté si al leerlos distinguía bien los personajes, como en el caso de Joseph Conrad.¹⁵⁸

Nuevamente, el aparente olvido es la pauta que posibilita el diálogo. Y se convierte, al menos en este punto, en una pista fundamental para nuestro propósito. Pregunta el Borges viejo si distingue con claridad a los personajes, como señalando —sin plena consciencia— la singularidad de la situación: ellos mismos como personajes de un acontecimiento que aún no logran descifrar. (La comparación entre el autor de una ficción y el personaje que lo encarna resulta en una especie de *gag metafísico* —observa Genette—.) Líneas más adelante, el narrador reflexiona sobre el transcurrir del tiempo y cómo esto modifica necesariamente a los individuos. “*Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro.* La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo.

158 *Ibid.*, p. 16.

Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy”.¹⁵⁹ La proposición de Genette sobre el *gag metafísico* refiere una metadiégesis simple: la del autor y su encarnación en el personaje; simpleza rebasada ampliamente en este relato que resulta en una especie de *gag metafísico* y *metaléptico*. Hagamos un breve paréntesis para “distinguir bien los personajes”, como sugiere el Borges viejo.

Cinco agentes en la narración (con posibilidad al infinito):¹⁶⁰

Extradiégesis. Dos agentes: Jorge Luis Borges, autor; y el posible lector del relato. (Primer nivel.)

Diégesis. Dos agentes: el Jorge Luis Borges viejo y el Jorge Luis Borges joven; personajes del relato. (Segundo nivel.)

Metadiégesis. Un agente: Jorge Luis Borges, narrador. (Tercer nivel.)

Los personajes de la diégesis hablan de letras, agotan toda serie de citas y referencias librescas. Y por vez única, el narrador se refiere al Borges joven como su *alter ego*.¹⁶¹ Dicha expresión le confiere más que nunca un estatuto de personaje de ficción, acaso del esbozo del personaje que habrá ser en el futuro: “Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy”.¹⁶² El Borges joven parece despabilarse de la charla y las anécdotas para presentar su segunda acometida por tratar de explicarse qué está sucediendo. Plantea un cuestionamiento pertinente: “—Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar

159 *Ibid.*, p. 18. [Las cursivas son mías.]

160 Más adelante explico esta posibilidad al infinito.

161 En el epílogo a *El libro de arena*, Borges declara con su habitual falsa modestia y aparente desentendimiento: “El relato inicial retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre es fetch o, de manera más libresca, wraith of the living; en Alemania, *Doppelgaenger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de alter ego. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno. ¿Valdrá la pena declarar que concebí la historia a orillas del río Charles, en New England, cuyo frío curso me recordó el lejano curso del Ródano?” Jorge Luis Borges, Epílogo a *El libro de arena* (1975). *Obras completas III*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.

162 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 18.

que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?”¹⁶³ La respuesta la podemos intuir por las diferentes marcas encontradas: el olvido. “—Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo”,¹⁶⁴ responde el viejo. Y por segunda ocasión presenta una inquietud que le hace dudar que el suceso sea meramente un sueño. Se cuestiona por la demasiada duración del evento y la evidente incomodidad le hace recurrir a un par de procedimientos para desenmarañar la situación: primero, recita un verso de Hugo que el Borges joven aún no debe conocer. Aunque disfruta cada una de las palabras y acepta no conocer el verso, la prueba ofrecida no le resulta de mayor trascendencia. El viejo recuerda la fantasía de Coleridge en donde alguien sueña que cruza el paraíso y le es ofrecida una flor como prueba de que en realidad estuvo allí. Le pide al joven algún dinero para comprobar que se encuentran en otro tiempo y en otro lugar. El joven ofrece un escudo de plata mientras que el viejo ofrece un dólar estadounidense:

—No puede ser —gritó—. Lleva la fecha de mil novecientos setenta y cuatro.

(Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevan fecha.)

—Todo esto es un milagro —alcanzó a decir— y lo milagroso da miedo. Quienes fueron testigos de la resurrección de Lázaro habrán quedado horrorizados. No hemos cambiado nada, pensé. Siempre las referencias librescas. Hizo pedazos el billete y guardó la moneda. Yo resolví tirarla al río.¹⁶⁵

Aún sin resolver del todo si se encuentran inmersos en un sueño, aceptan con cierto horror que la versión de ambos es acertada: se encuentran en tiempos y lugares diferentes. La narración logra desvirtuar lo cronológico para situar dos tiempos (1918 y 1969) y dos espacios (Boston y Ginebra) en un sólo momento. A Nancy Kason le llama especialmente

163 *Ibid.*, p. 17.

164 *Ídem.*

165 *Ibid.*, p. 19.

la atención cómo Borges “refuta la presentación lógica del tiempo con el detalle de la fecha de 1974 que figura en el dólar, una fecha que pertenece a un punto teóricamente dos años en el futuro del presente del que se narra el cuento”.¹⁶⁶ Y acertadamente recuerda un pasaje del ensayo “Nueva refutación del tiempo”:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.¹⁶⁷

Siguiendo con la fantasía de Coleridge, ambos acuerdan verse al día siguiente con la esperanza de que eso funcione como una prueba más de que aquello que les acontece no es mero sueño. La urgencia de salir del por demás extraño evento, les hace despedirse apresuradamente, escapando de la situación. El narrador retoma la voz, ya en la lejanía del “tiempo” confiesa no haber ido al encuentro, supone que el Borges joven tampoco fue. Admite haber cavilado mucho sobre este casi atroz encuentro (que al principio confiesa haber sometido al olvido). Abrigado por la razón, aventura una respuesta: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no

166 Nancy Kason, *op. cit.* p. 72.

167 Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 181.

me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar”.¹⁶⁸

Con esta, no rigurosa, solución todos los enigmas planteados lejos de resolverse plantean nuevas preguntas: si se acepta que el encuentro fue real, ambos necesitaron para ello estar en la vigilia. Si se acepta que el joven fue quien lo soñó, entonces no habría cabida para que el viejo tenga conocimiento de este hecho, ya que antes ha propuesto que si eso sucedió en su juventud, ya lo ha olvidado. Las posibles combinaciones pueden multiplicarse infinitamente, pero estos detalles, lejos de ser imprecisiones, hablan de la maestría con que Borges maneja artificios tales como la supresión del tiempo y del espacio: “Borges violenta nuestra enciclopedia, nos empuja a un terreno inestable, descentra nuestras certezas, desplaza el espacio, anula el tiempo, nos arroja al vacío de la eternidad”,¹⁶⁹ menciona Silvia Martínez con asombro. Cristina Percoco parece compartir la misma sensación cuando sugiere: “El narrador permite mantener la ambigüedad difuminando la línea entre la fantasía y la realidad en toda la historia. La conversación entre el viejo y el joven Borges permite a Borges, el autor, desafiar las convicciones del lector sobre la existencia humana”.¹⁷⁰

Por otro lado, el traspaso de la voz narrativa que se mueve con naturalidad casi de manera imperceptiva entre los diferentes agentes que conforman el relato. En este desdibujamiento ontológico entre los personajes de la diégesis, el narrador de la

168 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 14.

169 Silvia Martínez, “Un microrrelato de Borges desde adentro”, *Cuadernos del CILHA*, núm. 15, 2011. p. 62

170 “The narrator allows Borges to maintain ambiguity by blurring the line between fantasy and reality throughout the story. The conversation between the old and young Borges allows Borges, the author, to challenge the reader’s convictions about human existence. He utilizes the young and old selves to emphasize the idea that one’s insight into oneself is limited to sense perceptions and fragmented memory, in which chronological time plays no role. In doing so, Borges undermines our confidence in the belief that both memory and time are accurate indicators of our personality” [Traducción propia]. Cristina Percoco, “Opening strategy and the self as ilusion in Borges 'El otro'” en *Variaciones Borges*, núm. 16, 2003, p. 119.

metadiégesis y quienes participamos de la extradiégesis: el autor y los lectores; es precisamente en donde se inscribe la metalepsis: la ruptura de los diferentes niveles narrativos. Incluso, nos enfrentamos a una metalepsis doble: de una diégesis ficcional a la biografía del autor extradiegético, y de esta última a otra diégesis ficcional. Una metalepsis entendida entre el universo del autor, el extradiegético; y el diegético, el de su ficción. Una literalización fantástica del supuesto hecho. “Borges juega con la idea de que el 'hecho' se vuelve 'cuento', e introduce el conflicto entre lo 'real' y lo 'ficticio'. Complica el texto por ser una conversación entre dos protagonistas que se llaman Jorge Luis Borges, porque no sólo tenemos el joven y el viejo dentro del relato sino que también nos confronta con la confusión del escritor que compuso el cuento”.¹⁷¹ Y aun así, es tímida la proposición de una metalepsis doble. Es tolerable señalar que cuando el narrador metadieético se incluye entre los posibles lectores al proponer: “los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí”,¹⁷² hace extensible la posibilidad de esbozar otro nivel de *meta-metadiégesis*: Jorge Luis Borges *lector* de un relato de Jorge Luis Borges *autor*, que narra el encuentro de los personajes Jorge Luis Borges viejo y Jorge Luis Borges joven.

171 Nancy, Kason, *op. cit.*, p. 74.

172 Jorge Luis Borges, “El otro”, *op. cit.*, p. 13.

“AGOSTO 25, 1983”. EL FINAL DEL SUEÑO NO ERA EL FIN, AFUERA HABÍA OTROS SUEÑOS ESPERANDO

Ocho años después de la publicación de “El otro” en *El libro de arena*, se publica el último libro de relatos de Borges, *La memoria de Shakespeare* (1983). Libro conformado únicamente por cuatro cuentos de gran maestría narrativa y calidad estilística, entre ellos “25 de agosto, 1983”. En este relato Borges retoma el tema del encuentro con *el otro*: el otro Borges. En sus últimos escritos y conversaciones es evidente como, tal vez en el presentimiento de la muerte,¹⁷³ este motivo le asalta una y otra vez. Sus intenciones de alejarse de la imagen consagrada de Borges son manifiestas y recurre a ello, principalmente, con ayuda de dos procedimientos. El primero, el editorial: muchos de sus textos, en especial los de juventud, fueron sometidos a la censura y al olvido de su autor; relegándolos de las ediciones de las *Obras Completas* que tuvo oportunidad de supervisar. Nadie ignora el desprecio que le representaban sus primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928); si alguien preguntaba sobre ellos, Borges no dudaba en negar su existencia. Estos compendios de ensayos pudieron ser editados y publicados sólo póstumamente.¹⁷⁴ La misma suerte corrieron centenares de reseñas, poemas y textos breves de varia invención; muchos de ellos han sido recuperados por la editorial *Emecé* y publicados en tres valiosos tomos bajo la etiqueta *Textos recobrados*. En realidad no es necesaria una lectura atenta

173 En los diálogos con Osvaldo Ferrari, al preguntarle “—Además de tigres, armas blancas, espejos, laberintos; ¿qué otro elemento de su universo personal recuerda que se presente como constante en los últimos tiempos?” Borges responde: “—... Bueno, hay el tema de la muerte ahora. Porque siempre... ahora siento cierta impaciencia; me parece que debo morirme, y debo morirme pronto. Que ya he vivido demasiado. Y, además, tengo una gran curiosidad. Creo, pero no estoy seguro, que la muerte tiene que tener cierto sabor; tiene que ser algo peculiar que uno no ha sentido nunca”. Jorge Luis Borges y Ferrari, Osvaldo, *op. cit.*, p. 90.

174 Entre 1993 y 1994 fueron publicados por la editorial *Seix Barral*.

para advertir que dichos textos parecen obra de algún *Otro*, alejados del muy particular estilo del Borges al que estamos acostumbrados. Develando así una larga y laboriosa labor de depuración de textos, depuración igualmente útil en la construcción de esa imagen mítica del escritor, alejada ya del imbricado estilo barroco que caracteriza a los textos suprimidos. El segundo procedimiento se asienta en la creación literaria misma. Muchos de sus escritos finales manifiestan esa “necesidad” de alejarse, no sólo del primer Borges ya mencionado, sino del mismo Borges consagrado: el de los artificios verbales, el de los juegos con el tiempo y el espacio. Menciona esta inquietud una y otra vez; sin embargo — como presa de su estilo o esclavo de ese *otro* Borges del que pretende desvincularse—, lejos de lograr ese alejamiento cae en una suerte de paradoja en la que sólo puede expresar esta necesidad por medio de los mismos juegos. Apelando a la paciencia de quien lee, vale la pena reproducir completa la minificción “Borges y yo”, para observar claramente estas intenciones:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su

perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.¹⁷⁵

El acento recae en el propósito de desvincularse de la “vanidosa” imagen del *otro* Borges dedicado a tramar literaturas, al que le ocurren las cosas. Pero la necesidad de alejamiento no recae solamente en un *otro* Borges. Se pueden identificar al menos tres Borges, el primero: el del estilo barroco y con fascinación por historias de arrabal y cuchilleros; el segundo: el de los juegos con el tiempo, el espacio, el infinito (el Borges consagrado); y el tercero: el portador de la voz, el que busca la ruptura y acepta que, si ha conseguido algunas páginas valiosas, éstas no pertenecen a ninguno de los Borges, sino a la tradición. Estas intenciones se observan claramente en “25 de agosto, 1983”, en donde el *otro* le sigue acechando hasta la angustia. Es evidente que no puede desentenderse de sus viejos arquetipos, de sus temas predilectos, de sus viejos artificios verbales y de su afinada destreza narrativa. Por medio del sutil manejo de las voces, logra una casi imperceptible ruptura de niveles tanto narrativos como ontológicos, así como complicados laberintos verbales.

Un narrador en primera persona de nombre Jorge Luis Borges nos narra su arribo en una aparente noche cualquiera a un hotel en Adrogué, Buenos Aires. Recuerda haber

175 Jorge Luis Borges, “Borges y yo” en *El hacedor* (1960). *Obras completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 221.

llegado al lugar a registrarse casi a la media noche para encontrarse con una situación que sería la primera de sus sorpresas:

Mi nombre, Jorge Luis Borges, ya estaba escrito y la tinta, todavía fresca.

El dueño me dijo:

—Yo creí que usted ya había subido.

Luego me miró bien y se corrigió:

—Disculpe, señor. *El otro se le parece tanto, pero, usted es más joven.*

Le pregunté:

—¿Qué habitación tiene?

—Pidió la pieza 19 —fue la respuesta.

Era lo que yo había temido.¹⁷⁶

En este germinal inicio se logran identificar todos los personajes:

Extradiégesis. Dos agentes: Jorge Luis Borges autor y los posibles lectores del relato. (Primer nivel.)

Diégesis. Dos agentes: el Jorge Luis Borges maduro y el Jorge Luis Borges viejo; personajes del relato. (Segundo nivel.)

Metadiégesis. Un agente: Jorge Luis Borges maduro, narrador y personaje. (Tercer nivel.)

La voz de Jorge Luis Borges narrador y personaje, corresponde a la de un hombre de sesenta y un años; con el fin práctico de distinguirlo del *otro*, convengamos en etiquetarlo como Jorge Luis Borges maduro. A diferencia del relato anterior, aquí no se elabora una reflexión desde la *metadiégesis* sobre el hecho acontecido o el acto de narrarlo. Y aunque todos estos agentes no reciben una atención explícita, quedan esbozados, sugeridos

176 Jorge Luis Borges, “Agosto 25, 1983” en *La memoria de Shakespeare* (1983). *Obras completas III*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 453. [Las cursivas son mías.]

ontológicamente. Nuestro narrador-personaje intuye *algo* desde el inicio. Sube apresuradamente hasta la habitación y observa a un hombre sentado en la cama de fierro; un hombre viejo, delgado, pálido. Se reconoce en él. Era ésta su intuición, no duda que *el otro* sea otra persona, sabe que es él. Toma la palabra *el otro, el mismo*:

—Qué raro —decía— somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños.

Pregunté asustado:

—Entonces, ¿todo esto es un sueño?

—Es, estoy seguro, mi último sueño.

Con la mano mostró el frasco vacío sobre el mármol de la mesa de luz.

—Vos tendrás mucho que soñar, sin embargo, antes de llegar a esta noche. ¿En qué fecha estás?

—No sé muy bien —le dije aturdido—. Pero ayer cumplí sesenta y un años.

—Cuando tu vigilia llegue a esta noche, habrás cumplido, ayer, ochenta y cuatro. Hoy estamos a 25 de agosto de 1983.

—Tantos años habrá que esperar —murmuré.¹⁷⁷

No hay espacio para las dudas ni las discusiones: Jorge Luis Borges viejo sabe que es un sueño: su sueño. Sabe también que Jorge Luis Borges maduro se encuentra en un sueño: “Cuando tu vigilia llegue a esta noche”,¹⁷⁸ le dice con plena diferenciación de los planos del sueño y de la vigilia. Desde su presente le afirma que están en el 25 de agosto de 1983, mientras que Borges maduro debe estar soñando en 1960, veintitrés años antes. Veintitrés años más le deparan de sueños antes de llegar al atroz encuentro. Nuevamente se conjuntan en un mismo “espacio” dentro de los sueños, dos lugares pertenecientes a tiempos

177 *Ibid.*, p. 453-454.

178 *Ídem.*

diferentes. Daniel Teobaldi comenta a este respecto:

En este plano, a Borges lo ocuparon tres cuestiones básicas: la aludida inversión de la relación causa-efecto; los tiempos independientes en los mundos paralelos; y la problemática sobre el eterno retorno. En la narración que se está comentando, Borges concreta la experimentación fusionando la primera y la tercera cuestión en una sola: la reversibilidad del tiempo, combinada con el problema de los tiempos independientes de los mundos paralelos. Porque los dos Borges del relato, el anciano moribundo y el más joven, realizan una acción continúa de ida y regreso en sus tiempos, sin abandonar los tiempos independientes, correspondientes a los presentes continuos, que pertenecen a cada mundo particular. Se ve, entonces, cómo Borges retoma este tema y le da una nueva fisonomía, cuyo efecto consiste en la anulación del tiempo por fusión de campos experienciales.¹⁷⁹

El Borges viejo continúa con su diálogo que sabe a despedida: “—A mí ya no me está quedando nada —dijo con brusquedad—. En cualquier momento puedo morir, puedo perderme en lo que no sé y sigo soñando con el doble. El fatigado tema que me dieron los espejos y Stevenson”.¹⁸⁰ Sabiéndose poseedor de la memoria del Borges maduro —ya que es una misma memoria y esta vez no parece preocuparle el procedimiento del olvido—, más que comunicarle, parece recordarle: *sigo soñando con el otro, contigo; seguirás soñando con el otro, conmigo.*

Borges maduro es también poseedor de memoria y consciencia: “—Sabía que esto te iba a ocurrir. Aquí mismo hace años, en una de las piezas de abajo, iniciamos el borrador de la historia de este suicidio”.¹⁸¹ Le informa como adelantándose a escuchar el propósito

179 Daniel Teobaldi, “La memoria de la escritura” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 11, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 3.

180 Jorge Luis Borges, “Agosto 25, 1983”, *op. cit.*, p. 454.

181 *Ídem.*

que ha llevado a ambos a ese lugar. Explica que en aquel borrador escribió que había sacado un pasaje de ida para Adrogué, y en el hotel Las Delicias había subido a la pieza 19:

—Por eso estoy aquí —le dije.

—¿Aquí? Siempre estamos aquí. Aquí te estoy soñando en la casa de la calle Maipú.

Aquí estoy yéndome, en el cuarto que fue de madre.¹⁸²

Con la afirmación del “Siempre estamos aquí”, termina de difuminar las barreras de dos tiempos y dos espacios diferentes. Mientras que uno afirma estar en un hotel en Adrogué, *el otro* afirma estar en la calle Maipú en Capital Federal. Regresando nuevamente la atención a la irrealidad del suceso que ya presenciamos en otro momento: el vértigo que suscita la aceptación que dos personas que en realidad son una misma pero en diferentes tiempos y espacios, tengan sueños por separado y se encuentren. Pese al irreal grado de entendimiento que han mostrado ambos Borges, sabemos que nadie escapa al vértigo del onirismo. Se dejan asaltar por primera vez por las dudas:

—Qué fue de madre —repetí, sin querer entender—. Yo te sueño en la pieza 19, en el patio de arriba.

—¿Quién sueña a quién? Yo sé que te sueño, pero no sé si estás soñándome. El hotel de Adrogué fue demolido hace ya tantos años, veinte, acaso treinta. Quién sabe.

—El soñador soy yo —repliqué con cierto desafío.

—No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan.¹⁸³

182 *Ídem.*

183 *Ibíd.*, pp. 454-455.

Ésta parece ser realmente la cuestión fundamental en el motivo del *otro* en Borges: la pregunta ontológica sobre quién tiene que soñar a quién para que devenga en la imagen última de ese hombre que, a su vez, sospecha ser soñado. En diferentes textos se ocupa de este asunto. Tal es el caso del ensayo “Nueva refutación del tiempo” (1952), en el que recuerda el sueño de Chuang Tzu: “Éste, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”.¹⁸⁴ Con ánimo de descubrir quién es el que sueña realmente, se entregan a un procedimiento que los Borges conocen perfectamente: la enumeración de preferencias literarias y sucesos significativos en la vida de ambos, que son el mismo. El viejo le hace saber que pasados los años caerá en la tentación de escribir el libro con que tanto han soñado y describe sobre éste:

Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes.¹⁸⁵

Recuerda las *otras* páginas de los *otros* Borges, de los que ahora pretende desentenderse. Incluye en estos viejos temas: “el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero”.¹⁸⁶ De manera metaficcional, incluye en su enumeración de motivos, el motivo del *otro*, que da vida a la ficción que la incluye. Por si esta ironía no fuese suficiente, su siguiente mención es una fiel descripción del entramado verbal en que viven:

184 Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 178.

185 Jorge Luis Borges, “Agosto 25, 1983”, *op. cit.*, p. 456.

186 *Ídem*.

—Además, los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas.¹⁸⁷

La existencia de dicho libro no debiera ser preocupación del atento lector; más valiosa es la motivación narrativa para su inclusión en el relato: “—Ese libro fue uno de los caminos que me llevaron a esta noche. En cuanto a los demás... La humillación de la vejez, la convicción de haber vivido ya cada día... ”¹⁸⁸ A la vez que explica sus motivos para aceptar la muerte esa misma noche, contradice la versión del suicidio esbozada por el Borges maduro en una anterior historia:

— ¿Tan seguro estás de que vas a morir?

—Sí —me replicó—. Siento una especie de dulzura y de alivio, que no he sentido nunca.

No puedo comunicarlo. Todas las palabras requieren una experiencia compartida. ¿Por qué parece molestarte tanto lo que te digo?

—Porque nos parecemos demasiado. Aborrezco tu cara, que es mi caricatura, aborrezco tu voz, que es mi remedo, aborrezco tu sintaxis patética, que es la mía.

—Yo también —dijo el otro—. Por eso resolví suicidarme.¹⁸⁹

Nuevamente, el *gag metafísico* que resulta de la versión caricaturesca que encarna el personaje de un autor. Peor aún: el personaje del personaje, *ad infinitum*. El viejo le advierte que, como es lógico pensar, su suerte será la misma que la de él. La revelación se le presentará en medio del latín y de Virgilio; olvidará por completo ese curioso suceso que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. “Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y

187 *Ídem*.

188 *Ídem*.

189 *Ibid.*, pp. 456-457.

tú serás mi sueño”,¹⁹⁰ le amenaza. Y el horror no puede ser más grande: si llegado a su edad se convertirá en el Borges viejo, tendrá el mismo sueño y le dirá al Borges maduro que llegado a su edad se convertirá en el Borges viejo, tendrá el mismo sueño y le dirá al Borges maduro...

El Borges viejo continúa con sus últimas palabras: “—Quedaré en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años”.¹⁹¹ (Supongamos que, un cuento fantástico titulado “25 de agosto, 1983”, escrito años después del suceso.) El viejo dejó de hablar y el Borges maduro comprendió que había muerto. De alguna manera se había visto morir a sí mismo en el futuro. Afortunadamente no se describe el procedimiento del suicidio; y digo afortunadamente para recordar, para no dejar de recordar, que están inmersos en un sueño. Borges viejo ha muerto. Desaparece del sitio en que se encontraba sentado y el Borges maduro sale corriendo del lugar para descubrir que afuera no se encuentran todos los objetos propios del lugar en donde cree que se encuentra. Sale corriendo para descubrir que afuera le esperaban otros sueños.

En el relato anterior, el *otro* lo encarna Jorge Luis Borges joven, el de los inicios de la carrera. Esta vez, *el otro* queda encarnado en un Jorge Luis Borges viejo, el del final de la carrera. Quedando al centro el Jorge Luis Borges maduro. Y he aquí un casi inadvertible y complicado salto metaléptico: de acuerdo a la descripción y a la información extradiégetica con la que contamos, el Jorge Luis Borges de ochenta y cuatro años de edad (el que pretende desvincularse de los Borges anteriores), es quien escribe este artificioso

190 *Ibid.*, p. 457.

191 *Ídem.*

relato de juegos con el espacio y el tiempo en 1983 y no el que se corresponde con el Borges maduro. Estos esbozos de niveles, especialmente en “El otro”, pueden sugerirse no sin cierta dificultad. El gran reto lo supone el control narrativo de cada uno de estos niveles, así como el flujo y la comunicación metaléptica entre ellos. Por lo pronto, con lo narrado por Jorge Luis Borges *autor* en ambos relatos, basta y sobra para provocar un asombro “casi atroz” en *los otros*: nosotros los lectores extradiegéticos, quienes tendremos que recurrir al proceso del olvido para difuminar esa insistente sospecha de pertenecer a alguna ficción, para no perder la razón.

ANOTACIONES FINALES

La obra de Jorge Luis Borges, con la vastedad de géneros en los que incursiona, es toda una literatura en sí misma. Desde la lírica que va del verso libre en los inicios de su carrera a las métricas clásicas en los últimos poemarios, la prosa de varia invención, la ensayística que recorre preocupaciones de toda índole, hasta la fabulación teológica y metafísica. Una literatura que cuenta con su propia estilística y su propia retórica que le dan esa unidad y ese estatus a las múltiples facetas de su creación. Jorge Luis Borges, en palabras de Ana María Barrenechea, “Fue [...] quien supo encontrar el camino para renovar la literatura de imaginación en nuestra lengua con sus fantasías poéticas y alucinantes, quien supo crear un nuevo lenguaje con sus fábulas que son metáforas del universo”.¹⁹² Pero no sólo es renovador de imaginaciones en el terreno propio de la ficción, lo es también en ese otro terreno de la imaginación que es la teoría. Como hemos observado antes, en mayor o menor medida, la obra de Borges repercutió en las diferentes propuestas teóricas de los posestructuralistas de la década de los sesentas y años posteriores como Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Paul de Man, entre varios más. Incluso, en fechas recientes es motivo de diferentes estudios dentro de las más diversas disciplinas, de manera confesa y explícita. A lo largo de la exposición de este trabajo se ha observado también la enorme repercusión que ha tenido su obra tanto en la crítica y la teoría literaria. De tal importancia es esta repercusión que, lo hemos observado también, diversos críticos literarios como Alfonso de Toro o Nancy Kason coinciden en que la obra de Borges, en especial la de ficción, es un elemento fundamental para el entendimiento de la transición de

192 Ana María Barrenechea “Borges y el lenguaje” en Alazraki, Jaime, *op. cit.*, p. 236.

la modernidad a la llamada posmodernidad literaria. En su narrativa se encuentran radicalizados diferentes artificios y procedimientos literarios que habrán de servir de modelo para la narrativa consecuente a lo largo de todo el siglo XX. El consenso acerca de esta serie de elementos identificados recae en la deconstrucción del código de representación realista y mimético; en las hibridaciones genéricas y juegos con las convenciones narrativas; juegos con laberintos verbales; un argot lingüístico que incluye espejos, laberintos, mapas y enciclopedias; juegos con las concepciones del tiempo y el espacio; un discurso que se interesa por la fragmentación y la comunicación con diversas disciplinas como la filosofía, la lógica, la aritmética y la matemática; listados y enumeraciones, la duplicación y la reduplicación de elementos, entre muchos otros artificios. Es necesario insistir en ello: no es que sean elementos novísimos en la narrativa, lo que llama la atención es la radicalización hasta el vértigo de su uso y sus procedimientos. Pero sobre todo, el uso deliberado y *consciente* de este tipo de artificios. Lo que nos lleva al objeto de nuestro estudio: las estrategias metaficcionales. En estos largos listados, como se vio en los preliminares, se ha incluido de igual manera a la *metaficción* como un elemento más, como si de un elemento global y unitario se tratara. Como pudimos ver a lo largo de los apartados II, III y IV, la metaficción no puede entenderse como una unidad, por lo que no funciona como un elemento más de los artificios literarios descritos anteriormente. Todos estos mecanismos se articulan para configurar diferentes estrategias metaficcionales que, a su vez, engloban en su conjunto el término *metaficción*. Este problema terminológico y de caracterización, es una buena explicación sobre por qué los diferentes artículos en que se habla de metaficción en Jorge Luis Borges se quedan en la simple mención de la existencia de la metaficción como una totalidad, sin advertir y sin poder diferenciar las

distintas estrategias que la componen. Esto ha generado un impedimento metodológico para el estudio puntual de relatos específicos; es decir, estudios que observen y analicen cómo es que funcionan las diferentes estrategias metaficcionales en la estructura interna de los relatos, que observen cómo ayudan a configurar la totalidad del cuento en tanto estructura y temática. Pese a que se ha escrito y publicado tanto sobre Borges hasta el punto en que parece que difícilmente se puede agregar algo al estudio de su obra, en este trabajo he tratado de contribuir a subsanar esta problemática descrita, que más que pretender legitimar algún postulado de la narratología o de la teoría literaria, se interesa mucho más por observar de cerca esos artificios literarios empleados por Jorge Luis Borges, observar esas *Magias parciales de un hacedor de ficciones*. Infortunadamente, muchos de los estudios sobre el escritor argentino han servido para intentar legitimar o justificar ciertas teorías, anteponiendo los postulados teóricos a la obra de Borges; sirviendo de comprobación, valoración y contraste. La literatura jamás debe encasillarse en estrecheces teóricas o dogmáticas. Durante este trabajo he suscrito la pertinencia de tener en claro que los procedimientos y las estrategias aquí estudiadas no se “aplican” *a posteriori* a la obra de Borges, al contrario: es la obra del escritor argentino el referente tanto del uso de este tipo de elementos narrativos como de su posterior teorización. Más allá de la simple mención de su existencia, he observado y analizado el funcionamiento de tres de estas estrategias —que en su momento Jorge Luis Borges llamó “laberintos verbales” y posteriormente la crítica y la narratología convinieron llamar “estrategias metaficcionales”— al interior de la estructura de seis de sus relatos más representativos. La *autorrepresentación*, la *mise en abyme* y la metalepsis son las tres estrategias que han sido mayormente reconocidas por la crítica y la narratología; y cuyo empleo es evidente en los relatos estudiados —al menos a

la luz de este trabajo—.

En numerosos relatos de la literatura contemporánea, puede observarse una marcada intención —y hasta se podría decir obsesión— por obtener un producto final que en su totalidad sea un relato “enteramente” *metaficcional*,¹⁹³ consciente de sí mismo de principio a fin, más allá de las estrategias que, unitariamente o en su conjunto, puedan emplearse. Tal como observa Alter: “aquella [obra] en la que de principio a fin, por medio del estilo, la manipulación del punto de vista narrativo, los nombres y el lenguaje impuestos a los personajes, el diseño de la narración, la naturaleza de los personajes y los acontecimientos que viven, se lleva a cabo un sistemático esfuerzo para comunicarnos un sentido del mundo ficticio, una construcción autoral erigida contra los fundamentos de la tradición y las convenciones literarias”.¹⁹⁴ A diferencia de esta caracterización y los ejemplos mencionados que se esfuerzan por comunicarnos el sentido del mundo ficticio, a Borges — pese al alto grado de autoconsciencia en sus relatos y la maestría en que usa las estrategias metaficcionales— no parece preocuparle la construcción de cuentos que, a trazos gruesos, sean “completamente metaficcionales”. Utiliza las diferentes estrategias y artificios narrativos como parte de todo el entramado estructural y temático que compone el relato. Así se puede observar en los dos primeros relatos estudiados: “El Aleph” y “El Zahir”. Borges, el escritor, con un alto grado de *consciencia* tematiza el acto de narrar —su acto de narrar—, se tematiza a sí mismo como narrador y personaje, junto a una intencionada inclusión de personas, fechas y lugares “reales” que proponen un resquebrajamiento entre los límites de la realidad extradiegética y la ficción diegética. Utiliza frases deliberadas y

193 Ejemplos de este tipo de relatos, pueden ser “Continuidad de los parques” y “Babas del diablo” de Julio Cortázar o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino, sólo por mencionar algunos.

194 Robert Alter citado por Francisco Orejas, *op. cit.*, pp. 38-39.

provocativas como “soy yo, soy Borges”. Una autorrepresentación deliberada que funciona como mecanismo metaficcional. La identidad entre el Jorge Luis Borges que firma el cuento y el personaje se confunden, proponiendo una invitación a realizar una lectura autobiográfica, con la tensión siempre latente de dudar entre ficción y realidad. Jorge Luis Borges rompe una y otra vez el pacto de ficción saliendo de la diégesis en que se sitúa su personaje-narrador y retoma la voz narrativa desde la extradiégesis, ya no como personaje ni narrador, sino como el escritor del relato que lector tiene en sus manos: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”. En estos ejemplos, Borges muestra en todo momento consciencia de su acto escritural; al tiempo que tematiza deliberadamente su papel de escritor: “empieza, aquí, mi desesperación de escritor”. Pese a estos y más ejemplos vistos en el capítulo correspondiente, en los que Borges emplea magistralmente estos artificios — estas estrategias metaficcionales que hemos convenido llamar *autoconciencia* y su consecuente la *autorrepresentación autoral*—, su preocupación en la estructura total del relato se encuentra en la exploración de temáticas diversas como los procedimientos de la memoria (el recuerdo y el olvido), lo simultáneo contra lo sucesivo del lenguaje, experiencias místicas como la busca y el contacto con la divinidad, la crítica literaria, incluso temas de naturaleza más excéntrica como lo es el amor.

Tanto en “Las ruinas circulares” y en “La escritura del Dios” observamos el uso magistral de una serie de reduplicaciones al infinito, artificio propio de la estrategia metaficcional conocida como *mise en abyme*. Esa composición y estructura en abismo en la que se pueden incluir ficciones infinitas dentro de una ficción, o, las tres posibilidades de reduplicación de la misma obra, mencionadas en el capítulo correspondiente. En estos dos relatos, observamos el procedimiento y la posibilidad de la reduplicación en infinito, pero

no del relato total, sino un elemento en particular que se refleja infinitamente dentro de la estructura total. En el caso de “Las ruinas circulares”, esa reduplicación es el objetivo mismo del personaje *el mago*: soñar a un hombre e imponerlo en la realidad. Teniendo como elemento fantástico el motivo del sueño como agente que perturba la delgada línea entre ficción y realidad. La reduplicación al infinito queda abierta hacia adelante y hacía atrás. Hacia adelante con su proyecto de soñar a un hombre e imponerlo en la realidad. A su vez ese hombre soñará a otro hombre y ese hombre a otro hombre... La reduplicación es infinita igualmente hacia atrás: al tener consciencia, al saber que él mismo es un hombre soñado por otro hombre que a su vez fue soñado por otro hombre...

En “La escritura del Dios”, nos internamos en un laberinto verbal en el que fácilmente podemos perdernos. Asistimos al cautiverio de Tzinacán, el último sacerdote (mago) de la pirámide de Qaholom en Guatemala. Igual que en “Las ruinas circulares” se repite el motivo del mago. Observamos su martirio por tratar de descifrar la escritura del dios que se encuentra inscrita en la piel de su acompañante de celda: un jaguar (que deliberadamente habrá de convertirse en un tigre a mitad del relato por medio de una metamorfosis que obedece al capricho de ese otro mago que es el escritor). Observamos su tarea de descifrar en sus sueños los diseños de dicha escritura. La *mise en abyme* se hace presente con una reduplicación al infinito hacia adelante: el mago sueña con un grano; en el siguiente sueño, con dos granos; en el tercer sueño, con tres granos. El vértigo y la sofocación le hacen creer al mago que ha despertado. Pero no ha despertado en realidad: ese sueño está dentro de otro sueño, y así hasta lo infinito, como infinitos son los granos de arena. Pese a la maestría y al preciso empleo de estos laberintos verbales, estas estrategias metaficcionales, no son el centro temático de los relatos, ayudan a su construcción total.

Llaman la atención los paralelos temáticos en ambos cuentos, que son en realidad la atención central de la exploración de Borges. Ambos personajes son magos, ambos tienen una tarea que llevar a cabo —la cual se ve acompañada por los más desafortunados de los fracasos—, ambos notan en algún momento ser el sueño de alguien más. En ambos relatos, el motivo del sueño es el agente desencadenante de la anagnórisis, el lugar en donde en realidad suceden los hechos. No hace falta mencionar una vez más la preocupación por los designios del infinito y la busca de la divinidad.

Tanto en “El otro” como en “Agosto 25, 1983” observamos con asombro, y no sin ciertas dificultades, la capacidad y el ingenio de Borges para irrumpir en los diferentes niveles narrativos que conforman ambos relatos. Un traspaso de la voz narrativa que se mueve con naturalidad, casi de manera imperceptible, entre los diferentes agentes que conforman los cuentos. Así como una extraordinaria capacidad para desdibujar los límites ontológicos entre los personajes de la diégesis, el narrador de la metadiégesis y quienes participamos de la extradiégesis, tanto el autor y los lectores, que es precisamente en donde se inscribe la metalepsis: en esa ruptura de los diferentes niveles narrativos. Una metalepsis entendida entre el universo del autor, el extradiegético; y el diegético, el de su ficción. Una ficcionalización de carácter fantástico de los supuestos hechos. Borges juega con el hecho de ficcionalizar los hechos y confundir ficción y realidad. Complica los relatos con la ruptura de las convenciones narrativas, incluyendo a diferentes Borges de tiempos y espacios diferentes. Pero no es momento de repetir ese vértigo metaléptico experimentado en el capítulo correspondiente.

El gran ingenio de Jorge Luis Borges, el uso magistral y preciso de estos artificios narrativos, de estas estrategias metaficcionales: la *autorrepresentación*, la *myse en abime* y

la *metalepsis*, presentes en sus respectivos relatos, son una de las tantas herramientas que ayudan a su construcción, son parte del engranaje total de los cuentos aquí estudiados. Hacer extensivas estas herramientas y decir que estos relatos son *metaficcionales* es volver a caer en el atolladero terminológico y metodológico en el que tanto he insistido. Es necesario, como aquí he propuesto, observar una a una dichas estrategias; observar su funcionamiento al interior de los relatos como una de las tantas herramientas empleadas por el maestro argentino de la ficción. Ver detrás del telón, observar atentamente los trucos del mago. De lo contrario, se cae en la tentación de las afirmaciones que no titubean en poner el adjetivo que se considere necesario a los relatos con el fin de legitimar ciertos postulados o posturas. Así, los que se aproximan a ellos desde el estudio del paradigma de la posmodernidad, los califican de cuentos posmodernos, los que los estudian desde la teología o filosofía suelen considerarlos teológicos o filosóficos, y así desde cada una de las trincheras de estudio. De ninguna manera afirmo que no se encuentren tales motivos en ellos —aquí mismo he observado y acreditado mi objeto de estudio—, pero más valdría no dejarnos seducir por la estrechez o por la acusada comprobación y dejarnos asombrar por todas las lecturas que los cuentos de Jorge Luis Borges permiten. Estudiar a Borges, afortunadamente, nos seguirá llevando mucho tiempo y que así sea.

Acercándonos al final de estas anotaciones, la lección o mejor dicho: la sensación e inquietud que prevalece sobre el uso y las posibilidades narrativas de este tipo de artificios literarios, de estas estrategias metaficcionales, es la misma que inicialmente observamos en el ensayo “Las magias parciales del 'Quijote'”, las primeras reflexiones de Jorge Luis Borges sobre estos laberintos verbales: “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta

que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*?”¹⁹⁵ Llegados a este punto no sólo conocemos la respuesta, también podemos compartirla: si tales artificios sugieren, sólo tal vez, que los personajes de una ficción pueden ser espectadores o lectores de esa misma ficción que los contiene, nosotros, como espectadores y lectores, podemos ser igualmente personajes de alguna otra ficción.

195 Jorge Luis Borges, “Magias parciales del 'Quijote'” en *op. cit.*, p. 57.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

- Borges, Jorge Luis, “Agosto 25, 1983” en *La memoria de Shakespeare* (1983). *Obras Completas III*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “Borges y yo” en *El hacedor* (1960). *Obras Completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “Cuando la ficción vive en la ficción” en *Textos cautivos* (1939). *Obras Completas IV*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “El Aleph” en *El Aleph* (1949). *Obras Completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “El otro” en *El libro de arena* (1975). *Obras Completas III*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “El Zahir”, en *El Aleph* (1949). *Obras Completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “Introduction Á La Poétique', De Paul Valéry” en *Textos cautivos* (1939). *Obras Completas IV*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “La cifra” (1981) en *Poesía completa*, México, Lumen, 2011.
- , “La escritura del Dios” en *El Aleph* (1949). *Obras Completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “Las ruinas circulares” en *Ficciones* (1944). *Obras Completas I*, 5ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “Magias parciales del 'Quijote’” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , “Nota Sobre (Hacia) Bernard Shaw” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.

———, “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010

———, y Ferrari, Osvaldo, *En diálogo I*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.

OBRAS CRÍTICAS

Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.

Almeida, Iván, “La circularidad de las ruinas. Variaciones de Borges sobre un tema cartesiano” en *Variaciones Borges* 7, 1999, pp. 66-87.

Amaro, Lorena, “La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges” en *Variaciones Borges*, núm. 17, 2004, pp. 229-259.

Balderston, Daniel, “Borges y el encuentro: 'La escritura del Dios'”, pp. 445-455. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/CH.pdf>. Consultado el 30 de agosto de 2013.

Bertotto, María, *Borges y los mitos sobre el tiempo desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

Bloom, Harold, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Trad. Margarita Valencia, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 795.

Campra, Rosalba “Las ruinas circulares o los rastros de la ficción” en *Borgesiada*, comp. Romano-Sued, Susana, 1999. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Campra%20r.pdf>. S/fecha de consulta.

Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1999.

De Olaso, Ezequiel, “Mínimas gotas de filosofía. 'El otro'” en *Variaciones Borges*, núm. 7, 1999, pp. 178-190.

Farag, Ishak, *Libro y laberinto eran un sólo objeto. Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios*, Tesis doctoral, España, Universidad de Salamanca, 2011.

Fleming, Leonor, “Un dios múltiple” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 505-507, 1992, pp. 466-473. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Fleming.pdf>. s/fecha de consulta.

- Giordano, Jaime, “Forma y sentido de 'La escritura del Dios' de Jorge Luis Borges” en *Revista Iberoamericana*, núm. 78, E.U., Universidad de Pittsburgh, 1972, pp. 105-115.
- Kason, Nancy, *Borges y la posmodernidad*, México, UNAM, 1994.
- Lefere, Robin, “Borges ante la noción de 'posmodernidad'” en *Variaciones Borges*, núm. 9, 2000, pp. 211-220.
- , *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 2005.
- , “Retrato del hombre de letras como traductor”, pp. 31-39. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Retrato%20del%20hombre%20de%20letra%20como%20traductor.pdf>. Consultado el 3 de noviembre de 2013.
- López-Baralt, Luce, “Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir” en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 29-70.
- Martínez, Silvia, “Un microrrelato de Borges desde adentro” en *Cuadernos del CILHA*, núm. 15, 2011, pp. 55-63.
- Pacheco, José Emilio, “En los abismos de El Aleph”, s/p. Versión en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/en-los-abismos-de-el-aleph>. Consultado el 21 de noviembre de 2013.
- Percoco, Cristina, “Opening strategy and the self as ilusion in Borges 'El otro'” en *Variaciones Borges*, núm. 16, 2003, pp. 109-120.
- Rodríguez, Emir, *Borges por él mismo*. Barcelona, Laia, 1983
- Rojo, Alberto, *Borges y la física cuántica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Tarantuviez, Susana, “Aproximación semiótica a 'La escritura del Dios' de Jorge Luis Borges” en *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1999, pp. 285-293.
- Shaw, Donald, *Ficciones. Jorge Luis Borges*, Barcelona, Laia, 1986.
- Teobaldi, Daniel “La memoria de la escritura” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 11, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp. 1-8.

Woscoboinik, Julio, *El alma de "El Aleph". Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de J.L Borges*, s/pp. Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/jw1.php>. Consultado el 4 de noviembre de 2013.

Zeitiz, Elein, "La Escritura del Dios: Laberinto Literario de Jorge Luis Borges" en *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101, E.U., Universidad de Pittsburgh, 1977, pp. 645-655.

OBRAS TEÓRICAS

Beristain, Elena, "Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta poética*, núm. 14-15, México, UNAM, 1993-94, pp. 235-276.

Booth, Wayne, *La retórica de la ficción*, Trad, Santiago Gubern, Barcelona, Bosch, 1974.

Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

De Toro, Alfonso, "Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", 1990, pp. 71-99. Versión en línea: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/postmodernidad%20y%20latinoamerica%20completa.pdf>. Consultado el 2 de marzo del 2013.

Figuroa, Marie Claire, *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*, México, Almadía, 2007.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, 32ª ed., México, Siglo XXI, 2005.

Gaspar, Catalina, *Escritura y metaficción*, Venezuela, Anauco ediciones, 1996.

———, "Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva" en *Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 8, Caracas, 1996, pp. 113-133.

Genette, Gerard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Trad. Luciano Padilla, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984.

Jordan, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid, Iberoamericana, 1998.

Navarro, Santiago, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, p. 24.

- Orejas, Francisco, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- Quesada, Catalina, “Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: A propósito de la metalepsis en Hispanoamérica”, *Université Paris-sorbonne Paris IV*, pp. 293-305. Versión en línea: http://earchivo.uc3m.es/bitstream/10016/8673/1/incursiones_quesada_LITERATURA_2008.pdf. Consultado el 10 de septiembre de 2013.
- , *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco/Libros, 2009.
- Rodríguez, Alejandro, *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, Colombia, Si Editores, 1995.
- Rojas, Mario, “El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas” en *Semiosis*, núm. 14-15, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985, pp, 86-109.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, New York, London, 1984.
- Zavala, Lauro, “Instrucciones para bailar en el abismo: qué es la metaficción y por qué se están diciendo cosas terribles sobre ella” en Prólogo a *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, México, UNAM, 1998, pp. 11-19.
- , “La metaficción en el cuento hispanoamericano: algunas consideraciones para su estudio” en *Anuario de investigación 1997*, México, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco, 1998, pp, 61-71.
- , “Metáfora, metonimia y metaficción”, 2007, pp. 1-12. Versión en línea: <http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/21metaficcio.pdf>. Consultado el 2 de marzo del 2013.
- , “Para estudiar la metaficción en literatura y cine” en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2007, pp. 194-207