

Jorge Luis Borges y el arte narrativo

Por Beatriz COLOMBI*

Para Liliana Weinberg

EN EL PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN de *Historia universal de la infamia*, Jorge Luis Borges utiliza una paráfrasis para referirse a estos textos llamándolos “ejercicios de prosa narrativa”.¹ Es aún más explícito en la edición de 1954: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”.² Del conjunto de narraciones, la única que escapa a esta fórmula de atenuación es “Hombre de la esquina rosada”, pieza aludida expresamente como *cuento*. Esta actitud, si se quiere una suerte de resistencia primeriza para quien se inicia en la ficción, se articula con una reflexión más profunda en torno a lo que Borges llamó “el arte narrativo”, expuesta en distintos escritos incluidos en *Discusión* (1932) y *Otras inquisiciones* (1952), así como en otros momentos a lo largo de su obra. Así, en diversos ensayos, conferencias y entrevistas, Borges coloca en entredicho no sólo la idea misma de narración, sino también la de autoría, narrador, personaje, trama, lectura y hasta la vigencia del género novela, cuyo fin auguraba.

Como sabemos, Borges nunca incursionó en la novela. Adujo motivos personales, como que la extensión del género no era compatible con sus posibilidades de trabajo y, mucho menos, con el control completo del texto. Con el avance de su ceguera, va ganando terreno en sus escritos la forma literaria concisa, más ligada a la memoria, como la poesía o el relato con marcas de oralidad, así los reunidos en *El informe de Brodie* (1970). No obstante y desde siempre, sus preferencias como lector se inclinaron por el género breve antes que por la novela. Leemos en su *Autobiografía*:

En el transcurso de una vida consagrada a la literatura, he leído muy pocas novelas; y en la mayoría de los casos sólo he llegado a la última página por sentido del deber. Al mismo tiempo, siempre he sido un gran lector de cuen-

* Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; e-mail: <bcolombi@filo.uba.ar>.

¹ Jorge Luis Borges, prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 289.

² *Ibid.*, p. 291.

tos. Stevenson, Kipling, James, Conrad, Poe, Chesterton, los cuentos de *Las mil y una noches* en la versión de Lane y ciertos relatos de Hawthorne forman parte de mis lecturas habituales desde que tengo memoria.³

Por eso, cuando ambas modalidades confluían en un mismo autor, Borges siempre elogiaba al cuentista para discrepar con el novelista, como es el caso de Nathaniel Hawthorne, Franz Kafka, Henry James o H.G. Wells. La excepción fue Edgar Allan Poe, de quien prefiere su única novela, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, gesto que encierra un conflicto y una deuda con el maestro del cuento moderno, como intentaré demostrar en este trabajo. En sus elecciones pesa la tradición de la antinovela, que no es improbable atribuir a la admiración y amistad por Macedonio Fernández, autor del *Museo de la novela de la eterna*, texto que se diluye en infinitos comienzos, y al peso de Valéry, quien abominaba la novela, según apunta Juan José Saer en un trabajo imprescindible para repasar la relación de Borges con este género. Se trata de “Borges novelista”, reunido en *El concepto de ficción*. Saer sostiene que el rechazo de Borges por la novela se funda en una impugnación a la épica, a la que acude en sus narraciones para desmantelar y mostrar así su carácter irrisorio, sumado a su hostilidad manifiesta hacia la estética del realismo:

¿Por qué Borges hace todas esas críticas? Porque en el centro de la teoría borgeana de la narración, hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza al realismo tal como es practicado hasta *Bouvard y Pecuchet*, del que dije de entrada que es el texto que concluye la era de la novela, comenzada con *Don Quijote*.⁴

En verdad, Borges postula que la literatura siempre ha sido fantástica, tesis central del mundo literario de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, mientras que el realismo es apenas una forma transitoria que nace con la picaresca, se desarrolla en el siglo XIX y tendrá su fin: “La literatura realista es un género asaz reciente, y quizá desaparezca”.⁵ Borges rescata de este duro veredicto a *El Quijote* porque, siendo una obra realista, insinúa constantemente lo sobrenatural, como dirá en “Magias

³ Jorge Luis Borges, *Autobiografía* (1970), Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 99.

⁴ Juan José Saer, “Borges novelista”, en *id.*, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 289.

⁵ Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, “Literatura realista y literatura fantástica”, en *Diálogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1992, p. 109.

parciales del *Quijote*”.⁶ En dicha apreciación pesa también el carácter particular de estos universos narrativos. Mientras la literatura realista construye un mundo único para tornarlo verosímil, la literatura fantástica admite intersecciones y diversos niveles de realidad. Tal como Jaromir Hladík —el personaje-escritor de “El milagro secreto”—, quien escribe un drama en verso en lugar de hacerlo en prosa pues “preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealidad que es condición del arte”,⁷ Borges despliega todos los procedimientos necesarios para hacer consciente a su lector de ese pacto de irrealidad imprescindible para que el hecho estético acontezca, sobre todo, cuando de narrar se trata.

En el centro de sus consideraciones sobre la novela, siempre figura el problema de la forma, así leemos en la *Autobiografía*: “La sensación de que grandes novelas como *Don Quijote* y *Huckleberry Finn* prácticamente carecen de forma, sirvió para reforzar mi gusto por el cuento, cuyos elementos indispensables son la economía y una formulación nítida del comienzo, el desarrollo y el fin”.⁸ Como se hace explícito en esta cita, Borges considera a la novela como una totalidad informe y al cuento como una estructura armónica, entre cuyos elementos indispensables están los prescritos por Edgar Allan Poe: brevedad y trama con desenlace. Este trabajo se centrará en las *magias* de la narración continuamente cuestionadas por Borges, así como en la relación ambigua que establece con el padre del cuento moderno, Edgar Allan Poe.

1. El narrador

BORGES NO SÓLO cuestionó el género novela, sino que introdujo esta crítica como materia argumental de sus relatos. Adoptando esa estructura de *mise-en-abyme* que tanto lo admiraba —la tragedia de Hamlet siendo representada en *Hamlet*, o el rey que escucha su propia historia en *Las mil y una noches*—, Borges habla insistentemente del género novela dentro de sus cuentos. De este modo, las tramas de novelas son diseccionadas para demostrar la falacia del género. Recordamos al menos tres casos paradigmáticos. En el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” se narra la historia de Ts’ui Pên, quien había

⁶ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del *Quijote*”, en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas* [n. 1].

⁷ Jorge Luis Borges, “El milagro secreto”, en *Ficciones* (1944), *Obras completas* [n. 1], p. 510.

⁸ Borges, *Autobiografía* [n. 3], p. 99.

renunciado al poder temporal para poder escribir una novela y edificar un laberinto. Al morir, deja el manuscrito de una novela “caótica”, que es publicada por Stephen Albert, sinólogo y albacea de sus manuscritos, quien descubre que el libro y el laberinto son “un solo objeto”. Pero veamos por qué esta novela es caótica:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea* así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.⁹

La novela-laberinto del novelista chino Ts’ui Pên se apoya en la proliferación antes que en la causalidad, atentando contra el principio de cohesión narrativa, propia del género. La forma de esta novela enmarañada tiene que ver con la forma que adopta el propio cuento, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, donde un descendiente del novelista chino, que es un espía nazi, elige el más intrincado de los caminos para enviar un mensaje cifrado a Berlín. El sinólogo custodio de los escritos de su bisabuelo se llama Albert, el mismo nombre de la ciudad francesa que debe ser bombardeada por el Reich. El asesinato del sinólogo a manos de su visitante será difundido por la prensa y constituirá la clave para atacar la ciudad de Albert. Tanto el novelista Ts’ui Pên en su escritura confusa, como su descendiente en sus actos no menos rebuscados, desafían la lógica de una trama convencional, escribiendo de modo tortuoso y casi hiperbólico los enigmas a descifrar.

Pero veamos otra afrenta al arte narrativo de la novela contenida en otro cuento, “Examen de la obra de Herbert Quain”. Herbert Quain es uno de los tantos “autores imaginarios” de Borges cuyo listado integraría una nueva enciclopedia de Tlön, y que tiene su apogeo en *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevas crónicas de Bustos Domecq*, escritas a dúo con Adolfo Bioy Casares. En el cuento en cuestión, el primer libro de Quain es una novela policial, *The god of the labyrinth*, que fracasa por su “ejecución deficiente”. Otra de sus novelas es una

⁹ Jorge Luis Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones* [n. 7], p. 478.

“ficción regresiva”, un juego literario que propone un mundo inverso donde la muerte del personaje precede a su nacimiento. Pero la novela de Quain no es sólo regresiva, sino que también obedece a otra alteración de la lógica: es ramificada. A partir de un primer capítulo en común se abre en nueve subnovelas, en un plan perfectamente simétrico de “infinitas historias, infinitamente ramificadas”. Propagación interminable que atenta contra cualquier edificación narrativa, como la novela de Ts’ui Pên en “El jardín de los senderos que se bifurcan”. No podría cerrar este apartado sin mencionar a Pierre Menard. Recordemos que Pierre Menard, “no quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote”.¹⁰ No hacer una transcripción ni copia del libro, sino recorrer un camino, un método: conocer el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros, olvidar a la Europa posterior a 1602, *ser* Miguel de Cervantes. “Pierre Menard, autor del Quijote” no es sólo una alegoría sobre el poder de la lectura sobre la escritura, sino también una parodia del novelista y de su oficio, destinado a reescribir *ad infinitum* los argumentos ideados por sus precursores. En las figuras de Ts’ui Pên, Herbert Quain y Pierre Menard, Borges exhibe novelistas endeble, que en su fracaso arrastran al género mismo que practican.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la conjunción de un espejo y una enciclopedia, nos dice Borges, permiten el descubrimiento de Uqbar, ese nuevo orbe cuya extraña lógica será el tema del relato. Pero antes de ingresar en el asunto, Borges se detiene en ciertos prolegómenos. Una noche, una cena con Bioy Casares, una charla, esa escena repetida en la edición del monumental *Borges* de Bioy Casares.¹¹ En este comienzo del cuento los dos escritores hablan sobre una “novela posible”:

El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal.¹²

Encapsulado y resignado a estas pocas primeras líneas del cuento, aparece el proyecto de una novela no escrita pero siempre imaginada, en este caso, con un narrador en primera persona que incurre “en diversas contradicciones”, es decir, que desafía la expectativa de control

¹⁰ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *ibid.*, p. 446.

¹¹ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

¹² Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones* [n. 7], p. 431.

sobre el relato que un narrador que se precie de tal suele exhibir. El narrador imaginado por Borges incurre en la negación flagrante de una de sus habituales competencias, no es un informador fiable, y reserva sólo para unos pocos lectores un enigma que puede ser o bien atroz o bien banal. Si en cualquier narración la resolución del enigma suele ser un elemento de peso, aquí es irrelevante. El narrador de esta pretendida novela se aproxima al del cuento. Así, al comienzo manifiesta distancia y actitud objetiva, se dedica a investigar, comparar, buscar indicios y pistas, consultar a otros eruditos (Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña), formular hipótesis sobre el fenómeno inexplicable, como sabemos, la aparición de un artículo sobre un territorio desconocido, Uqbar, en un tomo anómalo de la *Anglo-American Cyclopaedia*. Pero a medida que avanza el relato, el narrador va cediendo terreno y perdiendo asidero en el mundo real, hasta anunciar con credulidad y resignación que “El mundo será Tlön”. Esta conducta no es improbable en el género fantástico (donde el narrador puede o suele enloquecer) pero Borges exagera el efecto al colocar tantas referencias compatibles con su entorno biográfico.

El *status* del narrador es clave en los asedios de Borges a la novela. Pero también esta categoría se ve afectada en los cuentos. En “La forma de la espada”, el narrador principal cede la palabra a un narrador secundario —procedimiento frecuente en Borges—, quien cuenta una historia de traición fingiendo ser la víctima y no el victimario de la misma, artificio que sólo se desvela al final. Es sólo en la última línea del cuento que entendemos que Moon (que es al mismo tiempo el traidor-narrador y el narrador-traidor) ha contado los hechos colocándose en el lugar del otro, justificándose así por el engaño: “¿Usted no me cree? —balbuceó—. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora, desprécieme”.¹³

“La forma de la espada”, como dijimos, relata una traición, pero nos habla también de un requerimiento que hacemos a todo narrador: su sinceridad. De modo que podemos aceptar la traición del personaje, pero no la traición del narrador. El cuento pone a prueba uno de los problemas centrales de la autoridad del narrador, cimentada sobre su veracidad, por eso el personaje de Moon recalca: “Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin”. El narrador sabe que, de otro modo, jamás habría sido escuchado.¹⁴

¹³ Jorge Luis Borges, “La forma de la espada”, en *ibid.*, p. 495.

¹⁴ *Ibid.*

Las competencias del narrador aparecen también cuestionadas en “El inmortal”. Se trata de un relato enmarcado, otro procedimiento tradicional que Borges retoma en varias oportunidades. En ese marco, un narrador primario cuenta el origen de la carta-relato que leeremos, encontrada en una edición de la *Iliada* de Pope, vendida a la princesa de Lucinge, en Londres hacia 1929, por el anticuario Cartaphilus antes de su repentina muerte en el mar. La descripción del anticuario no es un dato menor y de la misma se desprende la autoría de la carta, ya que el anticuario es, presumiblemente, el mismo inmortal: “Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao”.¹⁵ En la carta, el inmortal cuenta su historia a través de los siglos y al revisar su propio relato declara: “La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos [...] El primero de todos [los relatos] parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres”.¹⁶

Este narrador autoconsciente reconoce así que en el texto se alternan dos miradas, la de Flaminio Rufo, tribuno de una legión romana, y la de Homero, el poeta griego. Pero el cuento tiene una doble vuelta, cuando el narrador primario retoma la palabra en la “Posdata de 1950”, donde refuta a todos los críticos que han estimado que la carta del inmortal es apócrifa debido a la nutrida presencia de textos ajenos, y de “hurtos” literarios. Propone, en cambio, que el texto es un legado del lenguaje, que está más allá de cualquier autoría, y concluye diciendo: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”.¹⁷ Así, el narrador de la carta de “El inmortal” está triplemente cuestionado en lo que hace a su coherencia narrativa. Por sí mismo, cuando admite que dos voces recorren su relato; por el juicio de los críticos que lo acusan de plagio; y por la opinión del narrador del marco del cuento, quien postula un principio constante en Borges: un solo autor anónimo es el autor de todas las ficciones. De nuevo vemos cómo el cuento narra, por una parte, la historia del inmortal, pero por otra cuestiona la coherencia narrativa y la convención de la autoría en la literatura. Como sabemos, esta última es una de las leyes de ese mundo al revés que es

¹⁵ Jorge Luis Borges, “El inmortal”, en *El Aleph, Obras completas* [n.1], p. 533.

¹⁶ *Ibid.*, p. 543.

¹⁷ *Ibid.*, p. 544.

Tlön, donde las reglas del arte literario coinciden con muchos de los principios estéticos del propio Borges escritor.¹⁸

2. *La magia y la trama*

EN “El arte narrativo y la magia”, Borges se pregunta por la “complejidad de los artificios novelescos”.¹⁹ La primera objeción se hace evidente en la adjetivación, ya que habla de la “*dilatada* novela”. La extensión del género fue también observada por Edgar Allan Poe, quien sostenía, recordemos su argumento, que ésta debilitaba la unidad de impresión, tan eficaz, en cambio, en el género cuento. Pero la crítica de Borges se centra aquí en otro punto: se trata de la causalidad que rige a cualquier narración, sobre todo a la novela de caracteres, que propone una concatenación de los hechos, pretendiendo ser imitativa del mundo real. Si bien esta característica se acentúa en la novela realista, que obedece a lo que Borges llama una “causalidad natural”, el mismo acto de contar impone un orden de antecedentes y consecuentes, del cual resulta difícil escapar. A la luz de las críticas contenidas en este temprano texto de 1932, entendemos también las estrafalarias propuestas de tramas de novelas discutidas en el apartado anterior, un desafío a la imperiosa maquinaria de la causalidad. En este artículo Borges dirá que la magia no es la contradicción de la causalidad sino su “coronación o pesadilla” y que puede ofrecer una alternativa a este rígido esquema. La magia obedece a la causalidad, pero a una causalidad arbitraria y caprichosa, según la cual podemos relacionar, por ejemplo, una danza ritual con la llegada de la lluvia.

Los cuentos arriba aludidos hacen uso de esta causalidad por el absurdo, como la citada trama de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, donde la lógica sinuosa de un espía tiene más de conjuro

¹⁸ Cuando describe los “hábitos literarios” de Tlön, el narrador niega la existencia del concepto de “autor”, reduciéndolo a una invención de la crítica. El autor “es intemporal y es anónimo”, lo que de hecho establece la abolición del concepto de plagio. La idea prefigura, desde luego, los textos de Roland Barthes “La muerte del autor” y de Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”. Marcos Mayer dice: “Podría pensarse, y no sin razón, que hay una especie de correspondencia entre las preocupaciones narrativas de Borges y la serie de cuestiones puestas en tela de juicio por el postestructuralismo (Barthes, Foucault, Derrida): la interpretación imperfecta, la falacia de la noción de autor, la verdad como interpretación, la muerte como dadora de sentido [...] Es como si Borges hubiera anticipado en sus textos una serie de cuestiones que empezarían a discutirse a partir de los setenta en el mundo y un tiempo después en la Argentina”, Marcos Mayer, “Borges por Borges: relecturas”, en Noé Jitrik, dir., *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, tomo 10, p. 92.

¹⁹ Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión* (1932), *Obras completas* [n. 1], p. 226.

mágico que de camino razonable para la entrega de un mensaje cifrado. Pero veamos otro caso en el cuento “El encuentro” de *El informe de Brodie*. El narrador cuenta que hacia 1910, siendo un niño, es llevado por su primo mayor a la quinta de *Los Laureles*, adonde comparirá una reunión de hombres. Dos de los invitados, Uriarte y Duncan, se trenzan en una mano de truco, en una rivalidad que ninguno de los dos puede controlar. Mientras esto ocurre, el narrador niño se escapa de la reunión e investiga el lugar, siendo sorprendido por el dueño de casa quien le muestra una vitrina con armas blancas. Repentinamente, y por causas no demasiado claras, Uriarte y Duncan se retan a duelo, y éste es dirimido con las armas de la vitrina, que cada cual elige. El narrador confiesa: “Yo no estaba ebrio de vino, pero sí de aventura; yo anhelaba que alguien matara, para poder contarlo después y para recordarlo”.²⁰ Uno de los duelistas muere en la contienda, ante la congoja e incompreensión del otro, que no entiende el motivo que los llevó al duelo. Muchos años más tarde, cuando el narrador niño y espectador del lance se ha convertido en un hombre, cuenta este relato al comisario retirado José Olave. Entonces, el comisario Olave le refiere que, de acuerdo a la descripción que le hace de las armas usadas en el duelo, éstas habían sido propiedad de dos pendencieros: “Juan Almanza y Juan Almada se tomaron inquina, porque la gente los confundía. Durante mucho tiempo se buscaron y nunca se encontraron. A Juan Almanza lo mató una bala perdida, en unas elecciones. El otro, creo, murió de muerte natural en el hospital de Las Flores”.²¹

La discordia había quedado almacenada en sus armas, por eso acota el narrador “Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon”.²² Este relato resulta ejemplar de las *magias parciales* de Borges. De este modo, y por una aberración de la causalidad, se cumple, por una parte, el deseo inocente enunciado por el niño, que se vuelve sorprendente realidad, esto es, ver una muerte para poder contarla y rememorarla (que es el cuento que estamos leyendo). Por otra, se consuma la vieja desavenencia entre los dos pendencieros, cuyo antagonismo y motivo de enemistad es casi irrisorio o banal, nada menos que el parecido de sus nombres, otro modo caprichoso de elaborar el tema del doble. Tampoco existen motivos fundados para el enfrentamiento de Uriarte y Duncan, que no son más que piezas del destino. O mejor, de la magia.

²⁰ Jorge Luis Borges, “El encuentro”, en *El informe de Brodie* (1970), *Obras completas* [n. 1], p. 1041.

²¹ *Ibid.*, p. 1043.

²² *Ibid.*

Por lo dicho hasta aquí, vemos cómo Borges se vale de sus relatos para desautorizar el género de la novela y, yendo un poco más allá, cómo se vale de los cuentos para colocar en discusión las convenciones de la representación narrativa misma. Desde luego, uno de los desvíos más importantes del paradigma narrativo en Borges consistió en establecer una oscilación genérica, entre el cuento y el ensayo. “La muralla y los libros” de *Otras Inquisiciones* —que recuerda tanto al cuento de Kafka más admirado por Borges, “La construcción de la muralla china”— puede leerse alternativamente como un cuento o como un ensayo, mientras “Examen de la obra de Herbert Quain”, se aproxima al discurso de la crítica o del ensayo literario. Fue Adolfo Bioy Casares uno de los primeros en reparar en esta innovación de Borges, así dice en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*:

Con el “Acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.²³

En efecto, estos relatos generalmente versan sobre libros, manuscritos, autores ficticios y búsquedas obsesivas y eruditas, a lo Henry James, y le permiten confrontar no sólo el mundo literario y sus valores sino también los principios mismos de la narración. Por su parte, alega Borges en el prólogo a *El jardín de los senderos que se bifurcan*:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstos son “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y el “Examen de la obra de Herbert Quain”.²⁴

²³ Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, comps., *Antología de la literatura fantástica* (1940), Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 11.

²⁴ Jorge Luis Borges, “Prólogo” a *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), en *Obras completas* [n. 1], p. 429.

Este *narrador inepto*, para retomar el término que usa Borges en la cita arriba transcrita, es el encargado de dislocar las expectativas del lector de ficción, ofreciéndole una repentina lucidez sobre el juego, o la magia, a la que se presta al ingresar en el texto. Las resoluciones narrativas borgeanas han sido lúcidamente estudiadas por Jaime Rest en *El laberinto del universo*.²⁵ Dice Rest que el discurso ficticio en Borges responde a cuatro posibilidades combinatorias: el cuento que llama *semiensayo* y que tiene dos variantes. Una es el comentario o la reseña de libros presuntamente existentes, así “Examen de la obra de Herbert Quain”, “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote” o una obra literaria fantasmal, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Otra posibilidad es la *articulación de datos eruditos* que arman fábulas con sentido, como la polémica contada en “Los teólogos”, o la fábula sobre el concepto de representación en “La busca de Averroes”. Rest encuentra dos variantes más, esta vez no inspiradas en el venero del saber, se trata de formas más convencionales como el *cuento diálogo* o *cuento testimonio*, por ejemplo “El hombre de la esquina rosada” o “La forma de la espada”, y los cuentos *con apariencia tradicional-costumbrista* que derivan hacia otra resolución diferente, como “El Aleph” o “Emma Zunz”. Y aún en estos dos últimos casos, el cuento diálogo y el cuento tradicional-costumbrista, donde ciertas fórmulas parecen conservarse, son igualmente desestructuradas a partir de algún giro metaliterario, como vimos en el caso de “La forma de la espada”.

Pero fue, sin duda, el problema de la trama el que obsesionó a Borges. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” dice: “Los [libros] de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables”,²⁶ idea que sostiene también en otros textos. Así en “El evangelio según Marcos” sugiere que siempre se cuenta una misma historia, o bien que ésta se bifurca en dos posibles tramas: el viaje (Ulises) o el martirio y la salvación (Cristo). También en “El arte de contar historias” afirma que durante muchos siglos tan sólo tres historias han bastado a la humanidad: la de Troya, la de Ulises y la de Jesús:

Digamos que durante muchos siglos, estas tres historias —la de Troya, la de Ulises, la de Jesús— le han bastado a la humanidad. La gente las ha contado y las ha vuelto a contar una y otra vez; les ha puesto música, las

²⁵ Jaime Rest, *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009. Sobre la categoría de personaje en Borges, véase Sylvia Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

²⁶ Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones* [n. 7], p. 439.

ha pintado. Han sido contadas muchas veces, pero las historias perduran, sin límites [...] Digamos que, a fines del siglo XVIII o principios del XIX (para qué molestarnos en discutir las fechas), el hombre empezó a inventar tramas. Quizá podríamos decir que la empresa partió de Hawthorne y Edgar Allan Poe, aunque evidentemente siempre hay precursores. Como Rubén Darío señaló, nadie es el Adán literario. Pero fue Poe el que escribió que un relato debe ser escrito atendiendo a la última frase, y un poema atendiendo al último verso. Esto degeneró en el relato con truco, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado todo tipo de tramas. Estas tramas son a veces muy ingeniosas; si nos limitamos a contarlas, son más ingeniosas que las tramas de la épica. Pero, por alguna razón, notamos en ellas algo artificioso; o mejor, algo trivial [...] Aquí podríamos llegar a la idea que intenté desarrollar en mi última conferencia, sobre la metáfora: la idea de que quizá todas las tramas correspondan sólo a unos pocos modelos [...] Pienso que la novela está fracasando [...] Pero hay algo a propósito del cuento, del relato, que siempre perdurará.²⁷

Si la trama es un tema medular para Borges, no lo es menos su articulación, y entre ellas una muy importante y casi hegemónica: la duplicidad.²⁸ Retomemos el cuento de Herbert Quain, donde el narrador se refiere a los relatos de este autor, de su libro *Statements*, y al definirlos dice lo siguiente: “Cada uno de ellos [de los cuentos] prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos”.²⁹ Veamos entonces lo que esta sentencia hace explícito sobre una posible poética del cuento en este autor imaginario, aunque como todos ellos, *alter ego* del mismo Borges. Primero: que los cuentos “prometen”, es decir, no consuman un buen argumento. Segundo: que tal argumento es frustrado *ex profeso*, incumpliendo la promesa anunciada al lector (como vimos, uno de los principios desarticuladores privilegiados por Borges). Y tercero: que algunos de estos cuentos, no los mejores, tienen *dos argumentos*. Semejante lectura hace Borges de *Arthur Gordon Pym* de Poe, donde percibe dos argumentos, uno inmediato, y otro que sólo se revela al final, lo que llama el “secreto argumento”. En “El arte de contar historias” también aduce que la *Odisea* contiene dos historias, “el

²⁷ Jorge Luis Borges, “El arte de contar historias”, en *id.*, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 61-74; he intentando extraer algunos de los pasajes de este notable texto, correspondiente a una de las conferencias dictadas en Harvard entre 1967 y 1968, donde Borges se explaya sobre el tema de la trama, la novela y sus trucos, el cuento y su porvenir.

²⁸ Véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

²⁹ Jorge Luis Borges, “Examen de la obra de Herbert Quain”, en *Ficciones* [n. 7], p. 464.

regreso de Ulises a su casa y las maravillas y peligros del mar”.³⁰ Borges arguye la teoría de los dos argumentos en otro de sus autores favoritos, William Hudson, así dice que *The purple land* conjuga dos argumentos, uno visible (“las aventuras del muchacho inglés Richard Lamb en la Banda Oriental”) y otro íntimo e invisible (“el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona”).³¹ La tesis de los dos argumentos es, desde luego, autorreferencial, ya que Borges aplicará en numerosas oportunidades esta fórmula, que a veces encubre y otras hace explícita. Es oculta en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, donde en la superficie está la historia del novelista chino Ts’ui Pên, y en otro plano, la de su bisnieto que repite la figura intrincada de su estirpe. Es manifiesta en “Historia del guerrero y de la cautiva”, donde Droctulft y la inglesa cautiva son dos bifurcaciones de una misma historia. Para que este procedimiento no escape al lector dirá: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales”.³²

Ricardo Piglia supo leer muy sutilmente esta hipótesis borgeana y aprovecharla en su teoría del cuento expuesta en “Tesis sobre el cuento”, dándole el alcance de matriz del cuento moderno. Él mismo siempre expone dos tramas con distinta visibilidad, según se trate del cuento clásico (Poe y Quiroga) que coloca en primer plano la historia uno para ocultar la dos, o de la versión moderna (Chejov, Mansfield, Sherwood Anderson, Joyce) que trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla jamás.³³ Respecto al método de Borges, dice Piglia en la tesis x:

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato. Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En “La muerte y la brújula”, la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach. Lo mismo sucede con Azevedo Bandeira en “El muerto”; con Nolan en “Tema del traidor y del héroe”; con Emma Zunz. Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar.³⁴

³⁰ Borges, “El arte de contar historias”, en *id.*, *Arte poética* [n. 27], p. 63.

³¹ Véase Jorge Luis Borges, “Sobre *The purple land*”, en *Otras inquisiciones* [n. 6], p. 734.

³² Jorge Luis Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph* [n. 15], p. 560.

³³ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *id.*, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990, pp. 83-90.

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

La trama doble es persistente en los cuentos de Borges, aunque suele operar más de modo manifiesto que latente. Las dos historias pueden converger en una misma historia, ser espejo una de otra, al igual que los personajes que las protagonizan, lo que da lugar a duelos, dobles, duales o pares, como Aureliano y Juan de Panonia en “Los teólogos”, el guerrero y la cautiva, Isidoro Cruz y Martín Fierro, entre tantos otros. Alternativamente, un personaje puede ser dos personas al mismo tiempo o cargar con dos legados entre sí contradictorios, como en “El sur” o “El cautivo”. En este sentido, el *tema de la traición* ofrece una coartada narrativa perfecta, ya que todo traidor aloja una escisión en su personalidad, una doble vida, o sea, una doble trama narrativa. Así lo demuestran cuentos como “Tema del traidor y del héroe”, “La forma de la espada”, “La otra muerte”, “El indigno”. El traidor se relaciona también con el campo semántico del “infame”, de *Historia universal de la infamia*, quizás el libro que Borges escribió una y otra vez cuando su tema, bastante socorrido por otra parte, fue la abyección.

El tema de la traición aparece insistentemente en los cuentos de la entreguerra, contexto adecuado para este motivo. Como recurso narrativo permite evidenciar los dobleces de un destino y el efecto del cuento reside en el desvelamiento de esa duplicidad. Ya vimos cómo en “La forma de la espada”, en la última línea el narrador se descubre como el traidor. Recordemos ahora “Tema del traidor y del héroe”. El narrador es Ryan, bisnieto del “heroico” Fergus Kilpatrick, conspirador por la independencia de Irlanda. En el centenario de la muerte del héroe, Ryan está dedicado a la redacción de la biografía de su antepasado, pero descubre que hay un enigma. Kilpatrick fue asesinado en un teatro, pero la policía no dio con el culpable, quizás, insinúa, es la misma policía la autora del crimen. Como en el caso de la conjura contra Julio César, hubo advertencias, así su esposa sueña con la destrucción de una torre que le había ofrendado el Senado. En el caso de Kilpatrick, en la víspera de su muerte, los diarios dan noticia del incendio de la torre de Kilgarvan, donde había nacido el héroe. Los paralelismos llevan a Ryan a inferir “un dibujo de líneas que se repiten”, “laberintos circulares”, desde luego la *magia* de la que hablamos antes. Pero existen otras señales que dan complejidad al hecho. Las palabras de un mendigo que conversó con Kilpatrick, “fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth”.³⁵ Ryan descubre en su pesquisa que Nolan, compañero del héroe, ha traducido al gaélico *Julio César* de Shakespeare. También que en los días previos Kilpatrick

³⁵ Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones* [n. 7], p. 495.

había firmado “la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado”.³⁶ Con todos estos indicios, Ryan logra descifrar el enigma: “Éste (Kilpatrick) firmó su propia sentencia, pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria”.³⁷ Nolan pergeña entonces un plan secreto para que la ejecución fuese un acto de justicia y al mismo tiempo un instrumento de emancipación, pero intercala paralelamente los personajes de Shakespeare para que alguien, alguna vez, diese con la verdad. Como vemos, el personaje de Nolan articula los hechos de la historia del mismo modo que Borges narrador lo hace con su materia narrativa. Ryan “comprende que él también forma parte de la trama de Nolan” y resuelve silenciar el descubrimiento (“también esto, tal vez, estaba previsto”). La trama se repliega sobre sí misma y el narrador encuentra el hilo de Ariadna de una historia cuidadosamente ocultada por el amigo del héroe-traidor, aunque no tan oculta como para no dejar indicios que apuntan a esa subtrama de la elación.

En el cuento “El indigno” se combinan el traidor y el cobarde, potenciando su efecto. El cobarde recorre un camino paralelo al traidor, aunque su cobardía tiene un motivo, salirse del circuito de la violencia, lo que a veces logra, a costa de la pérdida de su imagen social, como en la “Historia de Rosendo Juárez”. Héroe, traidor y cobarde son categorías de la épica, que las narraciones de Borges se encargan de desmontar, como un modo de confrontar no tan sólo la épica y su tradición genérica que desemboca en la novela, sino también el relato de la violencia que subyace a esta trama.

3. Borges y Poe

ME pregunto si existe en Borges algo así como una “filosofía de la composición”, para acudir al título del famoso ensayo de Edgar Allan Poe, punto de partida de cualquier reflexión sobre el método compositivo moderno.³⁸ Argumento, a continuación, sobre la relación conflictiva de

³⁶ *Ibid.*, p. 497.

³⁷ *Ibid.*, p. 498.

³⁸ Borges cita repetidamente a Poe y lo considera el padre de la literatura moderna, dedicándole varios artículos, como “La génesis de ‘El Cuervo’, de Poe” (1935), “Edgar Allan Poe” (1949), “Prólogo” a *La carta robada* (1985), “Prólogo” a *Cuentos en Biblioteca personal* (1986). Además, el poema “Edgar Allan Poe”: “Pompas del mármol, negra anatomía / que ultrajan los gusanos sepulcrales, / del triunfo de la muerte los glaciales / símbolos congregó. No los temía. / Temía la otra sombra, la amorosa, / las comunes venturas de la gente; / no lo cegó el metal resplandeciente / ni el mármol sepulcral sino la rosa. / Como del otro lado del espejo / se entregó solitario a su complejo / destino de inventor de pesadillas. / Quizá, del otro lado de la muerte, / siga erigiendo solitario y fuerte / espléndidas y atroces maravillas”.

Borges con Edgar Allan Poe, admirado y denostado, y sobre su filosofía de la composición como obsesión.

En una conferencia dictada en 1982 en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, Borges sostiene que hay dos teorías sobre la composición; la clásica, en la cual el poeta es un amanuense, y la moderna, enunciada por Edgar Allan Poe, según la cual la poesía es un acto mental/intelectual. En esa oportunidad, Borges resume ante su público “La filosofía de la composición” de Poe, texto del cual reproduzco apenas dos fragmentos, pero cuya lectura integral permite apreciar la desestimación de Borges hacia el método explicado por Poe, y hacia el valor de su poesía:

Hay un artículo de Poe *muy extraño y nada convincente* titulado “La filosofía de la composición”, en el cual refiere cómo fue escribiendo ese poema que todos conocemos y *que quizás haya sido demasiado alabado*, “El Cuervo” [...] Ahora bien, *yo creo que esa teoría de Poe es falsa*, ya que si él consideraba que un ser racional no puede repetir una palabra, pudo haber llegado a la idea de un loco, por ejemplo, no de un cuervo, y eso habría producido otro poema. Es decir, aunque aceptemos los eslabones, hay siempre un intervalo de sombra, un intervalo de misterio entre un eslabón y otro.³⁹

En otra ocasión, en las conferencias de Harvard entre 1967 y 1968, ya citadas, dirá: “Pero fue Poe el que escribió que un relato debe ser escrito atendiendo a la última frase, y un poema atendiendo al último verso. *Esto degeneró en el relato con truco*, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado toda clase de tramas”.⁴⁰ También objeta el racionalismo de Poe en otra conferencia reunida con el título “El cuento y yo”,⁴¹ donde dice que prefiere volver a la imagen del poeta como vate, a través del cual los dioses cantan, teoría sustentada en el *Ion* de Platón, y cuyo ejemplo clásico es Homero. No son las únicas referencias en las cuales Borges quiere separarse de la concepción intelectualista de la escritura del poeta bostoniano. En otros textos, como en los *Diálogos con Osvaldo Ferrari*⁴² o en el *Borges* de Bioy Casares, leemos alusiones al “mal gusto de Poe”, un poeta al que no sólo considera menor sino “mínimo”, y a quien si tiene que juzgar como cuentista, hace

³⁹ Jorge Luis Borges, *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Agalma, 1993, p. 108.

⁴⁰ Borges, “El arte de contar historias”, en *id.*, *Arte poética* [n. 27], p. 68.

⁴¹ Jorge Luis Borges, “El cuento y yo”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comps., *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, pp. 437-446.

⁴² Véase Osvaldo Ferrari y Jorge Luis Borges, *En diálogo I* (1985) y *En diálogo II* (1986), así como *Reencuentro: diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamérica, 1999.

palidecer frente a su precursor, Hawthorne. Es notable que tratándose de un gran cuentista, Borges prefiera su única novela, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, como dijimos al comienzo de este trabajo. Y hasta puede detectarse cierta alusión a Poe en la explicación que hace Carlos Argentino Daneri —como sabemos la quintaesencia del mal escritor— de su poema “La tierra” en el cuento “El Aleph”.

Borges considera a Poe el indiscutido padre de la literatura moderna, también el progenitor del género policial y de la ficción científica. Así lo sostiene en “El cuento policial”, donde le concede quizás el mayor elogio, el haber engendrado no tan sólo al género policial, sino también a sus lectores, un lector incrédulo y suspicaz, un lector lleno de sospechas, en suma, un lector moderno. Pero Borges también consigna, una y otra vez, su desacuerdo:

La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe, porque si Poe creó el relato policial creó después el tipo de lector de ficciones policiales. Para entender el relato policial debemos tener en cuenta el contexto general de la vida de Poe. Yo creo que Poe fue un extraordinario poeta romántico y fue más extraordinario en el conjunto de su obra, en nuestra memoria de su obra, que en una de las páginas de su obra. Es más extraordinario en prosa que en verso. En el verso de Poe ¿qué tenemos? Tenemos aquello que justificó lo que Emerson dijo de él: lo llamó *the jingleman*; *el hombre del retintín*, *el hombre del sonsonete*. Tenemos a un Tennyson muy menor aunque quedan líneas memorables. Poe fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de él?

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son americanos y del siglo pasado: Walt Whitman —de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas— y Edgar Allan Poe, de quien deriva el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches.⁴³

La actitud de Borges frente a este precursor encierra la ambigüedad de reconocerlo como genio y denostarlo como poeta, de elogiar su obra en prosa, pero diluir este reconocimiento con atenuaciones y veladas críticas. Y no encuentra mejor modo de desviarse de Poe que exaltar a Hawthorne. En su notable artículo sobre el autor de “Wakefield”, “Nathaniel Hawthorne” (*Otras inquisiciones*), cotejable por su aliento al que el mismo Poe escribió sobre su maestro, Borges lee el cua-

⁴³ Jorge Luis Borges, “El cuento policial”, en *id.*, *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé/Belgrano, Buenos Aires, 1979, pp. 67-68.

dero de apuntes donde Hawthorne anotaba los posibles argumentos de sus ficciones, resaltando que en ellas las situaciones eran más importantes que los caracteres, clave de bóveda del género breve, ya que en éste la trama prevalece sobre los personajes. Nuevamente la trama es la pregunta central de Borges, ¿cómo se teje una trama y cuántas tramas aloja la literatura? Pero me interesa señalar, particularmente, cómo Borges desplaza a Poe en este artículo, diciendo que Hawthorne “prefigura el género policial que inventaría Poe”⁴⁴ y al hablar de “Wakefield”, dice que este cuento anticipa a Melville y lleva directamente a Kafka: “En esta breve y ominosa parábola —que data de 1835— ya estamos en el mundo de Herman Melville, en el mundo de Kafka”.⁴⁵ Es Hawthorne y no Poe, entonces, el verdadero e indiscutido precursor de la literatura moderna.

No obstante, cuando Borges debe explicar su método compositivo incurre en la paradoja, seguramente intencionada, de acercarse al método de Poe. Por ejemplo, coloca en el origen de sus cuentos una frase o una palabra detonadora (como el *nevermore* de “El Cuervo”). “La memoria de Shakespeare” nace de una frase recortada de un sueño, “I’m about to sell you Shakespeare’s memory” según explica en la conferencia “El poeta y la escritura”.⁴⁶ Al comentar “El Zahir”, Borges dice que tuvo su origen en una palabra: “Mi punto de partida fue una palabra, una palabra que usamos casi todos los días sin darnos cuenta de lo misterioso que hay en ella (salvo que todas las palabras son misteriosas): pensé en la palabra *inolvidable*, *unforgottable* en inglés”.⁴⁷ Borges dice que se propone buscar algo inolvidable, pero común, y llega a la moneda. Luego, y siguiendo el método inquisitivo-deductivo de Poe se pregunta ¿cómo hacerla inolvidable? Y se responde, también a lo Poe, que ese efecto lo logra a través del sometimiento a un estado emocional particular, una locura u obsesión, lo que podemos relacionar con la exigencia de un “tono” que “La filosofía de la composición” remite a la melancolía. La intención imitativo-paródica del texto de Poe se vuelve explícita cuando Borges añade que pensó, como Poe, en la muerte de una mujer hermosa (tema que, por otra parte, articula “El Aleph”), pero en lugar de una Leonor como la de “El Cuervo”, colocó a una mujer trivial y ridícula, Teodolina Villar. Bajo el estado emocional de la muerte de esta mujer, el narrador recibe la moneda,

⁴⁴ Jorge Luis Borges, “Nathaniel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones* [n. 6], p. 684.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 677.

⁴⁶ Jorge Luis Borges, “El poeta y la escritura”, en *id.*, *Borges en la Escuela Freudiana* [n. 39].

⁴⁷ Borges, “El cuento y yo”, en Pacheco y Barrera Linares, comps., *Del cuento y sus alrededores* [n. 41], p. 440.

objeto mágico, que se vuelve una idea fija. Se desprende de la moneda, pero ya no puede olvidarla, y el narrador, alucinado, piensa que el universo se volverá esa moneda de veinte centavos. Como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el relato nace en el momento culminante de una obsesión.

La obsesión es el motivo de “El Zahir”, y es el resorte de otros cuentos que Borges asocia con éste, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El Aleph”, “El libro de arena”, “La memoria de Shakespeare” o “Funes el memorioso”.⁴⁸ En todos estos casos, existen elementos o propiedades de un objeto/persona que abruman al narrador o personaje por su condición persistente e inexorable. Con esta matriz Borges construye algunos de sus relatos fantásticos, que normalmente responden a la interpolación de algo extraño, “un objeto mágico intercalado en lo que se llama mundo real”,⁴⁹ que poco a poco va ganando terreno hasta dominarlo todo y establecer una ruptura del orden de lo real.

El narrador borgeano adopta los síntomas del obsesivo compulsivo: las ideas fijas, la repetición de actos indeseables, la resistencia, las ceremonias de conjuras. Pensemos estos movimientos en “El Aleph”. El amor incondicional y obcecado por Beatriz Viterbo, la compulsión de visitar su casa en cada aniversario de su muerte pese al rechazo que le provoca su primo, Carlos Argentino Daneri, la resistencia y a la vez la adicción a esta ceremonia, y finalmente, el ritual de exorcismo, la negación de la existencia del Aleph. El texto inspirador de “El Aleph” fue “The cristal egg” de H.G Wells, según nos confiesa Borges, y cuenta exactamente la pasión de un anticuario por un objeto traslúcido, entrañable y fatal, un huevo de cristal que contiene un mundo paralelo y alucinante, al que no puede sustraerse y que le costará la vida.

Dijimos que en muchas de sus tramas fantásticas, Borges propone la interpolación de algo extraño en el orden de lo real, algo que poco a poco va ganando terreno hasta dominarlo todo. La narrativa de Borges ha tenido ese mismo efecto en la literatura. Como esos objetos procedentes de Tlön que se han materializado en el mundo real, la brújula con el alfabeto o el cono pequeño e inexplicablemente pesado, la obra de Borges se ha corporizado, modificando los modos en que concebimos la literatura, los géneros, el narrador, la trama, los personajes, la lectura, la escritura misma. Como Edgar Allan Poe, Borges es el progenitor de una nueva literatura. Falta preguntarnos si como lectores aún nos encontramos en la órbita de *su* filosofía de la composición.

⁴⁸ Véase *Borges en la Escuela Freudiana* [n. 39].

⁴⁹ Borges, “El cuento y yo”, en Pacheco y Barrera Linares, comps., *Del cuento y sus alrededores* [n. 41], p. 445.

RESUMEN

El trabajo reflexiona sobre el arte narrativo en Jorge Luis Borges, teniendo en cuenta su resistencia al género novela, en particular, a la tradición realista, y la escenificación de tal resistencia en sus propios cuentos, donde se proponen argumentos intrincados e improbables para la escritura de este género. Los cuentos serán escenario también de una revisión de convenciones narrativas, como la autoridad del autor o el carácter de la trama, tema central en la teoría borgeana de la narración. Este trabajo reflexiona también sobre cómo Borges da una respuesta ambigua a su precursor Edgar Allan Poe, padre de la moderna filosofía de la composición

Palabras clave: Borges y novela, Borges y cuento, Borges y trama, Borges y Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

This work reflects on Jorge Luis Borges' narrative art taking into account his resistance to the novel, particularly the realistic one, and the staging of such resistance in the writing of the short stories, which offers intricate and unlikely plots related to the novel. The short-stories will also stage a review of narrative conventions, such as the narrator's authority or the character of the plot, the central question in Borges' narrative theory. This work reflects as well on how Borges gives some ambiguous responses to his precursor, Edgar Allan Poe, the father of the modern philosophy of composition.

Key words: Borges and the novel, Borges and the short-stories, Borges and plot, Borges and Edgar Allan Poe.