

Anotaciones sobre lo fantástico en Borges

Alejandro José López Cáceres

Resumen

Este ensayo indaga la poética fantástica de Borges, busca las razones de ese vértigo ontológico característico de sus juegos ficcionales. Trata de responderse la pregunta: ¿qué está detrás de esa estrategia que lleva al lector a dejarse arrastrar por el desafío de buscar al Borges real para terminar hallando siempre esa suplantación hábilmente tejida: el Borges libresco?

Resumo

Este ensaio analisa a poética de Borges, busca as razões dessa vertigem ontológica característica dos seus jogos ficcionais. Trata-se de responder à pergunta: o que está atrás dessa estratégia que leva ao leitor a deixar-se arrastar pelo desafio de encontrar ao Borges real para terminar apelando sempre a uma suplantação habilmente tecida: o Borges ficcional.

Abstract

This essay investigates the fantastic poetry of Borges, searching for the rationale for the ontological vertigo characteristic of his fictional wordplay. It attempts to respond to the question: What is behind this strategy that causes the reader to let himself be pulled by the challenge of searching for the real Borges only to always end up discovering his skillfully woven replacement: the bookish Borges?

Palabras Claves

Literatura Latinoamericana
Jorge Luis Borges

Key Words

Latinamerican Literature
Jorge Luis Borges

Palavras Claves

Literatura Latinoamericana
Jorge Luis Borges

1

Siempre que alguien menciona a Borges nos cuesta trabajo precisar a quién se refiere, si a uno de los tantos personajes que habitan los textos escritos por un fulano que se pasó la vida, entre otras muchas cosas, llamándolos con su propio nombre, o si habla de ese fulano. La confusión viene de una cierta fundación de existencias textuales, recurso éste que, al implicar juegos ontológicos, sitúa el umbral de la estrategia fantástica en la narrativa de Borges. Es ésta la dimensión explorada en varios de sus cuentos, y que resulta clave en el caso de *El Otro*, por ejemplo.

Sin embargo, antes de apresurarnos en la consideración de la otredad como un *topic*, sería conveniente proceder con cautela frente a un fenómeno tan reiterado en la obra de un escritor (1): se trata, antes que nada, de una estrategia estilística (2). Repunta entonces la pregunta sobre cuál es su objetivo. Pues bien, sin pretender exhaustividad alguna, digamos por ahora que ésta pone de manifiesto la intención de confundir identidades entre personajes textuales y sujetos de la realidad. Así se instaura uno de los matices esenciales de lo fantástico borgeano, que va en la misma vía de aquella afirmación suya según la cual, dado que todo lo que sabemos del mundo es un constructo conceptual, y en la medida en que todo constructo es artificio o ficción, nada impide pensar que somos ficticios.

No obstante, esta construcción lógica, que nos arrastra en su considerable sutileza, se ve minada desde varios ángulos. Tal como en algún momento ha planteado Umberto Eco, porque los mundos textuales —y los individuos que los constituyen— son en esencia contrafácticos, es decir, posibles; entonces, han de estar sostenidos por una enunciación (alguien los afirma, cree, sueña, prevé, etc.) (3). Además, porque una consideración que permite catalogar todo en una sola dimensión, niega en sí misma su razón de ser como identidad: si todo es fantástico, nada lo es (4).

Así las cosas, sucede que si nos inclinamos por seguir al pie de la letra las afirmaciones hechas por Borges (el autor) en sus innumerables entrevistas, podremos correr con la suerte de confundir su pensamiento o de elementalizarlo en paradojas de corto alcance: Borges, el heterodoxo a ultranza, se complacía muchas veces en afirmar regodeos excéntricos que parecían decir más de su personalidad que de su pensamiento. Más vale regresar una y otra vez a sus libros, a sus consecuciones y fracasos textuales, allí ondean la agudeza de sus razonamientos y la delicadeza de sus afectos.

Tenemos, pues, que los juegos ontológicos desplegados en sus cuentos no constituyen en sí mismos el fundamento de la ficción, sino que obedecen a intereses de mayor cobertura global: son recursos de una ejecutoria más compleja.

2

Aproximemos una conceptualización sobre lo fantástico que nos permita iniciar el proceso de las definiciones. Se trata de la propuesta teórica de Todorov (5), que se ocupa de lo fantástico clásico surgido durante el siglo XIX. Pese a las críticas y objeciones, ésta es una de las visiones dominantes sobre el tema. El modelo de Todorov encuentra su punto de apoyo en lo que bien podríamos llamar el *Principio de Incertidumbre* (el juego con la física nos viene bien en este caso).

Tomemos la aparición de un fenómeno sobrenatural surgida durante la historia relatada. Esto plantea la necesidad de asimilar desde alguna lógica aquello que de repente nos asalta; no hacerlo implicaría continuar en la incertidumbre. Aparece, entonces, el espectro de un paradigma dual en términos de posibles certezas: o bien el fenómeno en cuestión permite aclaraciones desde la lógica que manejamos cotidianamente, lo cual nos conduce entonces hacia el terreno de lo *sobrenatural explicado*, y, en todo caso, habríamos de considerar lo relatado como *Extraño*; o resulta que nuestro orden de ideas corriente no da cuenta de dicho fenómeno y nos vemos abocados así a incorporar la existencia de otros órdenes, lo que nos ubicaría dentro de lo *sobrenatural aceptado*, y, con ello, entraríamos en el género de lo *Maravilloso*.

¿Qué es entonces lo Fantástico? Todorov nos dirá que “(...) lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso (...) lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’ tal como existe para la opinión corriente (...) Nada nos impide considerar lo fantástico como un género siempre evanescente” (6).

3

Los cuentos de Borges, por muchas razones, plantean una encrucijada bien particular para un modelo como éste, pues, si procedemos a una aplicación de rigor, tendríamos que en un cuento como el que mencionábamos atrás - *El otro* -, la consideración de fantástico se escaparía. Lo propio ocurriría con muchos de los demás cuentos suyos, los cuales habrían de integrarse sin supuestas reservas a la catalogación de Maravillosos (en la medida en que establecen, por resoluciones definitivas, mundos o situaciones que nuestro orden cotidiano no contempla).

Sin embargo, esta clasificación no dejaría de resultarnos sospechosa, entre otras cosas, porque no acabarían de ser convincentes las relaciones genéricas entre los textos de Borges y los cuentos de hadas, y porque intuimos –y acaso la intuición pueda llegar a constituir una prueba sólida en el terreno de lo fantástico– que estamos ante un maestro del género. Tal parece que la incomodidad aquí se debe a una razón de particular interés: el Principio de Incertidumbre no es algo que Borges se proponga instaurar en el texto, bien por el contrario, ésta es una estrategia que apunta a nuestro mundo de referencia, a nuestra realidad.

A Borges le interesa minar aquellos lugares que otrora nos aportaban alguna certeza: los sistemas explicativos del mundo resultan ser meras especulaciones, y, como en *Tlön, la metafísica es una rama de la literatura fantástica*. Diríamos que, en efecto, el Principio de Incertidumbre rige la escritura borgesiana; pero éste no se instaura tanto en la historia relatada como sí en la del propio lector. Aquí aparece aquella ejecutoria compleja de la que hablábamos atrás, entonces, es preciso que la ontología textual borre sus marcas diferenciales con el mundo de referencia para que éste sea considerado textual y viceversa. Por eso Borges necesita participar de ambas existencias, para procurar el efecto de confusión: sólo así será posible aceptar la idea de que somos ficticios.

Son muchos los recursos que el autor convoca en su propósito. Mencionemos, por lo pronto, dos: la combinatoria de discursos narrativos y argumentativos con la que teje sus textos (*Tres Versiones de Judas* es un buen ejemplo); en algún momento no sabemos si lo que se lee es un cuento o un ensayo y esto favorece la confusión de los registros fáctico e imaginario, pues lo que a partir de este procedimiento desarrolla Borges, es un método de conjeturas antagónicas alrededor de una misma anécdota. El efecto de la caja china, según el cual un personaje está soportado en la enunciación de otro y éste, a su vez, en la de otro *in infinitum regresum* (es lo que ocurre, por ejemplo, en *La escritura del Dios* (7).); en algún momento el lector tendrá la sensación de que él mismo es enunciado por alguien –tal vez un dios ebrio, y eso explicaría su vértigo–.

Tenemos entonces que aquella teoría de lo fantástico desarrollada por Todorov aportaría el punto nodal de la incertidumbre para un análisis de Borges, pero requeriría de ciertas consideraciones adicionales dado que dejaría por resolver aún muchas de sus particularidades.

Detengámonos ahora en algunas consideraciones sobre el papel que juega el conocimiento en la obra borgeseana. Con seguridad no encontramos otro protagonista tan esencial como éste en gran parte de los recorridos que hagamos por sus libros.

Tal vez nos sea lícito establecer la conjunción entre incertidumbre y conocimiento apelando al procedimiento de la paradoja: sólo tenemos la gran certeza de que toda afirmación es vulnerable. Borges bien habría podido congratularse con ella; él, más que nadie, nos enrostró aquello que la historia no se cansa de demostrar: la falibilidad de todos los sistemas explicativos del universo. De allí su menosprecio por las prácticas comprobatorias de la verdad y su insensata pretensión de exactitud. Aquel que intenta hacer que el funcionamiento del mundo se corresponda con alguna suerte de teoría, está de antemano condenado al fracaso, pues el orden total del universo es algo que se escapa a la inteligencia humana. No obstante, jamás se hace vana la empresa del conocimiento: cuando el hombre traza esquemas del mundo, lo habita luego de acuerdo con ellos y esto lo redime del caos angustioso. El conocimiento lo humaniza todo; tal es su virtud.

En este orden de ideas, el conocimiento –y esto es claro en Borges– jamás constituye al mundo, sino que lo alude. El ensayista Bernal Herrera afirma que “para Borges el conocimiento es una construcción sobrepuesta a la realidad, probablemente en relación más directa con el sujeto que con ella; pero que por ello mismo no define a la realidad, la cual siempre conserva su existencia autónoma y objetiva. Una cosa es decir que nuestra percepción del mundo está condicionada por el conocimiento, y otra muy diferente decir que la existencia de éste está en función de nuestro entendimiento.” (8). Así que la *alusión* vendría a ser una categoría que circunscribe al conocimiento: éste es una construcción que alude al mundo, hacia ello parece conducirnos Borges. Entonces, el arte, como instauración de muchas lógicas que luego la razón organiza, constituiría el principio de la actividad cognoscente a la que sólo le está dado aludir al mundo.

Estos planteamientos nos llevan a ciertas conclusiones parciales. Tenemos que lo fantástico se define en el Principio de Incertidumbre, cuyo detonador es la aparición de un fenómeno *sobrenatural* (la consideración de *sobrenatural* depende de una enciclopedia, entendida ésta como un conjunto de saberes históricamente determinados (9); es decir, que aquel fenómeno correspondería así a una circunstancia desconocida por una enciclopedia dada. Entonces, la catalogación de fantástico depende de los saberes y creencias de una cultura, de una época, o de algún sistema explicativo del mundo). Por otro lado, lo fantástico ha de oponerse a lo que no lo es; pero ya se ha anotado el orden de

ideas borgeseanas al respecto. Acaso podría resultar legítimo, al referirnos a Borges, hablar en términos de un fantástico metafísico y plantear que la alusión es su eje fundamental.

5

Si, como hemos dicho, estos cuentos escapan a la consideración de Maravillosos -por no construir mundos parasitarios donde rigen leyes sobrenaturales tales como las que permean lobos que hablan y calabazas que se vuelven carrozas-, y, no obstante, recurren a acontecimientos que desafían la lógica del positivismo cientificista, muy seguramente estamos ante la postulación de una nueva realidad que desborda los preceptos de la tradicional epistemología racionalista. No se trata de un despliegue mórbido al mejor estilo de los cuentos de hadas -pues allí también suele haber una lógica unívoca que rige todos los acontecimientos-, sino precisamente de un método conjetural donde los hechos se definen como posibles en el paradigma de nuestro mundo real y en la medida de múltiples alternativas de explicación: los distintos modos de probabilidad que enmarcan cada suceso constituyen el fundamento de la alusión en Borges (10).

Jaime Alazraki plantea la consideración de un género *neofantástico* y se refiere a él en los siguientes términos: "Para tales signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, *donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio*, preferimos la designación de metáfora a la de símbolo." (11). Se ha pasado de la duda epistemológica que se instalaba fundamentalmente en el texto y que caracterizaba a lo fantástico, a un neofantástico marcado por una postulación de realidad que desborda los niveles del texto mismo. Diríamos entonces que esta postulación estaría precedida de aquella según la cual el mundo antecede al hombre, pero la realidad es una versión de éste a escala humana. Nos encontramos de nuevo con los juegos ontológicos entre lo textual y lo real; este tipo de juegos opera la transferencia de la incertidumbre, de los lugares textuales a las instancias fácticas.

6

Señalaremos, ya hacia el final de estas anotaciones, otro recurso que viene a fortalecer la ejecutoria fantástica de la narrativa borgeseana. Si estos cuentos están presididos por la instauración de nuevas lógicas, está claro que para ello precisan de procedimientos distintos a los que, en rigor, presiden ordinariamente

los quehaceres indagativos, es decir, la formulación de una lógica distinta reclama algo que va mucho más allá de una mera recombinação de los mecanismos, esto es: un nuevo paradigma.

La manera como Borges teje sus ficciones está atravesada por un procedimiento que lo emparenta con Morelli, Freud y Conan Doyle: el método indicial (12). Pero ¿en qué consiste dicho procedimiento? Digámoslo con Ginzburg:

(...) hacia finales del siglo XIX, surgió silenciosamente en el ámbito de las ciencias humanas un modelo epistemológico (si así se prefiere, un paradigma), al que no se le ha prestado aún suficiente atención (...) lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa (...) Pero detrás de ese paradigma indicial o adivinatorio, se vislumbra el gesto tal vez más antiguo de la historia intelectual del género humano: el del cazador que, tendido sobre el barro, escudriña los rastros dejados por su presa (13).

Una vez claro el procedimiento, quedaría aún por explicitar cuál es la presa de este Borges cazador. Ya anteriormente lo habíamos planteado: los sistemas explicativos del mundo y su insensata pretensión de abarcar la totalidad. De esta suerte, es preciso estar atentos porque sus cuentos suelen ser dardos envenenados disparados hábilmente contra el corazón de nuestras certezas culturales; así, por ejemplo, *Funes el Memorioso* resulta ser una contundente refutación del empirismo, o las *Tres versiones de Judas* una trampa al sacrosanto mesianismo cristiano.

Cabe agregar que Umberto Eco, por su parte, ha estudiado también el procedimiento indicial a la luz de lo que ha dado en llamar “sintaxis inferencial” (14); y que, de hecho, ha realizado aplicaciones analíticas del mismo sobre estos cuentos: “El caso es que muchos de los relatos de Borges parecen ejemplificaciones de este arte de la inferencia que Peirce llamaba abducción o hipótesis y que no es sino la conjetura”. Más adelante nos dice: “Y eso es lo que ocurre en ‘*La Muerte y la Brújula*’ y en prácticamente todos los relatos de Borges o al menos en los más inquietantes y cautivadores” (15).

7

Intuir otras reglas explicativas, o inventarlas, no equivale en Borges a edificar nuevos mundos; al contrario, su propósito es ampliar el espectro constitutivo de nuestra propia realidad al señalar su carácter conjetural. Dado que las leyes que rigen el universo no son leyes humanas, es preciso regresar los sistemas

explicativos a su justa dimensión de constructos culturales. La ficción, pues, no habría de considerarse como una mentira, sino como una verdad, otra, distinta de la que haya legitimado alguna enciclopedia instalada en cierta hegemonía cultural.

No hay lugar, en sus cuentos, a lobos que hablan, pues estos pertenecen a una dimensión distinta y por ende no representan peligro alguno para los saberes y creencias hegemónicos (en la medida en que están signados por las peripecias de la licencia poética). Bien por el contrario, la poética fantástica de Borges se propone establecer continuidades entre sus textos y el mundo y, en esa medida, dinamitar cualquier certeza explicativa: lo sobrenatural está en la realidad; pero, más que contradecir sus leyes, las complementa. La suya es una poética dictada y ejercida desde el más lúcido escepticismo, de allí su predilección —y necesidad— por recurrir constantemente a estrategias como la alusión, la abducción, la conjetura y los juegos ontológicos; de allí que no sepamos, cuando alguien menciona a Borges, si se refiere a un personaje de la literatura o a un autor. Quizá dé lo mismo.

Notas

- (1) Con frecuencia encontramos el personaje Borges en los cuentos suyos, incluso la inferencia sobre la identidad del narrador, aún en los casos en que ésta no se hace explícita, se hace fácil gracias a la cantidad de referencias a lo extratextual. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, con *La historia de Rosendo Juárez*.
- (2) Ya Jaime Alazraki anotaba en el prefacio de su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1983. Pág. 6, que "la mera constatación de un recurso estilístico es, sin embargo, un hecho gratuito; lo que importa es mostrar la eficacia de ese recurso en el buen funcionamiento de la obra".
- (3) Véase: Eco, Umberto. Estructuras de mundos, en: *Lector in fábula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- (4) Para ejemplificar este aspecto, pensemos el caso de alguien que decide subrayar un texto y que, al proceder, termina subrayando todas las páginas y en cada una de ellas todos los renglones. Si se echase un vistazo ulterior, tendríamos que el criterio de subrayado habría desaparecido en el ejercicio. En otras palabras, y ello es claro en la lógica aristotélica, el principio de identidad se sustenta en la diferencia.
- (5) Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo, 1972.
- (6) Ídem. Pág. 34,53,54.
- (7) El siguiente aparte ilustra el efecto mencionado: "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". Borges, Jorge Luis. La escritura del Dios, en: *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial Emecé, 1992. Pág. 119.
- (8) Herrera Montero, Bernal. Borges y el conocimiento, en: *Filología y lingüística* N° XIII. Pág. 78. (Sin más datos).
- (9) Véase: Eco, Umberto. El antiporfirio, en: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.
- (10) Recuérdese el papel que juega la conjetura en tantos cuentos suyos como: *El tema del traidor y del héroe*, *El otro*, *Abencaján el bojari muerto en su laberinto*, *La otra muerte*, *Emma Zuns*, entre otros.
- (11) Alzraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Gredos, 1983. Pág. 38. (El subrayado es nuestro).
- (12) Este proceso indagativo ha sido estudiado, de manera detallada, por Carlo Ginzburg en su libro *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994. Véase el capítulo: Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales.
- (13) Ídem. Pág. 138,144,146.
- (14) Se trata de algunos desarrollos de los postulados que ya había hecho el norteamericano Charles Peirce, los cuales planteaban un tercer mecanismo indagativo, además de la inducción y la deducción; a saber: la abducción. Véase: Eco Umberto. Cuernos, cascos y zapatos, en: *El signo de los tres*. (Comp. De Umberto Eco y A. Sebeok). Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- (15) Eco, Umberto. La abducción de Uqbar, en: *De los espejos y otros ensayos*. Pág. 178 y 183.

Alejandro José López Cáceres

Profesor titular la Universidad del Valle. Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana. Profesor de la Escuela de Estudios Literarios. Autor de los libros: *Tierra Posible, crónicas y reportajes* (1999), *Entre la pluma a la Pantalla: Reflexiones sobre literatura, cine y periodismo* (2003).

Recibido en: 05/08/03

Aprobado en: 08/09/03