

EL TEXTO BORGEANO EN BUSCA DE AUTOR

L'écriture n'est pas un idiolecte personnel (comme l'était l'ancien style), c'est une énonciation (et non pas un énoncé) à travers laquelle le sujet joue sa division en se dispersant, en se jetant en écharpe sur la scène de la page blanche.

ROLAND BARTHES¹

O. Una de las reglas inalterables que rigen la obra clásica es la de suponer y reconocer obligatoriamente la existencia de un *autor*, *padre* y *propietario* legal de ella. Además, toda obra narrativa tiene un *narrador* (el *yo*-sujeto de la enunciación), que no se confunde —casi— nunca con el *autor*, sino que desempeña simplemente un papel dictado por éste, y es uno de los personajes creados por él: “En principe, celui qui dit *je* n'a pas de nom (cas du narrateur proustien); mais en fait *je* devient tout de suite un nom, son nom. Dans le récit [...] *je* n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms; dire *je*, c'est immanquablement s'attribuer des signifiés; c'est aussi se pourvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginaiement à une «évolution» intelligible, se signifier comme objet du destin, donner un sens au temps. A ce niveau, *je* [...] est donc un personnage”².

Si en la epopeya, en el cuento, en la novela corta, la actitud del narrador había obedecido siempre a una reglamentación bastante severa, en la novela —sobre todo en la de los últimos dos siglos— esa actitud ofrece una enorme variedad de posibilidades: “tel narrateur est un ingénu, tel autre un humoriste, un autre se laisse émouvoir ou prendre par le récit, tel autre montre de l'ironie, un autre une froi-

¹ ROLAND BARTHES, “Réponses”, *Tel Quel*, 47 (1971), p. 103.

² BARTHES, *S/Z*, Paris, 1970, p. 74.

deur de bon-ton, etc. De tous les traits caractéristiques du roman, cette diversité dans le récit est peut-être la plus importante [...] L'attrait du roman tenait aussi à ce qu'il était le récit d'un locuteur individuel et personnel"³.

Las *visiones* (*puntos de vista* o *perspectivas*) del relato —que se refieren al modo de percepción, por parte del narrador, de los acontecimientos relatados— constituyen, a partir de los fines del siglo XIX, uno de los más frecuentes objetivos de investigación para la teoría literaria. Percy Lubbock (analizando páginas de Balzac, Flaubert, Tolstoi, James), Georges Blin (ocupándose de Stendhal), Gérard Genette (de Proust), Tzvetan Todorov (de Laclos), les dedican estudios de mucho interés. Puede encontrarse toda una serie de casos intermedios entre dos posiciones extremas: la aparente *ausencia del narrador* (el narrador invisible: "la narración objetiva") y su *intervención muy marcada*. J. Pouillon⁵ habla de tres visiones posibles: "*par derrière*" (el narrador sabe más que su personaje: fórmula del relato clásico); "*avec*" (el narrador sabe tanto como sus personajes: visión de la época moderna); "*du dehors*" (el autor sabe menos que cualquiera de sus personajes: fórmula típica del siglo XX).

Dada esta compleja variedad de situaciones, la ruptura total de la novela contemporánea nos aparece tanto más interesante: "le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable et flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la personnalité"⁶.

En otras palabras, si, en el texto clásico, la mayoría de los enunciados estaban *originados* y la identificación de su padre y dueño no planteaba ningún problema, el texto

³ WOLFGANG KAYSER, "Qui raconte le roman?", *Poétique*, Paris, 4 (1970), p. 504.

⁴ Véase TZVETAN TODOROV, "Poétique", en el tomo colectivo *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, 1968, pp. 118-121.

⁵ JEAN POUILLON, *Temps et roman*, Paris, 1946.

⁶ GERARD GENETTE, *Figures III*, Paris, 1972, p. 251.

moderno se caracteriza por una manifiesta *transgresión de la propiedad*. Si admitimos la concepción del *texto* como *intertextualidad* y la del *texto* como doble *escritura/lectura*, el problema del *autor* desaparece de por sí: "le texte nous apparaît ainsi immédiatement comme lieu d'intersection d'au moins deux discours; la question de *l'autre* est posée dans sa texture même, et toute conception du texte à perspective «individualiste» (texte comme expression d'un individu, d'un tempérament ou d'un «moi» solitaire) est à rejeter d'emblée"⁷.

La pluralidad del texto moderno excluye la posibilidad de establecer un origen preciso de la enunciación, y esa misma imposibilidad es uno de los indicios de la pluralidad textual ("Plus l'origine de l'énonciation est irréparable, plus le texte est pluriel"⁸).

La concepción textual de Sollers —la del *texto* como *mise-en-scène*—, inspirada en el *Objet du Capital* de Althusser, subraya la misma *falta de paternidad* ("théâtre qui est à la fois sa propre scène, son propre texte, ses propres acteurs, ce théâtre dont les spectateurs ne peuvent en être, d'occasion, spectateurs, que parce qu'ils en sont d'abord les auteurs forcés, pris dans les contraintes d'un texte et de rôles dont ils ne peuvent être les auteurs, puisque c'est, par essence, un théâtre sans auteur")⁹.

Igual a las fabulosas campanas de Roma, cuyo repique sin fin inicia una conocida novela de Thomas Mann (comienzo invocado por Wolfgang Kayser en *Qui raconte le roman?*), igual a esas campanas que nadie hace sonar —nadie, salvo el misterioso "espíritu del relato" ("C'est lui qui dit: «Toutes les cloches sonnaient» et, en conséquence, c'est lui qui les fait sonner")¹⁰—, el texto moderno *no necesita*

⁷ JEAN-LOUIS HOUBEINE, "Première approche de la notion de texte", en el tomo colectivo *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, p. 272.

⁸ ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, 1970, p. 48.

⁹ LOUIS ALTHUSSER, *Objet du Capital*, apud PHILIPPE SOLLERS, "Niveaux sémantiques d'un texte moderne", *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, p. 317.

¹⁰ THOMAS MANN, *L'Elu*, apud WOLFGANG KAYSER, "Qui raconte

y *no admite Autor*: el texto moderno se narra a sí mismo.

Por esta razón— y en la medida en que el conjunto borgiano está considerado *texto*, bajo los dos aspectos que nuestra concepción del texto está implicando (el *texto como intertextualidad* y el *texto como doble escritura/lectura*)—, no hablaremos, a lo largo de nuestro análisis, de un *Autor*, en el sentido tradicional —posesional y paternalista— de la cultura burguesa, sino de un simple *sujeto de la escritura*, cuya dispersión en varias hipóstasis (en primer lugar: el *intertexto*; en segundo lugar: el *lector*, ya que su papel se vuelve *activo*, en el sentido más concreto de la palabra) será tratada en las páginas siguientes. Una de estas hipóstasis —la que sirve de núcleo agrupador y que presta su firma al texto [en nuestro caso se llama Jorge Luis Borges]— recibirá, convencionalmente, el nombre de *autor*. Para poder entender mejor la presente acepción del término, recordemos el sentido que Michel Foucault le concede: “L’auteur, non pas entendu, bien sûr, comme l’individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais l’auteur comme principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence”¹¹. “L’auteur est ce qui donne à l’inquiétant langage de la fiction ses unités, ses noeuds de cohérence, son insertion dans le réel”¹².

1. “Biografía” y “autobiografía”

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía¹³.

le roman?”, p. 509: “C’est moi. Je suis l’esprit du récit, assis à l’endroit présent, dans la bibliothèque du couvent Saint-Gallen en Allemagne, à la place où était assis dans le passé Nokter le Bégue, et qui raconte cette histoire pour votre plaisir et pour votre édification la plus grande, en commençant par sa fin providentiellement heureuse et en faisant sonner les cloches de Rome”.

¹¹ MICHEL FOUCAULT, “L’ordre du discours”, Paris, 1971, p. 28.

¹² FOUCAULT, *op. cit.*, p. 30.

¹³ BORGES, *Una vida de Evaristo Carriego*, EV. CARR., p. 33.

Iniciamos, no sin intención, el análisis del *sujeto de la escritura* borgeana, a través de una cita que cuestiona la objetividad de una noción tradicional implicada por la existencia del autor: la *(auto) biografía*. Si admitimos la idea del *Autor* —real y legal, padre y propietario de la obra— que la literatura clásica propone (utilizamos el término “clásico” en oposición con “moderno”, o sea para toda literatura anterior a Flaubert y Mallarmé), debemos forzosamente admitir la de una posible *(auto) biografía* de ese *Autor*. El texto borgeano pone en duda precisamente el contenido de esta noción: más bien, la posibilidad de existencia de una *(auto) biografía total y definitiva*, que corresponda a la existencia de un *autor íntegro e indivisible*: “Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel. Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo”¹⁴.

La idea de la biografía total está rechazada decididamente y, con ella, la de su objeto, el *Autor* único e indivisible. No olvidemos que la única biografía literaria escrita por Borges, la de Evaristo Carriego, se titula no “*La*” *vida de Evaristo Carriego*, sino “*Una*” *vida de Evaristo Carriego*: una de las muchas biografías posibles que corresponda a una de las muchas hipótesis del *autor* (no *Autor*) llamado Evaristo Carriego.

El estatuto que Borges concede a la *(auto) biografía* es más bien el de papel *creado* —como el de todo otro personaje— por el autor, y *desempeñado* por el mismo: el autor se desdobra, de esta manera, en *autor/actor*, y la hipótesis de *actor* no excede en importancia a la de cualquier otro actor (personaje) del escrito: “De esa nada [...] Bernard

¹⁴ BORGES, *Sobre el “Vathek” de William Beckford*, O. INQ., p. 187.

Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae*: la más efímera será, lo sospecho, aquel George Bernard Shaw que lo representó ante la gente [...]"¹⁵.

Es ésta una concepción muy parecida a la teóricamente fundada por Roland Barthes: "L'Auteur lui-même, déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique, peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres: il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son oeuvre, par une voie d'*expression*; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation*: l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique), consistera alors à *retourner* la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque, irrepérable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte: un travail dont l'aventure a déjà été racontée non par des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet"¹⁶.

Esta idea de la *división del sujeto* persigue a Borges en zonas textuales muy diversas (volveremos a encontrarla en las autobiográficas). En "Nota sobre Walt Whitman", caracteriza de la misma manera —mediante la escisión *autor/actor*— la personalidad del gran escritor norteamericano: en realidad "hay dos Whitmans: el 'amistoso y elocuente salvaje' de *Leaves of grass* y el pobre literato que lo inventó. Éste jamás estuvo en California o en Platte Cañón; aquél improvisa un apóstrofe en el segundo de esos lugares [...] y ha sido minero en el otro [...]. Éste, en 1859, estaba en Nueva York; aquél, el dos de diciembre de ese año, asistió en Virginia a la ejecución del viejo abolicionista John Brown [...]. Así se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda"¹⁷.

¹⁵ BORGES, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, O. INQ., p. 220.

¹⁶ ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, 1970, p. 217.

¹⁷ BORGES, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., pp. 123 y 128.

En este caso —como en el muy singular de la novela *Jehan de Saintré* de Antoine de la Sale (1456), analizada por Julia Kristeva, y que prefigura de una manera curiosa la situación del sujeto de la escritura moderna—, “l’écrivain est à la fois acteur et auteur, ce qui veut dire qu’il conçoit le texte romanesque en même temps comme pratique (acteur) et produit (auteur), processus (acteur) et effet (auteur), jeu (acteur) et valeur (auteur), sans que les notions d’oeuvre (message) et de propriétaire (auteur) déjà imposées aient réussi à vouer à l’oubli le jeu qui les précède”¹⁸.

Sin embargo, los *detalles “autobiográficos”* (con la restricción de contenido que acabamos de precisar) no faltan en el texto borgeano. A veces reconocemos, o nos parece reconocer, a Borges en una secuencia que habla de alguno de sus personajes (“Como todo poseedor de una biblioteca, Aureliano se sabía culpable de no conocerla hasta el fin”)¹⁹, o en algunas palabras del narrador de “La Biblioteca de Babel” (“Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací”)²⁰.

Pero más importantes son los relatos o las *secuencias* de tipo *autobiográfico*, en las cuales el *autor* habla de *sí mismo* en un discurso desarrollado en primera persona (o sea —grosso modo— *autor*, *narrador* y *actor* coinciden).

Antes de proseguir cabría hacer aquí algunas aclaraciones terminológicas que faciliten la comprensión de nuestro análisis. Dentro de los distintos niveles de investigación enfocados a lo largo del presente trabajo, manejaremos los siguientes conceptos: *escritura* (proceso de engendración y producción) y *escrito* (cuerpo material del texto, resultado,

¹⁸ JULIA KRISTEVA, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969, p. 124.

¹⁹ BORGES, *Los teólogos*, AL., p. 37.

²⁰ BORGES, *La biblioteca de Babel*, FIC., p. 86.

producto), términos que expresan el doble aspecto del *texto* (producción y producto a la vez), su doble dimensionalización, vertical (*escritura*) y horizontal (*escrito*); *enunciación* (proceso de efectuación de la narración) y *enunciado* (producto: “lo narrado”, “lo relatado”): reflejan el doble aspecto bajo el cual está enfocado el *escrito*; *sujeto de la escritura*, caracterizado por su dispersión en varias hipóstasis, la principal (en nuestro caso, Borges), que coincide con el *sujeto del escrito*, será convencionalmente llamada *autor*; *sujeto del escrito* o *autor* (aquí, *Borges*); *sujeto de la enunciación* o *narrador* (el narrador es uno de los dos términos de la enunciación: el *emisor*; el segundo —el *receptor*— es de aparición mucho más escasa); *actor(es) del enunciado* o *personaje(s)*.

En uno de los relatos aludidos (“Borges y yo”) el *sujeto de la escritura* coincide con el *sujeto del escrito* (o *autor*: *Borges*), con el *sujeto de la enunciación* (*narrador*) y con uno de los *actores* del enunciado: “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”²¹.

Esta fusión vertical (*yo de la escritura* = *yo del escrito*) y horizontal (*yo del escrito* = *yo de la enunciación* = *actor del enunciado*) está acompañada por un *desdoblamiento* horizontal (desdoblamiento del *sujeto* al nivel del *escrito*) que traspone un desdoblamiento vertical, el del *sujeto de la escritura*. (Con este último pasaríamos ya al terreno del psicoanálisis, que no entra en nuestras preocupaciones, razón por la cual lo dejamos de lado).

El *sujeto del escrito* se desdobra en dos partes: una de ellas se identificará con el *sujeto de la enunciación* (*narrador*) y con el *actor₁ del enunciado*; la otra, con el *actor₂ del enunciado*. El final del relato —juego típicamente borgiano— colocará este sistema de identificaciones bajo una

²¹ BORGES, *Borges y yo*, HAC., pp. 50-51.

luz dubitativa: acaso el *narrador* no es el *actor*₁, sino el *actor*₂: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (*Borges y yo*, HAC., p. 51).

En consecuencia, el desdoblamiento es *divergente*, la *escisión del autor* en dos ramas es llevada hasta el nivel del *enunciado*, atrayendo la separación concreta en *dos actores*.

La significación de este desdoblamiento —cuya manifestación última es la oposición *actor*₁/*actor*₂— ofrece, a lo largo del relato, toda una dialéctica. Al principio, la oposición parece dejarse expresar mediante los términos *pasivo/activo* (“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”), después, se convierte en *individuo corriente/escritor*:

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. [...] 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. [...] 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. (*Borges y yo*, HAC., pp. 50-51).

Y, finalmente, pasa a expresar la incesante contradicción interior (*antiguo/nuevo*) que desgarrar la personalidad de todo creador: “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”. (*Ibidem*, pp. 50-51).

Un desdoblamiento semejante está operado en otra secuencia “autobiográfica”, donde el *sujeto de la escritura* se identifica también con el *sujeto del escrito* (Borges), con el *sujeto de la enunciación* (*narrador*) y con el *actor del enunciado*:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de oca-
sos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás
de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimi-
tados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guita-
rra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes
poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis
noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando
bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó
a su amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo
del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado
durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado
del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda oculta-
ba la lepra²².

Asistimos aquí no a un desdoblamiento divergente, como
en el caso anterior, sino a uno *paralelo*: la escisión del autor
en dos ramas no lleva a la separación en dos actores del
enunciado, sino que se soluciona por la coexistencia de las
dos en *un mismo actor*. Los términos del desdoblamiento
serían, esta vez, *hombre de acción/hombre de letras* (el *lec-
tor* —como trataremos de demostrarlo más lejos— equi-
vale, en la concepción borgeana, al *artifex*, al *creador*; la
lectura practicada y exigida por Borges es una *lectura/es-
critura*. Por esta razón, el término *lector* resultaría, en nues-
tro caso, pobre, y optamos por el de *hombre de letras*, que
incluye, en igual medida, al *lector* y al *escritor*).

Como en las situaciones precedentes, donde el escritor
(materializado en el *actor*₂) representaba siempre el térmi-
no fuerte, marcado de la oposición, aquí también, el *in-
dividuo de acción* cede el paso al *escritor/lector*. (Borges
no reincide en el anacronismo de Pierre Menard y falla el
antiguo pleito *contra* las armas y *en favor* de las letras.)

El relato *El sur* —cuya estructuración bi-isotópica (ad-
mitásenos un término de análisis estructural, en el cual
nos detendremos con detalle más adelante) hace posible
una lectura plural —ofrece dos variantes de lectura: una

²² BORGES, *Prólogo*, EV. CARR., p. 9.

puramente narrativa (*ficticia*), y otra *autobiográfica*. (“De *El sur*, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”²³). La segunda isotopía, la (auto) biográfica —ocultada detrás de la primera—, no se revela sino mediante una lectura atenta, y sólo ante un lector avisado: al sujeto de la escritura borgeana no le gusta (no le conviene) incidir (sino disimuladamente) en detalles autobiográficos. En cambio, asistimos, como en los casos ya analizados, a dos operaciones inversas: la primera, válida solamente en una de las dos variantes de lectura —la autobiográfica—, es la *identificación del sujeto de la escritura con el sujeto del escrito* (Borges) y con el *actor del enunciado* (Dahlmann); la segunda, el *desdoblamiento* (del *sujeto de la escritura = sujeto del escrito = actor*) en *hombre de acción/hombre de letras*. El intento de solucionar el desdoblamiento en favor del primer término (al contrario de las soluciones precedentes, mucho más características para Borges), atraerá una probable catástrofe final.

Llamaremos esta hipóstasis del *autor*, que coincide en ciertos *detalles biográficos* con el *actor del enunciado* y (a veces, también) con el *sujeto de la enunciación*, el *autor autobiografiado*. Como vemos, su manifestación en el texto borgeano se caracteriza por *desdoblamiento* y *ocultación*.

2. La falsa personalización

Uno de los conceptos más interesantes relacionados con la teoría de la comunicación lingüística es el de *shifter* (el término pasa sin traducción a los demás idiomas, a excepción del francés, que vacila entre conservarlo y traducirlo por *embrayeur*). El término pertenece a Otto Jespersen, quien lo define como “une classe de mots [...] dont le sens varie avec la situation [...] exemple *papa, maman*, etc.”²⁴, para ser después ampliamente desarrollado por Roman Ja-

²³ BORGES, *Prólogo*, FIC., p. 116.

²⁴ O. JESPERSEN, *Language*, pp. 123-124, *apud* ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 178.

kobson²⁵. Utilizando parcialmente el material de un estudio de Burks²⁶, Jakobson caracteriza el *shifter* como perteneciente al mismo tiempo a dos clases: la de los *símbolos* y la de los *índex* (según Pierce, “un symbole (par exemple le mot français “rouge”) est associé à l’objet représenté par une règle conventionnelle, tandis qu’un index (par exemple l’acte de montrer quelque chose du doigt) est dans une relation existentielle avec l’objet qu’il représente”²⁷).

El caso más típico de *shifter* es el pronombre personal *yo*. Por un lado, el signo *yo* no puede representar su objeto sin que le sea asociado “mediante una regla convencional” (en códigos diferentes, el mismo sentido está atribuido a secuencias distintas: *yo, je, ego, ich*) —por consiguiente, es un *símbolo*. Por otro lado, el signo *yo* no puede representar su objeto sin hallarse en “relación existencial” con este objeto: la palabra *yo* que designa al enunciador (emisor) se halla en relación existencial con la enunciación —por consiguiente funciona como *índex*.

Dicho de otra manera, los *shifters* (o en la terminología de Bertrand Russell, los “*particulares egocéntricos*”) son una clase de palabras caracterizadas por una doble relación —*designación* (respecto al *referente*) e *indicación* (respecto al proceso de *enunciación*)— y establecen relaciones entre el *sujeto del enunciado* y el *sujeto de la enunciación*. Se pueden incluir aquí algunos de los *pronombres personales* (‘yo’, ‘tú’, ‘nosotros’, ‘vosotros’, ‘ustede(s)’), ciertos *demonstrativos* (‘éste’, ‘ése’), ciertos *adverbios* llamados “*relativos*” (‘aquí’ “ahí’, ‘ahora’, ‘hoy’, ‘ayer’), los *tiempos verbales*, el *vocativo*, el *imperativo*. Todos ellos constituyen la característica mayor del así llamado *discurso personal*²⁸.

²⁵ ROMAN JAKOBSON, “Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe” [traducción de “Shifters, verbal categories and the Russian verb”, *Russian Language Project*, Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard University, 1975] *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, pp. 176-196.

²⁶ A. W. BURKS, “Icon, Index, Symbol”, *Philosophy and phenomenological research*, IX, 1949.

²⁷ ROMAN JAKOBSON, “Les embrayeurs...”, p. 17.

²⁸ Véase también TZVETAN TODOROV, *Littérature et signification*,

Enfocando de otra manera el problema, Émile Benveniste revela la existencia de dos planos de enunciación: el de la *historia* y el del *discurso*. Dichos planos se refieren a la integración del sujeto de la enunciación en el enunciado. En el primer caso (*historia*), "il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps sans aucune intervention du locuteur dans le récit". El segundo (*discurso*) se define como "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière"²⁹. Toda lengua dispone de una serie de elementos destinados a informarnos únicamente sobre el acto y el sujeto de la enunciación, realizando la transformación del lenguaje en discurso. Estos elementos son los *shifters*.

En los términos de nuestro análisis, el *shifter* sería el elemento que establece relaciones entre el *sujeto de la enunciación* y el *actor* que lo representa al nivel del *enunciado* (*sujeto del enunciado*). Su presencia en el texto borgeano es bastante frecuente (subrayamos su aparición en los ejemplos que siguen):

*He verificado en mi biblioteca diez tomos de Groussac*³⁰.
 Hacia 1905, *yo sabía* que las páginas omiscientes (de A a All) del primer volumen del Diccionario enciclopédico hispano-americano de Montaner y Simón incluían [...]
 Hacia 1916, *leí* esta oscura enumeración de Quevedo: [...]
 Hacia 1923, *recorrí* en Ginebra no sé qué libro heresiológico en alemán y *supe* que [...] *Más adelante pude* interrogar los libros especiales de Mead [...] ³¹.

En un cajón [*mío* = *shifter* callado] hay un puñal. Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a *mi* padre [...] que lo trajo del Uruguay³².

Paris, 1967, p. 85: *Id.* "Poétique", *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, 1968, pp. 114-115.

²⁹ EMILE BENVENISTE, *apud* TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, 1971, pp. 37-38.

³⁰ BORGES, *Paul Groussac*, DISC., p. 39.

³¹ BORGES, *Una vindicación del falso Basíledes*, DISC., p. 61.

³² BORGES, *El puñal*, EV. CARR., p. 133.

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía [= *yo me encontraba* en esa quinta] [...] El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado *conmigo esa noche*" [...] ³³.

A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. [...] Arriba de tres veces no lo *traté*, y éstas en una misma noche, pero es noche que no se *me olvidará* [...] Parece cuento, pero la historia de *esa noche* rarísima empezó [...] la cosa es que *yo estaba* de lo más feliz. *Me tocó* una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. [...] *Entonces*, Borges, *volvía* a sacar el cuchillo" [...] ³⁴.

Los *shifters* de las secuencias presentadas ofrecen dos tipos de informaciones: 1) acerca del *sujeto de la enunciación*, que se identifica, en los primeros cuatro ejemplos, con el *sujeto del escrito* (autor): el *yo* de dichas secuencias incluye estos dos elementos, y toda la serie de *shifters* agrupados acerca de ese *yo* se refiere, al mismo tiempo, al sujeto de la enunciación y al del escrito; 2) acerca del *sujeto de la enunciación*, identificado, en el último ejemplo, con el *actor*₁ (sujeto del enunciado) pero no con el *sujeto del escrito* (el *autor* se identifica, en este caso, con el *actor*₂ —'Borges'— quien cierra la enunciación, coincidiendo con el *receptor* del mensaje).

Las dos series de *shifters* realizan, por consiguiente, dos tipos de identificaciones:

- 1) sujeto de la enunciación = sujeto del enunciado
= sujeto del escrito (autor)
- 2) sujeto de la enunciación = sujeto del enunciado
≠ sujeto del escrito

La que nos interesa es la serie 1), que contribuye por su

³³ BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 13.

³⁴ BORGES, *Hombre de la esquina rosada*, HIST. INF., pp. 95-107.

lado indicativo (relación de indicación) a la (aparente) *personalización del autor*. Pero esa personalización está obliterada por el carácter dubitativo (si es que no falso) del lado simbólico (relación de designación, respecto al referente) de la serie. (Dudamos de que en un cajón de la mesa de Borges se encontrase realmente un puñal, regalado por Luis Melián Lafinur al padre de aquél, etc. . . . , y de que en el fondo de un corredor de una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía, se encontrase un espejo, y de que, en 1923, Borges haya podido recorrer, en Ginebra, cierto libro heresiológico en alemán, etc.).

La posible personalización del autor por medio de *shifters* es, en el caso del texto borgeano, una *falsa personalización*.

3. *El autor a través de sus actores*

Salvo los casos en que el *sujeto de la escritura* (aquella parte que convinimos en llamar *autor*) se manifiesta al nivel del *escrito*, como *actor del enunciado* (*El sur*) o como *sujeto de la enunciación* y *actor del enunciado* al mismo tiempo (*Borges y yo*), llevando su propio nombre u otro ficticio —casos que reunimos bajo la denominación común de autor autobiografiado—, se nos ofrece otro, de contornos más difusos y más difícil de descubrir: la manifestación del *autor* a través de ciertos *actores del enunciado*, con nombres ficticios y cuya biografía poco o nada coincide con la de Borges.

En estos casos (pensamos en los personajes Pierre Ménard, Herbert Quain, Jarmolinsky, Hladik), la identificación es sólo *parcial* y el rasgo identificador no es de índole *biográfica* (aunque tres de estos personajes sean *escritores*, el cuarto, *cabalista* y el quinto, *Borges* mismo), sino más bien *bibliográfica*, operando no a través de la *vida*, sino de su aspecto más significativo, la *escritura*: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para

siempre quién es”³⁵. Para Borges, este momento máximo es una *actitud*: la escritura: “La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida, pero no es arbitraria — escribe Borges a propósito de Pierre Menard—; es un diagrama de su historia mental...”³⁶, dice a continuación, explicando “no es arbitrario”: “Está llena de alusiones —más vagas o más concretas— a mi propia lista bibliográfica”, podríamos leer.

En efecto, en la “nómina de escritos” de Pierre Menard, encontramos el “soneto simbolista (léase *ultraísta*) que apareció dos veces (con variaciones)”³⁷ en una misma revista; la monografía sobre *John Wilkins* (pensemos en “El idioma analítico de John Wilkins” de *Otras Inquisiciones*); “la obra *Les problèmes d'un problème* [...] que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga”³⁸ (véase “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” en *Discusión* y “Avatares de la tortuga”, publicada dos veces, en *Discusión* y en *Otras Inquisiciones*).

Hallamos también la “monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, «sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas»” (FIC. pp. 46-47), y pensamos en la literatura de Tlön, donde “abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas”³⁹, y en las innovaciones del poeta ficticio Ginzberg, de las “Crónicas de Bustos Domecq” (“Mi propósito es la creación de un lenguaje poético, integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las lenguas comunes, pero que

³⁵ BORGES, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, AL., p. 55.

³⁶ BORGES, *Prólogo*, FIC., p. 11.

³⁷ BORGES, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., pp. 46-47.

³⁸ BORGES, *op. cit.*, pp. 46-47.

³⁹ BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 21.

denotan situaciones y sentimientos que son, y fueron siempre, el tema fundamental de la lírica"⁴⁰).

En este caso, la identificación no es *directa* (*actor-autor*), sino *mediata* (a través de los *escritos* pertenecientes al *actor* y al *autor*, o a varios *actores*): un texto (ficticio) del *actor* en cuestión está identificado con fragmentos reales del *texto borgeano* —o más completo aún— con otros *textos* (ficticios también) de otros *actores* borgeanos.

En el caso de Herbert Quain, la identificación es también *mediata*: dos textos de Herbert Quain (presentados en "Examen de la obra de Herbert Quain" como "relatos en el relato") —*The god of the labyrinth* y *April March*— figuran "La Casa de Asterión" (u otro relato borgeano del mismo tipo) y, respectivamente, la *novela de Ts'ui Pen* del "Jardín de senderos que se bifurcan".

Jaromir Hladik, escritor checo de lejano origen judío, es autor —como Jarmolinsky— de una traducción del *Sepher Yezirah* y de un *Examen de la filosofía de Robert Fludd* (el autor se revela aquí a través de sus propias preferencias literarias y filosóficas, expresadas por dos de sus personajes), como también de una *Vindicación de la eternidad*, que Hladik juzga la menos deficiente, tal vez, de sus obras (ya no hace falta mencionar aquí la "Historia de la eternidad").

El cabalista Marcelo Jarmolinsky —además de las obras comunes con Hladik— es autor, igual que Borges, de una *Vindicación de la cábala* (v. *Discusión*).

El quinto de los personajes mencionados es el *narrador* de "El Zahir" (sujeto de la enunciación), que es, al mismo tiempo, uno de los *actores* (sujeto del enunciado), y que lleva el nombre de Borges. El cuento —hechos "autobiográficos" borgeanos— es totalmente ficticio, pero sin embargo la identificación con el *sujeto del escrito* se realiza no sólo a través del nombre, aunque éste colabore también, sino a través de un nuevo "relato en el relato", que esta vez es la figuración exacta de "La casa de Asterión".

⁴⁰ BORGES y BIOY CASARES, *Gradus ad Parnasum*, BUST. DOM., p. 83.

Pero los títulos de las listas bibliográficas analizadas remiten al conjunto textual borgeano (e indirectamente a su autor parcial, Borges) no sólo debido a una identidad de referentes, sino también al *tipo de texto* aludido: *examen*, *vindicación*, *réplica* son palabras constantes en dicho conjunto, y atestiguan la predilección borgeana de invocar siempre otro texto básico, de constituir el texto propio en comentario (metatexto) de aquél.

4. *El autor múltiple*

La escritura de *autor múltiple* —comúnmente llamada *colaboración literaria*— ha sido una de las tentaciones permanentes de Borges: escritura de autor doble, o triple a veces, entre cuyos elementos hay uno estable, permanente (el principal, Borges) y otro(s) móvil(es), cambiante(s). Estos elementos variables podrán llamarse Pedro Henríquez Ureña (*Antología de la literatura argentina*, 1937), Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (*Antología de la Literatura fantástica*, 1940 y *Antología poética argentina*, 1941), Delia Ingenieros (*Antiguas literaturas germánicas*, 1951), Margarita Guerrero (*El Martín Fierro*, 1953 y *Manual de zoología fantástica*, 1957), Betine Edelberg (*La imagen perdida*, 1953 y *Leopoldo Lugones*, 1956), Luisa M. Levinson (*La hermana de Heloisa*, 1955).

El más constante de todos y, sin duda alguna, el más interesante de los colaboradores de Borges es Adolfo Bioy Casares (*Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1943; *Dos fantasías memorables*, 1945; *Los mejores cuentos policiales*, 1951; *Los Orilleros* y *El paraíso de los creyentes* [guiones cinematográficos]; *Cuentos breves y extraordinarios*, 1955; *Libro del cielo y del infierno*, 1960; *Crónicas de Bustos Domecq*, 1967).

El binomio literario Borges-Bioy Casares funciona a veces "normalmente", produciendo un *texto* (cuyo tipo no interesa precisar aquí) *de autor doble*, pero otras veces, antes de producir el texto, engendra un *segundo autor*, esta vez ficticio, inexistente como persona física, pero dotado de una *identidad* concretizada en un apellido (*Bustos Domecq*)

y un apodo (*Bicho Feo*) —, de una “obra” con un “estilo” muy peculiar y definido, y hasta de un *crítico*, Gervasio Montenegro —ficticio también—, para prologar la obra. La producción de este autor puede ser un texto *real*, de índole policíaca (*Seis problemas para don Isidro Parodi* o *Los mejores cuentos policiales*), o puede ser —y aquí el *juego al autor* se transforma en *juego al texto*— un texto *real a medias*, ya que consiste en el comentario (metatexto) de un *texto inexistente*. Asistimos aquí a la elaboración, por parte de un *autor ficticio* (producido por un *doble autor real*) de un *texto real* (metatexto de un *texto inexistente*) con un *prólogo real* (metatexto del metatexto, o sea un *metatexto de segundo grado*) escrito por un *crítico ficticio*. ¿No nos sentimos ya en pleno laberinto?

5. *El autor disimulado*

En un libro de finísimo análisis de la retórica moderna, cuya principal característica sería el *rechazo* de todo orden tradicional (“Nos arts littéraires sont faits de refus”), de toda “receta” impuesta por la retórica clásica (sin darse cuenta de que la aparente ausencia de recetas, perseguida con deliberación, se convierte ella misma en una nueva receta), Jean Paulhan discute el estatuto de cierto tipo de escritor moderno: “Simplement a-t-on vu se former de nos jours un nouveau genre littéraire, dont le succès a été grand, et qui pourrait s'appeler «la justification» ou l'«alibi». Le thème commun en serait à peu près: «L'auteur établit que, malgré l'apparence, il n'est pas un auteur»”⁴¹.

Revisando varias modalidades posibles que expresan esa *evasión del autor* (“Je me suis borné a rapporter...”, “Les faits son tels. Qu'y puis-je faire? ... Je n'ai été qu'un appareil enregistreur”, “La sincérité, mon seul guide...”, “Un miroir le long d'une route...”), Paulhan la explica por el deseo del autor (que él llama “l'auteur irresponsable”) de no sentirse responsable de ciertas “recetas”, ciertos

⁴¹ JEAN PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres*, Paris, 1941, pp. 41-42.

lugares comunes, ciertos "clichés", que, sin embargo, resultan a veces inevitables: "Que si le lieu commun et le cliché sont, en littérature, inévitables, l'écrivain du moins peut en être innocent. Ce n'est pas lui qui forge et impose le cliché. Simplement le laisse-t-il passer. Ce n'est pas lui qui dit: «La marquise est sortie a 5 heures». C'est la marquise qui est sortie. Drole d'idée; mais enfin, il n'y est pour rien"⁴².

Un siglo antes, procedimientos parecidos tenían su origen en la necesidad de satisfacer una exigencia de *verosimilitud* manifestada tanto por el lector medio, como por el perspicaz (Tomashevski emplea el término de "motivación realista"): "Nous réclamons à chaque oeuvre une illusion élémentaire: l'oeuvre serait-elle très conventionnelle et artificielle que nous devrions percevoir l'action comme vraisemblable. Ce sentiment de vraisemblance est extrêmement fort chez le lecteur naïf et ce lecteur peut croire à l'authenticité du récit, il peut être persuadé que les personnages existent réellement [...]. Pour un lecteur plus averti, l'illusion réaliste prend la forme d'une exigence de vraisemblance. Sachant bien le caractère inventé de l'oeuvre, le lecteur exige cependant une certaine correspondance avec la réalité et il voit la valeur de l'oeuvre dans cette correspondance. Même les lecteurs au fait des lois de composition artistique ne peuvent se libérer psychologiquement de cette illusion"⁴³.

Es el caso de Pushkin, quien, apenas acabada la *Historia de la rebelión de Pugachov*, publica *La hija del capitán* en la forma de las *Memorias* de Griniov, acompañadas por la siguiente explicación: "Le manuscrit de Piotr Andréévitch Griniov fut fourni par un de ses petits-fils, qui avait appris que nous nous occupions d'un travail concernant l'époque décrite par son grand-père. Nous avons dé-

⁴² PAULHAN, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁴³ B. TOMACHEVSKI, "Thématique", en el tomo colectivo *Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes réunis)*, Paris, 1965, pp. 284-285.

cidé, avec la permission des parents, de publier le manuscrit lui-même"⁴⁴.

Casos parecidos se dan en varias épocas, respondiendo generalmente a las exigencias de una convención, de un género, de un período literario o, simplemente, a alguna orientación de las demandas del público. Pensamos en el autor del "Quijote", el cual afirma, "en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que [él mismo] adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea. Pensamos en Carlyle, que fingió que *Sartor resartus* era visión parcial de una obra publicada en Alemania por el doctor Diógenes Teufelsdröck; pensamos en el rabino castellano Moisés de León, que compuso el *Zohar* o *Libro de Esplendor* y lo divulgó como obra de un rabino palestiniiano del siglo III"⁴⁵. Pensamos en el "Wakefield" de Nathaniel Hawthorne, quien "había leído en un diario, o simuló por fines literarios haber leído en un diario, el caso de un señor inglés que dejó a su mujer sin motivo alguno"⁴⁶ ... etc.

La misma *disimulación del autor*, muy frecuente en el caso de la escritura borgeana, tiene raíces y propósitos distintos. Es casi constante la tendencia borgeana de ocultarse *detrás de otro autor* (el texto propio se convierte entonces en *texto* —o mensaje— *de segundo grado*) o *detrás de otro texto* (el texto borgeano se convierte en *metatexto*).

5.1. *El texto de segundo grado*

En el primer caso, Borges se proclama *emisor de segundo grado* (E₂) rechazando el título de *autor*: está invocada la existencia de un primer emisor (E₁) —el verdadero au-

⁴⁴ POUCHKINE, "Post-face" a *La fille du capitaine*, apud B. TOMACHEVSKI, *op cit.*, pp. 284-285.

⁴⁵ BORGES, *Magias parciales del Quijote*, O. INQ., pp. 66-67.

⁴⁶ BORGES, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., p. 79.

tor—, cuyo mensaje está captado por Borges (R_1) y retransmitido al lector (R_2). Hay, por consiguiente, un *primer emisor* E_1 —generalmente ficticio— y un *primer receptor* R_1 (Borges), un *segundo emisor* E_2 (Borges) y un *segundo receptor* R_2 (lector). (Borges tiene la doble función de receptor y emisor.)

Aparentemente, se trata de la situación tan frecuente del *mensaje* (discurso) *retransmitido*⁴⁷. En el fondo, la situación es más complicada: el primer emisor es, en la mayoría de los casos, *ficticio* (aunque con apariencia de realidad) o, si existe realmente (si se trata, por ejemplo, de algún escritor auténtico), la cita que se le atribuye es falsa; o si no es falsa la cita, debe de serlo la obra a la cual pertenece tal cita, etc. Asistimos, por un lado, a una permanente *transgresión de la precisión del emisor* (disimulación o indeterminación del autor) y, por otro lado, a la *escisión del autor* borgeano en el doble *receptor/emisor* o sea, en los términos del análisis que intentamos realizar, en el doble *lector/escritor* (*lector* que está utilizando aquí en sentido amplio; pensamos no sólo en el lector de un texto literario, sino en el de todo texto posible ofrecido por la sociedad humana).

5.1.1. Las modalidades a través de las cuales Borges finge entrar en posesión del mensaje que volverá a relatar son diversas. Una de las más utilizadas es la *conversación*.

La organización textual correspondiente es, en general, la siguiente: el interlocutor de Borges está presentado como *sujeto del escrito* (lo llamaremos el *falso sujeto del escrito*, o el *falso autor*), mientras que Borges se declara simple *sujeto de la enunciación* (*narrador*). A veces, el *falso sujeto del escrito* aparece también como *actor del enunciado*:

[Mi relato] (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irre recuperables aho-

⁴⁷ Para un análisis muy serio del mensaje de segundo grado (la citación), véase TZVETAN TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, 1967, pp. 23-25.

ra. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche. Ireneo empezó por [...]»⁴⁸.

E_1 (Ireneo): falso sujeto del escrito = actor (principal)
del enunciado

$R_1 = E_2$ (Borges): sujeto de la enunciación.

A veces, el relato comienza objetivamente, sin que nada traicione un texto de segundo grado, hasta que una secuencia parentética aluda inesperadamente al hecho de que —esta vez también— el *sujeto del escrito* (E_1) no es Borges, quien reduce su función a la de simple *narrador* (E_2), sino el *actor del enunciado*:

Un estanciero del Uruguay había adquirido un establecimiento de campo (estoy seguro de que ésa es la palabra que usó) en la provincia de Buenos Aires⁴⁹.

E_1 (estanciero): falso sujeto del escrito = actor del enunciado

$R_1 = E_2$ (Borges): sujeto de la enunciación

Otras veces, el escrito ofrece dos *niveles de enunciación*: el *primer narrador* (Borges), introduce un *segundo narrador* (E_1 , o el *falso autor*); dentro de la *primera enunciación* está encajada una segunda (que constituye, en realidad, el *enunciado* de la primera):

Una tarde en que los dos estábamos solos, [don Santiago Fischbein, el dueño de la Librería Buenos Aires] me confió un episodio de su vida que hoy puedo referir. Cambiaré como es de prever, algún pormenor. «—Voy a revelarles una cosa que no he contado a nadie. [...]»⁵⁰:

⁴⁸ BORGES, *Funes el memorioso*, FIC., p. 122.

⁴⁹ BORGES, *Historias de jinetes*, EV. CARR., p. 133.

⁵⁰ BORGES, *El indigno*, BROD., p. 24.

E_1 (don Santiago Fischbein): falso sujeto del escrito = sujeto de la segunda enunciación = actor (principal) del segundo enunciado.

$R_1 = E_2$ (Borges): sujeto de la I enunciación.

[...] no sé qué inspiración o qué exultación o qué tedio me hizo mentar la cicatriz. La cara del Inglés se demudó; durante unos segundos pensé que me iba a expulsar de la casa. Al fin me dijo con su voz habitual:

—Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia.

Asentí. Esta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aun con el portugués:

«Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era [...]»⁵¹.

Esta última secuencia borgeana es una de las más interesantes desde el punto de vista de la transgresión de los límites *autor-narrador-personaje*. El *primer narrador* es, como en otros casos ya analizados, Borges (E_2). El *segundo narrador* (E_1 o el *falso sujeto del escrito*) está narrado, en primera persona (*sujeto del II enunciado*), lo que pensamos que es su propia historia. En realidad, asistimos a una usurpación de identidad: este narrador, que relata la historia desde el punto de vista de la víctima, razón por la cual suponemos que es el *actor-víctima*, es “el otro”, el *actor-traidor*.

Situación aparente:

E_1 (el Inglés): falso sujeto del escrito = sujeto de la segunda enunciación = *actor*₁ del segundo enunciado (*la víctima*).

$R_1 = E_2$ (Borges): sujeto de la primera enunciación.

Situación real:

E_1 (el Inglés): falso sujeto del escrito = sujeto de la segunda enunciación = *actor*₂ del segundo enunciado (*el traidor*).

$R_1 = E_2$ (Borges): sujeto de la primera enunciación.

⁵¹ BORGES, *La forma de la espada*, FIG., p. 130.

5.1.2. Otra modalidad de enterarse del discurso que será presentado después como texto de segundo grado está constituida por *las cartas*: la historia de Wenceslao Suárez y su famoso duelo, relatada como texto de segundo grado en uno de los capítulos que integran la "Historia del tango", "valió a su autor estas dos cartas, que ahora enriquecen el libro"⁵². Borges publica, bajo esa presentación, dos cartas (¿ficticias o reales?), firmadas Ernesto T. Marcó (C. del Uruguay, 27 de enero de 1953) y Juan B. Lauhirat (Chivilcoy, diciembre 28 de 1952), que cuentan una nueva versión del duelo de Wenceslao y, respectivamente, otro duelo parecido.

5.1.3. Otra fuente del texto de segundo grado es el *manuscrito*:

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor [...] de la *Ilíada* de Pope. [...] En el último tomo de la *Ilíada* halló este manuscrito. El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal⁵³.

En un ejemplar del primer volumen de las *Mil y Una Noches* (Londres, 1939) de Lane, que me consiguió mi querido amigo Paulino Keins, descubrimos el manuscrito que ahora traduciré al castellano⁵⁴.

5.1.4. Algunas veces la voz del emisor originario es *impersonal* ("Como me la contaron la contaré, sin adiciones de metáforas o de paisajes"⁵⁵) y a veces puesta en duda: "Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia [...]"⁵⁶.

⁵² BORGES, *Dos cartas*, EV. CARR., p. 167.

⁵³ BORGES, *El inmortal*, AL., p. 7.

⁵⁴ BORGES, *El informe de Brodie*, BROD., p. 109.

⁵⁵ BORGES, *Historia del tango*, EV. CAR., p. 151.

⁵⁶ BORGES, *Los dos reyes y los dos laberintos*, AL., p. 135.

5.1.5. Otras veces, no se trata de *un* primer emisor, sino de una *emisión múltiple*. La puesta en duda de la veracidad de la fuente sigue contribuyendo a la configuración borrosa del origen del discurso:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor [...]. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el curso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove por quien la supé. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. [...] La escribo ahora [...]. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor⁵⁷.

Uno de los ejemplos más característicos es el siguiente:

La historia sabe que el más cruel de los gobernadores del Sudán fue Yakub el Doliente, que entregó su país a la iniquidad de los recaudadores egipcios y murió en una cámara del palacio, el día catorceno de la luna de Bar-jamat, el año 1842.

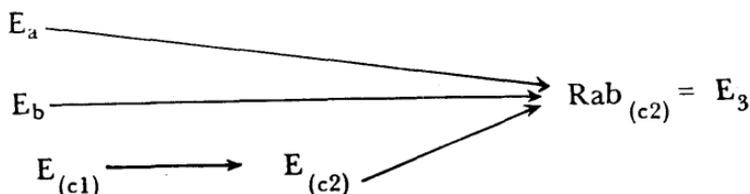
Algunos insinúan que el hechicero Abderráhmen El Masmudí [...] lo acabó a puñal o a veneno, pero una muerte natural es más verosímil — ya que le decían El Doliente.

Sin embargo, el capitán Richard Francis Burton conversó con este hechicero el año 1853 y cuenta que le refirió lo que copio: [...] ⁵⁸.

El texto borgeano tiene aquí tres emisores: un *emisor indefinido* E_a (“la historia”), un *emisor impersonal* E_b (“algunos”) y un *emisor de segundo grado* E_{c2} (el capitán Burton), que recibe el mensaje por parte de un emisor de primer grado E_{c1} . Borges es, en este caso, un *triple receptor*, que se convierte en emisor de *tercer grado* (E_3):

⁵⁷ BORGES, *La intrusa*, AL., p. 171.

⁵⁸ BORGES, *El espejo de tinta*, HIST. INF., pp. 123-124.



5.1.6. El *texto de tercer grado* aparece con bastante frecuencia en el conjunto borgeano: el discurso de “El otro duelo” (*El informe de Brodie*) ha sido transmitido a Borges por su amigo Carlos Reyles, hijo del novelista, el cual lo sabía, a su vez, del capataz de su padre, Laderecha. La primera parte de la “Historia del guerrero y la cautiva” está sacada por Borges de la página 278 del libro “La poesía” de Croce, quien había abreviado, a su vez, un texto latino de Pablo el Diácono; la segunda parte, “un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto”⁵⁹ (*texto de segundo grado*) contiene dentro de sí la “historia de la cautiva” (*texto de tercer grado*), oída por la abuela de boca de la misma “cautiva” (“[ésta] le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. [...] Dijo que [...]”).

En la “Historia de los dos que soñaron”, “el historiador arábigo El Ixaquí refiere este suceso: “«Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme), que hubo en el Cairo un hombre [...]»”⁶⁰. Otra vez el *primer emisor* —el originario— está puesto en duda y, con él, todo el discurso.

Pero el caso más interesante, y el más típicamente borgeano a la vez, es el de “El hombre en el umbral”: dentro de un *discurso de segundo grado* (Borges lo obtiene de su amigo, Christopher Devey, del Concejo Británico) —cuyo emisor (Devey) aparece también como actor del enunciado, y que cuenta la búsqueda de Glencairn, gobernador inglés de una ciudad musulmana del Indostán, desaparecido misteriosamente—, encontramos un *discurso de tercer grado* (re-

⁵⁹ BORGES, *Historia del guerrero y de la cautiva*, AL., pp. 50-51.

⁶⁰ BORGES, *Historia de los dos que soñaron*, HIST. INF., p. 117.

lato en el relato) narrado por un viejo indígena. Este relato parece muy remoto, pertenece a la juventud del viejo:

¡Un juez! —articuló con débil asombro—. Un juez que se ha perdido y lo buscan. El hecho aconteció cuando yo era niño. No sé de fechas, pero no había muerto aún Nikal Seyn (Nicholson) ante la muralla de Delhi. El tiempo que se fue queda en la memoria; sin duda soy capaz de recuperar lo que entonces pasó [...]⁶¹.

En realidad, el *relato interior* (que narra la ejecución de un juez inglés por los musulmanes) se identifica con el *exterior* (el *texto de tercer grado* con el *de segundo grado*): el juez ejecutado no es otro que Glencairn. La identificación abarca hasta el orden cronológico: el relato del viejo se desarrolla sincrónicamente con la ejecución real de Glencairn, *la narración* tiene el mismo orden temporal que *lo narrado* (la *enunciación* que el *enunciado*), el texto de *segundo* que el de *tercer grado*.

5.1.7. Tan fuerte es este movimiento de disimulación del autor, que abarca potencialmente hasta los *textos de primer grado*, en cuya organización Borges prevé casi siempre una posibilidad (aunque no siempre explícita) de aparición de *otro emisor originario* —antecedente a Borges—, y de *transformación del texto directo en texto de segundo grado*.

Cuando el texto está presentado directamente (como discurso de primer grado), Borges suele sugerir otra posible modalidad de entrar en posesión del mismo:

Quien recorre los diarios cada mañana lo hace para el olvido o para el diálogo casual de esa tarde, y así no es raro que ya nadie recuerde, o recuerde como en un sueño, el caso entonces discutido y famoso de Maneco Uriarte y de Duncan. El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año de la Cometa y del Centenario [...]. Sea lo que fuere, aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura.⁶²

⁶¹ BORGES, *El hombre en el umbral*, AL., p. 146.

⁶² BORGES, *El encuentro*, BROD., p. 43.

En realidad, asistimos aquí a una doble presentación del texto: como *texto directo* (referido por el *sujeto de la enunciación* que es, también, *sujeto del escrito*) y como (posible) *texto de segundo grado* (emisor originario múltiple e indeterminado: los diarios).

Si no existe otro emisor posible, anterior (o por lo menos paralelo) a Borges, éste *lo crea*: tal emisor *no existe*, pero *sí podría existir*:

“Henry James —cuya labor me fue revelada por una de mis dos protagonistas, la señora de Figueroa [nueva transgresión de los límites ficción-realidad, actor-personaje real]— *quizá no hubiera desdeñado la historia* [s.n.]. Le hubiera consagrado más de cien páginas de ironía y ternura, exornadas de diálogos complejos y escrupulosamente ambiguos. No es improbable la adición de algún rasgo melodramático. Lo esencial no habría sido modificado por el escenario distinto: Londres o Boston⁶³.

Y si no lo crea, Borges deja abierta la posibilidad de su *actuación futura*, que modificaría el texto borgeano (hasta entonces declarado incompleto), transformándolo en (o, por lo menos, completándolo con) un texto de segundo grado:

[...] quiero contarles el destino de Benjamín Otálora [...] Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil⁶⁴.

En fin, si el relato ha terminado sin ninguna alusión a la disimulación del autor, Borges corrige esta falta *ulteriormente*: en el epílogo a *El Aleph*, declara que el “argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa”⁶⁵, de *Emma Zunz* le había sido revelado por Cecilia Ingenieros.

5.1.8. Otra modalidad de disimular su paternidad, sin

⁶³ BORGES, *El duelo*, BROD., p. 71.

⁶⁴ BORGES, *El muerto*, AL., p. 27.

⁶⁵ BORGES, *Epílogo*, AL., p. 177.

invocar a un emisor antecedente, es la presentación del relato como *resultado de un (supuesto) acontecimiento real*, que Borges mismo hubiera presenciado como *testigo*:

El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año de la Cometa y del Centenario [...] Los protagonistas ya han muerto; quienes fueron testigos del episodio juraron un solemne silencio. También yo alcé la mano para jurar y sentí la importancia de aquel rito [...]. No sé si los demás advertieron que yo había dado mi palabra, no sé si guardaron la suya. Sea lo que fuere, aquí va la historia [...]⁶⁶.

Referiré con toda probidad lo que sucedió; esto me ayudará tal vez a entenderlo. Además, confesar un hecho es dejar de ser el actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó⁶⁷.

Por un lado, el hecho de constituirse en *testigo*, rechazando tanto el papel de actor como el de autor propiamente dicho (o, con otras palabras, una conversión del *actor del enunciado* en *actor de la enunciación* —en *sujeto* de la misma—, pero sin la responsabilidad de identificarse con el *sujeto del escrito*), significa un alejamiento del centro del relato, y al mismo tiempo una esfumación y una *impersonalización* de la fuente emisora.

Por otro lado, leemos aquí el rechazo, por parte de Borges, del derecho de paternidad con respecto a la obra, y de la hipóstasis de *autor de ficciones*, para erigirse en simple *transmisor de hechos reales*, como si se arrepintiera de títulos como *Ficciones*, *El Aleph*, *El Hacedor*.

En fin, nos parece ver en la hipóstasis *testigo/narrador* (nos referimos a la hipóstasis de testigo *deliberada y explícitamente declarada*, tal como la asume Borges, ya que, *implícitamente*, todo escritor es, en primer lugar, un testigo de la realidad), una transposición del doble *receptor/emisor*

⁶⁶ BORGES, *El encuentro*, BROD., p. 43.

⁶⁷ BORGES, *Guayaquil*, BROD., p. 87.

sor₂, característico para el texto de segundo grado: Borges es receptor (o *spectator*, o *lector*) de un primer texto, constituido por los hechos “reales” presenciados, que volverá a transmitir como *segundo emisor*. El relato obtenido será un *texto de segundo grado*. La única diferencia es que el texto originario es un texto sin emisor.

5.2. *El metatexto*

En su estudio “Littérature et métalangage”, Roland Barthes redefine los términos de una conocida distinción operada por la lógica: aquella que se da entre *lenguaje-objeto* y *metalenguaje*: “Le langage-objet, c’est la matière même qui est soumise à l’investigation logique; le méta-langage, c’est le langage, forcément artificiel, dans lequel on mène cette investigation. Ainsi et c’est là le rôle de la réflexion logique —je puis exprimer dans un langage symbolique (métalangage) les relations, la structure d’une langue réelle (langage-objet)”⁶⁸.

Aplicando dicha distinción al objeto de nuestro análisis, llamaremos *metatexto* a aquel tipo de texto que *opera la investigación, la interpretación, el comentario de otro texto* (que llamaremos *texto-objeto*). Cabe decir, desde el principio, que el *metatexto* (real o fingido) —modalidad textual de las más típicas para el conjunto borgeano— es una manera más de realizar la evasión o la disimulación del autor.

5.2.1. Los posibles tipos de *metatexto* son numerosos y diversos: en primer lugar, el *comentario*. Borges lo practica (tomos enteros, sus primeros tomos —*Inquisiciones, Otras inquisiciones, Discusión*— no son, en realidad, sino comentarios exquisitos de textos y obras anteriores), al principio, para vencer el miedo que todavía le infunde la escritura: tener el soporte de un texto ya existente es transformar la escritura en algo realizable, menos espantoso que la creación de un texto de ficción. Más tarde, se convertirá en posible reali-

⁶⁸ ROLAND BARTHES, “Littérature et méta-langage”, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 106.

zación de una quimera incesantemente perseguida: la construcción perpetua, ilimitada, de discursos nuevos, conservando al mismo tiempo, a través de cierta dosis de repetición a la cual obliga el comentario, la *unidad* del gran *Texto infinito* representado por la cultura humana.

El comentario que Foucault dedica al concepto de *Comentario* (no podemos dejar de pensar en la dedicatoria de "Don Juan" citada por Borges en "Avatares de la tortuga", en la cual Byron escribe, con respecto a Coleridge: "I wish he would explain His Explanation"), es de una belleza insuperable. Su perfecta aplicación al comentario borgeano nos insta a citar un fragmento: "D'une part, il [el comentario] permet de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux: le surplomb du texte premier, son statut de discours toujours réactualisable, le sens multiple ou caché dont il passe pour être le détenteur, la réticence et la richesse essentielle qu'on lui prête, tout cela fonde une possibilité ouverte de parler. Mais, d'autre part, n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en oeuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*. Il doit, selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. Le moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'un répétition masquée: à son horizon, il n'y a peut être rien d'autre que ce qui était à son point de départ, la simple récitation. Le commentaire conjure le hazard du discours en lui faisant la part: il permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli. La multiplicité ouverte, l'aléa sont transférés, par le principe du commentaire, de ce qui risquerait d'être dit, sur le nombre, la forme, le masque, la circonstance de la répétition. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour"⁶⁹.

5.2.2. Junto al comentario, *la escritura de un texto pre-existente* (caso-límite, el del metatexto idéntico al texto-ob-

jeto: Pierre Menard, escribiendo, con seriedad y obstinación, el “Quijote”, en forma idéntica a la de Cervantes): “Je suppose, —sigue hablando el texto de Foucault— mais sans en être très sûr, qu’il n’y a guère de société où n’existent des récits majeurs qu’on raconte, qu’on répète et qu’on fait varier; des formules, des textes, des ensembles ritualisés de discours qu’on récite, selon des circonstances bien déterminées, des choses dites une fois et que l’on conserve, parce qu’on y soupçonne quelque chose comme un secret ou une richesse. Bref, on peut soupçonner qu’il y a, très régulièrement dans la société, une sorte de dénivellation entre les discours: les discours qui «se disent» au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l’acte même qui les a prononcés; et les discours qui sont à l’origine d’un certain nombre d’actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d’eux, bref, les discours qui, indéfiniment, par-delà leur formulation, *sont dits*, restent dits, et sont encore à dire”⁷⁰.

Tales textos, capaces de un casi inagotable regreso, atraen irresistiblemente a Borges. Vuelve siempre hacia ellos, se hunde en sus adentros, los re-empieza, los varía, los falsea con fidelidad, los continúa, en una palabra, los *re-escribe*. Uno de los retornos más constantes —“un libro cuya materia puede ser todo para todos [. . .], pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”⁷¹— es el *Martín Fierro*, de José Hernández, que vuelve en “Historia de Tadeo Isidoro Cruz”, a la cual pertenecen las palabras citadas; en “El fin” (“Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve [de ese cuento] [. . .]; todo lo que hay en él está *implícito* [*s.n.*; el episodio relatado por Borges es una *posible continuación* —imaginada por él— a la materia del famoso libro] en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por

⁶⁹ MICHEL FOUCAULT, *L'ordre du discours*, París, 1971, pp. 26-28.

⁷⁰ FOUCAULT, *Op. cit.*, pp. 23-24.

⁷¹ BORGES, *Historia de Tadeo Isidoro Cruz*, AL., p. 53.

lo menos, en declararlo")⁷²; en "Martín Fierro", que expresa metafóricamente la perenidad de las grandes obras, su incansable regreso:

[...] las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huevos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente, los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos⁷³.

El mismo tipo de "ambiguo ejercicio" (la modestia manifiesta que Borges ostenta, llevándola a veces hasta la auto-denigración, pertenece a una tentativa más amplia de demitización del Autor) está practicada en un texto de juventud, *Historia universal de la infamia*, que constituye, en realidad, una re-escritura de historias ya escritas. (Injustamente Borges lo califica de "irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar [...] historias ajenas")⁷⁴.

5.2.3. La otra hermana del comentario, la *traducción infiel* (en el buen sentido de la palabra), que *reescribe* (*recrea*) el texto originario (la traducción "fiel", habitual, interesante aquí, es un mero texto de segundo grado), es la practicada por Borges en la segunda parte (*Etcétera*) de la *Historia universal de la infamia*: "en cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen [los relatos que integran la parte mencionada], no tengo otro derecho sobre ellos que los

⁷² BORGES, *El fin*, FIC., pp. 115-116.

⁷³ BORGES, *Martín Fierro*, HAC., pp. 35-36.

⁷⁴ BORGES, *Prólogo a la edición de 1954*, HIST. INF., p. 10.

de traductor y lector”⁷⁵. *Traducción y lectura en el sentido que nosotros mismos empleamos, el de (re)escritura: por consiguiente, metatexto.*

5.2.4. *El falso metatexto*

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 esos 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* [s.n.]⁷⁶

Así pasan las cosas en “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, así en “Examen de la obra de Herbert Quain”, así en “Pierre Menard, autor del Quijote”. Así en “El acercamiento a Almotásim”, cuyo título coincide con el del supuesto texto-objeto (texto y metatexto llevan el mismo título) y acerca del cual Borges nos dice, con fingido escrúpulo de exactitud, que pertenece al abogado Mir Bahadur Alí y que su *editio princeps* apareció en Bombay, a fines de 1932. Y, para complicar aún más el juego, encabeza su texto con citas de comentarios acerca de la obra ficticia:

Philip Guedalla escribe que la novela *The approach to Al-Mu'tasim* del abogado Mir Bahadur Alí, de Bombay, «es una combinación algo incómoda de esos poemas alegóricos del Islam [...]» Antes, Mr. Cecil Roberts había denunciado en el libro de Bahadur «la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins y del ilustre persa del siglo XII, Ferid Eddin Attar [...]»⁷⁷.

Juego múltiple, en el cual Borges incurre con voluptuosidad,

⁷⁵ BORGES, *Prólogo a la 1ª edición*, HIST. INF., p. 8.

⁷⁶ BORGES, *Prólogo*, FIC., pp. 11-12.

⁷⁷ BORGES, *El acercamiento al Almotásim*, FIC., p. 35.

el de un *metatexto falso* (por ser construido acerca de un soporte inexistente), que cita además un *segundo metatexto, dos veces falso*: el texto básico falta, y el mismo metatexto está inventado. Para dar apoyo real a su juego, Borges suele atribuir este segundo metatexto a críticos o escritores conocidos. Así, la falsa *Encyclopaedia of Tlön*, objeto del metatexto borgeano "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", comporta, además, otros metatextos (falsos como el texto-objeto), incluidos dentro del primero (metatexto-marco) y firmados: Nestor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, Drieu la Rochelle, Alfonso Reyes...

Aún más complejo es el juego cuando el *texto-objeto*, además de ser ficticio, representa él mismo un *juego al texto*: en "Pierre Menard", el *texto objeto* (el "Quijote" de Pierre Menard) es en realidad un *metatexto* (re-escritura del "Quijote" originario) que ha venido a identificarse con su *texto-objeto* (el "Quijote" de Cervantes). El "Quijote" de Menard —texto ficticio, imaginado por Borges— cumple por consiguiente la doble función de *texto-objeto* (en relación con el *meta-texto* borgeano representado por el relato "Pierre Menard, autor del "Quijote"), y de *metatexto* (en relación con el *texto-objeto* representado por el "Quijote" de Cervantes).

Las *Crónicas de Bustos Domecq* (cuyo análisis desde el punto de vista de la paternidad de la obra hemos intentado en el párrafo 4) se configuran como una *serie de metatextos*, cuyos *objetos* (textos ficticios de autores ficticios, y de índole muy diversa, no sólo "literaria", sino perteneciendo a "la novelística, la lírica, la temática, la arquitectura, la escultura, el teatro y los más diversos medios audiovisuales que signan el día de hoy")⁷⁸ representan ellos mismos un curioso e inagotable *juego al texto*: entre ellos, la obra de César Paladión, que tiene el gran mérito de llevar la técnica de la citación a sus cumbres, citando no palabras, no frases hechas, sino *libros enteros*, para después —en plena conciencia de la magnitud del acto realizado—

⁷⁸ BORGES y BIOY CASARES, *Prólogo*, BUST. DOM., p. 10.

concederles su propio nombre y pasarlos a la imprenta, “sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel”⁷⁹; los libros de Ramón Bonavena, quien, con el propósito de “rendir un testimonio honesto sobre un sector limitado de la sociedad local”⁸⁰, restringe el referente de su *opus* al ángulo de su propia mesa de trabajo, único rincón del universo que puede describir con perfecto realismo; el de Hilario Lambkin Formento, comentador dantesco en boga, quien intuyó que la interpretación o la descripción de un poema, “para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema, de igual modo que el famoso mapa [de China] coincidía punto por punto con el Imperio. Eliminó, al cabo de maduras reflexiones, el prólogo, las notas, el índice y el nombre y domicilio del editor y entregó a la imprenta la obra de Dante”⁸¹; la obra de arte que se deja reemplazar por su propio referente (el artista, respondiendo a la exigencia manifestada por un Salón de Artes plásticas de tratar temas propios a la Antártida o la Patagonia, remite al jurado “un cajón de madera bien acondicionado, que, al ser desclavado por las autoridades, dejó escapar un vigoroso carnero, que hirió en la ingle a más de un miembro del jurado”)⁸²; los libros de Federico Juan Carlos Loomis, el titulado *Oso*, por ejemplo (para cuya redacción el autor había emprendido una documentación muy seria: el estudio profundizado de Buffon y de Cuvier, visitas al jardín zoológico, descenso a una caverna de Arizona, etc.), cuyo texto —para lograr una coincidencia rigurosa entre título y obra— consiste únicamente en la palabra “oso” (“pero detrás de esa palabra que el artifice destilara, ¡cuántas experiencias, cuánto afán, cuán-

⁷⁹ BORGES y BIOY CASARES, *Homenaje a César Paladión*, BUST. DOM., p. 17.

⁸⁰ BORGES y BIOY CASARES, *Una tarde con Ramón Bonavena*, BUST. DOM., p. 22.

⁸¹ BORGES y BIOY CASARES, *Naturalismo al día*, BUST. DOM., p. 39.

⁸² BORGES y BIOY CASARES, *op. cit.*, pp. 40-41.

ta plenitud!"))⁸³; en fin, la escultura cóncava, cuyo cuerpo está hecho de ausencia ("la obra escultórica de Garay, expuesta en la placita del mismo nombre, consiste en el espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita. ¡El ojo selectivo se impone!")⁸⁴.

2.6. *Disolución del autor. El autor impersonal*

Todas las transformaciones del autor, que Borges sugiere o lleva a cabo durante el proceso de su escritura (la división, el disimulo, la evasión, la multiplicación del mismo), no son sino etapas preparatorias hacia la *disolución del autor individual*, hacia su fundición en un autor único y perpetuo:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «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 y consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor*».

No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: «*Diriase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente*» (Emerson, *Essays*, 2, III).

Veinte años antes, Shelley dictaminó que *todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe [s.n.]*⁸⁵.

Los fundamentos de esta teoría —el autor único y perpe-

⁸³ BORGES y BIOY CASARES, *Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis*, BUST. DOM., p. 48.

⁸⁴ BORGES y BIOY CASARES, *El ojo selectivo*, BUST. DOM., p. 91.

⁸⁵ BORGES, *La flor de Coleridge*, O. INQ., p. 19.

tuo de un gran texto infinito— no deben ser buscados en una u otra orientación filosófica (el panteísmo, en primer lugar), aunque, bajo la invencible tentación de la erudición, Borges ceda, a veces, a alusiones de este tipo (“Al promediado del siglo xvii, el epigramista del panteísmo Angelus Silesius dijo que todos los bienaventurados son uno [...] y que todo cristiano debe ser Cristo [...]”⁸⁶; varios siglos antes, “Attar, persa del siglo xii, canta la dura peregrinación de los pájaros en busca de su rey, el Simurg; muchos perecen en los mares, pero los sobrevivientes descubren que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos”)⁸⁷.

El valor que él mismo confiere a las alusiones filosóficas, tal como aparecen en su obra, es meramente *literario*⁸⁸. Si en “Tlön [...]” la metafísica está declarada “una rama de la literatura fantástica”, si en el epílogo de *Otras inquietaciones* Borges afirma, en términos más bien generales, su tendencia “a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”⁸⁹, en “La flor de Coleridge” declara rotundamente que para la doctrina de que *todos los autores son un autor* busca apoyo no en el panteísmo filosófico, sino en el clasicismo literario: “Para las mentes clásicas, *la literatura es lo esencial, no los individuos* [s.n.]. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. *Un sentido ecuménico, impersonal* [s.n.] . . .”⁹⁰.

Si bien en “Tlön . . .” leemos, en una luz de ficción —y acaso, de broma—, que “En los hábitos literarios también es poderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros

⁸⁶ BORGES, *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁸⁷ BORGES, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., pp. 124-125.

⁸⁸ Véase JAIME ALAZRAKI, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, 1968, pp. 15-16.

⁸⁹ BORGES, *Epílogo*, O. INQ., p. 263.

⁹⁰ BORGES, *La flor de Coleridge*, O. INQ., pp. 22-23.

estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”⁹¹, en la ya citada “*Flor de Coleridge*” se nos habla, con plena responsabilidad, de “otro testigo de la unidad profunda del verbo”, de “*otro negador de los límites del sujeto*”, y se nos ofrece el ejemplo del “insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios y adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros”⁹².

El autor que transgresa los límites de lo individual, hacia una identificación con todos los autores del gran texto universal, es la imagen misma del sujeto de la escritura borgueana: “Le fantastique borgésien, emblématique en cela de toute une littérature moderne, est sans acception de personne”⁹³.

2.7. *El escritor/lector*

Écrire, c'est se faire aussitôt lecteur, lire, c'est se faire aussitôt écrivain. Commune à l'écrivain et au lecteur, *la muse*, en toute occurrence, c'est le centre du texte même, ce lieu obscur qui ne songe interminablement qu'à se déchiffrer⁹⁴.

Hay un lector llamado Borges, que se crió “en un jardín detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses”; que *fatigó* incansablemente bibliotecas y estantes y librerías, enciclopedias, historias, atlas. Y hay, además, un lector llamado Borges —y es éste quien nos interesa más— que afirma haber *leído* la “Historia universal de la infamia” (“En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que

⁹¹ BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 27.

⁹² BORGES, *La flor de Coleridge*, O. INQ., pp. 22-23.

⁹³ GERARD GENETTE, *Figures III*, Paris, 1972, p. 251.

⁹⁴ JEAN RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, 1967, p. 26.

los de traductor y *lector*”) en el sentido en que todo *escritor* de un metatexto es *previa y simultáneamente lector* (del texto-objeto), en el sentido de la *lectura* llamada *escritura*, característica para el texto moderno. Y si volvemos a destacar el hecho de que todo texto moderno (el borgeano también) implica (es) su propio metatexto, el doble *escritor/lector* resulta obvia y necesariamente.

El *autor* del texto borgeano, que intentamos analizar bajo todas las transformaciones padecidas a lo largo del proceso de la escritura —desdoblamientos, ocultación, multiplicidad, disimulo, disolución—, no puede ser considerado, en ningún caso, como autor único y total. Recordamos la citada acepción que Michel Foucault otorga a este concepto, y vemos en él un soporte estable, un núcleo constante acerca del cual se agrupan las fuerzas fluyentes que constituyen aquel complejo *sujeto de la escritura*, productor múltiple del texto moderno: en primer lugar, la *intertextualidad* “(ce n’est pas «moi» qui ai écrit [...]: c’est «nous»: tous ceux que j’ai tacitement ou inconsciemment cités, appelés, et qui sont des «lectures», non des «auteurs»)”⁹⁵; en segundo, el *lector*, siempre cambiante, siempre distinto, pero colaborador permanente y activo en la escritura.

En este sentido nos parece revelador el destino del anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna (que, durante su largo periplo de *Inmortal*, fue Flaminio Rufo, tribuno de una legión de tiempos de Diocleciano, soldado que militó en 1066 en el frente de Stanford, en las filas de Harold o en las de Haral Hardrada, “escritor” del séptimo siglo de la Héjira —que en un arrabal de Bulaq transcribió con pausada caligrafía los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce—, preso en la cárcel de Samarcanda, en cuyo patio aprendió el ajedrez, astrólogo en Bikanir y en Bohemia, viajero en 1638 en Kolozsvár y después en Leipzig, suscriptor, en 1714, en Aberdeen, a los seis volúmenes de la *Ilíada* de Pope, “frecuentados” con deleite, para ser

⁹⁵ ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, 1973, p. 29.

discutidos, en 1723, con Giambattista Vico) —quien narra su propia historia bajo la identidad unificadora de *Joseph Cartaphilus*, mezclándola con sucesos de hombres distintos, compenetrada de la personalidad de éstos (y en primer lugar de la de Homero, inmortal como él, que le acompaña a través de los siglos, siendo, él también, muchos y varios: Plinio, Thomas de Quincey, Descartes o Bernard Shaw). Este destino nos parece expresar metafóricamente el de todo autor moderno, que siendo él mismo en las hipóstasis más diversas, es al mismo tiempo Homero (y Plinio, y Thomas de Quincey, y Descartes y Bernard Shaw) y todo autor con el cual compartió las horas de incertidumbre y desamparo:

Quando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos; estaré muerto⁹⁶.

CRISTINA ISBASESCU HAULICA

Universidad de Bucarest.

Abreviaturas empleadas

- AL. = *El Aleph*, Buenos Aires, 1957.
 BROD. = *El informe de Brodie*, Barcelona, 1971.
 BUST. DOM. = *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, 1967.
 DISC. = *Discusión*, Buenos Aires, 1964.
 FIC. = *Ficciones*, Buenos Aires, 1956.
 HAC. = *El Hacedor*, Buenos Aires, 1960.
 EV. CARR. = *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1955.
 HIST. INF. = *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, 1954.
 O. INQ. = *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1960.

⁹⁶ BORGES, *El inmortal*, AL., p. 25.