



Analysis of The Typical Motives in The Storytelling of J. L. Borges

Bakalářská práce

Studijní program:

B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obory:

Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání

Španělský jazyk se zaměřením na vzdělávání

Autor práce:

Eva Hradecká

Vedoucí práce:

PhDr. Jaroslava Marešová, Ph.D.

Katedra románských jazyků





Zadání bakalářské práce

Analysis of The Typical Motives in The Storytelling of J. L. Borges

Jméno a příjmení: **Eva Hradecká**
Osobní číslo: P18000681
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obory: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání
Španělský jazyk se zaměřením na vzdělávání
Zadávací katedra: Katedra románských jazyků
Akademický rok: 2020/2021

Zásady pro vypracování:

Tato bakalářská práce se bude zabývat povídkovou tvorbou argentinského spisovatele Jorgeho Luise Borgese (1899-1986). Borges je jedním z neznámějších a nejvlivnějších hispanoamerických spisovatelů, jehož osobitý povídkový a esejistický styl zaujal čtenáře i kritiky celého světa. V práci bude jeho styl rozebrán a popsán spolu s tématy a motivy, jimž se věnoval. V zásadě se jeho povídková tvorba dělí na tři tematické oblasti –gauchovská témata, témata intelektuální a povídka El sur (Jih), která tyto dvě roviny sjednocuje. Cílem je tedy analyzovat Borgesovy povídky a zjistit, jaké jsou jejich nejčastější a hlavní motivy, jakým způsobem je argentinský autor do svých povídek zakomponoval a jaký význam v jednotlivých povídkách mají.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování práce:
Jazyk práce:

tištěná/elektronická
Španělština



Seznam odborné literatury:

BORGES, Jorge Luis, 1971. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca Borges, ISBN 84-206-3312-7.
HOUSKOVÁ, Anna, 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky: Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech*. Praha: Torst. ISBN 9788072150694.
HOUSKOVÁ, Anna, 2018. *Nekonečný Borges*. Praha: Triáda. ISBN 978-80-7474-234-7.
MORA, Carmen de, 2000. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. ISBN 84-472-0566-5.
OVIEDO, José Miguel, 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 8420682004.

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslava Marešová, Ph.D.
Katedra románských jazyků

Datum zadání práce: 13. května 2021
Předpokládaný termín odevzdání: 30. dubna 2022

prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.
děkan

L.S.

doc. Mgr. Miroslav Valeš, Ph.D.
vedoucí katedry

V Liberci dne 13. května 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Jsem si vědoma toho, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má bakalářská práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědoma následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

14. prosince 2021

Eva Hradecká

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Jaroslavě Marešové, Ph. D., vedoucí mé bakalářské práce, za podporu, důvěru, trpělivost a čas, který mi v průběhu psaní věnovala, za cenné informace a rady, které mi poskytla, kdykoli jich bylo potřeba, za její pozitivní energii, kterou mi po celou dobu dodávala. Děkuji také své rodině a přátelům za podporu, bez které by práce nešla tak snadno.

Anotace

Tato bakalářská práce je zaměřena na typické prvky vyskytující se v povídkové sbírce *Fikce (Ficciones)* Jorgeho Luise Borgese. První část stručně představí nejznámější povídky autora a seznámí s jeho esejistickou tvorbou, která předcházela jeho tvorbě povídkové a ovlivnila ji. Hlavní část se věnuje analýze jednotlivých povídek s účelem zjistit, které prvky se v povídkách vyskytují nejčastěji. Závěrečná část poté tyto prvky shrnuje a popisuje, jak s nimi autor pracuje.

klíčová slova: Jorge Luis Borges, Fikce, povídková tvorba, argentinská literatura, analýza

Abstract

This bachelor thesis is focused on typical elements appearing in the short story collection *Fictions (Ficciones)* by Jorge Luis Borges. The first part briefly introduces the author's most famous short stories and introduces his essay writing, which preceded and influenced his short story writing. The main part is devoted to the analysis of individual short stories in order to find out which elements appear most often in short stories. The final part then summarizes these elements and describes how the author works with them.

keywords: Jorge Luis Borges, Fictions, storytelling, Argentine literature, analysis

Sinopsis

Este trabajo final se centra en motivos típicos que aparecen en la colección de cuentos *Ficciones* de Jorge Luis Borges. La primera parte presenta brevemente los cuentos más famosos del autor y presenta su redacción de ensayos, que precedió e influyó en su redacción de cuentos. La parte principal está dedicada al análisis de relatos breves individuales con el fin de averiguar qué elementos aparecen con mayor frecuencia en los relatos breves. La parte final luego resume estos elementos y describe cómo el autor trabaja con ellos.

palabras claves: Jorge Luis Borges, Ficciones, cuentística, literatura argentina, análisis

Índice

1	Introducción.....	10
2	Borges y el cuento.....	11
3	Ficciones.....	14
3.1	El jardín de senderos que se bifurcan.....	14
3.1.1	Tlön, Uqbar, Orbis Tetrius.....	14
3.1.2	El acercamiento a Almotásim.....	18
3.1.3	Pierre Menard, autor del <i>Quijote</i>	21
3.1.4	Las ruinas circulares.....	24
3.1.5	La lotería en Babilonia.....	27
3.1.6	Examen de la obra de Herbert Quain.....	30
3.1.7	La biblioteca de Babel.....	32
3.1.8	El jardín de los senderos que se bifurcan.....	35
3.2	Artificios.....	39
3.2.1	Funes el memorioso.....	39
3.2.2	La forma de la espada.....	42
3.2.3	Tema del traidor y del héroe.....	45
3.2.4	La muerte y la brújula.....	48
3.2.5	El milagro secreto.....	51
3.2.6	Tres versiones de Judas.....	55
3.2.7	El fin.....	57
3.2.8	La secta del Fénix.....	59
3.2.9	El Sur.....	62
4	Conclusión: motivos típicos de la cuentística de Borges.....	66
5	Bibliografía.....	69

1 Introducción

Jorge Luis Borges (1899 – 1986) es uno de los escritores clásicos hispanoamericanos más conocidos e influyentes, cuyo estilo peculiar impresionó a los lectores y críticos de todo el mundo. Este trabajo va a examinar y describir los temas y motivos más significantes en la obra cuentística de ese poeta, ensayista y narrador famoso quién había influido no solo en la literatura hispanoamericana sino en la mundial también.

Se puede decir que su cuentística se divide a tres ramas temáticas – temas gauchescos, temas intelectuales o metafísicos y el cuento “El sur”. La última etapa se considera como la conjunción de las dos otras. Por eso, este trabajo tiene como objetivo analizar los cuentos de Borges e investigar los motivos más frecuentes y principales, la manera de haberlos compuesto en su estilo narrativo y el significado de ellos en los cuentos.

Este trabajo se va a concentrar en la colección de cuentos *Ficciones*, obra culminante de nuestro escritor argentino, la que comprende 17 cuentos incluido los más famosos como “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La biblioteca de Babel”, “El sur” o “El milagro secreto”.

La primera parte del trabajo se va a dedicar a la evolución cuentística de Borges desde sus primeros cuentos hasta los libros de cuentos más populares (*Ficciones* y *El Aleph*) y su relación con el cuento como con un género. La segunda parte es la más amplia y analiza los cuentos de la colección de cuentos *Ficciones* y los interpreta según los temas y motivos centrales. En la última parte se concluyen los motivos más típicos y recurrentes en la cuentística de Jorge Luis Borges.

2 Borges y el cuento

Borges en su *An Autobiographical Essay*¹ (1970, p. 166) dice que “*the feeling that great novels like Don Quixote and Huckleberry Finn are virtually shapeless served to reinforce my taste for the short-story form, whose indispensable elements are economy and a clearly stated beginning, middle, and end.*” (Borges, 1970, p. 166) Eso significa que siempre le imponía el género del cuento más que el de la novela por su brevedad y sencillez. Aunque Borges está incluido entre los cuentistas, hay que destacar el papel importante de sus poesías y ensayos que han influido mucho en la estructura de sus cuentos más famosos. Su producción cuentística es típica por su originalidad que aparece no solo en la estructura sino también en la lengua y sobre todo en el estilo: Borges es escritor que no reconoce las fronteras entre la poesía, el ensayo y el cuento y las borra y cruza. (Oviedo, 2001, p. 16) Gracias a este estilo muy novedoso nacen *Ficciones*, publicadas por primera vez en 1944, y otras colecciones. Borges quiere que el lector use su imaginación y se enfrente a algunas cuestiones metafísicas. Sus temas favoritos son el tiempo, la cuestión del carácter de la realidad, la memoria, la existencia humana, lo temporal y lo eterno, la muerte, el mundo como un laberinto o la identidad y la identidad doble. Aunque todos esos temas tienen carácter metafísico o filosófico y convinieran mejor con ensayos, es muy interesante ver cómo les coje y escribe cuentos sobre ellos.

Al hablar sobre su ensayística, vamos a mencionar algunos libros de ensayos claves de Borges para conocer mejor su pensamiento literario. Hay que repetir que los ensayos están reflejados mucho en la cuentística de Borges. Los libros ensayísticos se llaman *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936), *Otras inquisiciones* (1952) y *El hacedor* (1960). Fernández (1989, p. 114) dice que la construcción ensayística aparece en los cuentos porque Borges no tiene experiencia suficiente con la narración, pero Housková (2018, p. 13) le opone con opinión que eso es porque se trata de la concepción de toda su obra. Oviedo (2005, p. 28) y Housková (2014, p. 18) están de acuerdo en que la ironía y el humor son el principio esencial de sus ensayos. La ironía se puede ver en los propios nombres de los libros ensayísticos, dado el hecho que Borges llamó a uno *Historia de la eternidad*. La

1 Originalmente escrito en inglés. Traducido a español después del fallecimiento del autor.

ironía y humor también son presentes en su obra narrativa, cómo una demostración nos puede servir la reseña del libro que no existe del cuento ya mencionado “El acercamiento a Almotásim”.

El estilo de sus cuentos es de un lenguaje perfecto, pero condensado, que corresponde a su gusto de estilo enciclopédico – según José Miguel Oviedo (2005, p. 18) y Lorena Amaro Castro (2004, p. 249) el modelo de escritura decisivo para Borges era la oncenava edición de la *Enciclopedia Británica*. Los cuentos se construyen alrededor de una paradoja o sorpresa.

Un caso ejemplar del estilo enciclopédico de Borges es el comienzo del cuento “El milagro secreto”:

“La noche del catorce del marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergrasse de Praga, Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez.” (*Ficciones*, p. 165)

Aquí se trata de un pasaje típico enciclopédico, porque el narrador nos da el nombre y el apellido del personaje y además nos informa que se trata de autor de ciertas obras. También sabemos cuándo y dónde exactamente Jaromir Hladik tiene el sueño sobre el partido de ajedrez.

Borges mismo dice que opinaba si sería capaz de escribir un propio cuento – tardó seis años en escribir su primero cuento “El hombre de la esquina rosada” en 1933. (Borges, 1970, p. 166)

A veces utiliza partes de enciclopedias o leyendas antiguas, pero lo que me maravilla a mí es que también trabaja con libros y textos ficticios o suyos y a través de esa manera logra mistificar a los lectores. El autor mismo en el prólogo de *Ficciones* del año 1941 lo comenta así: “*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.*” (p. 12)

Un cuento ejemplar de la intertextualidad ficticia es "El acercamiento a Almotásim" de 1935. Borges pretende que se trata de una reseña a un libro que fue publicada hace tres años. Ese libro y su autor son inventados, no existen, pero al libro le adjudica un editor real y un prólogo de una escritora verdadera. (Borges, 1970, p. 167) Esa intertextualidad es muy trascendental en la obra cuentística de Borges y requiere a

un lector con conocimientos generales en varias esferas – filosóficas, religiosas, literarias, históricas etc.

Los cuentos no son sencillos ni tampoco evidentes porque el autor crea un juego con el lector a quién le quiere inquietar. En sus textos inventa los mundos ficticios dónde la lógica de la realidad está puesta en duda, porque conecta pensamientos lógicos con imaginación irracional.

Borges es autor de muchas colecciones de cuentos, las más famosas son *Inquisiciones* (1925), *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975), *La memoria de Shakespeare* (1983) y otras.

3 Ficciones

En este capítulo voy a analizar los cuentos uno a uno y voy a describir los temas y elementos que hay en ellos. También voy a trazar en breve la trama de los cuentos.

3.1 El jardín de senderos que se bifurcan

A continuación se van a analizar con detalle los ocho cuentos contenidos en el libro llamado *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

3.1.1 Tlön, Uqbar, Orbis Tetrius

El narrador, Borges, cuenta sobre un descubrimiento muy interesante, que inicia una conversación con su amigo, el escritor Adolfo Bioy Casares. Los dos amigos alquilaron una casa de pueblo en Ramos Mejía y, a propósito de un espejo que, tal como está colocado, multiplica el corredor, Bioy menciona una oración que ha leído en *The Anglo-American Cyclopaedia* (una copia de la Enciclopedia Británica), en una sección dedicada a Uqbar: “*Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de hombres.*” (p. 14)

En la quinta hay una edición de la enciclopedia, por eso los dos amigos buscan la cita, sin embargo, no hay ningunos indicios del nombre de “Uqbar”. Borges trivializa el problema, pero piensa, que Bioy ha inventado la referencia para justificar su idea.

Pocos días después, Bioy enseña a su amigo el tomo XXXVI de *The Anglo-American Cyclopaedia* que contiene un artículo de cuatro páginas dedicado a Uqbar. Uqbar es una región vaga de Asia Menor que se halla entre el delta del Axa y las tierras bajas de Tsai Jaldún, y de ella el narrador destaca que la literatura era de carácter fantástico y nunca se refería a la realidad, sino a dos regiones imaginarias: las de Mlejnas y Tlön. Aunque los dos amigos buscan en un sinfín de atlas y de enciclopedias, no logran a encontrar la región de Uqbar.

Tiempo después, el narrador gana un libro que había sido enviado a un tal Herbert Ashe y que había quedado en el hotel de Androgué, porque el ingeniero había muerto antes de recibirlo. Es el “onceno” tomo de “A first Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr”. Allí, Borges encuentra una serie de términos que describen el gran mundo imaginario de Tlön. El narrador supone que la enciclopedia debe ser una obra de una sociedad secreta que, a lo largo de generaciones, ha dado en imaginar un país (que

después ha derivado en un mundo entero) y lo ha desarrollado a partir de la estructura de una enciclopedia.

Según la enciclopedia la gente del mundo de Tlön practica filosofías idealistas; el mundo es percibido en la sucesión temporal y no espacial. La lengua del hemisferio austral de Tlön no usa los sustantivos, sino tiene base en la suma infinita de verbos y adjetivos. En el hemisferio boreal la unidad de la lengua es un adjetivo monosilábico; en vez de decir “luna” dicen “*aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo*”. (p. 22) El idealismo que atraviesa todas las expresiones humanas, así como la estructura del lenguaje, podría parecer que niega toda la ciencia. Paradójicamente, dice Borges, existen muchas ciencias fundadas por esa gente, pero no son verdaderas ni creíbles; lo que los interesa es el asombro. La doctrina del idealismo ha sido particularmente escandalosa y se la ha refutado con la tesis de la existencia de un solo sujeto que es cada uno de los seres del universo, y que cada uno de estos seres es un órgano – o una máscara – de la divinidad.

Luego, Borges comenta un lema enciclopédico dedicado a los *hrönir*, objetos que parecen duplicaciones de objetos perdidos. Se pueden producir cadenas de las duplicaciones en las que las copias pierden la calidad del objeto original casi hasta objetos sin forma; en ese momento las duplicaciones comienzan a obtener la calidad otra vez, hasta la oncena, que supera el objeto original. Desde aquí la calidad desciende y la fórmula se repite infinitamente. Así, las cosas en ese mundo se duplican y a su vez tienden hacia desaparecer cuando la gente las olvide.

Al final del cuento, Borges coloca una postdata con la fecha de 1947 (el cuento original está fechado en 1940). En una carta de 1941 el narrador prueba la hipótesis que Tlön es una invención de una sociedad secreta. Del último tomo de la enciclopedia se conoce que esta sociedad empezó a trabajar en una nueva enciclopedia que migra todos esos conocimientos a la lengua del Tlön. A esta nueva obra la llamaron *Orbis Tertius*. El ingeniero de ferrocarriles, Herbert Ashe era uno de los que estaban en cargo de escribirlo. Hacia el año 1942 Borges empezaba a notar las apariencias de ciertos objetos en el mundo cotidiano que referencian a este universo imaginario: primero la brújula entre las cosas de una princesa francesa, y luego, en una pulpería de Brasil, un cono metálico del tamaño de un dado cuyo peso parece no pertenecer a este mundo, y que en la enciclopedia de Tlön figura como iconografía de la deidad.

El cuento es cerrado por una hipótesis ominosa que la invención de Tlön y de *Orbis Tertius* gradualmente entra al mundo y lo cambia por completo y Tlön tomará el control del mundo.

La gente de Tlön es congénitamente idealista. Eso es, que creen que la única cosa que realmente existe es la mente humana. Una vez la mente deje de pensar sobre una cosa, la cosa deja de existir. Ese idealismo Borges recoge de Berkeley, el idealista filosófico, quien propone la idea de que el espacio y el tiempo no existen. Caviglia (1974, p. 220) lo demuestra en el ejemplo de melocotón:

“Un melocotón, por ejemplo, no es sólido ni el nombre corresponde a la esencia del melocotón. Más bien, esta fruta es suma total de sus atributos en la medida en que inciden en la sensoria humana: el melocotón del idealista es un “rosadoyamarillosuaverondado” o, si se come, un “suaveyjugosoydulce”. Esto significa en efecto que hay tantos melocotones cuantos hay experiencias de melocotones y hombres con puntos de vista sobre un melocotón.”²

Es obvio que Berkeley plantea una idea de realidad cuyo lenguaje sostiene solo de adjetivos, verbos y adverbios; aunque los sustantivos son equivalentes de la esencia, indican algo que no existe. Este tipo del pensamiento encontramos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

“Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. Surgió la luna sobre el río se dice (...) *hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. Upward, behind the onstreaming, it mooned.* Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación.” (*Ficciones*, pp. 21-22)

Ese párrafo nos demuestra la idea de Berkeley quién cuestiona la capacidad de decir con certeza si la cosa existe si no la estamos percibiendo, porque, según su lógica, si la gente de Tlön no está viendo la luna, no la puede describir con estos adjetivos. Con esto tienen relación con los *hrönir*, que pueden desaparecer si se olviden. Con todas estas reflexiones Borges nos lleva a pensar sobre el lenguaje; el cuento también es parcialmente un pequeño ensayo sobre el lenguaje y sus posibilidades. Otro cuento que trata esto es “Funes, el memorioso”.

2 En original: A peach, for example, is not solid, nor does the name correspond to the essence of peach. Rather, this fruit is the sum total of its attributes to the degree that they impinge upon human sensoria: the peach of the idealist is a pinkandyellowtenderround-ness, or, if eaten, a softanddribblingsweetness. This means in effect that there are as many peaches as there are experiences of peach and men with points of view upon a peach. La traducción es mía.

Los hrönir son uno de los elementos que hacen de ese relato un relato fantástico. (Gil Guerrero, 2008, p. 179 y Soler, 2009, p. 6) Lo fantástico aquí se produce por la mezcla de hechos reales (referencias a personas y obras) con hechos que exceden a nuestra realidad. Así Borges gradualmente crea el ambiente de la fusión del nuestro mundo real y el mundo imaginario de Tlön.

La credibilidad también es aumentada por el estilo ensayístico y la tercera parte del cuento, el *Posdata de 1947*, dónde el narrador explica creación de un nuevo planeta y informa que también revistas populares han dedicado una atención considerable a las características sensacionales de Tlön. Borges es tan convincente que el lector tiene una necesidad verificar los hechos. (Weber, 1968, p. 127)

El objeto muy importante aquí es the *Anglo-American Cyclopaedia*, la reimpresión de mala calidad de la *Encyclopaedia Britannica*. Ya se ha mencionado que para Borges tenía un significado especial para Borges – no solo que era fuente de informaciones para él, sino también le inspiraba en su estilo enciclopédico que aparece en abundancia en este cuento como el narrador cuenta los hechos de Uqbar que leyeron con Bioy Casares.

Se podría decir, que Borges y Casares están en el principio de la expansión de Tlön por poseer la única enciclopedia o atlas que contiene la entrada “Uqbar”, eso es que la conspiración es empezada por el espejo y una enciclopedia inventada por una secta secreta. (Vásquez, 2011, p. 16) Este misterio despierta curiosidad en el lector que alcanza cuando Borges presume que Uqbar podría ser una invención de una sociedad secreta, que el tomo podría ser originalmente la propiedad de la sociedad y que Herbert Ashe era parte de la sociedad.

De esta manera, ya está clara la procedencia de mundos de Uqbar y Tlön, sin embargo, aparecen objetos misteriosos que pertenecen a Tlön – en primero, una brújula con las letras de este mundo ficticio y luego propio Borges encuentra un cono metálico pequeño, pero muy pesado que deja en palma una marca.

Lo que parece enigmático en el cuento y no queda ni explicado ni resuelto es que a Borges le pasan todos esos acontecimientos – su amigo le enseña el pasaje sobre Uqbar, luego hereda la enciclopedia sobre Tlön y al final encuentra un objeto que proviene del imaginario Tlön. La sociedad secreta “*resolviera que cada uno de los maestros que la integraban eligiera un discípulo para la continuación de la obra.*” (p. 31) Teniendo en cuenta el hecho de que Herbert Ashe probablemente era el miembro, eso podría

significar, que eligió a Borges como su discípulo.³ Quizás debajo hay una realidad oculta que Borges no cuenta – su propia relación con Tlön. Lo que podría indicar eso es el hecho de que al final del cuento Borges dice que no hace caso de que el mundo será Tlön y prefiere concentrarse a la traducción.

No es circunstancial que la oración de Casares contiene la palabra “espejo”: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. (p. 14) Es una paráfrasis de una oración en *The Anglo-American Cyclopaedia*. Según Vásquez (2011, p. 16) el espejo es elemento central del conocimiento, que tiene por supuesto relación con las enciclopedias generalmente. También podríamos ver en el espejo el símbolo del otro mundo funciona como presagio del otro mundo de Tlön.

En este cuento aparece la figura favorita de Borges – la ironía: la enciclopedia de Tlön se centra en el mundo que no existe, aunque, normalmente, las enciclopedias refieren a hechos reales. (Cascales, 2005) Otra vez se ocurre la fusión de los dos mundos.

Otro motivo muy importante es el laberinto. La secta secreta crea una red complicada y muy premeditada, ya que se trata del grupo de los intelectuales, y, al final, el laberinto le parece espantoso al mismo Borges: “*Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo.*” (p. 34) Podríamos relacionar esta idea con otro cuento borgeano “La lotería en Babilonia”, donde una secreta Compañía controla todo estado y sus habitantes; a través del azar crea un laberinto complejo y la gente no tiene posibilidad orientarse en ello y por eso lo aceptan.

En una entrevista en inglés con Willis Barnstone (1980, p. 18) Borges dice que entre sus pesadillas esenciales pertenecen los espejos y los laberintos. Ese cuento se puede comprender como una conexión de sus pesadillas, incluso el hecho que el fin del cuento deja en el lector el sentimiento de cierta molesta y pesadez.

3.1.2 El acercamiento a Almotásim

En la historia Borges hace reseña del libro *The Approach to Al-Mu'tasim* del autor ficcional Mir Bahadur Ali. Al hacerlo, aborda temas de identidad, bondad y divinidad. Al final, la cuestión filosófica en esta pieza es hasta qué punto un bien absoluto puede manifestarse en una sola entidad.

³ No hay estudio que comprobaría eso, se trata solo de mi propia interpretación.

Borges comienza resumiendo lo que los críticos han dicho sobre el libro con mucha más pedantería: que la historia tiene elementos de novela policiaca y matices místicos. Luego describe las diferentes iteraciones por las que ha pasado el libro: el original se publicó en Bombay a fines de 1932, después del cual Ali lanzó una segunda versión ilustrada llamada *The conversation with the man called Al-Mu'tasim: A game with shifting mirrors*. Esta segunda versión se reimprimió en Londres en 1934, época en la que Borges escribe reseña. Borges revisa esta versión y supone que el original es una novela mucho mejor, aunque no ha leído esa versión.

Luego, Borges resume brevemente la trama de la historia, que sigue el viaje de un estudiante de derecho anónimo de Bombay. Ha renunciado a la fe islámica de sus padres, pero luego se encuentra en un motín callejero entre musulmanes e hindúes en la décima noche de la luna de Murrham. Termina creyendo que ha matado a un hindú, y luego huye, escondiéndose en una torre habitada por un ladrón. Después, recordando a alguien a quien el ladrón hablaba de despreciar, asume que esa persona sería de buen carácter moral, y emprende una búsqueda para encontrarla.

La estructura general de la novela, entonces, procede de la búsqueda del protagonista por personas con más bondad moral en su carácter. El título, *El acercamiento a Al-Mu'tasim*, se refiere a la persona idealizada de la bondad perfecta, de quien el protagonista escucha mientras está en su búsqueda, y a quien se acerca al encontrar personas que han conocido a Al-Mu'tasim cada vez más de cerca y tienen cada vez mejores caracteres morales. El libro termina con el protagonista siendo llamado a una habitación por Al-Mu'tasim.

La principal crítica de Borges es el exceso de connotaciones religiosas, que él supone se enfatizaron en la segunda versión más que en la primera. Él ve a Ali como haciendo de Al-Mu'tasim más un símbolo en la versión que leyó, en contraposición a una persona real con rasgos de carácter únicos. Considera que este cambio hace que la novela sea de índole más alegórica: la historia trata sobre un acercamiento del alma a Dios, en lugar de un viaje al pináculo de la humanidad.

Borges también señala que la alegoría presentada, la noción de Al-Mu'tasim como un Dios singular que encarna las similitudes de la humanidad, no es particularmente interesante. Borges está más interesado en el concepto de todas las personas, independientemente de su nivel de bondad sublime, buscan necesariamente a alguien de

bondad mayor o igual a lo largo del tiempo, ya sea hacia el infinito o cíclicamente. Él apoya esta mejor idea con la etimología del nombre “Al-Mu'tasim” – “El que va en busca de ayuda”.

Borges cierra comparando la novela con otras historias similares. De particular interés es la historia de La conferencia de los pájaros, contada por el poeta persa Attar. En la historia, una pluma de Simurgh, rey de los pájaros, cae en el centro de China. Los pájaros deciden encontrarlo y, después de un arduo viaje, treinta pájaros llegan a la montaña donde vive Simurgh, solo para descubrir que todos son Simurgh. Es notable el hecho de que el nombre de Simurgh significa “treinta pájaros”.

“El acercamiento a Almotásim” es uno de los cuentos, junto con “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Examen de la obra de Herbert Quaid”, que contienen formas muy parecidas a la reseña y gracias a eso se pueden producir dos textos – el cuento y su fuente, el libro ficticio reseñado. (Oviedo, 2002, p. 30) Sin embargo, hay cierta diferencia entre éste y los otros cuentos, porque “El acercamiento...” apareció por primera vez en el libro de ensayos *Historia de la eternidad*, cinco años antes de ser publicado en libro de ficciones, *El jardín de los senderos que se bifurcan*. En este sentido surge la cuestión si el primer cuento ficcional de Borges es, en realidad, “Pierre Menard, ...” del año 1939 (escrito después de Borges se sometió a una operación, sobre la que se escribe en siguientes capítulos), o “El acercamiento...” que, no obstante, primero fue considerado ensayo.

Este relato es uno de los donde Borges abre el juego con el lector para confundirlo. La inseguridad del lector en este caso es causada por no saber hasta donde se extiende la realidad y donde empieza lo ficticio. (Rojas, 2007, p. 125) Borges menciona a personas reales, como los críticos literarios Phillip Guedalla (cuyo nombre aparece también en “Examen de la obra de Herbert Quaid) y Cecil Robert, que en el cuento escriben críticas al libro de Bahadur y comparan este libro ficticio con las obras de escritores reales:

“Antes, Mr. Cecil Roberts había denunciado en el libro de Bahadur “la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins y del ilustre persa del siglo doce, Ferid Eddin Attar” –tranquila observación que Guedalla repite sin novedad, pero en un dialecto colérico. Esencialmente, ambos escritores concuerdan: los dos indican el mecanismo policial de la obra, y su *undercurrent* místico. Esa hibridación puede movernos a imaginar algún parecido con Chesterton; ya comprobaremos que no hay tal cosa.” (*Ficciones*, pp. 37-38)

En este pasaje se puede ver el estilo de escritura con la cual Borges, que describió su cuento como escribe para mantener la verosimilitud del cuento.

Un tema importante que Borges subraya aquí es la diferencia entre la bondad mesiánica y la bondad humana. La versión menos interesante de la historia que describe Borges es la de un mesías: aquel cuya bondad es divina, pero que, en consecuencia, es más un símbolo que una persona. La noción de un mesías como singularidad también se opone a la capacidad de la bondad de girar infinitamente junto con la naturaleza infinita del tiempo, retratando la bondad vértice como algo que solo puede existir en un punto, en oposición a una meta hacia la que todo viaje. Este contraste se resalta bien con la comparación entre la historia de Ali y la historia de Attar. En la historia de Attar, el ápice de la bondad es accesible a las treinta aves, y se revela que vive dentro de todas ellas. Ven a Simurgh al final porque Simurgh es todos ellos. La historia de Ali, por otro lado, no puede mostrarle al lector Al-Mu'tasim porque Ali ha encasillado la bondad en una única entidad literal, y ningún ser humano puede manifestar la bondad mesiánica de una manera satisfactoria tanto para los humanos como para los simbólicos.

3.1.3 Pierre Menard, autor del *Quijote*

En “Pierre Menard, autor de Quijote”, Borges propone posibilidad de que un escritor del siglo XX podría escribir una obra, que sería idéntica, palabra a palabra, con *Don Quijote* que escribió Miguel de Cervantes a principios del siglo XVII.

El cuento empieza con el narrador Borges que crítica la enumeración de las obras de Menard creada por Madame Henri Bachelier en un catálogo de literatura. De él Borges enumera el trabajo visible de Menard. Consiste en 19 piezas, organizadas según el año de publicación, incluso los libros poéticos, monografías sobre la lengua, filosofía o literatura, traducciones, prólogos y hasta una propuesta para modificar el juego de ajedrez, con su refutación incluida en el mismo texto.

Sin embargo, lo que el narrador destaca sobre el autor es su obra subterránea e inacabada – la escritura del *Don Quijote* de Cervantes en el siglo XX. Indica que este objetivo de escribir el Quijote en el siglo XX inspiraron dos obras: La primera es de Novalis en la que está designado tema de la identificación total con cierto autor. La otra es el tipo de texto que coloca a Cristo a boulevard y a Don Quijote a Wall Street. Pero Menard no planea ninguno de estos propósitos. No buscaba componer el personaje que

reuniera los rasgos de Quijote, sino quería componer el *Quijote*, es decir, la obra, sin que fuera una copia).

Para conseguir su propósito, su primer método es intentar olvidar lo que pasó entre 1602 y 1918 para volverse Cervantes y escribir como él. El interés de su empresa no causó lo que era Cervantes sino la escritura del *Quijote* en el siglo XX como Pierre Menard. A él, no le parece difícil en realidad, pero debería ser inmortal para finalizarlo. Logró escribir los capítulos 9 y 38 de la primera parte del Quijote y dejó el capítulo 22 no terminada.

En este punto, el narrador menciona que muchas veces ha leído pasajes del Quijote como si lo escribiera Pierre Menard. Al descubrir eso, se da cuenta que la escritura de Menard es más sutil e interesante que la de Cervantes, aunque ambas son idénticas. Por ejemplo, el pasaje sobre la verdad y la historia, transcrito por el narrador: de Cervantes no parece ser nada más que un elogio de la historia, pero en boca de Menard, el escritor del siglo XX, parece genial, porque contradice a las posturas ante la historia y la verdad que mantienen los sistemas de este siglo. Completamente se cambia también la percepción de estilos: lo que en caso de Cervantes implica uso de español cotidiano de su época, en caso de Menard parece al estilo arcaico y afectado.

Al final el narrador elogia a Menard por su propuesta y por enriquecer al arte de leer con una técnica nueva: el anacronismo a propósito y la atribución incorrecta.

Borges escribió ese cuento después del accidente grave que tuvo en 1938 y después de someterse a una operación cirujana⁴. En su autobiografía (1970, p. 171) dice:

“I wondered whether I could ever write again. I had previously written quite a few poems and dozens of short reviews. I thought that if I tried to write a review now and failed, I’d be all through intellectually but that if I tried something I had never really done before and failed at that it wouldn’t be so bad and might even prepare me for the final revelation. I decided I would try to write a story. The result was “Pierre Menard, Author of *Don Quixote*.”

Sin embargo, el autor añade que el cuento es mitad ensayo y mitad relato como así. Excepto del carácter ensayístico, tiene forma de una reseña y de nota necrológica. (Oviedo, 2001, p. 30) En la reseña, el narrador divide la obra de Menard a la “visible” y la “invisible”.

Sobre la visible Borges en su prólogo (pp. 11-12) del año 1941 de *Ficciones* dice que “la nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es

4 Sobre la lesión voy a escribir más en siguientes capítulos, porque lo inspiraba a Borges en la escritura de otros varios cuentos.

arbitraria; es un diagrama de su historia mental...” Rodríguez-Luis (1992, p. 1028) explica la cita como una descripción de una persona erudita, culta, inteligente y sensible que escribe sobre otros a buscar su propia voz.

“Pierre Menard, autor de Quijote” representa un juego irónico donde a través la obra invisible de Menard cuestiona algunos temas de la ciencia literaria, sobre todo el puesto del autor y del lector y la noción de la intertextualidad. Genette (en Rodríguez-Luis, 1992, p. 1027) dice que con la lectura empieza la vida de un texto literario que no puede ser concluido, porque contiene un significado diferente para los lectores del que intentaba darle el autor, eso es que tiene significado que se constantemente cambia con nuevos lectores. Eso es como funciona la cadena intertextual – se puede decir que los autores de las obras son autores solo parcialmente, ya que tienen la idea de alguna otra obra. Esa duda de la idea del texto original también aparece en el relato – al narrador no le parece como el plagio, sino como una obra completamente diferente de la original, aunque es una cita literal de la obra de Cervantes:

“No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las del Miguel de Cervantes.” (*Ficciones*, p. 52)

Podríamos pensar que lo que quiere decir Borges al lector es que existen tantos *Quijotes* como lectores de él.

El narrador es, probablemente, un crítico literario cuya intención es explicar el propósito literario de Menard. En primero, Menard elige un método de adaptarse a los hábitos de la época de Cervantes y ser Cervantes:

“El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil.” (*Ficciones*, p. 52-53)

Menard se da cuenta de que al olvidar la historia hasta el 1918 (que es probablemente el año de su hecho) dejaría de ser él mismo y por eso no pudiera ser otro autor de *Don Quijote*.

Otro juego que desarrolla Borges con el lector es el mismo nombre del cuento: “Pierre Menard, autor de *Quijote*” lo hace al lector dudar, porque en realidad, el autor es otra persona. Con este hecho Borges indica que el lector tiene relación con los textos literarios al conocer la identidad del autor, su época en que vivió, cuando publicó la obra

etc. Eso es muy importante para lo como los lectores perciben las obras. Parece que lo que Borges quiere decir es que si hubiera un lector que no conociera a Cervantes y se le dijera que autor de *Quijote* era un escritor contemporáneo, el lector percibiría la obra de manera diferente, dando el estilo del lenguaje etc.

El relato borra las fronteras al cuestionar la autoría original. Gracias a la intertextualidad en forma de las citas de obras reales tanto como de las inventadas también borra las fronteras de lo real y de lo ficticio. Lo mismo aparece en el propio Don Quijote, que se puede describir como “novela sobre novela”.

3.1.4 Las ruinas circulares

Un hombre llega en una canoa de bambú a un lugar desconocido, donde es posible distinguir las ruinas de un recinto circular con una estatua de un tigre o de un caballo. El círculo es lo que ha quedado de un templo que fue devorado por fuego y la selva y al cuyo dios ya no adoran los hombres. El hombre, siendo incapaz de recordar algo de su pasado, se acuesta debajo de la estatua y empieza a dormir. Cuando despierta, ve que la gente de la región le ha dejado algo para comer y beber, por miedo a ser mago o dios.

Después cubre su cuerpo de hojas, se tumba y con el propósito sobrenatural: soñar un hombre e imponerlo a la realidad. Primero sus sueños son caóticos y luego dialécticos: sueña con sí mismo en un anfiteatro, rodeado por un tropel de estudiantes con caras definidas y les enseña todos sus conocimientos de anatomía, cosmografía y magia.

En sus lecciones entiende que solo los que no tienen miedo de oponerle y discutir con él merecen participar del universo. Un día elige a un estudiante quieto, cuyos rasgos del rostro repiten en algún punto los suyos propios y comienza su educación de manera individual.

Un día se despierta y se da cuenta de que no ha soñado. Toda la noche y otro día intenta a dormir, pero no puede. Explora la naturaleza para agotarse, sin embargo, no le ayuda. Entonces comprende con furia que debe deshacerse de la primera alucinación y pensar en nuevo método de trabajo, porque ha fracasado – es mucho más difícil modelar la sustancia de los sueños que el hombre pensaba.

Decide olvidar todo que ha logrado hasta ese momento, limpia su cuerpo en el agua del río, adora a dioses planetarios y consigue dormir. En 14 días crea un corazón y continúa con otros órganos. En menos que un año sueña hasta el esqueleto y los

párpados. Una tarde, agotado, se pone de rodillas antes de la estatua y pide a esos dioses ayuda. Luego sueña con la estatua viva: *“La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad.”* (p. 66) Dios le revela que su nombre que le dan los hombres es Fuego. Está dispuesto animar al hijo de los sueños, si el hombre lo instruye en los ritos y luego lo envía a otras ruinas circulares de otro templo derrumbado aguas abajo. El hijo se despierta en los sueños del hombre.

El mago lleva dos años enseñando a su hijo de sueños. Aunque a veces tiene sentido que todo eso ya ha sido vivido, sus días son felices. Gradualmente el hijo se adapta a la realidad. Un día le pide que corone un monte con una bandera. Cuando el mago despierta otro día, la bandera ondea en el monte. La enseñanza está acabada, el hombre besa a su hijo y antes de enviarlo aguas abajo le otorga el olvido de sus años de aprendizaje.

Haber cumplido su tarea, sus días se llenan de hastío. Cada día se arrodilla frente a la figura de piedra y reza al dios que le ha ayudado. Así pasa el tiempo y el hombre sigue sumido en una especie de éxtasis. Una vez los despiertan unos remeros. Hablan de un hombre mágico en un templo del norte al que el fuego no puede tocarlo. El mago recuerda las palabras del dios y lo aterroriza la idea que su hijo pueda notar que es un simulacro generado en el sueño de alguien más.

Sus dudas terminan cuando empieza percibir señales que le indican la proximidad de una catástrofe. Un día las ruinas del santuario son nuevamente destruidas por el fuego. El mago camina hacia las llamas, pero las atraviesa sin quemarse. Descubre con alivio, con humillación y con terror que él también es una apariencia, que otro lo está soñando.

Goloboff (1973, p. 8-9), Arrango (1973, p. 251) y Rabell (1988, p. 96) sustentan la opinión que el cuento significa una metáfora o alegoría de la producción literaria o estética a través un sueño. Eso es, el mago que quiere personificar y encarnar a un hijo imaginario es una paralela a esa producción. Cómo el sueño es el motivo mayor en este cuento, Borges lo representa implícitamente a lo largo del texto. Por ejemplo, usa combinaciones inusuales de sustantivos y adjetivos como la “unánime noche”, “fango sagrado” o “recinto circular”.

Tienen una doble función: por una parte completan la atmósfera onírica del relato (Goloboff, 1973, p. 14) por su carácter no usual, por otra tienen conexión con la creación textual. Lo que enlaza el sueño y la creación es la noche.

El relato empieza en la noche, cuando el hombre se desembarca y empieza a soñar con un hombre con intención de implicarlo a la realidad. La noche para Borges significa el tiempo más productivo para un artista, es un ámbito favorable para recordar versos y palabras y ver imágenes desde cuáles se crean otros. (Echavarría en Rabell, 1988, p. 104) Ya es posible explicar la frase en primer lugar no tan obvia “noche unánime” – la noche es un ámbito que todos los artistas tienen en común y su creación es más productiva y, como nadie ve al mago viniendo, también nadie ve a un autor creando su obra, es decir, darle forma. Con esto es relacionado el “fango sagrado”, otra frase no muy lógica. El fango representa la sustancia primaria para la creación – ambos, el mago y un artista, se hunden en él.

El relato tiene estructura circular. Excepto el nombre del cuento, lector lo descubre justo en el final del cuento – adivina que el mago que sueña un hombre es a la vez un sueño de otro hombre y ese debe ser sueño del otro y así indefinidamente. Sin embargo, también hay un pasaje que, al leerlo retrospectivamente, insinúa el carácter cíclico (de la literatura):

“Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviara al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.” (*Ficciones*, p. 66)

Ya sabemos que el hombre es solo una proyección de otra proyección y sabe que no recuerda nada de su pasado. Al enviar a su hijo de sueño a las otras ruinas, le borra memoria para que no recuerde sus años de aprendizaje. El mago llega en barco a las ruinas, tanto como llegará su hijo a quien envía “aguas abajo”.

Otra vez aparece la analogía con la literatura, concretamente la intertextualidad: textos, que se construyen de otros textos y por otro lado son fundamentales para nuevos textos. Eso significa, que la literatura se autogenera y así surge una cadena interminable de creación. Con ese cuento Borges advierte el tema de la autoría y de la originalidad, porque cada autor o autora se inspira en los otros y sus obras.

En resumir, este cuento se puede leer como una metáfora de la creación, incluso de la creación del propio destino del hombre. El hombre intenta crearse su propio destino, pero al final se da cuenta de que en realidad solo repite lo que han hecho otros antes de él y lo que harán sus hijos porque en realidad somos tan parecidos, que parecemos casi “copias”, los unos de otros. También se puede tratar de la creación de una obra artística: el autor la compara a un sueño, o mejor, al soñar a un hombre, quién simboliza una obra literaria. En el cuento el mago fracasa y tiene que empezar de nuevo – con ese mismo problema sufren probablemente todos los autores cuando escriben y deben comenzar desde el principio. Otro hecho común es que la creación sucede en la noche, al soñar, cuando nadie la puede ver. El cuento también trata el tema de la intertextualidad, porque ella es la fuerza impulsora de la literatura – los autores inspiran uno a otro.

3.1.5 La lotería en Babilonia

Éste relato empieza con una experiencia personal del narrador protagonista que tiene con una misteriosa lotería. Nos describe algunas contradicciones sobre su persona: *“Como todos los hombres en Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles.”* (p. 71) Esa vida cruel es el resultado de las acciones de la lotería que ha desarrollado su tradición de varios siglos en Babilonia.

No se sabe mucho sobre los orígenes de la lotería, porque existen muchas teorías sobre su establecimiento; el narrador se inclina a la teoría apoyada por su padre – al principio, la lotería era un juego de los plebeyos. Los barberos distribuían números que después se sorteaban. El premio era una suma pecuniaria. Tiempo después ese juego parecía aburrido a la gente, por eso los organizadores lo innovaron por añadir a los números de suerte unos de mala suerte – una multa. El hecho tenía mucho éxito y todos babilonios jugaban; los que no querían se consideraban cobardes. Sucedió a menudo que los jugadores no tenían bastante dinero para pagar la multa; así pues, eran encarcelados por varios días. Luego los que dirigían la lotería, la Compañía, cancelaron las multas y las cambiaron por el ir a la cárcel directamente, porque todos preferían varios días en la cárcel a tener que pagar el dinero.

Un día un esclavo robó un billete que le atribuyó el castigo de que le quemaran la lengua. El mismo castigo fijaba para los que robaban los billetes. Empezaron confrontaciones si la pena será por el robar o por el sortear. El resultado era que

Babilonia le dio a la Compañía todo el poder público y logró que la lotería fuera secreta, gratuita y general.

Después todos comenzaron a participar en el sorteo que se realizaba cada sesenta noches y que influía sus vidas hasta el próximo sorteo. Ambas la suerte y la mala suerte se hicieron más variadas. La suerte incluía elevación al concilio de magos, encarcelación de un enemigo o ser íntimo con una mujer deseada. La mala suerte consistía por ejemplo en la mutilación, la variada infamia o la muerte. A veces un solo hecho como estos solucionaba treinta o cuarenta sorteos.

Así se pasó que el azar controlaba el orden – los ciudadanos respetaban las reglas, pero después de algún tiempo alguien empezaba a cuestionarlos: “*Si la lotería es una intensificación del azar, (...) ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola?*” (p. 77) Desde ese momento se ocurrió que ningún resultado era el final.

También las costumbres babilónicas están bajo el influjo del azar. El narrador advierte que hay posibilidad de que nos contó algunos hechos inexactamente, que los abogados hacen cambios secretamente en los documentos, que los empresarios de la Compañía trabajan en oculto y compara este “funcionamiento silencioso” con el del Dios – hoy nadie sabe si realmente existe.

El narrador es, en mi opinión, un elemento muy interesante de este relato. Me parece que no se puede decir con la certeza si está o no está de acuerdo con el sistema fatal en Babilonia. Sabemos que su vida tan variable le parece “*casi atroz*” (p. 72), pero el resto de su narración parece ajeno a subjetividad, como si nos contara una historia de la que no formaría parte. El narrador tiene carácter anónimo y se trata de un exilado quién nos cuenta el relato desde otro lugar que la Babilonia. Según Sarlo (1995, p. 60) echa de menos a la lotería babilónica o sea el sistema y yo estoy de acuerdo con ella ya que se encuentran pasajes de sentimientos nostálgicos en el cuento: “*Ahora, lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres, pienso con algún asombro en la lotería y en las conjeturas blasfemas que en el crepúsculo murmuran los hombres velados.*” (p. 72) Para mí es un poco raro, porque es obvio que la Compañía no teme a usar la violencia: “*Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo (...).*” (p. 71) En mi juicio se podría tratar de la doble esencia de un personaje, un motivo muy típico y frecuente para Borges. Eso

puede ser causado por la doble esencia de la lotería – a uno se pueden ocurrir cosas fantásticas y maravillosas, pero también cosas muy graves y malas.

Otro aspecto que me gustaría estudiar es el tipo de la sociedad en este cuento. Desde nuestra vista se puede decir que es una sociedad distópica (Lépori, 2010, p. 9 y Sarlo, 1995, p. 61). La distopía funciona a la base de que todo está inferior al azar, o sea, el azar crea el orden. Eso significa que lo distópico está construido por dos figuras usadas por Borges con frecuencia – el oxímoron y la paradoja. (Sarlo, 1995, p. 62) El sistema logra méritos tan enormes que el azar está determinado por el azar:

“Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo, que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico.” (*Ficciones*, p. 77)

La concepción laberíntica del mundo es otro rasgo muy significativo para Borges y se puede ver en ese fragmento, que nos demuestra la infinitud de las bifurcaciones en la lotería que produce “*la incertidumbre*”. (p. 71) La organización de la lotería nos ostentativamente evoca los sistemas laberínticos en la obra de Franz Kafka, admirado por Borges. (Ramírez del Río, 2003, p. 2) El estado totalitario manipula a los individuos y la burocracia controla el sistema tan complicado que es imposible orientarse allí, por eso, la sociedad lo acepta, no puede captar el orden. (Sarlo, 1995, p. 62) Lo mismo sucede en este cuento de Borges, quién, en mi opinión, expresó la complejidad del sistema con maestría y para el lector también es muy difícil comprenderlo. Estoy convencida que eso era la intención del autor, porque ya sabemos que le gusta a jugar con el lector. Otra prueba de su admiración por Kafka es la referencia a él a través del nombre de la letrina sagrada “Qaphqa”, que es la versión fonética del nombre ese autor judío.

Una parte regular en este sistema es también el cambio de informaciones y hechos que es también muy característico para ese tipo de sociedades. Piglia dice sobre “La lotería en Babilonia”: “*La clave de este universo paranoico [...] es [...] la manipulación de la memoria y de la identidad.*” (2000, p. 51) Creo que se podría tratar de una especie de relato de ciencia ficción para la que el tema de la distopía es muy común.

3.1.6 Examen de la obra de Herbert Quain

“Examen de la obra de Herbert Quain” es un cuento en el que el narrador, Borges, comenta la obra del escritor ficticio que, en algunos aspectos, guarda semejanzas consigo mismo. Suplemento literario

Herbert Quain muere en Roscommon. El suplemento literario del *Times* dedica apenas media columna a él sin apreciar su obra de este escritor fallecido. Otro diario, *The Spectator*, también publica la historia de Quain; no es tan breve, pero compara su primera obra *The God of the Labyrinth* (*El Dios del laberinto*) con las novelas policíacas de Agatha Christie o Gertruda Stein. Para el narrador lo equivale a subestimación del escritor.

Quain nunca se creyó genial. Sabía que sus libros eran bastante trabajados, pero admirables para lo experimental. En una carta que envió al narrador en 1939 dice que su obra no pertenece al arte sino a la historia del arte. Para Quain la literatura y lo estético en general (es decir, lo que convierte a una obra en arte), están ligados al asombro.

La primera novela de Quain que el narrador ha dejado a cierta dama es novela policíaca que no tuvo mucho éxito y Borges apenas la recuerda: en el principio sucede un asesinato, después hay una discusión y luego la resolución. Al final, un párrafo largo resume algunos hechos de la novela y destaca una oración, que hace al lector reevaluar lo que ha leído para entender que la resolución del crimen es incorrecta y que existe otra, correcta resolución. El lector revela el crimen donde el detective ha fracasado.

Una novela más experimental de Quain es *April March* (que no se traduce como *Marcha de Abril*, sino como *Abril Marzo*), publicada en 1936. Quain decide contar la historia retrospectivamente. La novela, que empieza en un cierto momento y se dirige hacia el pasado del momento, se ramifica y es compuesto de trece capítulos. El primero empieza con un grupo de personas conversando en un andén. Cada de los tres siguientes capítulos (dos, tres y cuatro) presenta una posible noche anterior a la conversación en el andén. Estas se recíprocamente excluyen y, a su vez, en los siguientes capítulos cada de estas tres noches da tres saltos a tres posibles noches anterior. Así Quain creó nueve novelas posibles, que todos empiezan por el evento final, común para todos y se ramifican hacia su pasado.

El narrador menciona, que uno de los argumentos finales es simbólico, otro es sobrenatural, otro psicológico, policíaco, comunista, anticomunista. Sobre ellas

menciona el juicio que Schopenhauer hace sobre Kant: parece que todo está sacrificado para sostener la simetría, es decir, que no tienen valor más allá del juego que proponen.

Otra obra reseñada es una comedia heroica *The Secret Mirror*. En el primer acto se presenta una familia rica en una casa de campo irlandesa. Ulrica, la hija del general Thrale, es adorada por un dramaturgo. Ese primer acto es lleno de clichés literarios y luego se da conocer que es en realidad la obra de Quigley, el dramaturgo que corteja a Ulrica. El segundo acto revela que los personajes viven en una pensión judía irlandesa y aborda la acción del primero, pero en él todo está desfigurado, es más horrible y termina en el fracaso. Sobre esta obra, apreciado por el público, los críticos dicen que es una comedia freudiana, pero el narrador no está de acuerdo.

La última obra de Quain se llama *Statements* y se compone de ocho historias que condensaban buenos argumentos para textos más extensos, que el autor luego hacía fracasar. Finalmente, Borges dice que usó el argumento del tercer relato por su propio cuento “Las ruinas circulares”.

Escribir sobre obras y autores inventados es muy típico para Borges, como ejemplos pueden servir también los cuentos “Pierre Menard, el autor del Quijote”, “El milagro secreto” o “El acercamiento a Almotásim”.

Se trata de una reseña del escritor fallecido, Herbert Quain, cuya obra la crítica siempre consideraba menor. El propio Quain no se vea a sí mismo como un escritor genial, sino percibía el aspecto experimental de su obra como lo crucial en su obra: “*No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte.*” (p. 82) Lo experimental en su primera publicación, la novela policial *The God of labyrinth*, significa el enfoque diferente para resolver el crimen; la obra no tiene el fin usual, sino requiere la relectura y participación del lector en el argumento:

“Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro entre los dos jugadores de ajedrez había sido casual.* Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera.” (*Ficciones*, p. 83)

El lector, después de resolver el crimen por su cuenta, se considera a sí mismo más inteligente que el detective.

Aunque Borges critica a algunos aspectos del libro, el fracaso atribuye a una coincidencia – al mismo tiempo se publica el libro *Siamese twin mystery* que es tiene mucho éxito en Londres y Nueva York. Con esa realidad Borges quiere advertir que una

obra literaria no es juzgada solo por su contenido, sino también por las circunstancias que la rodean – fecha de publicación, la existencia de los autores y discursos de moda (Estenoz, 2007, p. 51)

Otra obra reseñada es *April March*, la novela con nueve principios diferentes, que se ramifica al revés en el tiempo. Ese procedimiento nos ofrece Borges en su cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan”. El narrador dice: “*No sé si debo recordar que ya publicado April March, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.*” (p. 85) El segundo propósito es lo que hace Borges en “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

En el relato aparece la intertextualidad típica. No solo que Borges menciona a autores reales como Agatha Christie, Gertrude Stein y Ellery Queen, que aumenta la credibilidad de que Herbert Quain también es real, sino se refiere también en sí mismo:

“(…) Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. (...) El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The rose of yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*.” (Ficciones, p. 87)

Este procedimiento crea un laberinto de referencias con las que Borges juega y entre las que coloca su propia obra.

3.1.7 La biblioteca de Babel

“La Biblioteca de Babel” compara el universo con una infinita biblioteca. En el principio se describe la Biblioteca: se compone de un número indefinido, quizás infinito, de galerías hexagonales con pozos de ventilación en el centro. Cada hexágono tiene cuatro pasillos con cinco anaqueles cada uno, largos hasta el techo, y dos pasillos vacíos que conectan con otros hexágonos. En esos pasillos vacíos, a izquierda y derecha, hay dos pequeños cubículos; uno cumple la función de baño y el otro se utiliza para satisfacer las necesidades humanas. En el centro de esos pasillos hay una escalera angosta que conecta con hexágonos superiores e inferiores, en los que se repite indefinidamente la misma estructura.

El narrador dice que de joven, como todos hombres, viajaba en busca de un libro que sea el catálogo de todos los catálogos en la Biblioteca. Ahora, viejo, se está preparando por la muerte unas leguas de su hexágono natal. Para él, la Biblioteca es

infinita y afirma que es una esfera cuyo centro es cualquier hexágono y cuya circunferencia es inaccesible.

Cada pared de cada hexágono hay cinco anaqueles que contienen treinta y dos libros cada uno, de formato uniforme, con 410 páginas de cuarenta líneas cada una. Cada renglón, a su vez, contiene unas ochenta letras. Los libros tienen letras en el dorso, pero estas no guardan ninguna relación con su contenido.

El narrador expone sus reflexiones: la Biblioteca existe ab aeterno y es una obra de algún Dios. Hay veinticinco símbolos ortográficos que se utilizan para componer la Biblioteca: el punto, la coma, el espacio y veintidós letras. La combinación infinita de estos símbolos se extiende en los libros infinitos de la biblioteca cuya ordenación parece a los hombres totalmente caótica. En esta ordenación es posible encontrar libros de todas lenguas, incluso las protolenguas pasadas y las variaciones poco esperadas o las que marcan las lenguas del futuro.

Todas posibilidades de expresión hay en la Biblioteca – la genealogía de los arcángeles, biografía de cada hombre con variaciones infinitas, los hechos futuros. En los libros se puede encontrar todo en cada lengua. Hay también el origen de la Biblioteca y del tiempo, sin embargo, es un propósito imposible encontrarlo. También existen los buscadores oficiales de estos libros, los inquisidores. Aunque, para lograr su tarea imposible, tiran miles de aparentemente libros inútiles al vacío, a nadie lo preocupa, porque existe sin fin de variaciones de cada uno. Así, por ser arrojadas, no pierden su contenido, como es posible encontrarlo con la variación de una letra o un punto.

Por otra parte, existe la superstición de que un anaquel oculta libros precios, cuyo contenido es mágico. Muchos hombres han pasado su vida con el intento de encontrarlos, pero nadie lo ha conseguido. Otra superstición es que existe un hombre a quien todos llaman “El Hombre del Libro” y que ha visto el Catálogo de los Catálogos. Este bibliotecario es como un Dios y posee conocimiento total del orden de la biblioteca. Sin embargo, nadie nunca ha encontrado a él ni el Catálogo.

Al final del cuento el narrador desvela la situación horrible: la certeza de que todo ha sido dicho, de que todo está anunciado en la Biblioteca anula y afantasma a los hombres. Hay hombres jóvenes que están de rodillas y besan las páginas de los libros sin entender una sola palabra. La peste, discordias intelectuales y las peregrinaciones en

busca de libros que degeneran en robos y asesinatos han destrozado a la población. El narrador presume que la humanidad se extingue, pero que la Biblioteca seguirá existir.

La última reflexión del narrador es que la Biblioteca es sin límites y periódica. Si alguien pudiera recorrerla por completo, encontraría, hacia el pasado o el futuro, que al cabo de los siglos los volúmenes se repetirían en el mismo desorden, creando así un orden final e infinito. El Orden. Antes de morir, el narrador se alegra con esta idea.

Podemos empezar el análisis con el nombre del cuento. “La biblioteca de Babel” es una alusión a la torre de Babel del Antiguo Testamento. La historia de la torre de Babel está en Genesis, el primer libro del Antiguo Testamento, y cuenta que toda la gente hablaba el mismo lenguaje. Se les ocurrió construir una torre bastante alta que pueda alcanzar el cielo. A Dios, no le gustó y por eso los esparció por todo el mundo a los hombres y los hizo hablar lenguas diferentes para que no puedan comunicar entre ellos. Por eso podríamos presumir que en el nombre del relato se señala tema importante del lenguaje y que se trata de cierta paralela con esa historia bíblica.

Lo primero extraño es que el narrador dice que todos los libros de sinfin de lenguas contienen variaciones de la coma, del punto, del espacio y de solo veintidós letras. Ni español, ni inglés tienen solo 22 letras, eso es, que se debe tratar de una traducción de lengua que sí tiene las 22 letras. Eso es, que el narrador debe ser de otro mundo que es el nuestro – la Biblioteca no presenta a nuestro mundo, sino es “un espejo que [lo] refleja de manera abominable”. (Ruiz- Pérez, 2012, p. 631) Aquí, así mismo como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el espejo simboliza otro mundo. Además, el narrador dice:

“Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (Ficciones, p. 99)

Al preguntar al lector si le entiende a narrador, el lector podría comprobar su supuesto de que el narrador no es de nuestro mundo. Tampoco lo que las definiciones de biblioteca no corresponden con ninguna de las “nuestras” podría insinuar que el narrador pertenece a universo diferente – a la Biblioteca. Caviglia (1974, p. 227) dice que la biblioteca de Babel es imposible porque no son una realidad suficiente en sí mismos sino fragmentos de nuestro mundo que pretenden ser un mundo.

La estructura de la Biblioteca, aunque es infinita, da la impresión de aislamiento y actúa claustrofóbica. Es porque la Biblioteca es de carácter laberíntico y geométrico y es muy difícil orientarse en sus pasillos y galerías que son una como la otra. Según Earle (1999, p. 6) “La biblioteca de Babel” confiesa impotencia hacia al mundo de las circunstancias. En eso se refleja el contraste entre lo infinito y lo limitado – las bibliotecas son, normalmente, finitas. Borges trabajó en la, pobre y mal catalogada, Biblioteca Municipal “Miguel Cané” donde tuvo bastante tiempo escribir sus mejores cuentos, incluso éste. Borges en su *An Autobiographical Essay* (1970, p. 171) dice que su “*Kafkaian story “The Library of Babel” was meant as a nightmare version or magnification of that municipal library*”, donde pasó “*nine years of solid unhappiness.*” (p. 169) Es posible que esa experiencia le también inspiró en escribir este cuento.

Las 22 letras son un asunto de su ensayo “La biblioteca total”, precursor del cuento. El ensayo traza la historia de la idea del lenguaje como una mera combinatoria de letras o palabras desde sus inicios en el relato de Aristóteles del filósofo atomista Leucipo hasta la actualidad. Es de suponer que Borges está partiendo del alfabeto español moderno de 30 letras y rechaza las letras dobles *ch*, *ll*, *rr* como innecesarias junto con la *ñ*. Los 26 restantes incluyen *k* y *w*, que aparecen solo en palabras tomadas de otras lenguas. Borges luego quita *q* como discutible y *x* como una abreviatura. En inglés esto se referiría a la combinación k-s, aunque en español puede tener otros valores.

En el final del relato, el narrador dice: “*Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)*” (p.99) Otra vez aparece el tema del azar como en “La lotería en Babilonia”, la que en un sentido acompaña, porque el azar crea una estructura de orden que para los seres humanos es imposible imaginar y captar.

3.1.8 El jardín de los senderos que se bifurcan

La historia del cuento es situada al contexto de la Primera Guerra Mundial empieza con el narrador citando de la página 242 de *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart. Esta menciona el ataque británico contra las líneas alemanas en Serre-Montauban, planeado para el 24 de julio 1916, pero pospuesto al 29 de julio. Entonces

el narrador presenta una declaración del doctor Yu Tsun, un pasado profesor inglés en una escuela alemana de Tsingtao, que parece aclarar las circunstancias alrededor del aplazamiento de la ofensiva.

A la declaración le faltan dos primeras hojas, pues empieza con una llamada telefónica: Yu Tsun llama al alemán Viktor Runeberg, pero le contesta Richard Madden, irlandés a las órdenes de Inglaterra que perseguía espías alemanes. Eso significa que ya ha captado a Runeberg. Ahora es el turno de Yu Tsun que inventará táctica para escaparle a Madden.

Yu Tsun tiene informaciones preciosas, porque conoce el emplazamiento de un parque de artillería británica que los alemanes quieren bombardear. El problema es como pasarlas a Alemania con Madden pisándole los talones. Yu Tsun decide abandonar su escondite y toma el tren a Ashgrove, pero compra el billete a una estación más lejana para confundir a su perseguidor. El tren se pone en movimiento y Yu Tsun ve a Madden corriendo al andén. Esta vez logró a escaparle.

Durante el viaje el espía a ordenes de Alemania piensa sobre su vida y el ser cobarde. Después de llegar a la estación, unos chicos le preguntan si va a la casa de Dr. Stephen Albert y le aconsejan que se dirija hacia un camino de campo y siempre se aparte a la izquierda. Ese consejo de mantenerse en la izquierda le recuerda una táctica que se usa en algunos laberintos para conseguir el medio. Esta idea le hace pensar sobre su precursor Ts'ui Pên, el gobernador de Yunan quien denunció a su puesto para escribir una novela y construir un laberinto donde cada persona se perdería. Trece años después fue asesinado y lo que quedó de él era una serie de escritos que salvó y publicó su servidor. Nadie logró comprender a la obra de Ts'ui Pên.

Yu Tsun llega a una puerta y oye música china. Un hombre con un farol lo deja entrar y le pregunta si ha venido para ver el jardín de los senderos que se bifurcan. Yu Tsun reconoce que el jardín es el de Ts'ui Pên y entra.

A dentro le acoge Stephen Albert que empieza hablar sobre Ts'ui Pên y su trabajo. Albert posee un libro publicado por Ts'ui Pên y todas las traducciones que ha conseguido. Yu Tsun sabe que su perseguidor llegará no más pronto que en una hora y escucha con interés a Albert que desvela la sencillez a la que nadie ha comprendido hasta el momento: escribir la novela y construir un laberinto era uno y lo mismo

propósito – los escritos son el laberinto y el enigma que esconden es el enigma del tiempo.

A Albert le ayudó una nota de Ts'ui Pên: “*Dejo a los porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.*” (pp. 110-111) Albert revisitó la obra de Ts'ui Pên y realizó que en ella no aparece la palabra “tiempo”. Después, gradualmente entendió su postulado sobre la realidad: el tiempo no es uno y unívoco, sino es una dimensión múltiple e infinita. La metáfora del jardín de los senderos que se bifurcan conviene con el tiempo; cada sendero es una línea temporal que otra vez se ramifica hasta la infinitud de otros senderos. Es la explicación por qué en la novela de Ts'ui Pên hay elementos contradictorios como que el protagonista muere en el tercer capítulo, pero vive en el capítulo cuatro.

Yu Tsun está fascinado por la explicación de Albert e incluso puede sentir presencia de sinfín de hombres que pertenecen a diferentes líneas temporales. También siente la llegada de Madden a la casa. Pide a Albert que le pase el libro de Ts'ui Pên y cuando Albert le da la espalda, lo mata a tiros. Después es captado por el irlandés.

Mientras que espera su condena de muerte, Yu Tsun dicta las palabras que el narrador del cuento presenta al lector. Ha logrado en cumplir su tarea y los alemanes bombardearon la base de artillería inglesa – la información sobre el asesinato de Albert ha salido en todos los periódicos y el jefe de Yu Tsun entendió que era un dato sobre el aplazamiento de la base – Albert. Yu Tsun morirá con su propósito conseguido.

“El jardín de los senderos que se bifurcan” está al borde del género fantástico y el género detectivesco. Por un lado Borges desarrolla el concepto del tiempo metafísico, por otro los “*lectores asistirán a la ejecución y a todos preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo.*” (Borges, 1989 p. 11.)

El cuento contiene muchas voces y series de textos. El relato principal en primera persona, es una declaración, un documento legal, que dicta Yu Tsun a las autoridades británicas antes de ser ejecutado. La declaración la lee un hombre, el narrador del inicio, quien punto de vista emplea del presente y de la tercera persona singular, explica el retraso de la ofensiva británica. Hay dos razones – según la explicación de Liddell Hart, la demora fue provocada por las lluvias. La otra es, según la declaración de Yu Tsun, el

bombardeo de la base británica por alemanes que conocían su emplazamiento gracias el asesinato cometido por Yu Tsun.

Esos dos hechos resultan en preguntarse, cuál de estas versiones es la verdadera, o mejor, a cuál de éstas el lector debería creer. Eso es porque el narrador nunca explícitamente niega la versión de Liddell, pero tampoco no confirma la historia de espía como verdadera. (Himelblau, 1966, p. 37) Sin embargo, el texto indica que narrador probablemente prefiere la historia del espía, porque la demora causada por lluvias la califica de “*nada significativa, por cierto*” (p. 101), mientras que la declaración de Yu Tsun “*arroja una insospechada luz sobre el caso*”. (p. 101) Eso es el cuento ejemplar de “relato dentro del relato”, eso es, que el tema del “narrador observador” es el traslado de la ofensiva, sino éste es desarrollado con otra narración del espía. (Himelblau, 1966, p. 37)

La diferencia entre las dos versiones se puede también explicar de dos maneras diferentes. Por la primera hay que saber que Basil Liddell Hart fue soldado británico. Sin saber si la cita de la *Historia de la Guerra Europea* sobre la demora es verdadera o inventada por Borges, esta nota del historiador podría da la impresión de que éste intenta a desacreditarlo a Yu Tsun y quitarlo de la historia. (González Echevarría, 1999, p. 65) A esa interpretación le contribuye el hecho de que faltan algunas hojas de la declaración de Yu Tsun.

La otra explicación posible sale del motivo del relato: la existencia de sinfín de líneas temporales. Eso ofrece todas las posibilidades infinitas. Por eso esas dos versiones – en una de ellas, Yu Tsun logró su propósito y por eso la demora sucedió; en otra esto no se ha pasado y son las lluvias lo que causa la demora. En el relato Stephen Albert dice: “*El jardín de los senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo*”. (p. 114) Y continúa:

“El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pên. A diferencia de Newton o Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en las infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted. En otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa. (*Ficciones*, pp. 114-115)

En este cuento está expresada la concepción del tiempo borgeana. El tiempo infinito está expresando por “un invisible laberinto del tiempo”. (p. 110) Eso presenta Borges en otro cuento ya mencionado “Examen de la obra de Herbert Quain”, donde propone la posibilidad de una obra ficcional donde se ramifiquen los capítulos a partir del primer capítulo.

En el cuento aparece ya mencionado estilo enciclopédico, a través de él Borges ofrece abundancia de informaciones exactas sobre hechos concretos:

“En la página 22 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve.” (*Ficciones*, p. 101)

En ese fragmento lo enciclopédico presenta la fijación de la página concreta del libro, la información sobre el número de divisiones complementada por el número de cañones y el reconocimiento del cambio circunstancial en forma del posponer la acción.

3.2 Artificios

A continuación se van a analizar los nueve cuentos contenido en el libro *Artificios*.

3.2.1 Funes el memorioso

La historia de “Funes el memorioso” se puede resumir como biografía de un joven uruguayo Ireneo Funes, quien es capaz de recordar hasta el más mínimo detalle de todas las cosas.

En el cuento el narrador propone describir a Funes a pedido de un editor quien une los testimonios de los que conocían al hombre muerto. El narrador lo encontró por primera vez en 1884. Le preguntó a Funes la hora y éste responde con exactitud. Ese rasgo quedó marcado en el narrador gracias a un comentario de su primo, y lo recordaría mucho tiempo después.

En 1887 el narrador vuelve a pasar verano en Fray Bentos y se entera de que Funes se cayó del caballo y ha quedado paralizado. Desde entonces, Funes, en edad de 19, pasa cada día en cama y está absorto en pequeños detalles de lo cotidiano. El narrador lleva consigo libros en latín. Por eso, Funes le escribe una carta describiendo su encuentro del 1884 detalladamente y pidiéndole que le preste un libro en latín y diccionario para aprender latín. El narrador, burlándose en parte de la simpleza de

Funes, que pretende aprender latín tan solo con un diccionario, le envía la *Naturalis Historia* de Plinio y el diccionario de Quicherat.

El narrador recibe un telegrama de Buenos Aires. Su padre no se encuentra bien y el narrador tiene que irse. Al hacerse las maletas, recuerda que Funes tiene sus libros y va a pedírselos. Cuando el narrador viene, oye al Funes recitando en latín perfecto. Como se enterará durante el largo diálogo de esa noche, Funes recita el primer párrafo del capítulo 24 del libro 7 de Plinio, dedicado a la memoria.

Al empezar la conversación en la oscuridad, asombrado Funes le dice que ha leído sobre todas las personas que han mostrado poseer una memoria prodigiosa. También confiesa que hasta sus 19 años vivía con la falta de memoria. Sin embargo, después de haber caído del caballo es capaz de recordarlo todo con precisión y le parece que le vale la pena perder la movilidad por la capacidad de memoria.

Funes describe exactamente las nubes de la mañana del 1884 o puede reconstruir un día de su vida, detalle a detalle. Lo ha hecho tres veces y cada vez necesitó todo el día para hacerlo. Gracias a su memoria ha desarrollado nuevos sistemas de contar y cada número le dio un nombre – en lugar de 7014 dice “el ferrocarril”, en vez de 7013, Máximo Pérez. El narrador explica a Funes que hacer esto es justamente lo contrario a establecer un método, pero Funes no parece entenderlo. Por eso opina que Funes no piensa, sino solo recuerda – hay que olvidar para pensar, porque el pensamiento requiere olvidar las diferencias, la generalización y abstracción; todas operaciones que el recuerdo constante de las percepciones concretas anula.

La conversación continúa hasta el amanecer. Cuando el narrador le mira a la cara de Funes a la luz del día, la percibe milenaria, antigua y cargada con el peso de la historia. El narrador se despide y regresa a Buenos Aires. En 1889 se entera que Ireneo Funes ha muerto de una afección pulmonar en la edad de 21 años.

“Funes el memorioso” se puede leer como “una larga metáfora del insomnio”, como lo escribe el autor en el prólogo (p. 119) El tema del insomnio sale de la experiencia personal de Borges quien sufrió el insomnio (Shaw en Riva, 2005, p. 54 y Oviedo, 2001, p. 34) después de haberse sometido a una operación quirúrgica en la cabeza. La idea de una lucidez total le aterrorizaba a Borges. Es como si en este cuento Borges analizara lo que hubiera podido pasar a él. En este sentido el cuento de Funes se parece poco al cuento “El Sur” (que también se analiza en este trabajo) porque el

protagonista también tiene algunos rasgos autobiográficos. A Funes, igual que a Borges, le sucede un accidente y en consecuencia pierde la capacidad de dormir. Eso causa que Funes recibe una memoria prodigiosa que le permite recordar cada detalle del mundo:

“Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rumbo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.” (*Ficciones*, p. 128)

Además de recordar hechos que un ser humano no es capaz de recordar normalmente, Funes es capaz de percibir el mundo y cada cosa en él en cada momento del día, se fija de cada detalle que los hombres en general no consideran importantes. En realidad, Funes percibe todo al revés que un hombre normal. Esto se puede ver en el ejemplo de como Funes hace la lectura – aunque sabe aprender el latín en unas pocas horas, no logra reflexionar sobre la literatura. (Doub, 2012, p. 91)

Aunque Funes tiene la memoria perfecta, casi no puede pensar. Según Bell-Villada (en Shapiro, 1985, p. 258), la parálisis simboliza su incapacidad de utilizar su percepción amplia para pensar, su incapacidad de sintetizar: “(...) *le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcará tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma (...)*” (p. 130) Como lo explica el narrador del cuento, Funes “*no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.*” (p. 131) Evidentemente, la trama del cuento está construida en la base de una paradoja.

Otro tema mayor excepto la memoria y el pensar es el lenguaje. A través de ese sistema, dice Oviedo (2001, p. 34), Borges representa la realidad, porque el lenguaje es un medio de reducir lo infinito. Eso es, el lenguaje nos ayuda comprender al universo, de ganarle al caos infinito que es el mundo y ordenarlo de forma comprensible. Al otro lado, Funes comenta que su “*memoria (...) es como vaciadero de basuras.*” (p. 128) Eso podría estar conectado con el nuevo sistema lingüístico que inventa, porque este sistema es bastante complicado y caótico – eso significa, que es contraproducente.

El narrador dice que Funes se inspiró en un idioma imposible de John Locke, sin embargo, Locke lo reprobó. Otra persona real en la quien Funes se inspira es el lingüista venezolano Andrés Bello y su reforma ortográfica (escribe *j* en lugar de *g* y escribe *i* en lugar de *y*). Hay otros personajes reales cuyos nombres y obras aparecen en el cuento – Quicherat y su *Gradus ad Parnassum, Naturalis historia* de Plinio etc. La

intertextualidad es el rasgo característico para la cuentística de Borges. Esa funciona perfectamente en “Funes el memorioso” para mistificar al lector – gracias a mencionar personas reales y sus obras nos parece que las capacidades de Funes pueden ser reales.

Creo que a través de ese cuento Borges quiere compartir la idea de que hay razón porque olvidamos. El olvido está vinculado con el pensar propiamente y con la habilidad de distinguir entre las cosas importantes y no tan importantes, eso es, que el base de pensamiento humano es el pensamiento crítico. También es importante el hecho de que el lenguaje, la memoria, el pensamiento y la experiencia humana nos hacen los quienes somos y crean la conciencia humana.

3.2.2 La forma de la espada

Una inundación del arroyo Caraguatá en Uruguay le hace al narrador del cuento, quien es el mismo Borges, pasar una noche en la estancia La Colorada, cuyo dueño es un hombre de nombre desconocido a quien le llaman el Inglés. Es conocido por su severidad con la que trata a los peones en la estancia y por la cicatriz en su cara.

Durante la estadía el narrador trata de empatizar con su anfitrión y ensalza a Inglaterra. El dueño de La Colorado es, sin embargo, un irlandés. Tarde en la noche, después de beber bastante alcohol, el narrador le pregunta sobre la cicatriz en su cara. El irlandés le promete decírselo bajo una condición de la de no mitigar ningún oprobio ni circunstancia de infamia.

Su relato sucede durante la guerra civil en 1922. El Irlandés lucha por la libertad de su nación y un día recibe a un afiliado de Munster, John Vincent Moon, un joven comunista que discute con vehemencia de la perspectiva del materialismo histórico, a que su compañero no corresponde. Un día los detiene un soldado oponente. Moon está paralizado por el temor y el Irlandés tiene que intervenir y salvarlo de la muerte, pero Moon recibe un disparo en el hombro. El Irlandés se lo cura en la casona de General Berkley, donde esconden. En los días siguientes el Irlandés se encarga de reunirse con los compañeros de armas para resistir los ataques de los ingleses, pero Moon dice que por el dolor fuerte en el hombro no puede participa en las luchas.

Pasan nueve días en la casona planeando la venganza de los diecinueve camaradas asesinados que les sale bien al final. El décimo día la ciudad cae definitivamente en poder de los enemigos. El Irlandés vuelve a la casona y descubre que Moon está hablando al teléfono, vendiendo a él a las autoridades inglesas que lo van a arrestar.

Empieza a perseguir al delator y le logra alcanzarlo a Moon en el momento que las autoridades irrumpen en el edificio. El Irlandés toma una espada ornamental de la pared y le rubrica la cara. La herida en la cara de Moon tiene forma de una media luna. Luego lo detienen los soldados. El otro día Moon presencia el fusilamiento de alguien en la plaza y luego abandona Irlanda y huye a Brasil.

Cuando Borges quiere que termine la narración, el narrador confiesa que en realidad no es el Irlandés, sino John Vincent Moon. Ha decidido contar la historia así para que Borges lo escuchara hasta el final sin estar indignado. Ahora, que ya ha terminado, el cobarde y traidor, puede recibir el desdén de su huésped.

El tema mayor del cuento es unificación del héroe y del cobarde en un hombre, o sea, la fusión de dos identidades a través de usar máscaras, camuflajes y disfraces. (Brant, 1996, p. 27) Ese truco astuto pero genial no le da al lector casi ninguna oportunidad sospechar al personaje principal hasta que lea el penúltimo párrafo: “*Entonces un gemido lo atravesó; entonces me mostró con débil dulzura la corva cicatriz blanquecina.*” (p. 160) Eso es el momento de sorpresa, aunque el autor nos deja ciertos indicios de que se pueda tratar de alguien diferente que el Inglés.

Esos indicios dan a ese cuento el carácter detectivesco como el lector tiene que buscarlos para entender al misterio de la historia. Aquí los topónimos tienen una gran importancia: (McGrady, 1987, p. 143) El Inglés es, en realidad, “*irlandés, de Dungarvan. Dicho esto se detuvo, como si hubiera revelado un secreto.*” (p. 134) El narrador irlandés nos informa que Moon fue de Munster, una región irlandesa donde se halla Dungarvan, pueblo natal del Inglés.

Otro hecho sospechoso es que se sabe que antes de haber llegado a La Colorada, el Inglés vivió en Brasil, y que cuando Borges lo pregunta que pasó con Moon, la respuesta es que “*(...) huyó al Brasil.*” (p. 139) Es otra circunstancia que conecta el traidor con el héroe. Lo interesante en la narración de Moon es que él quiere ocultar y también al mismo tiempo revelar su acción terrible, por eso decide contar la historia de la perspectiva del otro.

El final del cuento nos demuestra que la revelación no cumple la función del arrepentimiento (Sustaita, 2008, p. 78): “*Le he narrado la historia de este modo para que usted lo oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy*

Vincent Moon. Ahora desprécieme.” (p. 140) La confesión solo subraya el carácter deformado de Moon cuyo único logro es haber engañado a Borges y al lector.

Digna de notarse es la estructura original de la historia. Prácticamente hay dos narradores – Borges y el Inglés alias Moon. El cuento empieza con un párrafo de narración de Borges en tercera persona hablando del irlandés; luego Borges continúa su narración en primera persona, describiendo como había conocido a él y como le preguntó sobre la cicatriz. En este punto, el narrador se cambia y ese papel ya ocupa el Inglés, hablando en la primera persona a pesar de que no le pertenece, porque él no es el héroe real. Hay momentos donde Moon se da cuenta de eso y a veces para su narración o se detiene con inseguridad; al final del cuento hasta gime.

Por otro lado, hay pasaje que parece que Moon intenta justificar sus acciones diciendo que “*lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano. (...) Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres (...).*” (p. 138) Aparece una alusión bíblica en este fragmento – la del pecado original en el Jardín del Edén. Otra alusión de Biblia es la comparación de Moon a Judas: “*Cobró los dineros de Judas y huyó (...).*” (p. 139) Esa parte comenta Brant (1996, pp. 34 y 35) diciendo que Moon habría podido devolver el dinero sangriento y colgarse por la vergüenza y culpa como Judas, pero en lugar de eso Moon va y compra la estancia donde pretende ser el Inglés.

Hay paralela entre la herida y el nombre del traidor. “Moon” significa “luna” en inglés y la cicatriz en su rostro tiene forma de luna. McGrady (1987, p. 135) opina que hay dos posibilidades de interpretar eso – la primera es que si el apellido Moon es su apellido real eso significa que ha sido predestinado a la traición; la otra es que hay posibilidad de que él adoptó el nombre para recordar su acto horrible. Por otro lado, Brant (1996, p. 31) no asocia la herida con el apellido, pero dice que Borges eligió el apellido para enfatizar sus elementos femeninos de desagrado, pasividad y debilidad. Me gustaría opinar que esas características no son válidas solo para mujeres. Pienso que lo que Brant quiere expresar es que Moon no es un hombre valiente sino que es un hombre “gallina”.

Recordemos de Piglia explicando en su tesis sobre el cuento que un cuento siempre cuenta dos historias. La historia uno es la historia del primer plano y la historia

dos es una historia secreta. En esos cuentos, los elementos esenciales tienen doble función y se usan diferente en cada de las dos historias, eso es que en una historia la “materia ambigua” es superflua y en la otra es básica. Eso vale para la cicatriz en “La forma de la espada”.

En conclusión, se puede decir que “La forma de la espada” no es la historia de un hombre, sino la historia de una marca – la cicatriz. Sin embargo, tampoco es la historia de la cicatriz en sí, porque detrás de ella oculta acto de infamia y traición fatal cometida por un hombre. En otras palabras, la historia de un hombre (de dos hombres) se conoce a través de la marca en su rostro.

3.2.3 Tema del traidor y del héroe

Al inicio del relato el narrador insinúa que se inspiró por Chesterton y Leibnitz para el argumento. La historia sucede en un país oprimido a principios o mediados del siglo diecinueve y es referida por un personaje contemporáneo. De estos parámetros se desarrolla el siguiente relato:

En Irlanda, Ryan cuenta la historia de su bisabuelo, el héroe Fergus Kilpatrick, cuya tumba ha sido saqueada. Kilpatrick fue el líder secreto de conspiradores. Cerca de cumplirse el centenario de muerte de su antecedente, Ryan escribe su biografía y describe un enigma que sobrepasa lo policial: el héroe irlandés fue asesinado en un teatro y la policía inglesa nunca dio con el asesino.

Algunos elementos por su carácter cíclico le inquietan a Ryan: en la ropa de Kilpatrick se encontró una carta cerrada advirtiéndole sobre una traición y asesinato planeado para esa noche en el teatro; algo similar pasó a César – también recibió una carta nunca leída el día que fue matado por sus amigos. La mujer de César, Calpurnia, soñó que una torre construida para César había sido derrota; de igual manera, la víspera de la muerte de Kilpatrick se corrió la noticia del incendio de la torre circular de Kilgarvan, ciudad natal del héroe.

Todos estos paralelismos hacen pensar a Ryan que hay conexión entre su bisabuelo y César, pero también descubre que el día de su muerte las palabras de un mendigo que conversó con Kilpatrick fueron prefiguradas por Shakespeare en la tragedia de *Macbeth*. Ryan descubre que el amigo más antiguo de Kilpatrick, James Alexander Nolan, tradujo a gaélico en 1814 los dramas más famosos de Shakespeare, incluso *Julius César*. Descubre también artículo de Nolan sobre Festspiele, enormes espectáculos de miles de

actores que organizan hechos históricos en lugares donde los eventos sucedieron. En otro documento se informa que su bisabuelo firmó la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Eso no coincide con los piadosos hábitos de Kilpatrick y Ryan lo investiga, pero el narrador no menciona como.

Ryan se entera de que en ese último cónclave, Kilpatrick denuncia la existencia de un traidor para la causa de la rebelión. Nolan descubre que el traidor es el propio Kilpatrick y la junta vota por su ejecución. Pero no quieren que los irlandeses lo sepan, porque la rebelión podría verse frustrada. Por eso se decide, incluido con Kilpatrick, que la sentencia va a ser ejecutada de una farsa teatral. Su muerte va a parecer como un asesinato realizado por la policía inglesa; eso va a inflamar los ánimos nacionalistas irlandeses y la rebelión va a acelerar. En siguientes días se desarrolla un espectáculo grande. Kilpatrick vive esos días representando el drama, hasta la hora de su muerte, momento en que puede coronar su vida de héroe y pagar por su traición.

Ryan queda impactado con este descubrimiento sobre su bisabuelo y héroe nacional, pero decide no publicarlo. Finalmente, en su libro solo exalta las glorias del héroe.

En este relato la literatura tiene la mayor posición. Normalmente, los teóricos literarios preguntan como la realidad (del autor) influye a la literatura. En este relato, lo contrario es el tema principal de “Tema del traidor y del héroe” – como la literatura influye a la realidad. Molloy (1994, p. 36) habla sobre la relación entre leer, escribir y morir. Es decir, el drama de Shakespeare le sirve a Nolan como un modelo para matar a Kilpatrick. Por eso la farsa se cambia en la realidad. También es interesante que hay tres personajes-lectores que se influyen recíprocamente: el narrador lee los escritos de Ryan, éste lee a Nolan quién se inspiró en Shakespeare. (Doub, 2012, p. 92)

El motivo con que Borges trabaja es la traición, un abstracto que se repite cíclicamente en la historia humana. En el argumento se repite la ya mencionada traición de Julius César. Lo genial en este cuento es que hay una cadena de las muertes: como esa traición es un modelo para como asesinar a Kilpatrick, la muerte de él en el teatro prefigura la muerte de Abraham Lincoln (Thon, 2018, p. 453) quién fue matado en el Ford’s Theatre por actor John Wilkes Booth el 14 de abril de 1866.

En realidad, no se trata de un relato en sí, sino solo de un argumento de un relato. El lugar y el tiempo son en primero indefinidos y el marco es presentado como una

propuesta al lector: “*La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX.*” (p. 141) Luego cierra las coordenadas y nos da el país y tiempo exacto. (Thon, 2018, p. 451)

El narrador reconoce la influencia de Chesterton, un escritor inglés de novelas policíacas, y Leibnitz, un filósofo alemán. Chesterton se puede ver en la dimensión policial del cuento – Ryan sigue pistas para descubrir que pasó a su bisabuelo, pero la investigación, aunque es uno de los hiatos del argumento, queda omitida. Creo que se pueden saltar algunas circunstancias porque se trata solo del argumento.

Leibnitz “*que inventó la armonía preestablecida*” (p. 141) declaraba, que todas las sustancias en el mundo pueden interactuar casualmente unas con otras porque han sido creadas por Dios de forma que a cada cambio en una sustancia le corresponden cambios coherentes en las otras sustancias. Opino que lo que tiene conexión con la armonía preestablecida es el asesinato de Kilpatrick y las circunstancias que lo acompañan, eso es, que la muerte ya está planeada no solo por los asesinos sino por la víctima también y al final la muerte misma es la armonía que es el resultado del haberlo tenido planeado.

Piglia (1987, p. 127-128) explica en su tesis sobre el cuento que un cuento siempre cuenta dos historias. La historia uno es la historia del primer plano y la historia dos es una historia secreta, eso significa que “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.” (p. 127) Según Piglia, Borges introdujo hacer de la construcción cifrada de la historia dos el tema del relato en “Tema del traidor y del héroe” por “narrar la maniobra de alguien que construye una trama secreta con los materiales de una historia visible.” (p. 130) Eso logra hacer Nolan:

“Ryan indaga que en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, Julius César. También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los Festspiele de Suiza: vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron. Otro documento inédito le revela que, pocos días antes del fin, Kilpatrick, presidiendo el último cónclave, había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Esta sentencia no condice con los piadosos hábitos de Kilpatrick. Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento y logra descifrar el enigma.” (*Ficciones*, p. 144)

Nolan le deja pistas secretas a Ryan para que pueda resolver la muerte misteriosa de su antepasado. Ryan prefiere preservar la imagen que el pueblo tiene de su bisabuelo

antes que presentar su descubrimiento – con esta última decisión el narrador demuestra que la historia es un constructo que convive con la ficción.

3.2.4 La muerte y la brújula

El cuento empieza con adelantar al lector que va a desarrollar el caso más extraño que le ha tocado resolver al detective Erik Lönnrot: una serie de asesinatos que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy y cuya última muerte Erik no pudo detener, sino predecir.

Todos los crímenes son cometidos en la misma ciudad desconocida. El primer suceso sucede en el Hôtel du Nord. La víctima es Marcelo Yarmolinsky, judaísta apreciado, que llegó a la ciudad para participar en el Tercer Congreso Talmúdico. El crimen ocurre por la noche, el cadáver es hallado el otro día a las 11 de la mañana con una profunda herida de puñal en el pecho. En la máquina sobre el escritorio está colocado un papel con la línea “*La primera letra del Nombre ha sido articulada*”. (p. 150) El comisario Trevinarus llega junto con Lönnrot y un periodista a la escena del crimen y revisan los hechos. A Lönnrot, le interesa Yarmolinsky, porque entre sus libros encuentra escritos del propio judaísta que llaman su atención. Entre ellos destaca un estudio sobre la secta del Hasidim, una monografía sobre el Tetragrámaton (el nombre secreto de Dios según el judaísmo, compuesto por cuatro letras de poder) y otro trabajo sobre el Pentateuco.

Trevinarus se burla del interés de Lönnrot, porque para él las circunstancias del crimen son sencillas: un ladrón entró en la habitación para robar los zafiros del Tetrarca de Galilea que durmió en otra habitación enfrente de la habitación de la víctima; el ladrón se equivocó y entró a la habitación de Yarmolinsky, debiendo matarlo, porque Yarmolinsky se despertó. A Lönnrot, quien se lleva los libros, tal explicación no interesa.

El 3 de enero, justo un mes después de la primera muerte, le avisan a Lönnrot de segundo asesinato en el suburbio al oeste de la ciudad. Se trata del cuerpo de un viejo bandito, Azevedo, representante de ladrones acostumbrados usar del cuchillo más que de la resolución verbal de los conflictos. Sobre el umbral donde descansa el cadáver apuñalado, escrito en tiza, se puede leer: “*La segunda letra del Nombre ha sido articulada*”. (p. 152)

El tercer crimen ocurre por la noche el 3 de febrero. Antes de la 1 Trevinarus recibe una llamada del cierto Ginzberg que le ofrece informaciones sobre las víctimas

Azevedo y Yarmolinsky. Sin embargo, ruido en el teléfono no le permite entender y luego la llamada es interrumpida. El comisario rastrea la llamada y se dirige al lugar desde donde se hizo, un viejo bar-pensión Liverpool House, en la Rue de Toulon. El dueño revela que en una de las habitaciones vivía cierto Gryphius. Tenía hábitos extraños – no salía y comía solo en su cuarto. Un día antes bajó para hacer una llamada telefónica, cuando dos arlequines se bajaron de un cupé cerrado, como era carnaval, intercambiaron unas palabras con él y subieron a su habitación. Después de un rato, los tres bajaron otra vez, los arlequines lo empujaron al cupé a Gryphius y desaparecieron. Al salir, uno de los arlequines escribió: “*La última letra del Nombre a sido articulada.*” (p. 154)

Al examinar la habitación de Gryphius, Treviranus y Lönnrot descubren un libro en latín, *Philologus hebraeograecus* de Leuden. Cuando salen de la taberna, Treviranus lee con interés este pasaje: “El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer.” (p. 154)

Casi un mes después, Treviranus recibe un paquete de un remitente anónimo donde encuentra un mapa que predice que el cuarto crimen no será cometido, porque las tres escenas del crimen, al conectarse por líneas en el mapa, crean un triángulo equilátero y místico. Éste está marcado en el mapa. El comisario da los documentos a Lönnrot que las estudia y entiende que se trata de la simetría del tiempo (los asesinatos han sido cometidos el tres de cada mes) y de la simetría del espacio. Pero Lönnrot comprende otra cosa con un compás y una brújula marca el mapa un cuarto punto y pronuncia la palabra “tetragrámaton”. Luego, avisa al comisario, que sabe dónde va a suceder el cuarto crimen a coje el tren hacia la quinta abandonada de Triste-le-Roy, feliz de haber dado con la clave que le permitirá llegar hasta el asesino.

La quinta es un edificio complejo y simétrico y los cuartos parecen duplicarse cuando Lönnrot los recorre. Al llegar al mirador del último piso lo asaltan dos personas. Aparece un tercer hombre. Es el bandido Red Scharlach, con otro apodo Scharlach el Dandy, un gran enemigo de Lönnrot.

Éste lo pregunta a Scharlach, si está buscando el Nombre Secreto de Dios, que, según la cábala, confiere el poder de la eternidad a quien lo pronuncia. Scharlach se burla de él y le explica que su intención era la venganza al detective, quien había

encarcelado a su hermano. Scharlach decidió a crear ese laberinto de pistas para captar a Lönnrot, indefenso.

En realidad, el plan fue resultado de una coincidencia: Azevedo entró al Hôtel du Nord para robar los zafires del Tetarca de Galilea, pero se equivocó y entró a la habitación de Yarmolinsky y le mató para no ser revelado; la oración sobre la primera letra del Nombre la escribió el judaísta. Gracias a esto y el hecho de que Lönnrot estaría interesado en esa oración y en los libros intelectuales Scharlach decidió por esa serie de asesinatos simétricos y dejaba pistas para él. Eligió matar a Azevedo porque era un bandido poco confiable y usarlo en la serie de asesinatos. El tercer asesinato fue solo una farsa – Ginzberg no existe, fue propio Scharlach, oculto, para dejar el libro y las pistas falsas. También fue él quien había enviado el mapa al comisario.

La última pista para descifrar era la del libro en latín – según el calendario hebreo el día empieza por la tarde, por eso, los asesinatos fueron cometidos no el tercer, sino el cuarto día de cada mes, y eso señala el cuarto asesinato que solo el detective podía revelar. Scharlach lo hizo caer en una trampa y ahora lo tiene en su merced. Lönnrot se burla de él y menciona un mejor laberinto – el de los griegos, que no está trazado más que sobre una línea. Tras esta burla, Scharlach le dispara a Lönnrot.

Para “La muerte y la brújula” también vale la teoría de Piglia sobre dos historias del cuento. Aquí la del primer plano es la de la investigación del Lönnrot, quien, sin darse la cuenta, gradualmente entra más y más profundo a la trampa organizada por Scharlach. La historia secreta es la de la construcción deliberada de Scharlach (Piglia, 1987 p. 130), llena de laberintos y callejones sin salida. Para resumir, la historia uno trata de Lönnrot tratando de capturar al asesino, la historia dos revela el plan astuto de Scharlach de atrapar a Lönnrot. Borges, por el hecho de que un asesino es el quien teje secretamente el argumento y lleva al detective a la muerte, cambia los rasgos típicos del relato policial clásico. (Saítta, 2000, p. 78) Eso es que Lönnrot toma pasos diseñados por Scharlach con antelación y es Scharlach quien realmente tiene todo bajo control.

El motivo más marcado aquí es el laberinto. Precisamente antes de morir, Lönnrot menciona “*un laberinto griego que es una línea única, recta.*” (p. 162) Eso es una referencia a una de las paradojas de Zenón que buscaba demostrar que el movimiento no existe. Fama (1983, p. 173) lo interpreta como “*la manifestación arquetípica de la existencia humana*” pero también como un juego intelectual entre Lönnrot y Scharlach:

el detective, teniendo consciencia de que ha perdido desafía al gangster otra vez con el laberinto donde “*se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective.*” (p. 162) Mi propia interpretación de esta frase es que tanto como las paradojas de Zenón fueron equivocadas y muchos filósofos fallaron sus teorías, finalmente su fracaso no es algo especial como es un simple detective.

Esa rivalidad probablemente nace de la semejanza entre los dos – es obvio que piensan de modo parecido, de otra manera Lönnrot no podría descifrar el misterio. Los dos también comparten la idéntica significación de sus nombres y apellidos. (Saïtta, 2000, p. 78 y Balderston, 1996, p. 126) “Schlarlach” significa “rojo” en alemán, tanto como “rot”. Borges ha creado un juego lingüístico, porque “rojo” en inglés es “red” y “la red” significa “el laberinto” en español. Balderston (1996, p. 126) apunta que esto refiere a cierto desdoblamiento extraño del personaje del detective. Fama (1983, p. 167) advierte que el color rojo está presente durante toda la historia como el símbolo de la violencia y de la sangre y también se fija en la dualidad Lönnrot/Scharlach que está expresada por el Jano con dos caras.

La casa de Triste-le-Roy con su estructura laberíntica, sus espejismos y duplicaciones es una representación física del laberinto de las pistas que diseñó Scharlach. La quinta también es una finalización de la persecución del detective, un “*perseguidor perseguido*” (Fama, 1983, p. 168 y Saïtta, 2000, p. 78) que está perdido en un laberinto y la única salida es la muerte. (González Ortega en Doub, 2012, p. 97)

El cuento construye una ficticia serie de crímenes que el detective percibe como real y sigue las pistas diseñadas que lo llevan a la muerte en realidad. Eso significa que el fingir de la realidad por Scharlach hace a Lönnrot construir su realidad por varios meses. En este relato Borges nos enseña una forma muy original de aproximarse a lo real.

3.2.5 El milagro secreto

Un escritor checo, Jaromír Hladík sueña por la noche el 14 de marzo 1939 sobre dos familias jugando al ajedrez por varios siglos. Él forma parte de una de ellas y tiene que realizar el próximo movimiento, pero está corriendo en el desierto lluvioso y no recuerda ni las reglas del juego ni las figuras. Cuando despierta, oye las vanguardias del Tercer Reich.

El 19 de marzo Hladík es detenido por los nazis y acusado por hebraísta – apellido de su madre es Jaroslavski y su obra publicada se considera judaizante. Uno de los jefes, Julius Rothe, le condena a muerte como caso disuasorio para otros intelectuales y fija la fecha el 29 de marzo a las 9 de la mañana.

Los diez días hasta su muerte le torturan debido a que se imagina constantemente el momento de su ejecución. Al esperar, Hladík empieza pensar en su drama, compuesto en versos, no finalizado, *Los enemigos*, que le desalienta, porque mirando a su obra retrospectivamente, le parece, que sus tratados sobre el tiempo y la eternidad no son bastante buenos. Su única posibilidad de redención ve en la pieza del teatro no acabada.

En el primer acto ya escrito, transcurría en Hradcany en la biblioteca del barón Roemerstadt a finales del siglo diecinueve. A las siete por la tarde le visita un hombre y le halaga al barón. Después, una tras otra, llegan otras personas quienes también le lisonjean. Él tiene una sensación que las conoce. El auditorio primero y luego el barón se da cuenta de que se trata de sus enemigos que lo quieren destruir. En los diálogos se menciona la novia de Roemerstadt y un tal Jaroslav Kubin, hombre, que la fastidiaba con su amor por ella. Ahora está encarcelado y loco pensando que es el barón Roemerstadt. En el segundo acto el barón mata a un conspirador. En el tercer acto gradualmente crecen las incoherencias – aparecen personajes descartados ya de la trama. En el reloj dan las siete y está claro que en realidad Roemerstadt es Kubin y el drama es su delirio. La obra termina con las primeras palabras del primer acto y lector ya entiende, que ese delirio es infinito.

Hladík querría acabar su obra. La última noche pide al Dios que le de un año de vida más para poder finalizar el drama. Esa noche sueña que está en la biblioteca de Clementinum, buscando al Dios. El bibliotecario le aconseja que le busque en una letra que está en una página de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum, pero nadie lo ha encontrado. Alguien devuelve un atlas, diciendo que es inútil – Hladík lo abre, indica a una letra y una voz omnipresente le anuncia que su deseo ha sido concedido.

Por la mañana lo llevan a un patio, dónde tiene que esperar, porque todavía no son las 9. Al llegar la hora, cuatro soldados le apuntan al pecho y disparan. En ese momento, el mundo se detiene. Todo el mundo queda congelado, pero Hladík es capaz de pensar. Luego entiende que el Dios le ha obrado un milagro secreto para él – le ha dado el

tiempo para finalizar la obra. Su cuerpo también está congelado, por eso solo puede crearla en su cabeza, porque el tiempo pasa solo en su mente. Cuando finaliza el último hexámetro, el tiempo expira y Jaromír Hladík es fusilado a las nueve y dos minutos de la mañana.

El elemento muy notable en ese cuento es un contraste entre lo irreal y lo real. Eso significa que algo irreal ocurre en un contexto de eventos reales históricos – invasión nazi de Praga en 1939. Otra vez aparece el estilo enciclopédico (o aquí mejor de libro de historia) – la narración nos brinda datos específicos con abundancia. Se trata por ejemplo del dato de la invasión, tiempo exacto de la muerte de Jaromír Hladík, nombres de calles o los complementos apuntados a Hladík: “*La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromír Hladík, autor de la inconclusa tragedia Los enemigos, de una Vindicación de la eternidad y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez.*” (p. 165) Esta es una muestra ideal del enciclopedismo borgeano – una sola oración contiene un exceso de datos. En Borges es muy difícil diferenciar lo real y lo ficticio – la invasión de los nazis a Praga es real, la calle Zeltnergasse existe y estos hechos nos hacen pensar en si también existieron escritores Jaromír Hladík y Jakob Boehme y esto es lo que crea la inseguridad en el lector.

“El milagro secreto” es el relato ejemplar de motivo de la producción literaria. (Goloboff, 1973, p. 9) Hladík es, entre otras cosas, escritor y al final de la historia hay un pasaje bastante extenso sobre su obra *Los enemigos*. El drama es muy importante para él, porque empieza sentirse insatisfecho de no haberlo terminado. Por eso Dios le ayuda y le otorga el milagro de la creación y finalización del drama. Ese encuentro con Dios en el instante de su muerte le posibilita a Jaromír comprender el sentido de sí mismo. (Dorfman en Abreu Mendoza, 2009, p. 285)

En ese momento lo irreal interrumpe la realidad y se puede ver el motivo del contraste ya mencionado entre la referencialidad del texto con la irrealidad y ese momento es el milagro propio. Lo que es muy paradójico para mí sobre ese milagro es que el milagro se le otorga como remedio de su insatisfacción y aunque Hladík muere, le hace satisfecho al final, porque ha logrado terminar el drama y por eso se ha justificado. Aquí se conviene usar palabras de Waisman (2008, p. 114): “*La identidad de Hladík equivale a su capacidad de poder terminar de dar autoría a Los enemigos, y*

a la vez de sí mismo.” Sin embargo, para nosotros, lectores, nos resulta insatisfactorio, porque el resultado del milagro no es su rescate, pero el hecho de que parece que la obra de Hladík está escrita por Dios mismo. (Abreu Mendoza, 2009, p. 289)

El nombre del cuento nos hace presumir, que el cuento será construido en el principio del oxímoron (Waisman, 2008, p. 114 y lo, 1973, p. 23) como el milagro generalmente se considera público. (Waisman, 2008, p. 115) Me gustaría añadir el hecho de que el milagro como evento mismo es, para mí, también un oxímoron – un autor en su mente termina una obra, pero nadie nunca lo va a leer, es un milagro del que nadie es testigo. Otro oxímoron se puede percibir en la cita de Alcorán que precede al cuento:

Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo:
–¿Cuánto tiempo has estado aquí?
–Un día o parte de un día – respondió.
(*Ficciones*, p. 165)

También se puede ver que entre la cita y el cuento hay cierta paralela.

El oxímoron se encuentra también en el texto mismo: En el sueño, Hladík corre por un “*desierto lluvioso*” (p. 165), quiere jugar al ajedrez, pero no recuerda “*las figuras ni las leyes*” (p. 165). Por otra contradicción se puede considerar la escena del soñar en la cárcel – el escritor busca a Dios y lo halla en una biblioteca despachada por un bibliotecario ciego o que en la letra mínima está dios. (Goloboff, 1973, p. 25)

Según Goloboff (1973, p. 25), existe cierta relación entre el drama y el sueño del ajedrez: ambos tienen ni origen ni fin y quedan inconclusos en el relato. En el caso del largo juego la infinitud es expresada así: “(...) *la partida había sido entablada hace muchos siglos; (...)*” (p. 165) Eso significa, que no hay ninguna especificación temporal; en el caso de *Los enemigos* con la repetición del principio en el final del drama.

Al final de este capítulo hay que preguntar: ¿Qué es el milagro secreto en “El milagro secreto”? Hay diferentes opiniones: Waisman (2008, p. 123) dice que el secreto es “*el poder de la palabra*”, Mendoza (2009, p. 290) piensa, que es “*creación de la obra*” y conclusión de Salas (2012, p. 47) es “*la suspensión del mundo físico y la suspensión temporal*”. Yo opino que el milagro es que Dios respondió a Jaromír Hladík y le probó su existencia al cumplir su mayor deseo.

3.2.6 Tres versiones de Judas

En “Tres versiones de Judas” el narrador en tercera persona presenta propuestas teológicas que Nils Runeberg, un escritor ficticio, desarrolló a principios del siglo XX sobre Judas Iscariote, el apóstol que traicionó a Jesucristo y lo entregó a los romanos.

En 1904 Runeberg publicó en la ciudad universitaria de Lund su primera edición de *Kristus och Judas (Cristo y Judas)*. Hondamente religioso miembro de la Unión Evangélica Nacional le parece que su tesis resolvió el enigma mayor de la teología, sin embargo, sus teorías son consideradas blasfemias. En general, Runeberg supone que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y para desatar una rebelión contra el imperio romano. Eso sostiene en lo ridículo que le parece que alguien haya tenido que indicar quién era Cristo, puesto que su figura de maestro era inconfundible entre el resto de los apóstoles y del pueblo.

Al otro lado, la traición de Judas no pudo haber sido coincidencia, sino el hecho dado por adelantado. Si la divinidad se había hecho carne para vivir y morir entre los hombres, ese sacrificio requería el similar sacrificio entre los hombres y fue Judas quién lo hizo. Si la divinidad se había rebajado al hombre, el hombre tenía que llegar a ser el discípulo de la divinidad y rebajarse a denunciador que es el peor delito.

Esta tesis la refutan todos teólogos de todas las ramas del cristianismo. Runeberg sigue la crítica y modifica la tesis, dándole peso a las razones de índole moral. De Judas se ha dicho que era el mejor de los apóstoles de Cristo y si Cristo era la divinidad y omnipotente, no necesitaba los hombres para realizar su plan, por eso, Judas tenía que haber actuado movido por otros objetivos. Como asceta que renuncia a comer y confort, Judas renunció al honor y la salvación eterna y traicionó a Jesucristo para sufrir las mortificaciones: se creía indigno de ser bueno.

A fines de 1907, Runeberg termina su manuscrito *Den hemlige Frälsaren (El salvador secreto)*, pero no lo publica hasta 1909. En este libro nuevo el autor supone que Dios se rebajó a ser humano para salvar la humanidad. Opina que su sacrificio fue total y no debería ser limitado solo al sufrir de un día en la cruz. Al otro lado, la declaración que Jesucristo era un hombre y no era capaz de cometer pecados, es una contradicción absoluta: ser humano necesariamente significa ser pecador. Dios necesitaba hacerse hombre y pecador hasta la infamia, hasta el repudio del resto de los hombres. Para salvarnos, Dios eligió ser Judas.

Nadie presta atención a la declaración escandalosa de Runeberg. Eso le prueba que tiene razón: el mundo todavía no está listo de conocer la verdad sobre Dios y Judas. Después se da cuenta que la maldición que experimentan los que pronuncian el verdadero nombre de Dios. Haberse vuelto loco por esa verdad, Runeberg vagabundea por las calles de la ciudad de Malmö hasta su muerte por un aneurisma en marzo de 1912.

El cuento “Tres versiones de Judas” revisita el mito fundamental del cristianismo: la traición de Judas a Jesucristo que termina con crucifixión de Cristo. Borges a través del personaje de un académico joven desarrolla tres hipótesis que se ocupan de la traición y del traidor y analizan este hecho principal de la religión cristiana desde la perspectiva teológica y moral.

Judas fue uno de los doce apóstoles de Jesús de Galilea. Su misión era correr la palabra de Dios por toda la tierra. Como Jesucristo había predicho, uno de ellos lo traicionaría y entregaría a los romanos que le habían buscado por predicar la palabra de dios que no había sido parte de la cosmogonía romana que los romanos habían rendido culto. Judas es el traidor que vende a Cristo por treinta monedas de plata. Después de la crucifixión Judas lamenta ser el causante de la muerte de su maestro y comete suicidio.

Otros apóstoles fundan secretamente, para evitar las persecuciones, el cristianismo basándolo en el principal misterio del nacimiento, la muerte y la resurrección de Cristo – Dios. En el Nuevo Testamento Judas toma el asiento del traidor, el ser más vergonzoso: el quien traiciona a su maestro para conseguir algo de dinero por ello.

La primera versión es que Judas es el que es la reflexión de Jesús en el mundo humano y porque Jesús fue nuestro salvador enviado del cielo, Judas cogió la carga de ser el hombre que empujó a Jesús al camino de la redención. La segunda es, que para redimir a Jesús, Judas denunció a la salvación y al honor por ser el delator. La tercera dice que Dios eligió a Judas como su reencarnación. Judas se, lógicamente, considera como un oponente, ya que le traicionó a Cristo, pero lo que hace Runeberg es que coloca a Judas al nivel de Jesús y de Judas hace su ayudante. (Pagán, 2008, pp. 87-88)

El relato tiene forma de un ensayo y es presentado como un artículo sobre la obra de Runeberg. (Nobile, 2016, p. 12 y de la Llana, 2011, p. 4) Con este paso, Borges otra vez desarrolla el juego con el lector – no se puede saber con certeza si se trata de hechos reales, porque todo se manifiesta real. También las menciones de personajes reales

apoyan la apariencia de realidad, Borges mismo dice que en este relato es perceptible la influencia de los autores que continuamente relee, como Thomas de Quincey, Schopenhauer o León Bloy. Borges también cita a personajes ficticios, como escritor Jaromír Hladík, personaje mayor del cuento ya mencionado, “El milagro secreto”. También referencia a la gente real, pero cambia informaciones sobre ellos, como Maurice Abramowicz, que era su compañero de clase y se convirtió en un diputado por el partido comunista suizo, pero en el cuento es un filósofo francés. (Bell-Villada, p. 127)

En varios cuentos borgeanos aparece el tema del heroísmo y de la traición. No es una sorpresa que Borges se concentra en una de las traiciones más conocidas y famosas. “Tres versiones de Judas” reaparece el tema de la traición y del heroísmo. Cómo en los cuentos “El tema del traidor y del héroe” y “La forma de la espada”, el traidor y el héroe se unen en un solo hombre y luego es muy difícil distinguir entre lo malo y lo bueno.

3.2.7 El fin

“El fin” empieza con el dueño de una pulpería⁵, Recabarren que está en su cama. De otra habitación se pueden oír acordes de guitarra. El que la toca es un negro que una noche llegó a la tienda y se enfrentó a una payada⁶ con un gaucho que tampoco era local. El negro perdió y desde entonces cada noche seguía volviendo a la pulpería, pero ya no canta, solo sigue tocando la guitarra. Recabarren recuerda la noche exactamente, porque otro día quedó paralizado que lo dejó postrado y sin habla.

Al anochecer, Recabarren ve desde su cama a un gaucho acercándose a la tienda. Ata el caballo, entra y se dirige al negro. De la conversación entiende que el gaucho es Martín Fierro, el ganador de la payada hace siete años y también el asesino de hermano del negro. Después de todos los años Fierro se ha vuelto para terminar el duelo que les había quedado pendiente.

Los dos salen a la pampa y se enfrentan. El negro le hiere de muerte a Fierro, limpia el cuchillo sangriento en el pasto y se aleja del cuerpo. Recabarren es un testigo mudo del fin de Martín Fierro. Ahora el negro está en misma posición que estaba Fierro – también había matado y ya no tiene más destino sobre la tierra.

5 Tienda donde se venden bebidas, comestibles, artículos de mercería y otros géneros muy variados, en algunas regiones, antiguamente, era lugar de reunión de la gente de campo y en ella se tomaban bebidas alcohólicas

6 Improvisación de versos con acompañamiento de guitarra que hace un payador

Antes de analizar “El fin” es muy importante mencionar el poema épico *Martín Fierro* (1872) del escritor argentino José Hernández. La obra es la más importante de la literatura gauchesca. Borges viene con la idea genial – no solo inspirarse en el poema sino desarrollarlo. En el siguiente párrafo vamos a resumir en breve la historia de del *Martín Fierro* y partes importantes para ese cuento.

El pobre gaucho Martín Fierro es reclutado para proteger la frontera argentina de los indios. Así debe abandonar a su mujer e hijos y se va. Experimenta un período terrible en la tropa. Después de tres años decide desertar. Sin embargo, a su regreso encuentra su granja en ruinas y abandonada. Se entera de que su mujer ha muerto y sus hijos han desaparecido sin dejar rastro. Se embarca en un viaje delictivo, matando a un hombre negro en una pelea en una pista de baile. No se queda con un solo asesinato y cuando mata a un gaucho se convierte en el objetivo de la persecución policial. Al final de la primera parte se encuentra con la policía en un duelo en el que se une a su lado sargento Cruz. Ganan el duelo y se van a vivir con los indios. En la segunda parte Cruz muere por la viruela y Fierro regresa a casa en busca de sus hijos. Se encuentra en una taberna con el hijo de Cruz, pero el hermano del negro asesinado entra en conversación y quiere matar a Martín. Se chocan en un duelo de contrapunto; Fierro rechaza un duelo a cuchillo porque ya no quiere matar. Luego Martín Fierro se va con sus hijos y les da consejos a la vida.

“El fin” es una continuación muy interesante de la obra *Martín Fierro*. Sigue el canto 7 de la primera parte *El gaucho Martín Fierro* y de los cantos 29 y 30 de *La vuelta de Martín Fierro*. Según el artículo de Barcia (2010) Borges es el primer autor que trabaja con esos episodios y los actualiza: el negro, queriendo vengar a su hermano, desafía a un duelo doble – uno a guitarra, otro a cuchillo. Hernández eligió la primera opción, Borges la segunda.

Ya está claro, que el negro de la historia del cuento es hermano del negro asesinado del *Martín Fierro* con quien se chocó en el duelo del canto y guitarra: “*Una cosa quiero pedirle antes de que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano.*” (p. 186) Esta vez el negro gana, pero con este acto se convierte en la misma persona como era Fierro – el asesino. A través del personaje de viejo Recabarren Borges termina la obra de Hernández y describe la muerte de Fierro:

“Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.” (*Ficciones*, p. 187)

En las dos últimas oraciones aparece otra vez el motivo de la identidad de los contrarios y mezcla con otro motivo favorito de Borges, la revelación y autoconocimiento. Barcia (2010) las interpreta como la afición del autor por la simetría del destino: Fierro mata a su rival en un baile, después de unos años los papeles se cambian y el vengador viene matarlo a Fierro.

Es obvio que Borges enlaza en el fin del *Martín Fierro* que acaba con Fierro dando consejos a sus hijos. Esa continuidad está expresada en la conversación entre él y el negro:

–Les di buenos consejos –declaró–, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.
Un lento acorde precedió la respuesta del negro:
–Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.
(*Ficciones*, p. 185)

Por matar a Fierro el negro participa a la cadena asesino – víctima; así como él vengó a su hermano, a Fierro lo pueden vengar sus hijos. (Barcia, 2010) Por eso, aunque el cuento se llama “El fin”, el nombre en realidad no es verdadero porque el cierre no es definitivo y la historia no acaba. Otra vez aparece la figura favorita de Borges, el oxímoron – el fin de algo infinito no existe.

3.2.8 La secta del Fénix

El cuento empieza con discusión del narrador sobre los orígenes de la Secta del Fénix. Las fuentes más antiguas hablan sólo sobre “la gente de la Costumbre” o “la gente del Secreto”. Por otro lado, como lo notó Gregorovius, el Fénix no había sido mencionado oralmente prácticamente nunca. El narrador, hablando con los sectarios ginebrinos, recibió miradas interrogativas al mencionarlo, aunque habían admitido que eran miembros de la Secta.

Otro científico, Miklosich, compara los sectarios con los gitanos, pero el narrador no está de acuerdo con él. Dice que solo tienen en común la omnipresencia, están diseminados por todo el mundo. Otros incorrectamente piensan que la Secta proviene de

Israel por la culpa de Urmann quien frecuentó con ella solo en la judería praguense. Lo que resulta es que la gente del Secreto es parecida a todos los hombres del mundo.

La historia de la Secta no anota persecuciones, pero por encontrarse en todos los grupos humanos es también verdadero el hecho de que no existe ninguna persecución que la Secta no haya sufrido y ejecutado. A los sectarios no los conecta ni un libro sagrado ni una memoria común ni un idioma, sino el Secreto. Generación tras generación, los miembros ejecutan un rito sagrado que es el Secreto. Eso la única práctica religiosa que sostienen.

Iniciar a alguien en este misterio está en manos de individuos los más bajos como los esclavos, mendigos y vagabundos. El acto en sí es fácil, momentáneo y sin descripción, los materiales necesitados son el corcho o la cera. Un sótano, un patio o una ruina son propios lugares para el rito. El Secreto es sagrado, pero también ridículo. No se habla de él y transcurre de forma oculta. No hay palabras para nombrarlo, pero al mismo todas las palabras lo denominan.

El narrador ha conocido a muchos devotos al Secreto que lo han visto como doloroso, vulgar e increíble. Le parece raro que el Secreto todavía existe y no se haya desaparecido después de tantos cambios y tantas guerras, pero al mismo tiempo piensa que es porque se convirtió en algo instintivo.

Este cuento le hace al lector pensar qué es el Secreto de la Secta – por un lado es atractivo, por otro frustrante para él. (Fornoff, 2015, p. 137) La razón porque no está claro es que hay muchas contradicciones y paradojas y, además, el Secreto nunca está expresado explícitamente. El narrador sólo nos deja huellas:

“Sin un libro sagrado que los congregate como la Escritura a Israel, sin una memoria común, sin otra memoria que es un idioma, desparramados por la faz de la tierra, diversos de color y de rasgos, una sola cosa – el Secreto – los une y los unirá hasta el fin de sus días.” (p. 191)

Este pasaje nos indica que el Secreto es algo que comparten todos los humanos de cualquier nacionalidad, raza y religión. Eso tiene relación con otro hecho, que son las persecuciones basadas en el principio de paradoja:

“He dicho que la historia de la secta no registra persecuciones. Ello es verdad, pero como no hay grupo humano en que no figuren partidarios del Fénix, también es cierto que no hay persecución o rigor que estos no hayan sufrido o ejecutado. En las guerras occidentales y en las remotas guerras del Asia han vertido su sangre secularmente, bajo banderas enemigas; de muy poco les vale identificarse con todas las naciones del orbe.” (p. 191)

Otros indicios del Secreto son los hechos de que la iniciación no puede ser realizada por madres y sacerdotes y que *“una suerte de horror sagrado impide a algunos fieles de la ejecución del simplísimo rito (...)”* (p. 192) Esas pistas nos indican que se trata de alegoría de un asunto común – el sexo. Eso voy a explicar más profundamente en párrafos siguientes.

Extraña es la postura del narrador ante ello – es inconsecuente y casi linda con asco, como ejemplo nos puede servir su declaración que *“no hay palabras decentes para nombrarlo”* (p. 192). Según de la Fuente (2013, p. 217) eso sale de la experiencia personal de Borges quien tuvo sexualidad perturbada. Esta información había sido confirmada por otras personas cercanas a Borges, como su exnovia Estela Canto quien dice que *“la realización sexual era aterradora para él”*. (1989, p. 98) Esa historia la menciona Adolfo Bioy Casares, el amigo precioso del escritor argentino, en su autobiografía de Borges. La misma opinión comparte con Canto el psicoanalista Dr. Cohen Miller (en Goldaracena, 1990, pp. 98 y 114) quien observó que Borges exhibía *“temor al sexo y un sentimiento de culpa y como toda persona que tenía una disminución de su potencia sexual vivía acosado por el problema de su sexualidad.”* Además, Borges ve la sexualidad como degradación humana. (Fornoff, 2015, p. 130) Su punto de vista deformada al acto sexual expone también por informar al lector que los esclavos, pordioseros y niños entre sí hacen la iniciación sexual, en cualquier lugar sucio y malo. Al contrario, el narrador está atento de que el coito garantiza el infinito ciclo de la vida, que se trata de *“el fallo de un Dios que asegura a una estirpe la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito”*. (p. 191) Es evidente que el narrador experimenta un conflicto de si ver la copulación como acto de humillación o como acto de inmortalidad. (Fornoff, 2015, p. 129-130)

En este punto ya se puede entender porque la secta se llama “del Fénix” – el ave mitológico fénix es generalmente conocido por la capacidad de resurgir de sus cenizas y es un símbolo de la inmortalidad y de la regeneración cíclica.

Hay que mencionar que en este cuento aparece el estilo enciclopédico:

“Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV., alegan textos de Herodoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que la dominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro y que las fuentes más antiguas (las Saturnales o Flavio Josefo, digamos) sólo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente del Secreto.” (p. 189)

Esta oración, llena de los nombres de personas reales, es la primera oración en el cuento. Esos hechos reales evocan en el lector el sentimiento que la secta del Fénix realmente existe.

Se podría decir que este cuento es realmente un pequeño ensayo acerca de lo que todas las personas del mundo tienen en común. Nos diferenciamos por lenguas, naciones, religiones, pero sin embargo lo que tenemos en común es el deseo de perpetuarnos, por lo tanto, tener hijos. Entonces, el tema mayor del cuento que es una especie de alegoría son las diferencias y lo común entre las personas.

3.2.9 El Sur

Juan Dahlmann, hombre de dos linajes familiares, es secretario en una biblioteca bonaerense. Juan es por una parte de sangre germánica, por otra tiene antepasados argentinos – su abuelo era Francisco Flores, soldado que murió en un enfrentamiento con los indios de Catriel. Gracias a sus orígenes argentinos, se siente criollo y ha logrado a salvar el casco de una estancia en el Sur que pertenecía a los Flores.

A finales de febrero en 1939, después de haber comprado las *Mil y Una Noches*, se lesiona la cabeza por recién pintado batiente de una ventana. La misma noche se despierta con fiebre y despacio entra en lo que llama el infierno. Después de ocho días le transportan a un sanatorio.

Se despierta en una celda que le parece a un pozo. Tiene náuseas y está vendado. Se da cuenta de que ese es realmente el infierno y se odia por su debilidad y necesidades corporales. El cirujano le explica que estuvo a punto de morir por septicemia y Dahlmann está dañado por su destino fatal. Otro día, el cirujano le dice que se está mejorando y que pronto podrá ir a la estancia en el Sur para la convalecencia.

Este día viene. Juan va con el tren de la estación Constitución muy temprano. En el tren el paisaje de la llanura se confunde y se mezcla con sus sueños y Dahlmann siente que el viaje hacia el Sur es también un viaje hacia el pasado. Incluso parece que el tren en el que se encuentra es diferente.

El inspector le explica, que el tren no para en su estación y que necesita bajar de él en otra un poco anterior en medio del campo. Le aconseja que busque un coche en un almacén. Cuando entra, el dueño del almacén le parece similar a un médico del sanatorio. Este envía por un carruaje y mientras Dahlmann decide comer. En el almacén

ve a un gaucho mayor que parece estar fuera del tiempo y en otra mesa bebían ruidosamente unos muchachones.

Luego siente un roce en cabeza y ve una miga de pan en la mesa. Mira a los jóvenes, pero ellos se concentran en un juego de cartas. Dahlmann saca las *Mil y Una Noches* y comienza a leerlas. Le acierta otra miga y esta vez los chicos se ríen. Para evitar pelea Dahlmann se levanta y quiere salir, pero el dueño le llama por su nombre: “*Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.*” (p. 203)

Dahlmann sabe que el patrón lo conoce y no le parece raro. La ofensa se torna personal y él quiere enfrentarlos y los pregunta qué andan buscando. Uno de ellos lo empieza amenazar y lo invita a pelear. El patrón objeta que Dahlmann está desarmado y en ese momento, el gaucho le arroja a sus pies una daga. Él la levanta y con ese gesto acepta el duelo, aunque sabe que va a morir. Sin embargo, se siente feliz, porque para él es mejor morir así que en el sanatorio. Con eso sale a la llanura para enfrentarse a su rival.

Es muy importante mencionar la alusión del Borges mismo en el prólogo de *Artificios* sobre la lectura de “El Sur”: “(...) *es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.*” (p. 119) Creo que leer hechos novelescos significa entenderlo como si fuera solo una de muchas ficciones, algo ficticio. Al otro lado, es muy bien conocido que ese relato es, por una parte, inspirado por experiencia real del escritor:

“It was on Christmas Eve of 1938 (...) that I had a severe accident. I was running up a stairway and suddenly felt something brush my scalp. I had grazed a freshly painted open casement window. In spite of first-aid treatment, the wound became poisoned, and for a period of a week or so I lay sleepless every night and had hallucinations and high fever. One evening, I lost the power of speech and had to be rushed to the hospital for an immediate operation. Septicemia had set in, and for a month I hovered, all unknowingly, between life and death. (Much later, I was to write about this in my story “The South.”)” (An Autobiographical Essay, 1970, p. 170)

La septicemia no es lo único que el protagonista comparte con Borges. Se puede ver que a Dahlmann también le caracteriza el estilo de enciclopedias y aparecen datos, eventos e historias que parecen muy reales. Otra vez eso mistifica al lector quien no sabe si son reales o ficticios. Otras semejanzas entre ellos son el trabajo en biblioteca, el ser de familia doble (Borges fue por un parte inglés y por otro argentino).

Lo más original de este cuento es que es el tipo de historia ficticia donde pasa otra ficción al protagonista, eso significa, que la segunda parte de la narración es sólo un

sueño. El autor nos dejó algunas pistas de que no se trataba de la realidad del protagonista. El primero hecho raro es que después de la operación nuestro paciente no se siente nada bien, ni físicamente, ni síquicamente, pero ya “*otro día el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.*” (p. 197) Esas dos oraciones tienen característica del sueño – no sabemos cuánto tiempo pasa entre ellas, o sea, entre el aviso de los médicos y el día del viaje al Sur.

Otra señal se ve en la semejanza entre el patrón del almacén y un médico del sanatorio. Se podría tratar de un tipo de paralela entre esos dos hombres: los médicos le quieren salvar a Dahlmann y ayudarlo; el patrón objeta que Dahlmann está desarmado (indirectamente dice que le den un arma), qué también es ayuda para él. Otro rasgo onírico es que no le parece raro a Dahlmann que el patrón sabe su nombre.

Sospechosa es también la oración “*No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas (...).*” (p. 204) En mi opinión la podemos simplemente explicar como el hecho de que las agresiones provocativas no suceden en los hospitales o también como el hecho de que si estuviera en el hospital, nunca podría morir de esa manera deseada.

En este cuento reaparece el motivo de desdoblamiento en varias maneras. La primera es que Dahlmann tiene linaje familiar doble; por una parte, es europeo y por otra, argentino. Eso le luego causa problemas en el Sur, por el que y por el pasado de su familia siente cierta nostalgia: “*Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí.*” (p. 196) Al otro lado, su perspectiva es muy de fuera, como si fuera un turista que no pertenece al ambiente hostil y luego este ambiente falsamente hospitalario lo mata.

La historia de “El sur” está llena de las referencias intertextuales, especialmente al gaucho literario, Martín Fierro, quién es el representante argentino más famoso de la literatura gauchesca argentina y del mito argentino. Housková (2018, p. 46) dice que Borges estaba fascinado por la nacional imagen formadora de mitos del coraje de gauchos y las luchas varoniles con cuchillo. Borges sumó a este arquetipo argentino una variante de compadritos, chulos y matones suburbanos.

Ambos el gaucho y el compadrito aparecen en el cuento. Por los compadritos pueden ser considerados los chicos que le molestan a Dahlmann – son provocativos, ruidosos y pendencieros. Al contrario, el gaucho viejo sentado en el suelo en silencio y llevando la ropa anticuada representa el Sur de tiempos antiguos, como si “*fuera de tiempo*” (p. 202) Dahlmann tiene al gaucho por la personificación del Sur “*suyo*” (p. 203), como si le dijera que luchara y muriera aquí, con la muerte deseada. Renaud (1992, p. 212) mira a ese acto como a “la alevosa ayuda”, pero a mí me parece el contrario.

Aunque el gaucho en primero parece ser del pasado, el acto con el tirar la daga a Dahlmann cambia la situación – “*algo imprevisible ocurrió*” (p. 203) – el gaucho entra en su realidad presente y así conecta las dos dimensiones. (de la Fuente, 2005, p. 73) Otra expresión de la intertextualidad literaria es la referencia a la obra *Una y Mil Noches*. Esta tiene un papel muy importante en el acentuar las diferencias entre la pampa y la ciudad. Dahlmann es un hombre culto de la ciudad. Su erudición es representada por el hecho que lee las *Una y Mil Noches*. Pero en cuánto se empieza acercar al Sur pobre y no culto, cierra el libro y se dedica mirar por la ventana; eso significa que está dejando por lado su parte culta, porque lo culto no pertenece al Sur. Luego en el almacén abre la obra otra vez para tapar la realidad de que le molestan los hombres – pero el Sur tiene sus reglas y leyes y es un lugar a que los libros no pertenecen.

El final del relato es otra vez típicamente borgeano – “*(...) la esencia es un momento clave que implica la vida entera (...)*”⁷ (Housková, 2018, p. 51) Eso se puede aplicar al final del cuento: nunca sabemos si Dahlmann sobrevive o muere. Se trata del momento de presencia eterna: *Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.* (p. 204) El cuento está escrito en el pasado, pero esta última oración está escrita en el presente, que destaca el sentimiento de la presencia eterna.

7 En original: (...) esenci je jeden klíčový okamžik, který implikuje celý život (...) La traducción es mía.

4 Conclusión: motivos típicos de la cuentística de Borges

El objetivo de este trabajo fue el análisis de los temas y motivos más típicos y recurrentes en la colección de cuentos *Ficciones* del autor argentino Jorge Luis Borges. Empezamos con la introducción breve de varios cuentos muy famosos de Borges y explicamos como el estilo ensayístico influyó en su cuentística que sale de él.

La parte principal de este trabajo trató de analizar los temas y motivos que aparecen en los dieciseis cuentos de la colección *Ficciones*. Jorge Luis Borges se inspiró muy frecuentemente en su propia vida. La inspiración biográfica mayor fue su lesión grave de la cabeza y tuvo que someterse a una cirugía después de contraer septicemia. Sobre todo en dos cuentos habla sobre esta experiencia – “El Sur” y “Funes el memorioso”. El primero trata del período cuando Borges estaba en cama después de la operación, hallándose entre la vida y la muerte. El otro sale de los tiempos del sufrir de insomnio, difunción, que le asustaba mucho a Borges.

Otro componente muy importante y típico en la cuentística de Borges es la intertextualidad a través la que Borges inicia un juego intelectual con el lector. Mezclar lo ficcional con realidad es un procedimiento normal en la obra de Borges. Como ejemplo podemos demostrar el cuento “El milagro secreto”, donde en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la invasión nazi en Praga tiene lugar un evento sobrenatural – Dios regala al escritor inventado, Jaromir Hladik, antes de ser ejecutado, un año para poder finalizar su obra pendiente. Además de mencionar eventos reales, Borges también incluye personas reales (por ejemplo su amigo, el escritor Bioy Casares, en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) y obras literarias, como *Enciclopedia Británica* y *Las mil y una noches*. Como para las obras literarias, Borges también hace referencias a sí mismo y su propia obra, eso es el caso del cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”.

Otro motivo grande es presentación de un mundo como un laberinto complicado y lleno de caos. Esto es, por ejemplo, el caso de los cuentos “La lotería en Babilonia” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde, a través una estructura elaborada, los “otros” quieren controlar, o ya controlan, nuestro mundo. En este tipo de cuentos, Borges sabe crear una atmósfera muy aislada y claustrofóbica y nos hace pensar sobre la vida, su

sentido y porque estamos en el mundo, si estamos solos en el universo y que pasaría si esto se realmente ocurriera. Con laberintos simétricos se relaciona también el motivo del espejo, que, por ejemplo en “Tlön,...” y en “La Bibilioteda de Babel” dónde simboliza, o mejor anuncia, el otro mundo que es el nuestro.

Jorge Luis Borges es un maestro en crear en sus cuentos otra, secreta y hasta el último momento oculta, historia. Este juego hace en los cuentos “La forma de la espada”, “El tema del traidor y del héroe” y “La muerte y la brújula”. Se trata de relatos dónde alguien perversamente teje un trama secreto. Lo que mantiene la conexión entre estos dos tramas es un objeto (por ejemplo en “La forma de la espada es la cicatriz), que en una historia es básico, mientras que en la otra es superfluo. Es obvio que la traición es algo que interesaba a Borges, porque la traición es algo que se repite cíclicamente a lo largo de la historia humana. Los traidores en estos cuentos tienen, generalmente, personalidad desdoblada, eso es que no son solo malos, pero al otro lado es posible identificarlos con sus contrarios, los héroes. El motivo del desoblamiento es muy común en la obra de Borges.

El traidor probablemente más famoso es Judas, con quien Borges (y no solo él, ya que sabemos que Judas es un prototipo del traidor) compara los traidores de sus cuentos. Sin embargo, no solo que lo compara con ellos a Judas, sino escribió el cuento “Tres versiones de Judas”. En éste, Borges nos enseña un punto de vista completamente original a la persona de Judas, dónde llega a una conclusión que, en realidad, Judas fue un hombre bueno que se sacrificó.

La literatura es también otro motivo mayor en la cuentística de Borges. Los personajes de los cuentos son, muy frecuentemente, lectores o escritores y los libros tienen un significado especial para ellos. Aquí se puede ver otro rasgo autobiográfico, porque Borges tenía una relación especial con los libros y las bibliotecas, donde se sintió más feliz desde su infancia y luego trabajó en ellas. Sus más famosos escritores inventados son Pierre Menard, Herbert Quain y Jaromir Hladík. En el ejemplo de Herbert Quain, Borges demuestra que para que una obra pueda tener éxito, son muy importantes las circunstancias alrededor de la publicación del libro, como publicación de otra obra por otro autor más conocido o famoso, y si el libro es un fracaso, no es a toda costa porque sería de mala cualidad. Para Borges es característico el estilo

enciclopédico, cuando es capaz de escribir abundancia de informaciones en una sola oración. Borges se inspiró en su enciclopedia favorita, la *Enciclopedia Británica*.

Otro tema que aparece en la cuentística es el de gaucho. En “El fin” Borges enlaza en el fin de la obra más importante de la literatura gauchesca, *Martín Fierro*. Borges la desarrolla y, a su vez, añade el motivo muy inesperado y original – la simetría de destinos. Cuando el hombre mata al otro para vengarse, al final se convierte a él. Además, el nombre del cuento “El fin” es contradictorio, porque la cadena de asesino-víctima no es acabada. Aparece otro elemento muy típico para Borges – el oxímoron.

Las figuras de oxímoron y de la paradoja aparecen en muchos relatos. En “La lotería en Babilonia” se funda en conjunción del azar y del orden, eso es que la Lotería siniestra, llena de caos, es lo que controla el sistema en el país. La paradoja en “El milagro secreto” es que nadie que el escritor Jaromir Hladík puede ver el milagro puede ver el milagro; sin embargo, lo que hace un milagro es lo que es público y tiene testigos.

En suma, los motivos más típicos y recurrentes son el accidente de Borges y su consecuencias, la intertextualidad y las referencias a otros autores, pero también a sí mismo, los laberintos y espejos, desdoblamiento de la personalidad, motivos bíblicos, la literatura y la vida de gauchos. Estos motivos y temas son ya de por sí interesantes y originales y Borges toca muchas cuestiones que serían más naturales como materia de un ensayo, no de un cuento. Además, Borges usa el lenguaje peculiar condensado y enciclopédico. Todos estos elementos juntos crean el inimitable estilo de Borges que distingue sus textos de los de cualquier otro autor.

5 Bibliografía

ABREU MENDOZA, Carlos, 2009. Borges y “El milagro secreto” de la creación literaria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [online], no. 69, pp. 279-293 [citado 2021-12-10] Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27944655>

AMARO CASTRO, Lorena, 2004. La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online], no. 17, pp. 229-252 [citado 2021-10-11] ISSN 1396-0482. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1713.pdf>

ARANGO, Guillermo, 1973. La Función del Sueño en “Las Ruinas Circulares” de Jorge Luis Borges. *Hispania* [online], vol. 56, Special Issue, pp. 249-254 [citado 2021-11-08] ISSN 0018-2141. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/339014>

BARBER SOLER, Guillermo, 2009. Concepciones del tiempo en Jorge Luis Borges. *Tábano: revista de filosofía* [online], no. 5, pp. 81-91 [citado 2021-12-08] ISSN 2591-572X. Disponible en: <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/TAB/article/view/2996/2877>

BARCIA, Pedro Luis, 2010. Proyección de Martín Fierro en dos ficciones de Borges. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online] [citado 2021-12-14] Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proyeccion-de-martin-fierro-en-dos-ficciones-de-borges/html/1a13728e-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0_

BARNSTONE, Willis, BORGES, Jorge Luis, 1980. Thirteen Questions: A Dialogue with Jorge Luis Borges. *Chicago review* [online], vol. 3, no. 3, pp. 11-28 [citado 2021-11-08]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25303988>

BELL-VILLADA, Gene H., 1999. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art, A Revised Edition*. Texas: University of Texas Press. ISBN: 0292708785.

BORGES, Jorge Luis, 1989. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. ISBN: 84-206-1320-7.

BORGES, Jorge Luis, 1970. *The Aleph and other stories, 1933-1969: together with commentaries and an autobiographical essay*. New York: E. P. Dutton, 1970. ISBN 978-0525051541.

BRANT, Herbert J., 1996. The Mark of the Phallus: Homoerotic Desire in Borges' "La forma de la espada". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* [online], vol. 25, no. 1, pp. 25-38 [citado 2021-12-10] ISSN: 0145-8973. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/29741252>

CANTO, Estela, 1989. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe.

CASCALES, Laura, 2005. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Una mirada especular para un proceso semiósico. Aplicación de la teoría de los espejos de Umberto Eco. *Tonos: revista electrónica de estudios filológicos* [online], no. 5 [citado 2021-12-08] Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/secciones/corp-tertius.htm>

CAVIGLIA, John, 1974. The Tales of Borges: Language and the Private Eye. *MLN* [online], vol. 89, no. 2, pp. 219-231 [citado 2021-12-08]. Disponible en: <https://www.jstor.com/stable/24880330>

DE LA FUENTE, Ariel, 2005. American and Argentine Literary Traditions in the Writing of Borges' "El sur". *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online] no. 19, pp. 41-92 [citado 2021-12-10] ISSN: 1396-0482. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/documents/1903.pdf>

DE LA FUENTE, Ariel, 2013. Desire and Sex in Borges's Poetry on the Arrabal. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online], no. 35, pp. 217-243 [citado 2021-11-28] ISSN: 1396-0482 Disponible en: https://www.jstor.org/stable/24883399?seq=1#metadata_info_tab_contents

DOUB, Yolanda A., 2012. Personajes-lectores en los cuentos de Borges. *Hispanic Journal* [online], vol. 33, no. 2, pp. 89-100 [citado 2021-10-05] ISSN 0271-0986.

Disponible en:

https://www.jstor.org/stable/44287099?seq=1#metadata_info_tab_contents

EARLE, Peter G., 1999. Borges frente a sus espejos. INTI, *Revista de literatura hispánica* [online], no. 49/50, pp. 3-7 [citado 2021-12-13] ISSN 0732-6750. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2328699>

ESTENOZ, Alfredo Alonso, 2007. Herbert Quián o la literatura como secreto. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online], no. 23, p. 51-67 [citado 2021-10-11] ISSN 1396-0482. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/24880473?seq=1#metadata_info_tab_contents

FERNÁNDEZ, Teodosio, 1989. *Jorge Luis Borges, o el sueño deliberado de la literatura*. In: FERNÁNDEZ, Teodosio, *Jorge Luis Borges. Premio "Miguel de Cervantes" 1979*. ISBN 84-7658-164-5.

FORNOFF, Carolyn, 2015. Descifrar el Secreto: "La secta del Fénix" y el acertijo literario. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online], no. 39, pp. 125-142 [citado 2021-11-28] ISSN 1396-0482. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24881630>

GIL GUERRRO, Herminia, 2008. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Iberoamericana. ISBN 978-8484893981.

GOLDARACENA, Rita, 1990. *Las inhibiciones del joven Borges*. Madrid: El país.

GOLOBOFF, Gerardo Mario, 1973. Sueño, memoria, producción del significante en Ficciones de Jorge Luis Borges. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [online], n. 21, pp. 7-29 [citado 2021-10-2021] ISSN 2272-9828. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1973_num_21_1_1909

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 1999. Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”. In: R. O. Franco (Ed.), 1999. *Borges: Desesperaciones Aparentes y Consuelos Secretos*. [online] pp. 61-74 [citado 2021-10-21] ISBN: 9681209567. Disponible en:

https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn07xs.6?seq=1#metadata_info_tab_contents

HIMELBLAU, Jack, 1966. El arte de Jorge Luis Borges visto en su “El jardín de senderos que se bifurcan”. *Revista Hispánica Moderna* [online], no. 1/2, pp. 37-42 [citado 2021-12-10] ISSN 1944-6446. Disponible en:

https://www.jstor.org/stable/30202922?seq=1#metadata_info_tab_contents

HOUSKOVÁ, Anna, 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky: Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech*. Praha: Torst. ISBN 9788072150694.

HOUSKOVÁ, Anna, 2018. *Nekonečný Borges*. Praha: Triáda. ISBN 978-80-7474-234-7.

LÉPORI, Roberto, 2010. Borges contra la democracia. Una relectura paranoica de la “La lotería en babilonia”. *Cuadernos del Sur, Letras* [online], n. 40, pp. 115-134 [citado 2021-12-10] ISSN 1668-7426. Disponible en:

http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262010001100006&lng=pt&nrm=iso

MCGRADY, Donald, 1987. Prefiguration, Narrative Transgression and Eternal Return in Borges' "La forma de la espada". *Revista Canadiense de Estudios Hipánicos* [online], vol. 12, no. 1, pp. 141-149 [citado 2021-11-05] ISSN 2564-1662. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27762546>

MOLLOY, Sylvia, 1994. “Textual Rubrications.” *Signs of Borges*. Durham: Duke University Press. ISBN: 0-8223-1406-1.

MORA, Carmen de, 2000. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. ISBN 84-472-0566-5.

OVIEDO, José Miguel, 2005. *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. ISBN: 84-206-8200-4.

PIGLIA, Ricardo, 1987. El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento. *Cahiers du CRICCAL* [online], no. 2, pp. 127-130 [citado 2021-10-05] ISSN 2272-9828. Disponible en:

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1987_num_2_1_907?q=la+forma+de+la+espada+Borges

PIGLIA, Ricardo, 2000. “El último cuento de Borges”. In: PIGLIA, Ricardo, 2000. *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama, pp. 49-54. ISBN 978-8433924636.

RABELL, Carmen R., 1988. “Las ruinas circulares”: Una reflexión sobre la literatura. *Revista Chilena de Literatura* [online], no. 31, pp. 95-104 [citado 2021-12-02] ISSN 0718-2295. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40357356>

RAMÍREZ DEL RÍO, José, 2003. Borges, Al-Mundir de Hira y La lotería de Babilonia. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online] no. 16, pp. 69-78 [citado 2021-12-10] ISSN 1396-0482. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1606.pdf>

RENAUD, Maryse, 1992. El gaucho en los cuentos de J. L. Borges o De los ritos de la memoria a la celebración de lo pasional. *América: Cahiers du CRICCAL* [online], no. 11, pp. 207-216 [citado 2021-12-10] ISSN 2427-9048.

Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_11_1_1111

RIVA, Reynaldo, 2005. Yzur, Funes y el Inmortal: una convergencia metafísica. *Revista Chilena de Literatura* [online], no. 66, pp. 47-62 [citado 2021-12-13] ISSN 0718-2295. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1527/1412>

RUIZ-PÉREZ, Ignacio, 2012. Estrategias de lectura y creación en la obra de Jorge Luis Borges. *Hispania* [online], vol 95, no. 4, pp. 692-639 [citado 2021-12-14] ISSN 0018-2141. Disponible en:
https://www.jstor.org/stable/41756416?seq=1#metadata_info_tab_contents

ROJAS, Carlos, 2007. “El acercamiento a Almotásim” y el efecto de contaminación. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online], no. 23, pp. 115-127 [citado 2021-12-10] ISSN 1396-0482. Disponible en:
https://www.jstor.org/stable/24880477?seq=1#metadata_info_tab_contents

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, 1992. Los borradores de Pierre Menard. *Nueva Revista de Filología Hispánica* [online], vol. 40, no. 2, pp. 1025-1045 [citado 2021-12-01]. ISSN 2448-6558. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4030267>

SARLO, Beatriz, 1995. *Borges, un escritor en las orillas* [online]. Buenos Aires: Ariel. [citado 2021-11-28] ISBN 978-9509122314. Disponible en:
<https://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>

SHAPIRO, Henry L., 1985. Memory and Meaning: Borges and “Funes el memorioso”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* [online], vol. 9, no. 3, pp. 257-265 [citado 2021-11-28] ISSN 2564-1662. Disponible en:
https://www.jstor.org/stable/27762372?seq=1#metadata_info_tab_contents

SUSTAITA, Antonio, 2008. La puerta y el espejo: el doble en Escher y Borges. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* [online], no. 3, pp. 76-86 [citado 2021-11-28] ISSN 1886-4902. Disponible en:
<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2247>

THON, Sonia, 2012. “El tema del traidor y del héroe” de Borges [online]. In: International Association of Hispanists, 2012. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Bagatto Libri. ISBN: 978-88-7806-192-7. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_6_056.pdf

VÁSQUEZ, Malva Marina, 2011. Metarrelatos, espejos y mundos posibles en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges. *Acta Literaria* [online], no. 42, pp. 9-31 [citado 2021-11-08]. ISSN0 716-0909. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/262476612_Metarrelatos_espejos_y_mundos_posibles_en_Tlon_Uqbar_Orbis_Tertius_de_Borges

WAISMAN, Sergio, 2008. El secreto de “El milagro secreto”: traducción y resistencia en la obra de Jaromir Hladík. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* [online], no. 26, pp. 113-124 [citado 2021-12-10] ISSN 1396-0482. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Waisman.pdf>

WEBER, Frances Wyers, 1968. Borges's Stories: Fiction and Philosophy. *Hispanic Review* [online], vol. 36, no. 2, pp. 124-141 [visto 2021-10-08]. ISSN 00182176. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/472042?origin=crossref>