



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

*De las formas narrativas brevísimas al microrrelato
en la obra de ficción de Borges y en sus antologías*

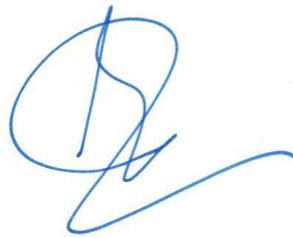
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

*De las formas narrativas brevísimas al microrrelato
en la obra de ficción de Borges y en sus antologías*

Tesis doctoral

Presentada por Ricardo López Díaz para optar al grado de doctor de la
Universidad Autónoma de Barcelona

Dirigida por Fernando Valls



Febrero de 2022



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

*De las formas narrativas brevísimas al microrrelato
en la obra de ficción de Borges y en sus antologías*

Tesis doctoral

Presentada por Ricardo López Díaz para optar al grado de doctor de la
Universidad Autónoma de Barcelona

Dirigida por Fernando Valls

Febrero de 2022

A la memoria de David Lagmanovich

«Al canon»

Dejen que los poetas escriban la noche.
Dejen que los novelistas escriban la distancia.
Y dejen que nosotros, los de la breve y brevísima ficción
escribamos el relámpago.

Eugenio Mandrini

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE: BORGES, ANTÓLOGO DE LO BREVE Y DE LO EXTRAORDINARIO	21
Capítulo 1. Posibles principios fundadores de una antología borgiana	23
<i>Literatura y creación breves</i>	26
<i>Estudiar (otra vez) a Borges</i>	29
<i>Borges en el panorama del microrrelato hispánico</i>	31
<i>El porqué de las antologías</i>	32
<i>Borges y Bioy Casares, sociedad (i)limitada</i>	35
<i>Anverso y reverso del microrrelato borgiano</i>	39
<i>Oralidad y economía de la expresión</i>	41
<i>El tema como recurso del sentido</i>	43
Capítulo 2. La intertextualidad borgiana	49
<i>Principales referencias teóricas</i>	50
<i>Leer el universo</i>	62
Capítulo 3. El microrrelato es, generalmente, fantástico	69
<i>A propósito de Bioy Casares y la literatura fantástica</i>	74

Capítulo 4. El resultado final	93
<i>Componentes del microrrelato borgiano</i>	95
<i>Ensayar una reproducción del universo</i>	101
Capítulo 5. Hacia una teoría de la brevedad	105
<i>El efecto sorpresa</i>	106
<i>Narrativa enciclopédica y museística</i>	109
<i>Dios, el gran fabulador</i>	119
<i>Copiarse ante el espejo</i>	121
Capítulo 6. Figuras y realidades	125
SEGUNDA PARTE: EL HACEDOR DE MICRORRELATOS	133
Capítulo 7. El jardín de los microrrelatos que se bifurcan	135
<i>La biblioteca y el niño</i>	138
<i>Parábolas borgianas</i>	141
<i>Una historia de infames</i>	144
<i>Dos ficciones cortas</i>	148
<i>En el centro del laberinto</i>	152
<i>El hombre y la muerte</i>	155
<i>El libro infinito</i>	164
<i>La rosa resucitada</i>	165
<i>Recuento</i>	165

Capítulo 8. Hacia un análisis de la narrativa brevísima borgiana	169
<i>El microrrelato embrionario</i>	171
<i>El microrrelato superpuesto</i>	175
<i>El microrrelato (re)creado</i>	177
TERCERA PARTE: LA IMPRONTA BORGIANA	179
Capítulo 9. A propósito de la influencia en la literatura	181
<i>Las fuerzas de Leopoldo Lugones</i>	190
<i>Macedonio Fernández, la invención y lo absurdo</i>	194
<i>Cortázar: la narrativa brevísima también es una rayuela</i>	197
<i>Marco Denevi y la ficción fragmentada</i>	204
<i>Enrique Anderson Imbert, improvisación y rivalidad</i>	208
Capítulo 10. Los «del lado de allá»	215
<i>José María Merino y el «realismo quebradizo»</i>	217
<i>Luis Mateo Díez: imaginación y recuerdo</i>	222
<i>Juan José Millás y el «mestizaje genérico»</i>	227
<i>Julia Otsoa: el universo en un charco</i>	233
Capítulo 11: Los «del lado de acá»	241
<i>El viaje a la semilla de Arreola y Monterroso</i>	241

<i>José de la Colina: variaciones sobre un tema kafkiano</i>	249
<i>René Avilés Fabila y el credo borgiano</i>	254
<i>Mónica Lavín y el embrujo de los libros</i>	259
<i>Los eternos aleteos de Eugenio Mandrini</i>	263
<i>Luisa Valenzuela o la narrativa brevísima reveladora</i>	266
<i>Raúl Brasca, química y ciencia del microrrelato</i>	269
<i>Ana María Shua y la fábula del tiempo</i>	273
<i>Lilian Elphick, la melodía del doble difuminado</i>	278
<i>Diego Muñoz Valenzuela o la fracción del sueño</i>	282
<i>Cristina Peri Rossi, la eternidad en un espejo</i>	287
CONCLUSIONES	295
ENTREVISTA A CINCO AUTORES DEL CORPUS	305
BIBLIOGRAFÍA	317

UN TAL BORGES

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral trata en general sobre el microrrelato hispánico, y, muy precisamente, sobre la influencia que ejerció un gran narrador y poeta latinoamericano, de dimensión universal, sobre el arte de la narrativa brevísima. Así, considerando que Jorge Luis Borges fue no sólo una de las principales voces de la literatura hispánica del siglo XX sino también, y sobre todo, un apasionado por las formas breves, aquí pretendo estudiar cómo y por qué el Borges fabulador de microrrelatos, así como el Borges antólogo y recreador de textos destinados a compilaciones que debían pasar por el filtro de la brevedad, fue capaz de sentar algunas bases del microrrelato en español, influyendo a varias generaciones de escritores hispánicos que han cultivado con elegancia y esmero este género literario en vida y tras la muerte del escritor argentino. Si se me permite el uso de una imagen, diría que esta tesis es tan temeraria como el ascenso a una montaña llevado a cabo por un escalador novel. Se ha dicho y escrito tanto sobre Borges, tan bien y con tantos aciertos, y por críticos y especialistas tan respetados, que no es cualquier cosa pretender redactar una nueva memoria sobre el creador de *Ficciones*.

Sin embargo, la función final de este trabajo consiste en intentar una aportación a la crítica del microrrelato, abundante ya en esta segunda década de nuestro siglo, que reconoce en Borges una de las piedras angulares del género. Desde sus comienzos, la elaboración de esta tesis ha traído a mi mente otra imagen, la de una botella con un mensaje de auxilio que un naufrago desesperado lanza desde una isla desierta. Hay dos cosas que el naufrago no sabe: si su mensaje llegará a las manos adecuadas y en el momento oportuno, y que en el mar otros tantos miles de desamparados como él ya han acometido el mismo plan sin mayor solución que seguir llenando el mar con más botellas. A mí se me asemeja la literatura de Jorge Luis Borges a la visión de un mar infinito, en el cual los lectores son como naufragos perdidos en la inmensidad tratando de enviar mensajes de auxilio, que son, a la larga, los infatigables intentos por encontrar un sentido a su obra. Estos mensajes pueden compararse también con la vastísima bibliografía consagrada a la ficción borgiana. Ante esta idea, espero haber sabido llegar a buen puerto, y pasar de ser un naufrago a un marinero que con modestos recursos haya sido capaz de trazar una ruta segura para llegar a la meta.

Me gustaría precisar antes que la primera contribución que realicé sobre el patrimonio borgiano ocurrió en una época en la que estaba lejos de imaginar que algún día llegaría a realizar una memoria sobre el hacedor bonaerense; fue en el 2001, fecha en la que publiqué en el diario *Panorama*, en el occidente venezolano, una semblanza del argentino a propósito de cumplirse entonces 15 años de su muerte, ocurrida el 14 de junio de 1986. Realicé aquel texto cuando me ganaba la vida como redactor de prensa con un sueldo poco menos que decente, aunque dándome el gusto de escribir sobre temas diversos y que me apasionaban, relacionados con el arte y la cultura de Maracaibo, la ciudad en la que nací y viví buena parte de mi juventud, y lo titulé «Un tal Jorge Luis Borges». Me llaman la atención las reiteradas alusiones que hice en aquel artículo a la soledad como una constante, un *leitmotiv*, en la vida de Borges, y sobre todo la atribución de lo que yo llamaba entonces una «literatura mágica» en relación con su obra¹.

Durante los últimos sesenta años, la abundante crítica literaria en torno a Borges se ha centrado en temas que reflejan la riqueza y vastedad de su obra, que va desde las inquietudes filosóficas y existenciales hasta su carácter fantástico, entre erudición y humor, sin dejar de lado el contexto de producción vinculado a su vida y a los tiempos que le tocó vivir. Los textos borgianos se basan en buena medida en el recurso de la reescritura, y trasgreden y traspasan la norma común de los géneros literarios. De forma muy condensada, podemos decir que éstos son a grandes rasgos los elementos que configuran el estado de la cuestión de las investigaciones borgianas, que han dejado lugar al proceso del hombre que se convierte en escritor a través del análisis de los manuscritos que hoy dan pie a numerosos estudios enmarcados en la llamada genética textual. En este sentido, y en cuanto a los géneros literarios, pienso que Borges fue un cultivador de las formas narrativas breves debido, en primer lugar, a su manifiesta vocación de lector, vocación que se tradujo en una idea matriz preconcebida —toda la literatura ya ha sido escrita, no hay que perder el tiempo en «el desvarío laborioso y empobrecedor de componer vastos libros»—, y, posteriormente, a la ceguera que lo obligó a adaptar su arte literario a la fatalidad de su destino.

Llegados a este punto, es pues materia obligada de la introducción a un trabajo de estas características la exposición de los objetivos, las hipótesis y la metodología aplicada.

Así, diremos que éstos son los fines principales de esta tesis:

¹ López Díaz (2001).

a) Estudiar al Borges lector de microrrelatos a través de la pionera antología titulada *Cuentos breves y extraordinarios*, publicada en 1955, prolongada hasta su forma conocida actual —con un total de 110 piezas— y realizada en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

b) Desarrollar los posibles principios fundadores del microrrelato borgiano.

c) Organizar y analizar un corpus de microrrelatos borgianos que corresponden a los principios estudiados, e intentar relacionarlos con el conjunto de su obra.

d) Describir un corpus de microrrelatos de escritores españoles e hispanoamericanos cuya obra señala una manifiesta —o supuesta— influencia borgiana. Los catorce autores contemporáneos que integrarán el corpus son, en el ámbito español, José María Merino, Luis Mateo Díez, Juan José Millás y Julia Otxoa; en el contexto latinoamericano, el exiliado republicano español José de la Colina; los argentinos Eugenio Mandrini, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Ana María Shua, la uruguaya Cristina Peri Rossi, los mexicanos René Avilés Fabila y Mónica Lavín, y los chilenos Diego Muñoz Valenzuela y Lilian Elphick.

En consecuencia, la hipótesis de la investigación parte de la triple premisa según la cual (1) Borges fue un apasionado lector de ficciones breves y brevísimas procedentes de diversas fuentes, sin que entonces se tuviera conciencia de lo que ahora entendemos como microrrelato, y que (2) estas lecturas dieron pie a una construcción narrativa singular que podemos considerar como una (3) influencia incontestable en la producción literaria de un grupo de autores de microrrelatos en lengua española. Los resultados previstos esperan dar respuesta a estos enunciados.

Por otro lado, aventurar un marco metodológico ante una nueva memoria que pretende inscribirse bajo el signo borgiano puede resultar arriesgado. No obstante, conformémonos con decir que ésta es una investigación literaria, y que su metodología es cualitativa, descriptiva e hipotético-deductiva². Parte de las siguientes características: es *empírica y teórica*; nos basamos en un material de trabajo muy concreto (las diversas publicaciones de la obra de Borges, así como las de los autores influidos por su narrativa breve) que se basa en un fundamento teórico (el estudio del microrrelato como género literario). Es *inductiva y deductiva*; se elabora un movimiento de análisis que va «muchas veces de lo particular a lo general (inducción)» y que «otras veces busca la verificación y aplicación»

² Las ideas aquí recogidas y las referencias citadas son de Hurtado León y Toro Garrido (2007: 75).

de fundamentos propuestos a «casos particulares (deducción)». Es también analítica; los hechos se clasifican y descomponen para estudiar y buscar las relaciones entre sus partes³.

Finalmente, es prudente tener en cuenta antes de la lectura de las páginas siguientes que la depuración del lenguaje como reflejo de transcripción de la palabra oral y la búsqueda de reescribir y falsear la literatura nos permiten postular que el microrrelato borgiano es un fragmento de su vasto mundo, de su gran enciclopedia personal, siempre inacabada, virtual para el lector en su casi totalidad, y que exige ser reconstituida con la mayor habilidad posible.

De este modo, dedicaré una atención particular, en la primera parte, a los aspectos más resaltantes de la narrativa brevísima conforme a las lecturas borgianas —reflejadas en *Cuentos breves y extraordinarios*— en función de cinco coordenadas: la intertextualidad, la literatura fantástica, los componentes de un microrrelato borgiano, los esbozos de una posible teoría de la brevedad y la forma en que algunas figuras o motivos elegidos en dicha antología pudieron ser un reflejo de la realidad del escritor. En la segunda parte, tras una presentación detallada del corpus de unos cuarenta y cinco microrrelatos escritos por Borges, considero que es posible trazar una evolución de la pieza narrativa a partir de un embrión o idea matriz, que he emparentado directamente con la metáfora, para de ahí manifestarse en una superposición de capas textuales —un mismo microrrelato se cuenta en una sucesión de superficies discursivas— que luego acaban en un trabajo sintético de recreación. La tercera parte se consagra al estudio de los catorce narradores de narrativa brevísima puestos en una perspectiva de creación en la cual es posible observar algunas ramificaciones de la impronta borgiana en precursores o herederos inmediatos como Leopoldo Lugones y Julio Cortázar, así como en el mexicano Juan José Arreola y el guatemalteco Augusto Monterroso. A modo de síntesis, sólo diré aquí que he evitado considerar la herencia de Borges como un molde en el cual todos los narradores deben encajar a la fuerza. Lejos de ello, he tratado de que las mismas creaciones de los autores del corpus se encarguen de demostrar hasta qué punto el microrrelato borgiano evoluciona, se transforma, regresa a la red intertextual de la que se nutre y se bifurca como uno de los senderos de aquel jardín literario que ya nos resulta tan familiar.

Quisiera terminar este prefacio con dos breves observaciones que, de alguna manera, aportan una luz adicional. Cuando Borges tenía 62 años estuvo de visita en Nueva York; uno

³ Permítaseme señalar este contraste un tanto jocoso entre lo arriba citado y lo que opina un importante autor de microrrelatos, quien integra, dicho de paso, el corpus de autores de esta memoria: «Los videntes [...] podemos permitirnos el lujo, en fin, de ir del todo a las partes siguiendo un rastro que la filosofía y las ciencias empíricas abandonaron hace siglos, por estéril» (Millás, 2001b: 402).

de los propósitos que lo había conducido a la metrópolis estadounidense consistía en dar una serie de conferencias en prestigiosos centros académicos como Yale y Harvard. En una entrevista concedida al periodista Gay Talese en aquella ocasión, Borges aludió a su ceguera con esta frase: «Ahora, todo el mundo está en mi interior... Y veo mejor, porque puedo ver todas las cosas que sueño»⁴. El sueño, uno de los temas más recurrentes en Borges, representa en nuestro caso el mundo de la clarividencia absoluta —el que brota de la penumbra más grande— en el que se desarrollan sus ficciones y en el cual los narradores que han sido influidos por él, en mayor o menor grado, desarrollan sus laberintos particulares. Todo esto no debería ser motivo para que se pierda de vista que la literatura borgiana es un juego realizado a su medida, y en esto deseo basar la segunda observación. Como ha sido apuntado por Juan José Saer, «el reflejo polémico, siempre latente en Borges, lo atrinchera en una parcialidad constante, que, si bien puede resultar fecunda desde el punto de vista artístico, no es demasiado confiable como actitud intelectual»⁵. Aquí trataré, pues, de considerar que las lecturas borgianas no se pueden considerar como alardes de erudición sino tal vez como meras vías de escape hacia la verbalización de sus inquietudes y pasiones.

Con estas ideas preliminares inicio esta empresa. He añadido una larga serie de notas a pie de página que he reservado para las citas y los comentarios realizados a partir de los postulados de la crítica; he tratado, en lo posible, de que estas citas no alteren el sentido de comprensión de las ideas principales y sí de que contribuyan a conservar la fluidez de la lectura. Entre las polémicas apreciaciones de Dietrich Schwanitz a propósito de estas breves piezas propias a «las ciencias del texto», cito la siguiente: «La nota a pie de página sirve para demostrar la corrección de las afirmaciones» de, en mi caso, esta tesis⁶.

Creo que no aspiro tanto a la corrección de lo que sigue, sino, al menos, a la pertinencia y validez del mensaje que he introducido en la botella que he puesto a navegar en la inmensidad del océano Borges.

⁴ Talese (2011: *El País.com*). El artículo fue publicado en la edición impresa del sábado 13 de agosto de 2011.

⁵ Saer (1999: 132).

⁶ Schwanitz (2005: 632).

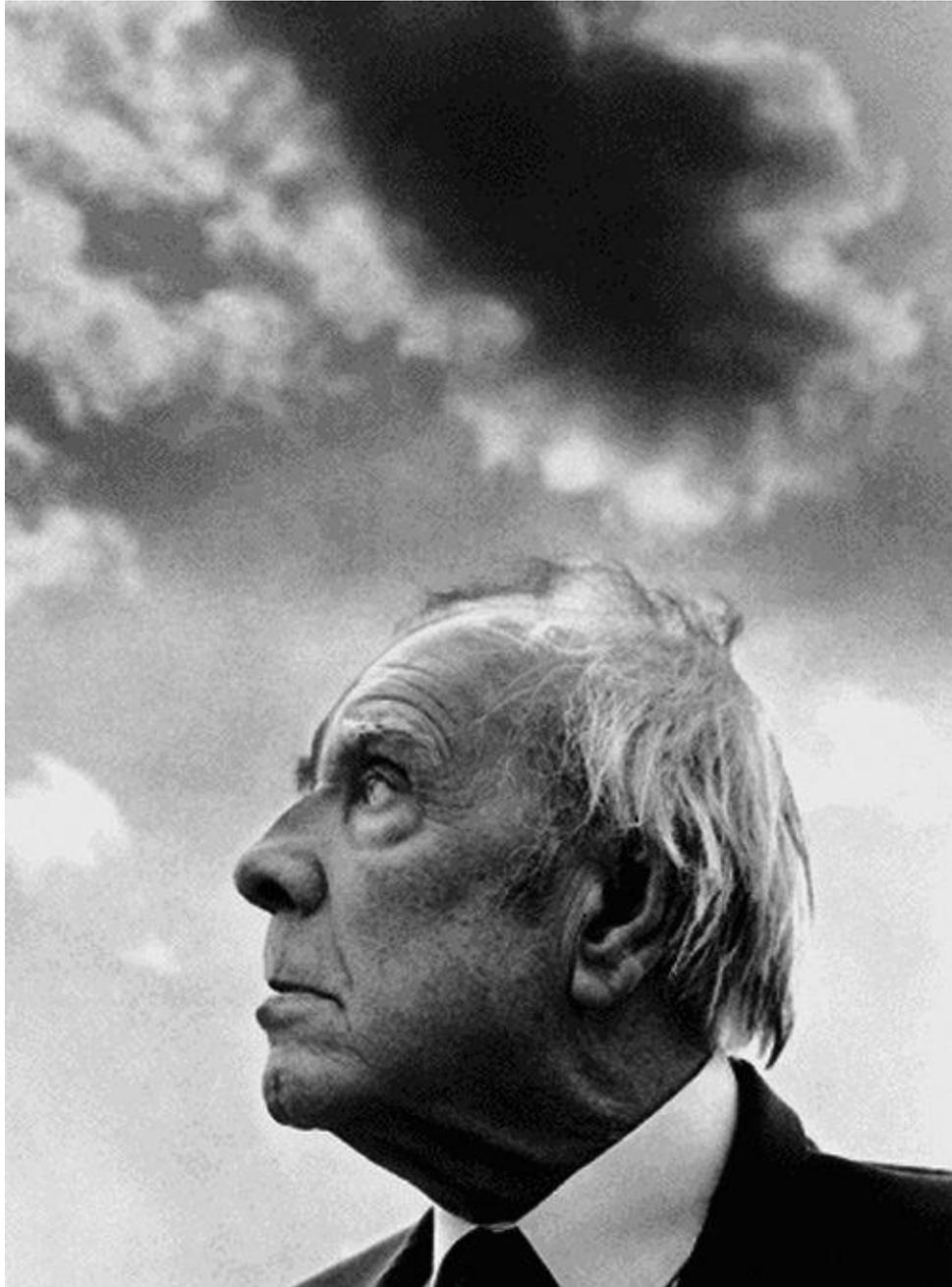
AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

Deseo expresar mi gratitud a Fernando Valls, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, por sus valiosas contribuciones para que este trabajo pudiera llevarse a cabo. Desearía, asimismo, expresar las gracias a los profesores Ramón Valdés Gázquez y Cristina Buenafuentes de la Mata, y sobre todo a Beatriz Díaz Rodríguez, por su inmensa paciencia y colaboración. Vaya mi sincero reconocimiento a Lilian Elphick, Diego Muñoz Valenzuela, Julia Otxoa, Ana María Shua y Luisa Valenzuela por responder con tanta gentileza a mis preguntas. Por último, mi agradecimiento a mi familia: mi madre y mis hermanos, desperdigados por el mundo a la fuerza; a mis amigos, queridos, casi todos lejos; y a mis hijos, Samuel, Emma y Daniel, que me han dado tanto valor para continuar, para insistir, para que pudiera levantarme una y otra vez. «Ánimo, papá, creemos en ti». Gracias por decirme esto tantas veces.

A ti, Alexandre, mi gratitud por todo, por tanto.

A todos y a todas, muchísimas gracias.



Un hombre de pelo gris va por la calle. Lento el paso y la cabeza erguida. La mirada fija mira sin ver. Cruza Maipú, camino de su casa; con bastón inseguro tantea el suelo. Alguien, un desconocido, lo ha ayudado a atravesar la calle y lo acompaña hasta llegar a su puerta; la mano izquierda busca la cerradura, la derecha pone la llave con movimiento pausado. La puerta se abre. Él se despide. El brillo de una sonrisa agradecida abre su rostro serio y luego desaparece despacio en la penumbra. Es Borges.

María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, 1984, p. 21

Fotografía de Ferdinando Scianna

Primera parte
Borges, antólogo de lo breve y de lo extraordinario

BORGES POR BORGES
Como multiplicar por cero: te espera la nada

David Lagmanovich, *Los cuatro elementos*

POSIBLES PRINCIPIOS FUNDADORES DE UNA ANTOLOGÍA BORGIANA

CAPÍTULO 1

La afición de Borges por la obra de Schopenhauer es hartamente conocida. Y, sin embargo, a través de una lectura del tomo II de la obra *Parerga und Paralipomena*, pudiéramos creer que existe una contradicción entre los postulados del filósofo alemán y el escritor argentino⁷. Para Schopenhauer, «la lectura no es más que un sucedáneo del pensamiento personal» mientras que, para Borges, admirador del pensador germano, el acto de leer representa la entrada a la construcción y recreación de su propia biblioteca personal⁸. Schopenhauer desdeña así la lectura de libros; considera que la verdadera lectura del hombre, la más plena, la más profunda, está constituida por la lectura del universo. El pensamiento único y propio es el auténtico libro en el que hay que sumergirse. Nada más distante de la filosofía de vida de un hombre como Jorge Luis Borges, desde cuya niñez, como ya es sabido, la presencia de los libros dejó una marca inexorable, un sello que determinó para siempre su destino.

De esto podemos concluir que las lecturas y las bibliotecas no son, en Borges, un sucedáneo del pensamiento sino, posiblemente, una extensión o reflejo del suyo propio. En sus numerosas entrevistas y reminiscencias, el autor expresó con claridad meridiana su pasión por los elegantes volúmenes de la biblioteca paterna, en el solar de su infancia en Palermo, en los que se hallaban impresas las historias de *Las mil y una noches* y las novelas de Robert Louis Stevenson, por mencionar dos ejemplos muy citados por Borges. Vale recordar que estas lecturas tempranas se hicieron en inglés, gracias, en buena medida, a la herencia británica de su abuela materna, y que el aprendizaje de este idioma tendría una influencia en su forma de escribir en lengua española. Así, Borges se limita a decirnos que sus ideas ya han sido escritas por otros, tal vez de un modo mucho más afortunado en comparación con lo que él pudo ser capaz de hacer, y que su pensamiento no es, entonces, tan personal: se convierte en una galería de espejos que refleja los hilos filosóficos, especulativos y narrativos

⁷ La idea figura en las páginas 526 a 535 de la edición Frauenstädt, según nota del traductor Edmundo González-Blanco. Las citas de Schopenhauer que utilizo en este capítulo corresponden a una edición de lecturas escogidas (entre las que figura *Parerga und Paralipomena*, [1851]), publicada bajo el título *Sobre el lenguaje y las palabras seguidas de La personalidad literaria* (2013).

⁸ Schopenhauer (2013 [1851]: 69).

enunciados por otros. Más allá de pensar por sí mismo, buscó convertirse en la superficie sobre las que se exhibieron las grandes ideas que tanto le apasionaron.

En este sentido, el acto de leer, repito, es determinante en el acto creador borgiano, y se evidencia, entre varios aspectos de su escritura, en sus cualidades de antólogo. Es necesario recordar que las antologías elaboradas por Borges, generalmente a cuatro manos, o seis, en colaboración con otros, abarcan un catálogo respetable. Aunque el título de esta tesis evoca, en plural, las antologías de sello borgiano, aquí me interesaré únicamente —como he precisado en la introducción— en la compilación de los *Cuentos breves y extraordinarios*, publicados en 1955, aunque la nota preliminar esté fechada el 29 de julio de 1953. Sobre esta antología, y por citar la biografía considerada hasta ahora como la más completa del autor, Edwin Williamson no dice prácticamente nada, y esto me parece curioso puesto que, si se considera válida la fecha de la nota preliminar, creo que es lógico suponer que la recopilación fue trabajada en la misma época en que se escribieron y publicaron los últimos cuentos cortos del Borges creador en la etapa previa al hiato que culmina con la publicación, en 1961, de nuevos o más bien inéditos relatos. Aquí, en esta primera parte, me interesaré en destacar los posibles principios fundadores de esta antología, que, espero, se reflejarán en lo que he llamado, tal vez presuntuosamente, una teoría de la brevedad en la cual las figuras del microrrelato guardan una especial correspondencia con el contexto de producción.

Para comenzar, coincido con Lucas Adur (2015) en el hecho de que esta colección no ha gozado del mismo interés que el que la crítica le ha dedicado a la *Antología de la literatura fantástica*, elaborada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, publicada en 1940. Es muy poco lo que se ha dicho al respecto, aunque algunas menciones, ocasionales y anecdóticas casi todas, a los *Cuentos breves y extraordinarios* constituyan al fin y al cabo una referencia al estudio del Borges antólogo. Es el caso de Manuel Ferrer (1971), quien se interesó en la configuración del yo borgiano —el dual: el humano y el literato— y su lugar en un universo estrictamente individualista, mediante el estudio de su faceta de recopilador, y dedicó a los *Cuentos breves y extraordinarios* una serie de párrafos que ofrecen varias pistas para indagar en el laberíntico universo borgiano. Llegados a este punto hay que precisar, como también lo intuye Ferrer, que esta obra —en su opinión—, más allá de constituir una antología, se revela como un todo determinado por la figura de sus autores. A estos efectos, los recursos estilísticos empleados por los antólogos, señala Adur en el resumen de su artículo, son cuatro: «El recorte de textos, el montaje de fragmentos textuales, la creación de paratextos y la inclusión de apócrifos, creados *ad hoc*». Vale recordar aquí, siguiendo todavía a este crítico,

que los *Cuentos breves* representan una versión más acabada y depurada del trabajo realizado unos 13 años antes en la citada *Antología de la literatura fantástica*.

Estos cuatro recursos estilísticos, sin embargo, pueden entenderse bajo dos premisas. Primero, en sus antologías, y en ésta que es el objeto de nuestro análisis, Borges revela cómo lee, nos descubre, aunque parcialmente, su manera desordenada y ambiciosa por obtener el panorama más extenso de todas las literaturas, sin importar las latitudes, los orígenes, las épocas y los registros, difuminando las fronteras entre los géneros, jugando a la recreación de textos atribuidos a firmas inexistentes. Segundo, en los *Cuentos breves y extraordinarios*, el escritor, junto con su «compañero de armas», Bioy Casares, sienta las bases de lo que unas décadas más tarde llamaremos microrrelatos, al decirnos, entre líneas, que en un microrrelato todo es posible puesto que todo puede caber en un microrrelato, «a condición de ser [breve]»⁹. Dicho de otro modo, y aunque trataré de desarrollar esta idea en los próximos capítulos, la noción de «cuento breve», en Borges, va mucho más allá del canon literario establecido. En este concepto caben los extractos de enciclopedias o textos científicos, piezas reales o inventadas, así como las notas escritas por un escritor o los episodios a simple vista desconectados de cualquier contexto. El pastiche podría constituir una propuesta para identificar lo que Borges y Bioy realizaron en este trabajo que, como anota Adur, fue publicado en una colección dirigida por Ernesto Sábato que incluyó obras de temas más bien científicos escritas por sus propios autores. Los *Cuentos breves...* se convierten así, más allá de una simple antología, en una creación personal con ciertos aires de experimento literario realizado a cuatro manos, claro está. Los antólogos recuerdan al lector, en la nota preliminar, que la colección se compone de piezas basadas en «la anécdota, la parábola y el relato». ¿Por qué también son extraordinarios estos cuentos breves? Cabría formularse la pregunta en torno a si esta obra podría considerarse una de las piedras fundacionales del futuro realismo mágico. Es posible que haya más bien una constante adhesión —no tributaria, aclarémoslo una vez más— a la literatura fantástica. Es decir, aunque sí hubo influencias borgianas en el posterior desarrollo del realismo mágico, creo que no habría que confundir la «literatura mágica» de Borges, que fue más bien fantástica en el sentido de lo extraordinario y hasta de lo especulativo y misterioso, con las contribuciones de la hornada de escritores latinoamericanos de los cincuenta y sesenta en adelante. El análisis que desarrollo en éste y

⁹ Rojo (2015a: 104) recuerda que «Borges y Bioy Casares fueron unos adelantados, que hicieron un trabajo de recopilación de textos breves sin saber que, de cierta manera, iban a ser visionarios y a conformar un canon de textos que [tantos] años después siguen siendo fundamentales». El carácter visionario de los *Cuentos breves y extraordinarios* se apoya también en una consideración de Lagmanovich, quien «la llama “precursora antología”» (en el artículo «Brevedad con B de Borges»; en: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, Laura Pollastri, ed., Buenos Aires, Katatay, 2010).

los próximos capítulos de la primera parte de la tesis aspiran, de algún modo, a validar o no estos argumentos. Antes, sin embargo, realizaremos una revisión de varios conceptos clave: el concepto de literatura y autor en el contexto propiciado por la obra del argentino, así como una breve presentación de los estudios más resaltantes en el ámbito hispanoamericano a propósito del microrrelato, y del microrrelato entendido según los cánones establecidos por el autor de *El Aleph*, sin olvidar el impacto de las antologías en la historia reciente de la narrativa hiperbreve en español.

LITERATURA Y CREACIÓN BREVES

Los estudios literarios se enfrentan a una materia, la literatura, que se construye por sus artífices en un contexto de constante evolución y signado por las influencias y las épocas¹⁰. Se ha llegado a decir que los críticos literarios se enfrentan ante una especie de terreno minado o, en el mejor de los casos, repleto de enigmas¹¹. Todo esto termina traducándose en una multiplicidad de enfoques, interpretaciones, deducciones y conclusiones con las que podríamos abarcar el estudio de la literatura en general y del microrrelato en particular. A este respecto, cito la filosofía de trabajo de Lagmanovich, para quien «la eminente virtud de la sencillez» debería ser esencial en toda discusión de un tema literario¹².

De cualquier manera, sí podemos reconocer que la literatura está compuesta por una serie de aspectos que podríamos llamar misterios. Uno de esos misterios tiene que ver con el acto de escribir; el otro, con el de leer. Con esto podemos inferir que todo texto literario es en sí mismo un acto de comunicación, y que, como ocurre en todo contrato de esta índole, el lenguaje constituye el medio por el cual dos instancias —autor y lector— pueden establecer un contacto, un convenio, un acuerdo, que puede considerarse mutuo. Esta comunicación entre el autor y el lector, que aquí podríamos empezar a llamar contrato literario, es capaz de originar a su vez una sucesión infinita de intercambios e interpretaciones del mensaje o texto. Así, el aspecto temporal —el momento en el que una obra fue creada— es también otra de las consideraciones del investigador literario. Es importante comprender, por ejemplo, cuáles eran las exigencias del particular público de los corrales cuando Lope de Vega puso sobre las tablas su pieza *La dama boba*, en 1613, aunque todas estas condiciones hayan cambiado y

¹⁰ Retomo esta idea de Pujantes Cascales (2013: 11), para quien la «continua evolución y reinención de la literatura viene determinada por una doble presión centrípeta y centrífuga», esto es, la «tradición» y «los cambios que suceden en la sociedad y en las demás artes».

¹¹ Rojo (2015a: 103-104).

¹² Lagmanovich (2006: 8).

nosotros, cuatrocientos años después, sigamos dándole al teatro lopista nuevas lecturas, multiplicadas al infinito según el número también infinitesimal de lectores que existen.

Es tal vez por esta razón que podríamos aprovecharnos del famoso «Tablero de dirección» de *Rayuela* y decir, con Cortázar, que «a su manera [un] libro es muchos libros». La cita vale para la novela, la novela corta, el cuento y, por supuesto, el microrrelato; así, «a su manera [también]», un microrrelato es muchos microrrelatos. A propósito de la ficción brevísima, aquí recordaré que se ha llegado a considerar como «el cuarto género narrativo»¹³. Lagmanovich indica, por su lado, que forma parte de un «continuum» que va, «de mayor a menor», de la novela al «microrrelato mismo»¹⁴.

Se ha discutido, y mucho, sobre la pertinencia de considerar al microrrelato como género en función de una serie de criterios muy válidos¹⁵. Aquí consideraremos, sin embargo, que «el microrrelato podría ser producto de la tensión entre la voluntad de expresión, por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra»¹⁶. Así podemos aproximarnos a la primera noción de esta memoria, el microrrelato hispánico, cuyos estudios no han dejado de proliferar en los últimos años, propiciando la publicación de numerosas creaciones breves tanto en España como en América. A esta fiebre editorial podríamos sumar la aparición de antologías, estudios críticos, artículos, comunicaciones de congresos y seminarios. No es mi intención establecer aquí un detallado estado de la cuestión sobre los estudios del microrrelato¹⁷. Las páginas que siguen son fundamentalmente deudas de los trabajos de Irene Andres-Suárez y David Lagmanovich, concretamente por representar dos antecedentes imprescindibles para el estudio que aquí nos interesa: el microrrelato borgiano.

¹³ Andres-Suárez (2012a). En este sentido, «el microrrelato [...] es una forma discursiva que se sitúa en el límite de la expresión narrativa y corresponde al eslabón más breve en la cadena de la narratividad que, de tener tres formas (novela, novela corta y cuento), ha pasado a tener cuatro (novela, novela corta, cuento y microrrelato)» (Andres-Suárez, 2018: 9).

¹⁴ Lagmanovich (2006: 31). Dice Osvaldo Pérez Rodríguez (2011: 11), en el «Prólogo» de *Los mundos de la minificción*, que el microrrelato es una «particular forma narrativa que tiende a la máxima intensidad con la mínima extensión discursiva».

¹⁵ Véase, por ejemplo, Rojo (2015b: 83-84; 2020: 4) y Roas (2012: 53, 61).

¹⁶ Valls (2015a: 27). Este crítico se apoya en una consecuente base teórica acerca del origen de la discusión de los géneros en literatura para concluir que «empieza a brotar otro género literario cuando el escritor siente que una manera distinta de expresión no tiene cabida en los formatos conocidos, y precisa de una dimensión diferente para contar lo que desea» (2015a: 26).

¹⁷ Existen trabajos que se han ocupado de este asunto de manera destacada. Las tesis doctorales de Leticia Bustamante Valbuena (2012), Darío Hernández (2012) y Basilio Pujante Cascales (2013) son un buen ejemplo, sobre todo cuando se trate de justificar al microrrelato como un género literario propio. Los trabajos de Pujante Cascales y Hernández se apoyan en las aportaciones de Valls al estudio del microrrelato, para quien este término, que en una ocasión se considerara como un neologismo, fue mencionado por primera vez en un estudio precursor de 1977 por el mexicano José Emilio Pacheco (Hernández, 2012: 19), si bien los trabajos de Dolores Koch sigan citándose por su importancia pionera en el ámbito académico.

De acuerdo con la crítica especializada, un microrrelato, para ser considerado como tal, para diferenciarse de otras piezas breves —digamos, de un aforismo o un poema en prosa—, debe narrar una historia y hacerlo de un modo muy conciso¹⁸. El microrrelato parece ser el producto de una aprensiva necesidad de aprovechar al máximo cada recurso: desde el número de unidades gramaticales y frases hasta el ordenamiento sintáctico y su posterior realización semántica. Por lo general, la brevísima ficción es realizada por uno o varios personajes, sólo que, a diferencia de la novela y el cuento, aquí no hay tiempo (que perder) para describir situaciones o la personalidad de los actores de la narración. La participación de un personaje, no obstante, sí debe seguir una trayectoria, pasar de una a otra situación, evolucionar, como ocurre en los otros géneros narrativos. Pero este movimiento no deja de estar determinado por una cierta necesidad de apresurar el nudo y el desenlace de la narración¹⁹. El microrrelato parece estar condenado a una urgencia dictada por el paso inexorable de eso que hemos convenido en llamar el tiempo. Estas características ya las encontramos en el celeberrimo y muy citado microrrelato de Augusto Monterroso:

EL DINOSAURIO
Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Podemos asegurar que el personaje aludido es un alguien, el sujeto literario, que antes de despertarse estaba durmiendo, y que posiblemente antes de quedarse dormido — pensemos, tal vez, en las horas de la noche—, había visto al dinosaurio, le había dado de comer, se había puesto a jugar con él, o quizá, más bien todo lo contrario: se habría puesto a observarlo detalladamente, a preguntarse, en caso de que estuviera lleno de miedo, cómo haría para salir del lugar en el que se había escondido para no ser visto por el monstruo prehistórico. Pensando en todas estas cosas —pensar también agota—, podemos imaginar que el personaje se queda dormido con la esperanza de que, al día siguiente, o cuando le tocara despertarse, el dinosaurio ya no estaría ahí. Sin embargo, «cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Hay, pues, una evolución, un efecto sorpresa tanto para el lector como para el personaje que tal vez pudo decirse para sí: «¡Conque aún estás ahí y no te terminas de ir, dinosaurio hideputa!». Estas reflexiones nos recuerdan, siguiendo de nuevo

¹⁸ «Decía Coco Chanel, a otro propósito, claro, que “siempre hay que suprimir, quitar, nunca añadir...”», sostiene Valls (2010a: 13, 24), para luego extrapolar los dictados de la modista francesa a la narrativa brevísima, al decir que le «gustaría poder creer que el microrrelato desempeña hoy en la literatura una función semejante a la de aquellas gotas de Chanel número 5, con las que confesaba acostarse Marilyn, pura esencia literaria».

¹⁹ Fernando Aínsa (2012: 11) considera que «[...] en su “brevedad dirigida”, en el estilo conciso, en la unidad de acción del suceso concentrado que relata (Borges diría “situación”), en la de la impresión o efecto que provoca, tensión interna y condensación vital, ritmo y pulsación que lo conducen desde el principio al final que lo cierra oclusivamente, el relato breve se erige como una forma autónoma y autoexplicativa que recorta un espacio propio “como una fotografía”, diría Cortázar [...]».

a los autores citados, que el microrrelato ofrece por lo general omisiones o huecos que, según la terminología literaria, se conocen como elipsis. El microrrelato es, fundamentalmente, elíptico, y exigente también, puesto que requiere suficientes recursos de comprensión e imaginación por parte del lector que se convierte, así, en un coautor de la minificción. La narrativa brevísima se convierte, así, en uno de los géneros mejor determinados por el aspecto colaborativo de su proceso creador, y, de este modo, en una de las manifestaciones literarias de mayor impacto y renovación de los últimos años, más precisamente en el contexto hispánico²⁰.

Hemos hablado de la narratividad, la concisión, la trayectoria del personaje y la elipsis en el microrrelato. No hablaremos aquí de la estructura puesto que esta noción formará parte de la primera parte de esta tesis, en la cual trataremos de analizar la narrativa hiperbreve tal como pudo haber sido entendida por Borges y Bioy Casares. Sí desearía, aunque sobre este particular volveremos en la segunda parte, referirme al microrrelato en calidad de soporte gráfico de la diégesis; es decir, el aspecto visual de la minificción. Los especialistas no se han puesto de acuerdo al respecto, y algunos consideran que el microrrelato no debe pasar de las dos líneas —a estos prodigios Lagmanovich los considera un «*tour de force*»²¹— mientras que otros validan la posibilidad de escribir un relato breve que vaya de uno o dos párrafos hasta dos y tres páginas. Estas dos últimas posibilidades son las que generalmente se aprecian en la obra de ficción de Borges, considerado con justicia como uno de los clásicos de este género narrativo y a quien dedicaremos a continuación algunas ideas en torno a la ingente cantidad de estudios realizados hasta la fecha sobre su obra.

ESTUDIAR (OTRA VEZ) A BORGES

A modo de introducción de lo que ha significado y seguirá significando emprender un nuevo estudio borgiano, sirva la siguiente citación de Jaime Alazraki, escrita en 1978, año en que Borges publica, asistido por María Kodama, su *Breve antología anglosajona*:

«Pocos escritores hispanoamericanos, con la excepción de Darío, han recibido la atención que la crítica ha otorgado a la obra de Borges, y ninguno dentro de las literaturas hispánicas ha despertado tanto interés como el autor de *El Aleph* entre estudiosos y lectores de habla española»²².

²⁰ Para Gómez Trueba (2012: 49), «el éxito actual del microrrelato» es una extensión de «la reconversión actual de la novela en un puñado de microrrelatos», lo que «constituye un cuestionamiento de la novela como forma y género literario»; la autora se apoya en las tesis de Andreas Gelz, «La minificción y lo novelesco»; en: *Poéticas del microrrelato*. David Roas, editor, Madrid, Arco/Libros, 2010, p. 116.

²¹ Lagmanovich (2006: 14).

²² Alazraki (1978: 34).

Poco más de cuarenta años después, los postulados de Alazraki siguen siendo vigentes. Si nos atenemos al ensayo de este crítico, podemos asegurar que los estudios borgianos, provenientes casi todos del ámbito universitario, comienzan de un modo que pudiéramos llamar oficial en la década de los cincuenta gracias en buena medida al reconocimiento que gozaron las primeras traducciones francesas. Desde entonces, de los cincuenta hasta nuestros días, podemos estimar un periodo de unos ochenta años de investigaciones literarias en torno al artífice de Pierre Menard. Si bien es probable que el mismo Borges no hubiera sido capaz de vislumbrar el alcance de su herencia literaria, lo cierto es que podemos añadir que pocos escritores latinoamericanos han sido tan mediáticos —y mediatizados— como él. A las numerosas declaraciones y entrevistas que concedió en vida, recogidas posteriormente en no pocas compilaciones, se unen sus biografías y conferencias, las reediciones de algunos de sus textos considerados esenciales en volúmenes-homenajes, los tejemanejes del siempre actual «affaire Kodama contra todos» y, desde luego, la montaña cada vez más elevada de las críticas especializadas, firmadas en su mayoría por académicos de Europa y de todas las Américas, que intentan describir los singulares aspectos de un legado creador que apasiona por su vocación universal. Es en este sentido que se ha llegado a discutir, con mucha lucidez, la literatura de Borges desde una doble vertiente, la criolla y la cosmopolita, en un país como Argentina, que desde el siglo XX —la centuria borgiana— fue asimilando la suma cultural de la diáspora venida fundamentalmente de Europa sobre una ciudad, Buenos Aires, apenas erigida sobre el remanente gauchesco²³.

Pero quizá sea necesario reconocer también, y, sobre todo, al Borges lector antes que al Borges escritor²⁴. Me parece que la capacidad creadora que Borges se concedió a sí mismo en calidad de lector —y que, por extensión, concede a todos sus lectores— se refleja, por un lado, en un afán de asegurar la calidad de la ficción mediante un trabajo de eminente colaboración. Esta complicidad con el lector es tan necesaria para el estudioso como la dimensión multiforme del patrimonio borgiano. Es así, siguiendo esta orientación, este doble

²³ El estudio de Sarlo (1995) me parece fundamental al centrarse en la reformulación cultural de una literatura argentina que no sólo reconoce su deuda con Occidente, sino que también la reinventa.

²⁴ Por esta razón, concluimos, con Ricardo Piglia (2005: 28-29) que «[...] quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. [...] Podemos leer la filosofía como literatura fantástica, dice Borges, es decir, podemos convertirla en ficción por un desplazamiento y un error deliberado, un efecto producido en el acto mismo de leer. Podemos leer como ficción la *Enciclopedia Británica* y estaremos en el mundo de Tlön. La apócrifa *Enciclopedia Británica* es la descripción de un universo alternativo que surge de la lectura misma. En definitiva, el mundo de Tlön es un *brödir* de Borges: la ilusión de un universo creado por la lectura y que depende de ella».

movimiento del autor-creador al lector-creador, y viceversa, que estudiaremos aquí, por un lado, al Borges antólogo, y, por el otro, al autor de minificciones.

BORGES EN EL PANORAMA DEL MICRORRELATO HISPÁNICO

Si seguimos la «Crono-bibliografía del microrrelato hispánico, 1888-2006», realizada por Lagmanovich, parece evidente que el acta de nacimiento de la brevísima ficción en lengua española haya sido impresa con el modernismo impulsado a finales del siglo XIX —apenas unos once años antes del nacimiento de Borges— por el nicaragüense Rubén Darío, concretamente en 1888, cuando publica *Azul...* en Chile²⁵. Que posteriormente las formas narrativas breves comiencen a cultivarse en Argentina con especial atención —y Lagmanovich cita en concreto a Leopoldo Lugones (*Filosoficula*, 1924) y a Macedonio Fernández (*Papeles de Recienvenido*, 1929)— resulta una evidencia en la posterior obra literaria desarrollada por Borges, visto, junto con el mexicano Juan José Arreola, como uno de los principales clásicos del microrrelato²⁶.

Esa condición de «clásico» que se otorga al escritor argentino obedece, ante todo, al carácter visionario y pionero del microrrelato borgiano, término —como diremos en esta tesis en varias ocasiones— aún inexistente o desconocido durante casi todo el siglo XX. No obstante, reconozco, tal como lo señala también Lagmanovich, que los clásicos se consideran como tales cuando se convierten en una ilustración ejemplar de su categoría, su «clase», lo que permite que sean considerados como un «objeto de estudio para definir las características de la clase textual a la que pertenece» y, al mismo tiempo, en una obra imperecedera, destinada, por así decirlo, al goce y a la admiración entre las «sucesivas generaciones de lectores»²⁷.

Tal vez sea éste el aspecto que mejor defina a Borges como un clásico. Sus textos fueron considerándose con los años como reliquias de erudición y narración impecables, como piezas de museo, cosa que, como veremos más adelante, pudo constituir una de sus tan esperadas finalidades literarias. El texto borgiano —sea un ensayo, un poema o un cuento, todos, por lo general, breves— parece haber sido escrito con la finalidad de ser admirado por su perfección digamos absoluta. Esta exposición canónica de lo mínimo terminó convirtiéndose, a la larga, en una forma de magisterio. Un célebre microrrelato

²⁵ Lagmanovich (2006: 323-342).

²⁶ Lagmanovich (2006: 187-206).

²⁷ Lagmanovich (2006: 187).

borgiano, «Los dos reyes y los dos laberintos» —del que hablaremos posteriormente—, aparece anunciado por un «rector», «hombre de curiosa lectura», de quien se dice que «divulgó [la historia] desde [un] púlpito». No resulta descabellado imaginarnos a Borges en la piel de ese hombre académico, cultivado, curioso, sentado ante una audiencia para dictar su cátedra.

¿Y cuál fue el contenido de sus lecciones magistrales de narrativa hiperbreve? Lagmanovich intenta resumirlo, tras analizar la pieza citada, en seis nociones o aspectos: «el tiempo de la narración, el estilo, el uso concreto de elementos léxicos, el tema, la realización narrativa y la estructura»²⁸. Sobre estos elementos se basan en buena medida las formulaciones de la segunda parte de esta tesis, dedicada al análisis de los microrrelatos borgianos seleccionados. Más allá del trono ocupado por Borges en la corte de las minificciones narrativas, no podemos obviar sus numerosas aportaciones al género mediante las antologías que realizó con sus colaboradores, entre quienes destaca, por su talento, la singularidad de su obra y la larga amistad reflejada en numerosos trabajos, Adolfo Bioy Casares.

EL PORQUÉ DE LAS ANTOLOGÍAS

La crítica, llegado el momento de estudiar las antologías, considera que estos trabajos editoriales componen un «rompecabezas»²⁹. ¿Cuál es su propósito?, ¿por qué los críticos, editores y especialistas se deciden a reunir en un solo volumen diferentes textos según los géneros a los que pertenecen? Si seguimos a Valls mediante la referencia citada, podemos colegir que las antologías —que pueden ser, según este crítico, «panorámicas, programáticas» y «hasta temáticas, arbitrarias y caprichosas»— poseen una finalidad didáctica: muestran los ejemplos seleccionados por el editor que mejor ilustren un periodo, una escuela, un género literario. No se nos debe escapar ese elemento tan subjetivo de las preferencias del editor. A esto podemos añadir el hecho de que también se constituyen en una puerta de entrada al estudio o conocimiento de otros dominios que son abordados por una antología en cuestión en términos introductorios. Lo que tienen las antologías como rasgo de interés para un autor como Borges es, probablemente, esa posibilidad de constituirse en un museo, en una

²⁸ Lagmanovich (2006: 203-206).

²⁹ Valls (2018: 2-3).

exposición de cuadros o piezas. La minificción, por sus características tan peculiares, por su difícil clasificación genérica, corresponde muy bien a esta ilustración³⁰.

No obstante, coincido parcialmente con Zavala Medina cuando señala las «tres características adicionales» para una mejor comprensión de los *Cuentos breves y extraordinarios*: «la ausencia de una intencionalidad didáctica en la antología, el desinterés por establecer una tradición de lo fantástico y la mezcla de textos literarios y no literarios»³¹. Si bien es cierto, como dice este autor, que las antologías se organizan por lo general según un esquema de «periodización», de «ordenamiento histórico-cronológico», esa mezcolanza entre lo que se considera literario y lo que no lo es prima sobre todo en los *Cuentos breves*. Puesto que la condición de ordenar las creaciones cortas no se realiza en función de una cronología —ni tampoco de una escuela o corriente—, cabe asegurar que la intencionalidad de postular una tradición de literatura fantástica se considera, en efecto, inexistente. Sin embargo, dado el impacto que esta publicación tuvo en su tiempo, y aún mucho después, como ya lo han manifestado autores como Lagmanovich y Rojo, es difícil no concederle ese aspecto didáctico que ha tenido, tal vez, de un modo no consciente³². En esta obra, tal vez como en ninguna otra, sus antólogos dictan cátedra, enseñan, señalan; parecen querer indicarnos un camino. ¿El camino?

Por otro lado, esa vía ya comenzaba a intuirse por Borges en textos tempranos, que datan de los años treinta y que figuran en publicaciones periódicas, como aquella reseña a *The Best Short Stories of 1938 (English and American)*, «antología preparada por Edward J. O'Brien», en la que Borges llega «a la conclusión melancólica de que el acto de elaborar cuentos breves ha desaparecido». En su opinión, los grandes maestros en lengua inglesa del género son Chesterton, Poe, Kipling y Henry James. Y añade: «Desde *Las mil y una noches* hasta Franz Kafka, el argumento ha sido primordial en el cuento breve»; así, no basta con presentar una situación: hay que «desarrollarla» y «resolverla»³³. Creo que Borges anticipa una teoría del microrrelato mediante los elementos que, en su opinión, deben figurar en todo

³⁰ Bustamante Valbuena (2012: 586) evoca «la capacidad de integración [del microrrelato] en unidades superiores», como «das antologías colectivas», lo cual incide en la «consolidación, canonización y normalización» del género. Según esta autora, «esta capacidad para conformar series o selecciones se ve propiciada no sólo por su brevedad, sino sobre todo por su carácter fractal, es decir, por su condición de texto autónomo susceptible de ser recontextualizado en unidades textuales diferentes de las originales».

³¹ Zavala Medina (2018: 34).

³² Guillermo Siles (2007: 150) intuye que las referencias apócrifas de la antología constituyen una forma particular de magisterio: «En *Cuentos breves y extraordinarios* se condensan elementos esenciales de la narrativa asombrosa y humorística. La estrategia lúdica —o perversa, si se quiere— es un gesto persistente en el libro y consiste en borrar o confundir la autoría de algunos fragmentos, extraídos de fuentes dudosas y, en ocasiones, atribuidos a autores apócrifos».

³³ Borges (1990a: 296).

relato policial: «declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural», según se lee en la reseña «*Half-Way House*, de Ellery Queen»³⁴. Borges, visiblemente fascinado por las novelas de Ellery Queen, añade que este autor «juega con lo sobrenatural, como Chesterton, pero de un modo lícito: lo insinúa para mayor misterio en el planteo del problema, lo olvida o lo desmiente en la solución». En el ensayo «Cuando la ficción vive en la ficción», Borges parece justificar su necesidad de duplicar los argumentos de sus microrrelatos hasta el infinito como parte de una tradición artística que se remonta a *Las mil y una noches*, libro en el que se «duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios»; Borges cita la «perturbadora» noche sexcentésima segunda, en la que Sherezade —en el texto, Shahrazad— cuenta «su propia historia», la que está viviendo en ese momento; «el lector se asoma a la posibilidad de ver proyectada hacia una secuencia sin fin mil y una noches multiplicadas cada una por mil y una historias». En este orden de cosas, «los argumentos son también como los sueños; la novela *Der Golem*, de Gustav Meyrink (1915), es la historia de un sueño: en ese sueño hay sueños; en esos sueños (creo) otros sueños».³⁵ Dicho de otro modo, en sus lecturas y en sus reflexiones, Borges va desgranando poco a poco las líneas maestras de sus composiciones y futuras antologías, que servirán de modelo a las generaciones siguientes de creadores.

En la nota preliminar a los *Cuentos breves y extraordinarios*, Borges y Bioy anuncian: «Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género». ¿De qué género nos están hablando? ¿De una prefiguración del microrrelato? Leemos a continuación, en la nota citada, una sucinta clasificación de la naturaleza textual de las piezas presentes en la colección: «la anécdota, la parábola y el relato»³⁶. El lector puede formarse así una idea de las páginas siguientes, que recogen «lo esencial de lo narrativo». Poniendo aparte la intervención de los textos —que son, en buena medida, como sabemos, recortados, falseados, recreados, reescritos—, los eminentes editores de la colección aluden al concepto de la antología como puente hacia la canonización de una forma literaria muy precisa³⁷. En otras palabras, y

³⁴ Borges (1990a: 40).

³⁵ Borges (1990a: 325-327).

³⁶ Borges y Bioy Casares (1955: 9).

³⁷ No deja de resultar oportuna esta relación entre antología y canonización propuesta por De Maeseneer y Logie (2014: 202): «Una antología puede ser considerada un acto, fallido o no, de canonización destinado a ordenar un paisaje literario, introducir armonía y eliminar contradicciones, marcar pautas y servir de norma, además de ofrecer a los lectores un corpus centralizado de acreditado nivel estético. Una definición tentativa [que se aproxima a la realización de los *Cuentos breves y extraordinarios*] podría ser que una antología es un conjunto de textos y/o fragmentos de textos que se agrupan a partir de ciertas características determinadas por un seleccionador, aunque no siempre argumentadas por el mismo, y cuya finalidad principal es divulgar las obras representativas de un autor, un género, un tema, una tendencia, un movimiento, una región o una generación».

aludiendo al «círculo virtuoso» abierto por las «antologías pioneras», podríamos asegurar que los *Cuentos breves...* «han favorecido la emergencia del “objeto” microficción y lo han vuelto reconocible, y a partir de ese reconocimiento los antólogos (posteriores) han podido perfeccionar los criterios de sus selecciones»³⁸. Para llegar a este objetivo, Borges y Bioy Casares tuvieron que prescindir de todo aquello que fuera «episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal»³⁹. En este sentido, la escritura de los *Cuentos breves* devino excéntrica en un sentido geométrico, creando por su lado un «centro diferente», según una definición del *Diccionario*.

Y tal vez sea ésta la razón que explique el porqué de las antologías, al menos si nos atenemos al caso que estudiamos en esta memoria⁴⁰. Mediante la selección y compilación de textos, los antólogos argentinos crearon y recrearon las pautas sobre las cuales se ha tratado de erigir la fundación contemporánea de la minificción⁴¹. El resultado de tal empresa editorial dio sus frutos. Zavala Medina cita la obra *Borges*, de Bioy Casares, para recordar que los *Cuentos breves y extraordinarios* «[fueron] un éxito editorial inmediato», cuya dificultad para recibir el pago de las regalías adeudadas a los compiladores se convirtió «en el primer pleito legal» de Bioy⁴². Recordemos, no obstante, que los dolores de cabeza no son lo más relevante a la hora de repasar algunos pormenores de la vida literaria, en colaboración, de nuestros dos argentinos patricios.

BORGES Y BIOY CASARES, SOCIEDAD (I)LIMITADA

Es posible que la amistad entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares pueda considerarse con justicia como una de las colaboraciones más fecundas de la historia de la literatura latinoamericana⁴³. Las diversas aproximaciones a este dúo de creadores desembocan, por lo

³⁸ Boccuti (2018: 11-12).

³⁹ Borges y Bioy Casares (1955: 9).

⁴⁰ «Borges no fue ajeno a la utilidad de las antologías en lo que tienen de postulación canónica y de autopromoción, ambas operaciones imbricadas, y también de mediación e intercambio cultural», indica Salazar Anglada (2017: 127)

⁴¹ Si nos atenemos al estudio de Zavala (2004: 368-369), la siguiente antología importante de narrativa brevísima, tras *Cuentos breves y extraordinarios*, es una realizada por Roger B. Goodman, *Short Masterpieces. Stories from the World's Literature* (1961); a esta compilación le sigue un trabajo de Isaac Asimov y Groff Conklin, *50 Short Science Fiction Tales* (1963) y una *Antología del cuento breve del siglo XX en México* (1970), a cargo de René Avilés Fabila; de la década siguiente, podemos mencionar *El libro de la imaginación* (1984), de Eduardo Valadés, y la colección a cuatro manos de Irving Howe e Ilana Wiener Howe, de 1983.

⁴² Zavala Medina (2018: 34).

⁴³ Aquí me atengo a una semblanza de Javier Rodríguez Marcos (2006: *El País.com*) a propósito del tantas veces comentado encuentro Borges-Bioy Casares: «Una tarde de 1931, uno de los escritores jóvenes de mayor renombre en Argentina conoció a un muchacho envenenado de literatura. Hablaron de libros y se volvieron inseparables. El joven, de 32 años, se llamaba Jorge Luis Borges. El muchacho, de 17, Adolfo Bioy Casares. No

general, en dos ideas: la primera, aquella según la cual Borges es el cerebro y Bioy, el ejecutante; un autor bicéfalo que en ocasiones podía componer piezas a cuatro manos escondiéndose detrás de seudónimos —H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch—; un binomio creador de tramas policiacas y fantásticas; la segunda idea, consecuencia de lo anterior, pareciera querer dibujarnos la imagen de un Sherlock Holmes de las letras bonaerenses (Borges), maestro de todos los problemas —descifrador o al menos expositor de las grandes dudas metafísicas—, secundado por un inseparable doctor Watson (Bioy Casares). Las comparaciones, por lo que pueden tener de divertidas, también pueden ser infinitas. De Holmes y Watson podríamos ir aún más lejos y llegar hasta don Quijote y Sancho. Un caballero andante quincuagenario se pasea con su escudero por una Castilla universal para enderezar todos los entuertos posibles de la humanidad. ¿Primera y principal misión? Convencernos a todos de que eso que llamamos ficción es la más bella de todas las realidades posibles. El lector se dará cuenta de que las referencias que son capaces de evocar este dúo de autores pertenecen al mundo de la literatura, algo que tal vez no esté tan lejos de lo que ambos vivieron o al menos de la imagen que transmitieron al mundo durante los largos años de colaboración y aprendizajes que compartieron. El propio Bioy Casares así lo confirma en uno de los testimonios que dejó poco antes de su desaparición física acerca de la influencia que ejerció en su vida el creador de *El Aleph*:

«Espero no morirme sin haber escrito algo sobre Borges. Lo que podría hacer es sólo contar cómo lo vi yo, cómo fue conmigo. Corregir algunos errores que se cometieron con él, defender a Borges y, sobre todo, defender la verdad. Siempre tuve una superstición con la verdad, tal vez yo estuviera más atado a la verdad que Borges. Él a veces arreglaba su pasado para que quedara mejor literariamente. Es como si hubiera preferido realmente la literatura a la verdad. Podía tener cierta falta de escrúpulos que lo hacía reír muchísimo cuando uno la descubría y se la señalaba. Ocurre que él veía la realidad como una expresión de la literatura y ése es el mayor homenaje que se puede hacer a la literatura»⁴⁴.

«Es como si hubiera preferido realmente la literatura a la verdad». Bioy Casares se reconoce atado al mundo real y observa en Borges una «cierta falta de escrúpulos» cuando, por ejemplo, «arreglaba su pasado para que quedara mejor literariamente». La consagración borgiana a la literatura no es un secreto, pero sí interesa intuir hasta qué punto esta pasión influyó en el concepto que fue creando de sí mismo, de un autor perdido en el laberinto de los libros, en la gran enciclopedia del mundo, tal cual un Homero del siglo xx. La relación de ambos hombres, separados por una diferencia de edad de 15 años, nació bajo la influencia

había pasado un lustro cuando concibieron su primera obra a cuatro manos, un extravagante folleto comercial sobre las virtudes de “un alimento más o menos búlgaro”: la cuajada. Lejos de toda frivolidad, aquel legendario cuadernillo tuvo para Bioy un carácter iniciático: “Después de su redacción yo era otro escritor. Toda colaboración con Borges equivalía a años de trabajo”. Aquella primera tentativa de literatura láctea desembocó en el nacimiento de Bustos Domecq, el nombre con el que los dos amigos firmaron varias colecciones de cuentos policiales en los que, según Borges, él ponía los argumentos y Bioy, “las frases”.

⁴⁴ Bioy Casares (1994: 115).

de una creación literaria —pese a su finalidad publicitaria y en apariencia trivial— y fue desarrollándose en las numerosas «conversaciones de sobremesa» de las que nos habla hoy Manuel Vicent, testigo de una de las últimas entrevistas realizadas a Bioy Casares:

«Bioy me dijo que, en esa misma sala, sentados los dos a aquella misma mesa, Borges y él cenaron solos todas las noches durante más de 30 años hasta que se lo prohibió María Kodama. Cuando Borges se despedía, Bioy pasaba al gabinete y anotaba esas conversaciones de sobremesa como un notario que levanta acta. Me aseguró que tenía más de 3.000 páginas escritas e inéditas. Eran las que se publicaron posteriormente con el título *Borges en Destino*. El dietario está lleno de ingeniosas maldades, pero ninguna atañe a su adorada y engañada Silvina. [...] De hecho, este dorado don Juan llevó una vida muy atareada: tenis por la mañana, amores por la tarde, lecturas y literatura a cualquier hora y de cena, como plato único, Borges en su propia salsa. “¿De qué se reirán esos idiotas? Sin duda, de pavadas”, pensaba Silvina. Eso es más o menos la literatura»⁴⁵.

Treinta años de colaboraciones representan un periodo más que respetable en el que vieron la luz antologías como la que estudiamos en concreto en esta memoria, la de los *Cuentos breves y extraordinarios*, así como la dedicada a la literatura fantástica, especie de precuela de la anterior, en compañía de la «adorada y engañada Silvina», sin olvidarnos de las contribuciones a la literatura cinematográfica y policiaca de las que, evidentemente, no trataremos en este trabajo⁴⁶. Y sin olvidar tampoco los numerosos cauces por los que ambos autores fueron navegando, a veces en compañía, otras en soledad, para realizar piezas de dimensiones diversas que van de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» a *La invención de Morel*, novela de Bioy Casares que Borges considera, sin ánimos de caer en la «hipérbole», de «perfecta». Nos toca a nosotros también preguntarnos, con Silvina Ocampo, de qué y por qué se reían tanto Borges y Bioy Casares en aquellos momentos que luego se registraron en un cuaderno de notas y posteriormente se publicaron en un diario, el homenaje póstumo de Bioy al amigo desaparecido en Ginebra, en 1986. Si las comparaciones pueden ser divertidas o infinitas, también es verdad que pueden ser odiosas. Y aquí va una última: ¿podemos comparar al dúo Borges-Bioy Casares con el final de una agrupación musical de peso histórico como, por ejemplo, los Beatles? Si todavía existen voces que ven en Yoko Ono, señora de Lennon, la responsable de la disolución de una de las bandas de rock más míticas del siglo pasado, no parece descabellado decir lo mismo de María Kodama —¿será también otra coincidencia su ascendencia oriental?—, acusada por Bioy Casares, según reseña Manuel Vicent, de prohibir

⁴⁵ Vicent (2018, *El País.es*).

⁴⁶ Zavala Medina (2018: 32) nos recuerda, muy oportunamente, que, «parafraseando al narrador de “Pierre Menard, autor del Quijote”, podemos decir que la obra antológica visible de estos dos autores es de fácil y breve enumeración. Abarcó dos décadas de trabajo e incluye ocho recopilaciones: la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y la *Antología poética argentina* (1941), ambas en colaboración con Silvina Ocampo; las dos series de los *Mejores cuentos policiales* (1943 y 1951); la antología de *Prosa y verso*, de Francisco Quevedo (1948); los *Cuentos breves y extraordinarios* (1955); los dos volúmenes de la *Poesía ganchasca* (1955); y el *Libro del cielo y del infierno* (1960)». Zavala Medina cuenta unos 20 años de trabajo en calidad de antólogos; es posible aumentar la cuenta a las tres décadas citadas por Vicent (2018) si se considera abarcar hasta donde esto sea posible la totalidad creadora del dúo «*Biorges*» (Zavala Medina, 2018).

a Borges las cenas tradicionales con su amigo, cuyas conversaciones de sobremesa terminaron resultando a la larga tan fructíferas en el quehacer literario de ambos.

Me parece justo detenernos en este aspecto puesto que por un lado nos da una idea del peso que tuvo la larga relación de los dos autores en su concepción de la literatura y también porque nos permite comprender en cierta medida de qué manera funcionaron como binomio. En años recientes, a María Kodama no le ha temblado la voz para afirmar ante los medios que «Bioy Casares [fue] un traidor»⁴⁷, «que Borges aseguraba que [fue] un cobarde y, finalmente, [...] “el Salieri”» de su marido⁴⁸. Una nueva imagen, esta vez a cuenta de su propia viuda, que compara a Borges con un genio de la música. Al aludir a la supuesta cobardía de Bioy Casares, Kodama, en la entrevista concedida a Leila Guerriero, y publicada el 27 de marzo de 2020, deja entrever que en un momento el marido de Silvina Ocampo quiso que ella también pasara a engrosar la lista de sus conquistas. Aunque las cualidades donjuanescas del autor de *Historias fantásticas* también habrán de registrarse en algún libro de cuentas de la historia —esta vez en minúsculas— y que las acusaciones de Kodama tal vez no se deban tomar a la ligera ni como el fruto de un rencor macerado por años «muy duros, con [su] vida inventada, llevada y traída»⁴⁹, aquí me quedo con la imagen de un Mozart de la literatura argentina junto con su Salieri en apariencia muerto de envidia, incapaz de imitar el talento del maestro. ¿Fue realmente éste el trasfondo de una larga relación, determinada indudablemente por la pasión ejercida por las ficciones? Es muy probable que la respuesta a la larga ya no importe tanto y que, por lo tanto, ni siquiera valga la pena formularla. Sí es posible admitir que en los intercambios Borges-Bioy Casares hubo ante todo una genuina admiración que tal vez no fue mutua o proporcional, que ambos se posicionaron con naturalidad en los papeles que interpretaron, los de maestro y discípulo, y que en ese sentido, ya como hidalgo y escudero, se dedicaron a la tarea de rastrear en todas las literaturas posibles, a la imagen de dos detectives victorianos, cualquier vestigio de tramas, de narraciones que se imponen a cualquier intento farragoso e inútil de escribir muchas páginas en lugar de encerrar del mejor modo posible el universo entero en las unidades más mínimas que la brevísima ficción es capaz de crear y recrear.

Es en este sentido que podemos empezar a analizar, a mi modo de ver, al Borges antólogo, siempre acompañado del Bioy Casares también compilador, o tal vez en calidad de «asistente de», aunque esto más bien se preste a especulaciones que ya no importan y que

⁴⁷ Prieto (2012: 30).

⁴⁸ Guerriero (2020: *El País.com*).

⁴⁹ Rodríguez Marcos (2011: *El País.com*).

sobre todo no vienen al caso. Es así también cómo, siguiendo estas intuiciones, podemos leer las narraciones borgianas que fueron publicándose en los casi 87 años que puede durar una vida.

ANVERSO Y REVERSO DEL MICRORRELATO BORGIANO

Para iniciar este apartado, vamos a considerar que el Borges lector, que es la base del antólogo, descubría las piezas que formaron parte de la colección realizada con Bioy Casares mediante un intuitivo enfoque estructuralista, según el cual los signos se advierten y se aprehenden gracias a la comprensión de un significante y de un significado. La relación entre estos dos elementos nos permite obtener un resultado, una realización que podríamos llamar sintáctico-pragmática, y que podré describir valiéndome de los cuatro componentes de un microrrelato, según Lagmanovich, a saber: el título, la entrada o comienzo, un desarrollo y un final. Cuando hablo de los aspectos del *significante* del microrrelato, tomaré prestados los conceptos de oralidad y economía de la expresión empleados por Tomassini, y que, también según Lagmanovich, se engloban bajo la idea de estructura y estilo. En cuanto a los aspectos del *significado*, bajo el enunciado del tema, emplearé tres nociones utilizadas por Andres-Suárez: el humor, la intertextualidad y lo fantástico, cuya importancia, sobre todo en lo que atañe a las dos últimas nociones citadas, exigen un desarrollo en capítulos apartes. Significado y significante se traducen, pues, en la idea del anverso y el reverso del microrrelato según Borges.

He llegado a esta matriz teórico-hipotética, como instrumento de análisis, gracias a una lectura de los autores citados. La dualidad e interrelación establecida por y entre el significante y el significado constituye un esquema también trabajado por Lagmanovich en su tríada metodológica para el análisis de textos literarios y que podemos adaptar al microrrelato. Esta tríada está compuesta por «los conceptos de tema, estructura y estilo de la obra». El tema «representa la “estructura profunda” de la construcción literaria», «el orden de los significados» mientras que «la estructura y el estilo corresponderían a la “estructura de la superficie”, es decir, a las formas como se manifiestan (se transparentan) los significados»⁵⁰. El tema es la semántica del discurso narrativo breve, lo que se quiere decir. La estructura y el estilo determinan la pragmática, el cómo se dice, su contexto, aspecto que engloba también el de la sintáctica, y que se va a reflejar en el resultado final, en el discurso elaborado. Por

⁵⁰ Lagmanovich (2006: 318-319).

otro lado, y para profundizar en esta idea, me parece que Tomassini aborda los aspectos significantes en el Borges antólogo, esto es, el «privilegio de la oralidad» y la «economía de la expresión»⁵¹. Así, en calidad de antólogo, en *Cuentos breves y extraordinarios*, Borges desarrolla «procedimientos [...] que constituirían una marca de su escritura: la búsqueda de textos narrativos brevísimos en obras de mayor extensión; el uso de textos procedentes de fuentes clásicas de Oriente y Occidente; la atribución de textos propios a otros autores, existentes o ficticios; la imposición de títulos frecuentemente irónicos o humorísticos, y en todo caso ‘bien castizos’ a pasajes de obras ajenas, a los que de este modo se otorga autonomía»⁵². Con respecto al significado, repito, las «tres estrategias para reducir el microrrelato a su mínima expresión: la intertextualidad, lo fantástico y el humor»⁵³, bien podrían constituir un eje esencial en el análisis semántico de los cuentos compilados por Borges y Bioy.

Antes de proseguir, desearía precisar que para el análisis de esta primera parte he constituido un corpus de unos cincuenta microrrelatos extraídos de la edición de 1973, la impresa por Losada, que incluye 110 piezas, denominadas «trozos» y «excertas» por Manuel Ferrer⁵⁴. La primera edición, la original de 1955, contiene 89 microrrelatos. Adur recuerda que se añadieron cinco más a una segunda edición, en 1967, esta vez a cuenta de Santiago Rueda: «Nosce te ipsum», «El despertar del rey», «Muerte de un jefe», «Dos coeternos» y «El aviso»⁵⁵. La edición de 1973 fue aumentada con 17 nuevos textos cuyos títulos no citaré aquí, pero que pueden consultarse en el artículo de Adur, que constituye, dicho sea de paso, una de las rarísimas referencias a la antología que representa el centro del análisis de la primera parte de esta tesis⁵⁶. Con seguridad, otros análisis se seguirán sumando a éste y a los que ya se han realizado hasta la fecha⁵⁷.

⁵¹ En otras palabras, «fingir que el libro que quería escribir estaba ya escrito» (Ítalo Calvino, «Jorge Luis Borges». En: *Por qué leer los clásicos*, traducción de Aurora Bernárdez. México: Tusquets, 1994, pp. 210-217], citado por Tomassini, 2017).

⁵² Tomassini (2017: CII).

⁵³ Andres-Suárez (2010: 79).

⁵⁴ Los microrrelatos «Del rigor en la ciencia» y «Historia de los dos reyes y de los dos laberintos» son mencionados, pero no forman parte del corpus citado puesto que serán desarrollados ulteriormente en la segunda parte.

⁵⁵ Adur (2015: 4).

⁵⁶ Adur (2015: 4) dice que la edición de 1973 «es la que se continúa publicando en la actualidad —por la misma editorial—, con el lema “revisada y aumentada”, aunque en ningún lugar se señalan las variantes con respecto a las dos ediciones anteriores».

⁵⁷ Es justo mencionar el análisis que González Mut (2015: 264-274) dedica en su tesis doctoral a los *Cuentos breves y extraordinarios*, de los que destaca la brevedad, el hedonismo y la narratividad como fundamentos de la antología, añadiendo lo que podría llamarse una apología de lo apócrifo. Este autor reseña «un mínimo de quince textos apócrifos» en esta colección revisada y aumentada hasta 1973.

Como lo he indicado, la estructura y el estilo se reflejan en la oralidad y en la economía de la expresión, conceptos que he tomado prestados de los postulados citados por Graciela Tomassini. La oralidad es, si se quiere, una de las primeras señas de identidad en la obra de Borges. Se ha dicho que el argentino gustaba de escribir de acuerdo con su particular forma de hablar, y viceversa, sobre todo en la última etapa de su carrera. La ceguera congénita y progresiva, ciertamente, tuvo que ver con esta preferencia, pero también la necesidad de escribir y leer conforme a un principio de simplicidad máxima. Y las historias que otros nos cuentan son, en esencia, lo suficientemente simples como para que podamos comprenderlas fácilmente e incluso memorizar su argumento y transmitirlo a otros escuchas. Este aspecto de la oralidad se halla muy presente en los *Cuentos breves y extraordinarios*, y puede reflejarse en los enunciados que nos refieren a lo que otros dicen y no escriben.

La oralidad es, por otra parte, esencial para la génesis del relato, y muy concretamente del relato breve. La transmisión de narraciones y leyendas orientales, recogidas y en cierto modo occidentalizadas por la literatura medieval de don Juan Manuel, por citar un ejemplo, evocan esta idea de una transmisión cultural que pasa en primer lugar por un intercambio oral antes de adquirir la forma de la expresión escrita. Borges aludió en ocasiones a historias que escuchó relatadas por otros; la ceguera inexorable condicionó las lecturas realizadas para él por terceros. Del mismo modo, sus limitaciones exigieron que numerosas escrituras fueran el resultado de una voz, la suya, que dictaba a un amanuense lo que terminaba siendo una transcripción de su pensamiento. En Borges, la oralidad es determinante, está presente en su carrera literaria, en su vida y en sus preferencias estéticas. Los *Cuentos breves y extraordinarios* pueden considerarse una de tantas pruebas de esta observación.

La oralidad se refleja, incluso, en la puesta en página de varios relatos. Así, por ejemplo, en «Historia de Cecilia», la narración comienza con un «He oído a Lucio Flaco...». En «El intuitivo», la primera línea arranca con un «Dicen que en el riñón de Andalucía hubo una escuela de médicos...». «Un mito de Alejandro» inicia así: «¿Quién no recuerda aquel poema de Robert Graves...?». Y «El mayor tormento» empieza con «Los demonios me contaron...». La oralidad se refleja en las acciones de oír, remitirse a lo que alguien dice, recordar, contar. La palabra se pronuncia y se convierte en un cuento, en un cuento que termina por escribirse e imprimirse. Los *Cuentos breves y extraordinarios* se transforman de este modo en estructuras narrativas inspiradas en el «boca a boca», fuente de transmisión de las leyendas e historias presentes en cualquier cultura. Consecuencia tal vez inevitable de lo

anterior, llegados a este punto arribamos a la economía de la expresión; desearía citar tres piezas que indagan en la riqueza de lo mínimo. Son las siguientes:

UNA NOSTALGIA

Al avanzar hacia el patíbulo, Li Su dirigió estas palabras a su hijo:

—Ah, si estuviéramos en Shangts'ai, cazando liebres con nuestro perro blanco.

Arthur Walley, *Po Chu-I*

PRESTIGIEUX, SANS DOUTE

El enmascarado subía la escalera. Sus pasos retumbaban en la noche: Tic, tac, tic, tac.

Aguirre Acevedo, *Fantasmagorías* (1927)

DOS COETERNOS

Según es fama, Dios Padre no es anterior a Dios hijo.

Creado el Hijo, el Padre le preguntó:

—¿Sabes cómo hice para crearte?

Contestó el Hijo:

—Imitándome.

Johannes Cambrensis, *Animadversiones* (Lichfield, 1709)⁵⁸

Creo que es posible indicar que la primera razón que justifica la economía de medios en estas piezas es la falta de descripciones y la casi ausencia de adjetivos. Los adornos son superfluos. Borges lector y antólogo es fiel a sí mismo; Vargas Llosa dice que la economía borgiana de medios es «maníaca», que «nunca hay un elemento o una palabra de más, aunque a menudo algunos ingredientes hayan sido escamoteados para hacer trabajar la inteligencia del lector»⁵⁹. Economizar los recursos narrativos y retóricos se convierte en Borges tanto en una preferencia estilística como en un ardid del creador. En los ejemplos citados, no se sabe dónde está el patíbulo en el que Li Su está a punto de morir; el diálogo entre Dios Padre y Dios Hijo pudo haber tenido lugar en algún rincón del universo; cualquier escalera en cualquier lugar sirve de decorado para el misterioso ascenso del enmascarado. Y luego podría decirse lo mismo de los personajes: ¿quiénes son, en realidad? ¿Son altos, pequeños, jóvenes? ¿En qué piensan? Todas estas preguntas que seguramente una narración más extensa presumiría de responder a cabalidad quedan sin respuesta en los microrrelatos aquí citados en particular y en el resto de la compilación en general. Borges y Bioy se interesan en los argumentos, en las tramas, tal y como lo dejaron ver en diversas ocasiones⁶⁰. Los personajes están al servicio de lo que ocurre, y no al revés. Esta singularidad permite que los *Cuentos breves* puedan leerse al azar, tal vez eligiendo dos o tres, y dejando el resto para una lectura posterior; se trata de historias que elevan al máximo el empleo de las elipsis y los espacios en

⁵⁸ Borges y Bioy Casares (1973: 72, 117, 109).

⁵⁹ Vargas Llosa (2010: 64). La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «L'économie de moyens est maniaque : jamais un élément ou un mot de trop, quoique souvent certains ingrédients aient été escamotés pour faire travailler l'intelligence du lecteur [...]».

⁶⁰ Recuérdese, por ejemplo, el prólogo de Borges a *La invención de Morel*.

blanco. Hace falta una buena dosis de imaginación para obtener un verdadero provecho de estas experiencias literarias.

En todo caso, en «Una nostalgia» y en «Dos coeternos» resulta adecuado considerar que se trata el tema de un diálogo, y de uno en particular entre los hijos y sus padres. El primer relato, como su nombre lo indica, evoca un recuerdo antes de morir, o más bien un deseo; se habla, en todo caso, de una evocación que nada tiene que ver con el contexto. El segundo explora el terreno teológico mediante el origen de los dioses, según el cual, ambos, Padre e Hijo, se han creado mutuamente. El tercer relato nos conduce hasta el momento en que alguien sube los peldaños de una escalera, aunque el sonido de sus pasos se represente más bien con el tictac de un reloj. En cualquier caso, los personajes avanzan, dirigen la palabra a alguien, crean, preguntan, hacen, imitan, suben escaleras. Los adjetivos desaparecen: sólo nos queda la imagen de un «perro blanco» que espera en la soledad de un campo, tal vez en China, la llegada de su amo ajusticiado.

EL TEMA COMO RECURSO DEL SENTIDO

He convenido en que la intertextualidad, lo fantástico y el humor, siguiendo a Andres-Suárez, son los aspectos del significado en la estructura significante, y que estos aspectos están determinados por el tema. La intertextualidad y lo fantástico serán tratados posteriormente, pero aquí ofreceré algunas líneas descriptivas sobre estos conceptos que servirán de introducción para posteriores capítulos y, sobre todo, para una mejor comprensión de la suma significante de los *Cuentos breves y extraordinarios*.

De este modo, voy a considerar aquí al tema como una macroestructura y, por extensión, a un conjunto de temas como una superestructura⁶¹. En este sentido, me parece válido reconocer que el principio de intertextualidad define a las macroestructuras. A modo de ilustración, el sueño se convierte en el tema global de «La sentencia», «Der Traum ein Leben», «El sueño de Chuang Tzu», «El ciervo escondido» y «El sueño»⁶². En «La sentencia», un emperador sueña con un dragón que ruega por su vida, pero que al final termina muriendo porque alguien soñó con su muerte. En «Der Traum ein Leben», Borges improvisa y escribe en la piel de Francisco Acevedo, cuyo sobrino Miguel le refiere un sueño en el que se había

⁶¹ Teun van Dijk (2007: 120) afirma que «al estudiar la estructura de textos literarios no debemos limitarnos al análisis gramatical de sus respectivas oraciones, sino que debemos también incluir secuencias de oraciones y macroestructuras. La coherencia local y global, así como las superestructuras, también son adecuadas en el análisis estructural del discurso».

⁶² Borges y Bioy Casares (1973: 9, 20, 21, 23, 34).

perdido en un bosque y encuentra una casita; el tío abre la puerta y el sobrino, ya fuera del sueño, le pregunta qué estaba haciendo en ese lugar⁶³. Estas dos piezas parecieran concebidas para referirse al metalenguaje del sueño. Se habla de un sueño, se describe un sueño, se pregunta lo que se hace en un sueño. Esta idea se complementa con «El sueño de Chuang Tzu», en donde la realidad se trastoca, y el individuo ignora si es el ser con el que sueña, una mariposa, y al revés. «El ciervo escondido» trata la historia de un leñador que mata a un ciervo y esconde el cadáver en el bosque. Las secuencias derivadas de esta situación son todas soñadas por los diferentes personajes que intervienen. Finalmente, «El sueño», de O. Henry, narra la historia de un condenado a muerte, un hombre llamado Murray, así como los instantes previos a su electrocución. La narración se interrumpe porque el narrador muere; sin embargo, Murray avanza inexorablemente hacia la silla eléctrica, «se despierta» y comprende que todo había sido un sueño. El factor sorpresa queda reservado para las dos últimas frases: «En ese momento lo electrocutan. La ejecución interrumpe el sueño de Murray». Realidad y ensoñación, ¿qué significan? ¿Es la realidad el sueño y el sueño lo que percibimos como real?

Borges y Bioy Casares debieron divertirse con estas singulares reflexiones, que fueron llevadas al extremo en otro tema o macroestructura muy presente en la antología: la muerte. Como el lector podrá darse cuenta en la segunda parte de esta tesis, la muerte constituye uno de los símbolos literarios más apreciados por Borges. Una red intertextual, de ecos que se repiten y que resuenan entre las piezas, tal y como lo hemos visto en el caso del sueño, se desarrolla mediante la idea de la muerte. Así, en «Cuento», se recuerda el tema de la condena a muerte, recurrente, dicho sea de paso; en «El cielo ganado», el lector descubre cómo podrá ser la vida después de la muerte; en «El redentor secreto» y «La aniquilación de los ogros» se trata el acto de dar muerte; el sueño de la muerte es el tema de «La sentencia» y de «Historia de Cecilia»; «Aurea mediocritas» es un pretexto para reflexionar sobre el acto de morir como el más anodino de todos; y en «El gesto de la muerte», un diálogo entre «un joven jardinero persa» y un «bondadoso príncipe» ofrece una imagen humanizada de la Muerte, con mayúsculas. Soñar y morir parecen constituir las dos caras de una misma moneda, y esta constante en la literatura borgiana se ve reflejada en este aspecto del significado que he identificado con el despliegue de temas desarrollados en los *Cuentos breves y extraordinarios*.

Aunque trataré este aspecto en un próximo capítulo, valga decir aquí, siempre bajo el concepto del tema, que lo fantástico tal vez sea el recurso simbólico que justifica la presencia

⁶³ Nótese que «Der Traum, ein Leben» es también el título de una pieza teatral del dramaturgo austriaco Franz Grillparzer, de 1834, inspirada a su vez en Pedro Calderón de la Barca y su obra *La vida es sueño* (1635).

del adjetivo «extraordinarios» en el título de la antología, y que motivó a los editores de Raigal, en 1955, a considerar, como se lee en la solapa del libro, que «lo fantástico [es] lo raro, lo espeluznante, lo desconcertante, lo que pasma, en fin, por su carácter aparentemente irreal». Se podría decir que esta antología, así como la dedicada a la literatura fantástica, constituyen antecedentes dignos del realismo mágico. La idea es, desde luego, refutable, y no cabría en este momento detenerse en una reflexión al respecto. No obstante, poniendo a un lado las respetables críticas literarias sobre el tema, considero que el realismo mágico fue ante todo el salvoconducto que dio forma y sentido a la literatura del llamado «boom latinoamericano». Me ha tomado tiempo comprender esto, que sostengo de un modo muy personal —y que está sujeto, como todo lo que aquí se dice, al error—. A Borges le apasionaba indagar en los temas lejanos en el tiempo, ajenos a su esfera bonaerense⁶⁴. Varios autores del «boom», es cierto, exploran en lo imposible, pero aferrados a una esfera que pudiera considerarse como «más local». Puede ser interesante decir, no obstante, que estos autores, como García Márquez, construyeron un viaje narrativo desde, por ejemplo, una aldea colombiana recreada hacia la universalidad en la cual todos los lectores pueden reconocerse; Borges, en cambio, en su literatura, realizó un viaje en sentido opuesto: del universo hacia la conciencia del yo, de su yo, pero también de la del lector.

Creo que es en este sentido que podemos explorar el concepto de «lo fantástico» en los *Cuentos breves y extraordinarios*. En «Los ciervos celestiales» leemos una somera descripción de unas criaturas que «prometen [guiar a los mineros] hasta las vetas de metales preciosos; cuando el ardid fracasa, los ciervos hostigan a los mineros y éstos acaban por reducirlos». Este microrrelato fue publicado en 1957 en la primera edición del *Manuel de zoología fantástica*, antología realizada junto con Margarita Guerrero. La fantasía de la historia es reforzada por esa lucha entre ciervos y mineros, posible representación del hombre que se disputa con el universo imposible, y por el final: «Los ciervos que logran emerger a la luz del día se convierten en un líquido fétido, que difunde la pestilencia».

Pero lo irreal no deja de ser verosímil. En «Argumentos anotados de Nathaniel Hawthorne», que, como se ha indicado, aparecen «en el ensayo sobre Hawthorne en *Otras inquisiciones*»⁶⁵, se presentan seis brevísimas narraciones caracterizadas por una desquiciada percepción de la realidad. Retomaré posteriormente esta serie de narraciones concentradas

⁶⁴ Borges explica: «Creo que la libertad de la imaginación exige que busquemos temas lejanos en el tiempo, en el espacio, o, si no, como los que escriben ficción científica [...]. Porque si no estamos un poco trabados por la realidad. Y la literatura se parece ya demasiado al periodismo» (Bravo y Paoletti, 1999: 120).

⁶⁵ Ferrer (1971: 186).

en un solo microrrelato; consideremos suficiente, de momento, reconocer que lo fantástico, en Borges, se acerca más a la locura y a la alienación, como en el caso de un escritor dominado por su creación⁶⁶. Este hilo temático, aspecto del significado, se vincula con el humor. A pesar de una postura más bien extendida entre la crítica que reconoce en Borges un autor proclive a la melancolía —se considera que las repetidas alusiones a Robert Burton son una manifestación de esta tendencia—, soy de los que piensan que la literatura borgiana es, en buena medida, una enorme carcajada. Los *Cuentos breves y extraordinarios* representan uno de tantos ejemplos. Podría interpretarse cada microrrelato como una broma; sin embargo, aquí prefiero detenerme en tres ejemplos: «Entrada por salida», «El peligroso taumaturgo» y «Peligros del exceso de piedad». Cito el primero:

ENTRADA POR SALIDA

Se disponía a decir: «Vengo de parte de Fulano», pero vio una cara de tan pocos amigos que, antes de tomar asiento, se incorporó, se puso el sombrero y dijo, dando la espalda:

—Me voy de parte de Fulano.

Jules Renard, *Journal*⁶⁷

No cuesta ver en esta pieza una simple voluntad de contar un chiste, práctica que no es nueva en el Borges colaborador de publicaciones periódicas⁶⁸. Borges, pensador profundo,

⁶⁶ «Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones», en «Argumentos anotados de Nathaniel Hawthorne» (Borges y Bioy Casares, 1973: 19).

⁶⁷ Borges y Bioy Casares (1973: 110).

⁶⁸ El microrrelato también puede ser una anécdota ligera, trivial. He aquí algunos chascarrillos borgianos publicados en el número 52 de la *Revista multicolor*, 4 de agosto de 1934, bajo el título «Cinco anécdotas» (Borges, 1995: 46-47); son ejemplos más que elocuentes que ilustran el buen *ménage* entre brevedad e hilaridad:

Los baratijeros Mosche y Daniel se encontraban en la mitad de la mitad de la gran llanura de Rusia.

—¿Adónde vas, Daniel? —dijo el uno.

—A Sebastopol —dijo el otro.

Entonces Mosche lo miró y dictaminó:

—Mientes, Daniel. Me respondes que vas a Sebastopol para que yo piense que vas a Nijni-Novgórod, pero lo cierto es que vas realmente a Sebastopol. ¡Mientes, Daniel!

*

Cerca de cien años han transcurrido desde aquella hermosa mañana en que un señor Salomón Strauss y Enrique Heine se batieron en duelo. La primera bala, la de Strauss, dio en el pecho a Heine, pero la desvió una cartera que había en un bolsillo interior.

—¡Qué dinero bien colocado! —dijo Enrique Heine en seguida, tirando al aire.

*

Una señorita, acercándose al voluminoso G. K. Chesterton, exclamó: «Oh Mr. Chesterton, qué maravilla ser célebre, dondequiera que vaya, la gente sabe quién es usted».

El gran hombre movió la cabeza: «Si no lo saben —dijo desconsoladamente— lo preguntan».

*

Del Rosario nos viene el cuento de una criada que se jactaba de sus fuerzas en el lustrado de pisos. Parece que cuando empezó a trabajar en el estudio de un fotógrafo, los pisos eran «algo feroz», para usar sus propias palabras. «Pero, desde que yo los lustro —añadió con soberbia— ya se han caído tres señoras».

*

En la Escuela Naval de Newport se refiere el caso de un guardiamarina al que dieron diez días de licencia para su luna de miel. En la tarde del décimo día, mandó a su jefe el telegrama siguiente: «Este sitio es maravilloso pido me concedan diez días más de permiso». Le contestaron así: «Cualquier sitio es maravilloso; vuelva al barco».

literato laberíntico, sí; bromista confirmado, también. El humor borgiano, por supuesto, es además irónico, y por lo general refinado y elegante. Los temas teológicos se constituyen así en una fuente de constantes humoradas. Es el caso de «El peligroso taumaturgo», en el que un profeta americano es comparado con un mago capaz de mostrar la potencia de sus milagros dejando malogrado al escéptico que le pide una prueba de fe. En «Peligros del exceso de piedad», alguien le dice a un creyente que el techo de su casa cruje como una manifestación de celo divino; el fiel corre fuera de su casa porque teme que aumente la devoción de su techo, «que alaba al Señor», y se asusta ante lo que pudiera ocurrir si se prosterna «estando [él] dentro». Los fieles parecen aquí ser el objeto de la burla de los antólogos. No hay duda de que las historias buscan emparentarse con las parábolas —o con una forma de parodiar estas composiciones— puesto que hay una lección o moraleja que parece exponerse, entre líneas, en los cierres.

Quedan, así, expresados los aspectos del significado en el tema o, más bien, en los temas. A la intertextualidad que circula entre las macroestructuras, como la muerte y el sueño, se añaden signos como la fantasía y el humor, que, sumados, forman una superestructura semántica. La antología se construye, así, como un todo, como un edificio en el cual ninguna de sus partes funciona independientemente. Todo este aparato se une a los aspectos del significante, al cómo y el porqué de los discursos, verbalizados mediante el poder de la oralidad y de la economía de los recursos. La adición obtenida constituye la arquitectura simbólica de la recopilación. Borges y Bioy Casares leen y escriben, falseando varias fuentes, y organizan el rompecabezas para que su sentido pueda ser comprendido según el modelo de «El dibujo del tapiz», según el cual Arthur Machen recuerda un cuento de Henry James, de título homónimo, en el que un lector observa que la obra de un autor representaba «variaciones de un mismo tema y que un solo dibujo las recorría, como el dibujo de un tapiz oriental»⁶⁹. Los *Cuentos breves y extraordinarios* se insinúan, así, como réplicas de un mismo argumento cuyo único dibujo, en la realización material del microrrelato, es el tema que nos ocupa en esta memoria doctoral.

⁶⁹ Borges y Bioy Casares (1973: 85).

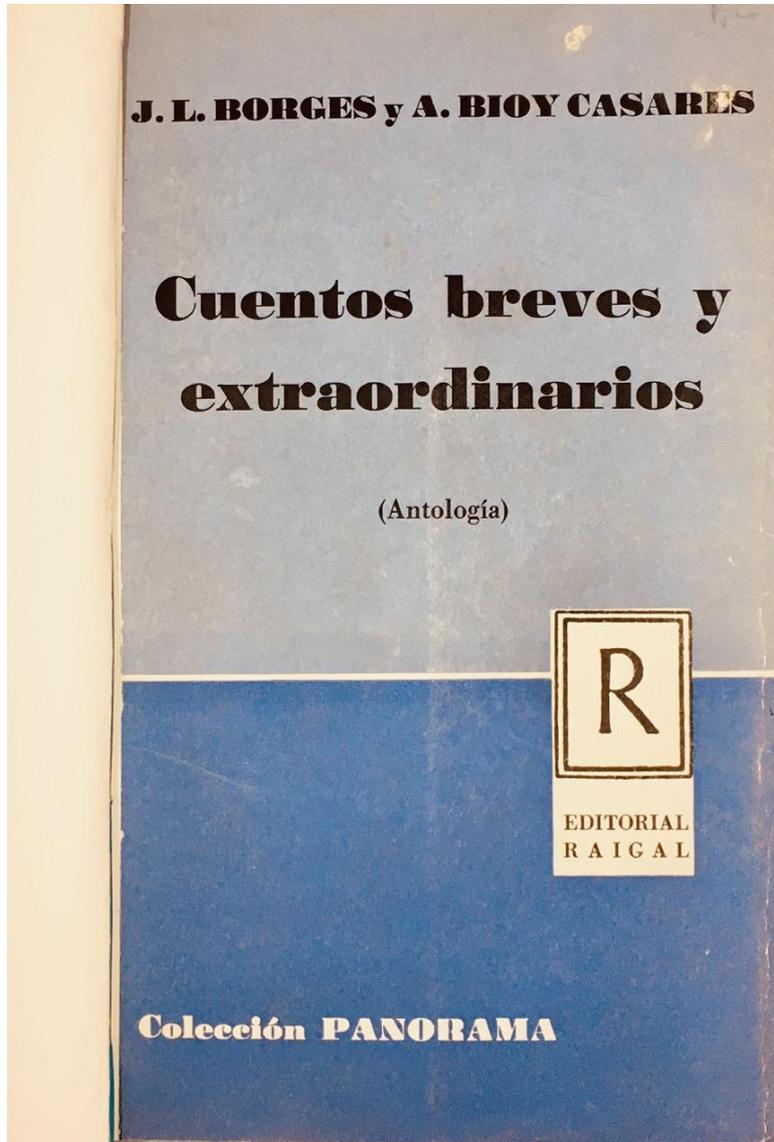


Imagen de la portada de *Cuentos breves y extraordinarios*, publicada en 1955, en Buenos Aires, por la editorial Raigal. La colección Panorama fue dirigida por Ernesto Sábato.

LA INTERTEXTUALIDAD BORGIANA

CAPÍTULO 2

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores

BORGES, *Otras inquisiciones*

Pretender abordar un estudio sobre la literatura de Borges, más aún en lo que concierne a su faceta de antólogo, necesita pasar por un examen previo sobre ese cruce de caminos en el que se sitúa su obra. Y esto es así puesto que la obra borgiana está compuesta por numerosos escritos en los que se hace —con música de fondo, cual infinito *leitmotiv*— una alusión a la huella de la que proceden sus lecturas, sus preferencias estéticas, los autores que podemos considerar como imprescindibles en relación con su programa literario. El tema de este capítulo es, pues, el de la intertextualidad borgiana⁷⁰. También a modo de introducción desearía precisar que las páginas siguientes tratarán un abanico de objetos que, así me lo parece, una cierta tradición académica ha querido oscurecer o aparentar impenetrable, seguramente de un modo involuntario. Es posible que todo esto resulte de una consecuencia del llamado metalenguaje en particular. Mi intención es intentar discutir abierta y lo más llanamente posible sobre ese misterio llamado discurso, palabra que es también sinónimo de texto, y que aquí usaré indiferentemente. En este capítulo, dibujaremos, en una primera parte, una línea (el discurso) que nace en algún momento y que se vale de un recurso de expresión (el lenguaje), recurso que se manifiesta en otros ámbitos como el de la literatura, que es, como se entenderá, el eje temático de esta discusión. En una segunda parte, trataremos de situar a Borges en el maremágnum discursivo, así como su relación con las conclusiones que iremos entresacando de nuestra exposición inicial, a partir de algunas piezas de la antología *Cuentos breves y extraordinarios*.

⁷⁰ A modo de paréntesis, y también de introducción a la intertextualidad borgiana, sirva el siguiente extracto del cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» (Merino, 2019 [1993]: 150), que imagina la pérdida de la razón de un sujeto que no puede ser otro sino Borges: «[...] he venido posteriormente a temer que todo lo que yo llamo *literatura* no sea sino el producto de sueños y desvaríos de mi razón, una compleja engañifa de mi mente. Acaso he soñado que existían tales ficciones, que estaban impresas en los libros, y lo que, con toda lógica, son únicamente testimonios y documentos que reflejan la simple realidad, habían sido en mi sueño historias inventadas y narradas de un modo peculiar».

PRINCIPALES REFERENCIAS TEÓRICAS

Para comenzar, podríamos preguntarnos qué es el discurso. ¿Es un conjunto de textos que caracterizan una actividad humana, un grupo, una sociedad? ¿Es acaso el discurso un sinónimo para designar al hombre y la relación que establece con su entorno? El análisis del discurso se ha convertido en los últimos cuarenta años en una disciplina que me ha resultado apasionante y que al mismo tiempo podría inducirnos al error de verla como una especie de llave maestra capaz de abrir una buena parte de las puertas hacia la comprensión de las ciencias humanas; cierto, su aplicación y adaptación en tantos dominios puede ser, si se quiere, infinita. No me interesará aquí aludir a las escuelas o corrientes que han marcado los estudios emprendidos hasta ahora por una pléyade de analistas formados, en buena parte, en Francia y Reino Unido. Desearía, simplemente, apoyar los postulados de algunos autores, como Foucault, con quien estoy de acuerdo cuando somete los estudios del discurso a cualquier forma de dominación y poder⁷¹. Y esto es así porque el discurso parece nacer en el decurso de nuestra historia cuando en algún momento se originó la imperiosa urgencia de sojuzgar en una relación que fue haciéndose cada vez más vertical entre unos y otros. Podríamos inferir con Foucault que esta actividad tan humana de sujetar fue convirtiéndose en una tradición, en un algo que se fue estableciendo con el paso del tiempo y que fue creando lo que el filósofo francés llamó «procedimientos de exclusión»⁷². Es decir, según esa necesidad de dominar, se fue haciendo cada vez más urgente el deseo de excluir o de identificar lo que es diferente del común aceptado. Por supuesto, al evocar estas condiciones nos estamos refiriendo a un modelo social que se inspira del materialismo histórico, y es posible que estas consideraciones terminen por desviarnos de nuestro tema principal. No obstante, buscando una postura de análisis lo más objetiva y neutra posible, quisiera añadir que este juego de dominaciones y exclusiones ha sido una constante en la construcción discursiva de nuestro mundo —creo que hasta ahora esto ha sido demostrado ampliamente—, y que esta construcción funciona como un espejo sobre el que se proyectan innumerables dominios humanos. Es así que el discurso se constituye de teorías, leyes, imposiciones, creencias, tradiciones, saberes, filosofías, leyendas, pareceres, enfoques, costumbres, modelos. Siendo ésta una tesis doctoral que trata en lo general sobre la literatura, y en lo particular sobre la narrativa brevísima, me parece pertinente comenzar con algunos comentarios sobre lo anteriormente expuesto y su relación con el discurso literario.

⁷¹ Foucault (1971).

⁷² Foucault (1971: 11).

Una de las tantas cualidades que los estudiosos de Borges han señalado a propósito de su obra es la de su condición universal. La biblioteca de Borges quiere ser infinita; el autor se contenta con extraer algunos de sus tantos volúmenes, de abrirlos y de exponernos a nosotros, sus lectores, un breve fragmento de su contenido. En esta constante borgiana, que es un calco de lo que otros ya han realizado y siguen realizando, adivinamos una operación de dominación. Una literatura se impone a otra; una preferencia estética se privilegia frente a las demás. El lector podrá refutar estas ideas diciendo que todo esto es terreno de la subjetividad, del individuo. No obstante, y para dar un ejemplo, cabe preguntarse cuándo, cómo, dónde y por qué se ha dicho que el teatro de Shakespeare simboliza lo más grande de la literatura inglesa. Por supuesto, una montaña de estudios ha querido responder hasta ahora a todas estas cuestiones; aquí me interesa simplemente presentar una cuestión que damos por válida, tal vez un tanto apresuradamente. Occidente ha elevado a la categoría de canon lo más granado que ha salido de sus imprentas. En el desarrollo económico y social de los últimos doscientos años, posible gracias a los avances tecnológicos y políticos, un puñado de estados-naciones se ha constituido en el eje y motor del mundo. A modo de ilustración, las manifestaciones literarias que proceden de Europa se instauran como un paradigma de «lo-que-debe-ser». Este sustantivo compuesto me hace recordar a una de las criaturas literarias más insatisfechas e insumisas de las letras hispánicas: el señor Horacio Oliveira, hijo quizás indeseable de Cortázar. Oliveira se pregunta con una persistencia que a la larga pareciera resultarnos demente —esa persistencia es el gran tema de *Rayuela*— por qué el mundo se ha fabricado con un lenguaje que se ha autoimpuesto y con unas referencias y construcciones discursivas y sociales que también son forzadas u obligadas. Nacemos, crecemos, hablamos en un idioma que no hemos elegido, pero que sí hemos heredado, y de repente alguien viene y nos dice: «El *Quijote* es la creación artística más grande en lengua española». Leemos la obra en cuestión y nos decimos: «Pues sí que es cierto; ¿quién podría escribir como Cervantes? ¡Nadie!». Nos ponemos entonces de acuerdo con los ensayistas y académicos que postulan la consagración del legado cervantino; es imposible rebatir tal propuesta si luego nos topamos con un Borges que recrea en sus ficciones y ensayos, con tanto humor e inteligencia, las proezas del caballero andante en esos campos infinitos de La Mancha, que son algo así como otro sinónimo de la vida. No se trata de refutar aquí las cualidades intrínsecas de las obras de la literatura occidental; la observación intenta únicamente basarse en el hecho de que entre la selección de un texto sobre otro se establece un canon, que es, en definitiva, una «regla o precepto», como lo indica el *Diccionario*.

En Borges, como en cualquier lector occidental que se precie por su seriedad, existe una necesidad de seleccionar, de canonizar el discurso, de considerar que siempre hay un texto que supera a otro, domina, se eleva, que se entroniza y subyuga. Podemos acordar que esta labor procede de un recorrido largo como un río que fluye, y que se encarga de catalogar, clasificar, discriminar lo bueno de lo mejor, lo mejor de lo excelente. En este pensamiento subjetivo y posiblemente arbitrario se ha elevado el edificio de la cultura occidental⁷³. Así, pues, ¿quién ha decidido que una creación literaria prevalece sobre las demás? ¿Quién ha determinado que la *Odisea* y el *Quijote* sean superiores a las viejas leyendas precolombinas o a las narraciones orales de África? ¿Será acaso su belleza, su caparazón estético, su fondo, la profundidad de su pensamiento, la posibilidad de conectar con lectores de diversas latitudes e ideologías? Seguramente éstas son algunas de las razones, entre muchas otras. Sin embargo, es posible reconocer que son en su mayoría los ámbitos académicos —que detienen una forma de poder y que conforman una élite, un grupo sujetador— los primeros que emplean diversos recursos de exclusión para determinar qué puede ser considerado como arte; sus disposiciones son presentadas a un auditorio que termina aceptándolas, más aún cuando el tiempo transcurre y estas disposiciones terminan por convertirse en otra forma del canon⁷⁴. Aquí podríamos hacernos eco de esa pregunta que resulta no menos polémica y ambiciosa acerca de qué es en realidad eso que llamamos «el arte», cuestión que, evidentemente, no vamos a tratar. Conformémonos con el arte literario, que no es poco, y del cual el microrrelato es apenas una entre otras de sus manifestaciones.

Foucault se admira, por otro lado, de un pasaje de Borges —del ensayo «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones* (1952)— que termina por resolver el misterio del canon de un modo inesperado. Si Borges canoniza y dictamina en sus lecturas escogidas a ciertos autores —y esto lo hace en calidad de *lector dominador*, cosa que, en consecuencia, interesa al académico que lo estudia—, llegado el momento de escribir se permite en

⁷³ Sobre este particular, Vargas Llosa añade que «[...] la obra de Borges] adolece, por momentos, de etnocentrismo cultural. El negro, el indio, el primitivo en general aparecen a menudo en sus cuentos como seres ontológicamente inferiores, sumidos en una barbarie que no se diría histórica o socialmente circunstanciada, sino connatural a una raza o condición. Ellos representan una infra-humanidad, cerrada a lo que para Borges es lo humano por excelencia: el intelecto y la cultura literaria. Nada de esto está explícitamente afirmado ni es, sin duda, consciente; se trasluce, despunta al sesgo en una frase o es el supuesto de determinados comportamientos [...] para Borges la civilización sólo podía ser occidental, urbana y casi blanca. El Oriente se salvaba, pero como apéndice, filtrado por las versiones europeas de lo chino, lo persa, lo japonés o lo árabe. Otras culturas, que forman también parte de la realidad latinoamericana —como la india y la africana—, acaso por su débil presencia en la sociedad argentina en la que vivió la mayor parte de su vida, figuran en su obra más como un contraste que como otras variantes de lo humano» (Vargas Llosa, 2020: 64-65).

⁷⁴ No es ésta ninguna novedad. Estas reflexiones han sido discutidas antes con más acierto y extensión por reconocidos analistas del discurso. Cito, entre otros, a van Dick (2007: 132), quien hace referencia al «contexto sociocultural» por el que «las instituciones [...] establecerán para cada período y cultura lo que cuenta como discurso literario».

ocasiones cambiar las reglas del juego y crear eso que Foucault denomina «heterotopías», concepto que alude a espacios concretos de la utopía, y que en Borges, según el ensayo citado, se traducen en una reordenación del lenguaje y de la fábula, reordenación que sólo adquiere sentido en la medida en que todas estas estratagemas son dirigidas a un lector⁷⁵. El ejemplo citado por Foucault es el de una «cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*», en cuyas «remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas»⁷⁶. Uno de los aspectos que llama la atención de Foucault consiste en la yuxtaposición de nombres que sólo pueden ser convocados y unidos por la fuerza de la fábula, y que se adaptan a una taxonomía de conceptos que el lector sí domina, tales como el abecedario. El otro recurso señalado por el filósofo francés consiste en arrinconar lo imposible, aquello que Occidente discrimina o juzga diferente por incomprensible, a las magias e intuiciones de Oriente⁷⁷. En Borges, según Foucault, China se convierte en la «patria mítica». En esta relación imposible de animales, registrada por un enciclopedista oriental, podríamos de nuevo releer la constante del discurso según la cual Occidente es la región de lo aceptado, de lo normal, de lo que *es*, mientras que Oriente es el mito, lo inaceptable y anormal en cuanto producción absoluta de lo insólito, el mundo del *había una vez*. Occidente es, al mismo tiempo, el ente legitimado que puede ordenar, catalogar, clasificar, otorgar claridad a la visión apabullante del universo.

Dicho esto, Borges adquiere la figura del traductor, del intérprete. Pretende traducir los mundos lejanos y exóticos. Todo empieza en una biblioteca, en el Palermo bonaerense, cuando era niño, y concretamente con los volúmenes de una enciclopedia y de la no menos enciclopédica edición inglesa de *Las mil y una noches*. Descubrir uno de los tesoros de la literatura árabe en una lengua occidental constituye una de las señas de identidad de la intertextualidad que se fraguará con el tiempo en su literatura. Antes que citar y canonizar, se traduce; aquello que está lejos, en el *allá*, se transforma en el *acá* gracias a un efecto mediador conformado por aquello que se conoce, el *aquí*. El Borges anglicista, que no lee ni habla el árabe, comienza a soñar con los desiertos y palacios de Arabia, y sitúa en esos escenarios el comienzo de una literatura que no dejará de ser fantástica. Pero todo empieza

⁷⁵ Foucault (1966: 9-10).

⁷⁶ Borges (2017: 391).

⁷⁷ Foucault (1966: 10).

con un punto de partida determinado, como he tratado de explicarlo, mediante una posición dictada por el discurso del poder, el que excluye y determina que aquello que está allá afuera puede ser integrado en el aquí adentro si antes pasa por una especie de códigos asimilados y aceptados por la biblioteca que consagra lo aceptable. Esta biblioteca es discurso y espejo del discurso a la vez; es uno entre tantos lugares que se encargan de establecer «las condiciones sobre las cuales ha venido reflexionando el pensamiento clásico a propósito de las cosas, de sus relaciones de semejanza o equivalencia que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los intercambios»⁷⁸. En Foucault, quien admiraba tanto a Borges, se aprecia la necesidad de describir «el orden de las cosas» a través de una historia que es «a la vez dispersa y semejante, y en la que se distinguen las marcas y se recogen las identidades»⁷⁹. Las imposibles diferencias de la enciclopedia china evocada por Borges se reagrupan gracias a la fábula, vector que unifica y hace que lo dispar e imposible se vuelva posible y homogéneo; en la biblioteca —por volver a esta ilustración que es también muy borgiana— se impone un orden que busca, a través de la historia de los libros y de la literatura, rearmar el puzle, clasificar las diferencias, crear listas de semejanzas, procurar una identidad, fabricar disciplinas o áreas de conocimiento.

Creo que es en este sentido que podemos iniciar un examen de la intertextualidad borgiana. Se establece en primer lugar una conciencia de poder, de legitimación del discurso que pasa a convertirse en canon, en la medida aceptada y validada por el arte literario. Esta postura del lector, que es desde luego occidental, se encargará por otra parte de traducir las diferencias —como en el caso de la literatura china o árabe— y de tamizarlas en el aparato de un vehículo común, esto es, una lengua europea. Borges niño, pues, no «descubre» *Las mil y una noches* sino la versión britanizada de las fantasías de Arabia; se convierte así en el lector o espectador que sucumbe a la fascinación del colonizador o explorador europeo que regresa de sus viajes por rincones lejanos para dar cuenta del exotismo de sus proezas. Así, en consecuencia, el mismo esquema se repetirá, pero desde otros puntos de vista, en otras posiciones, pero siempre produciendo el mismo efecto: en algún momento se tratará, tal vez, del Borges argentino y adolescente que descubre la literatura alemana gracias a Kafka; o del Borges de nuevo argentino que aprende a leer a Lugones y al *Martín Fierro*, y que versionará a su manera los mitos del compadrito y de los duelos de puñales en episodios históricos que

⁷⁸ Foucault (1966: 15). He reelaborado la frase original, que cito: «A quelles conditions la pensée classique a-t-elle pu réfléchir, entre les choses, des rapports de similarité ou d'équivalence qui fondent et justifient les mots, les classifications, les échanges?».

⁷⁹ Foucault (1966: 15). La frase original dice: «L'histoire de l'ordre des choses serait l'histoire du Même, —de ce qui pour une culture est à la fois dispersé et apparenté, donc à distinguer par des marques et à recueillir dans des identités».

alcanzan la época de los césares; o del Borges descendiente de ingleses que aprende a reconocer como sustancia de su vida las narraciones dispersas que lee aquí y allá, siempre de forma fragmentaria y desordenada, de Stevenson, Poe, Chesterton. El discurso validado por un poder es el canon que se debe postular en una serie de discursos que aquí llamaremos, también siguiendo a Foucault, el comentario⁸⁰.

El comentario es el resultado de un texto que podemos llamar primario y cuya realización produce un texto secundario. La sucesión de textos primarios y secundarios puede ser, como se intuye, infinita puesto que es justamente esta sucesión de discursos la que origina los laberintos tanto en el discurso ficcional como en el llamado científico. Así, las aportaciones a la filosofía realizadas por los griegos han sido posicionadas como una forma de génesis del pensamiento occidental. Son los críticos los primeros responsables en corroborar este dictamen debido a que la solidez de las escuelas filosóficas griegas es incontestable y luego porque a nadie se le podría ocurrir refutar el legado de los atenienses al patrimonio cultural de Occidente. Así comenzó la carrera, la gran fragua de la cultura. Sobre este edificio empezaron a construir sus fundaciones los romanos, y de ahí hasta nuestros días el pensador occidental avanza mediante escuelas y trabajos publicados que ocasionalmente acuden a las fuentes orientales. Los resultados de estas carreras de relevos se reflejan en «la montaña de los textos» que hoy miramos con respeto. Esos textos han sido producidos por una entidad emisora y se han dirigido a una entidad receptora en un marco comunicativo que sigue repitiéndose desde «la noche de los tiempos». Hay un ejemplo que ilustra muy bien esta idea, y que, de paso, ha entusiasmado a pensadores y escritores de diferentes latitudes, empezando por el propio Foucault. Se trata del cuadro *Las meninas* (1656), del pintor sevillano Diego Velázquez.

En *Las meninas* se puede apreciar, en primer lugar, un autorretrato del autor, a la izquierda del lienzo, en el momento de creación de su obra, la cual no es visible para el espectador debido a que está en la tela puesta sobre el caballete y porque sus modelos, los reyes de España, ocupan el lugar en el que se sitúa el observante. La escena general del cuadro es, pues, independiente del pincel del creador: la infanta en el centro de la sala, sus meninas al lado, la puerta abierta al fondo, los cuadros que llenan la pared; todo lo que ocurre y se ve es ajeno al autor de la obra, es una clara evidencia de que su obra ha desbordado la tela original. Ahora bien, si hemos dicho que el espectador ocupa el lugar de los reyes, entonces podremos aceptar que es suyo el reflejo que aparece también en el cuadro, al fondo; en un

⁸⁰ Foucault (1971: 26-28).

juego de roles difuminados, el objeto retratado y el objeto espectador se funden y construyen una sola identidad. Si alteramos algunas definiciones, y decimos que el pintor es el autor y que el observante es el lector, todo lo dicho nos invita a una conclusión sugestiva: la obra del autor es el lector, y viceversa; la obra del lector es dar cuenta de lo que aprecia en la escena que tiene ante sus ojos: el autor, su obra y *todo lo que sucede* en torno a estas figuras. El lector puede ver más de lo que ve el propio autor de su obra; la obra de composición del lector es más rica en detalles, puesto que ante sus ojos ocurre ese singular despliegue de situaciones y personajes: la infanta ataviada con la pompa que le corresponde a su rango; las dos meninas, señoras de la corte de los Austrias, discretas y solícitas; los dos enanos, en su tristeza mal escondida; el perro soñoliento, la dama de honor, un guardadamas, el aposentador, el propio artista y creador del lienzo, y, finalmente, los monarcas españoles. Se comprenderá, así, que la labor del lector es fundamental; su interpretación es activa e inicia el juego de referencias porque en ese espejo que se aprecia en el cuadro *Las meninas* hay una alusión al reflejo y a la repetición.

La intertextualidad borgiana se nutre de esta serie de reflejos que dan como resultado el comentario conforme a las premisas de Foucault, premisas que se inscriben, como se ha dicho antes, en un marco concebido, al menos en parte, por el materialismo histórico. La continuidad de comentarios que evoqué anteriormente debe entenderse, en el caso de Borges, según ese «etnocentrismo cultural» presente, aunque un tanto velado, en una literatura que privilegia lo blanco, lo civilizado, «el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra» en calidad de «cosas dignas de memoria» mientras que «la vida bárbara» es asunto de indios que «no [pueden] vivir entre paredes»⁸¹. El exotismo oriental o la nobleza de las leyendas árabes queda como materia de divertimento intelectual o como forma de evasión para un Borges que admitió con engañosa modestia: «Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído»⁸². La canonización de una forma de literatura fue, así, una tarea emprendida por el mismo Borges, y esta empresa terminó viéndose reflejada a larga en la forma en que otros lectores han estudiado y leído al escritor durante los últimos ochenta años. En *El hacedor*, por ejemplo y como también ha sido observado, es evidente el modo en que Borges se inserta en una galería de homenajes a Homero, Shakespeare y Cervantes gracias a su microrrelato-ensayo «Borges y yo». Esta pieza ilustra el concepto de comentario que he incluido en este análisis y es una representación del lector-creador, la entidad que recrea de principio a fin la obra producida por el autor-creador. Se puede ver, así, con claridad, que

⁸¹ Borges (2005: 854, 788; «Epílogo», «El cautivo», *El hacedor*).

⁸² Borges (2005: 854; «Epílogo», *El hacedor*).

autor y lector son creadores por igual, y el legado borgiano en lo que atañe al arte del microrrelato —así me lo parece— es una muestra de ello.

Para recapitular lo anteriormente expuesto, diremos que el discurso posee un orden, un origen que ha desembocado en una verticalización de los recursos de expresión, a saber, el lenguaje. Esta verticalización constituye una forma de exclusión y de entronización del canon en el arte literario. El lenguaje se convierte, así, en un instrumento de dominación y canonización, y se destina a la descripción del mundo mediante las diferentes disciplinas, áreas de conocimiento y esquemas de comprensión del hecho humano —y aquí podemos ir desde las religiones hasta las distintas escuelas artísticas y filosóficas, pasando, desde luego, por las ciencias duras, que ha desarrollado su propio sistema de expresión, también excluyente y creador de cánones⁸³. La literatura, en este sentido, se distingue como una disciplina antes que como una forma de creación; es una disciplina en el sentido que incluye lo reglamentario y doctrinario. Borges se enfrenta ante el espejo intertextual: refleja las distintas corrientes del pensamiento y de la producción literaria que, sobrepuestas sobre su rostro, ofrecen nuevas miradas, nuevas intersecciones de interpretaciones y producciones. El sujeto literario se pone de este modo en el medio de una encrucijada constituida por las entidades autor, lector, obra y contexto, y los analistas del discurso han intentado describir los diferentes resultados producidos por las interacciones de estos cuatro elementos⁸⁴.

Ahora bien, la lingüística textual es considerada hoy como una «disciplina auxiliar del análisis de discurso». Esto lo dice Jean-Michel Adam, quien ha elaborado una considerable contribución teórica sobre el tema⁸⁵; aquí retomaré algunas consideraciones susceptibles de ser aplicadas a los efectos de los análisis que figuran en este capítulo. Si tomamos al

⁸³ Hablar de ciencias duras o exactas acarrea una constatación incómoda: prever que las ciencias humanas pueden ser inexactas o blandas, si se les toma como el reverso de las primeras.

⁸⁴ Me parece oportuno el resumen que realiza al respecto Adriana Rodríguez (2008: 77, 80-85), quien reconoce tres «tendencias de la teoría literaria» en función de «los cuatro aspectos básicos del hecho literario», esto es, según la especialista, el autor, la obra, el lector y el contexto. La primera tendencia tiene que ver con los *estudios del discurso*; «el sentido global del enunciado rebasa el aspecto fonético, morfológico y sintáctico a causa del contexto extraverbal [...] la enunciación se apoya en la situación compartida por los hablantes». Rodríguez cita también los actos de habla, los «actos ilocucionarios» de Austin y Searle, y sitúa esta primera tendencia dentro de «las pautas del estructuralismo». La segunda tendencia aborda la *tipología del discurso*, estudiados también por Bajtín y luego por van Dijk: se habla de los «géneros discursivos primarios [primeros] (el diálogo y la correspondencia epistolar)» y secundarios (un ejemplo es la literatura, que «reelabora los géneros primarios y los convierte en partes del secundario»), así como del hecho, ya señalado, según el cual «la literatura no es sino lo que las instituciones y las convenciones culturales de ciertas clases sociales o grupos seleccionan, consideran y utilizan como literatura». La tercera tendencia aborda el *análisis crítico* de Foucault, para quien «el discurso, las relaciones sociales y el poder» son definiciones indisociables: «el discurso es capaz de dar cuenta de la ideología, el pensamiento o los sentimientos del individuo o grupo que lo expresa» y se opone «al estructuralismo que rechazaba la incursión de la realidad en el discurso». Es en base a esta tendencia que he contextualizado el análisis de la intertextualidad borgiana y su relación con el microrrelato hispánico, sin dejar de lado, por supuesto, el enfoque estructuralista como caparazón teórico de esta memoria.

⁸⁵ Adam (2002: 345-346).

microrrelato como ilustración, podemos inferir que dicha forma narrativa se sitúa en un recorrido ascendente hacia lo que se ha denominado las microestructuras y luego descendente hacia las llamadas macroestructuras. En este continuum que se establece entre ambos polos, la lingüística del texto presta atención a aspectos esenciales para el análisis, citados también por Adam: las anáforas, los conectores, los tiempos verbales, las elipsis, por citar algunos ejemplos. Estos elementos, según el lingüista francés, se ponen al servicio de una organización que incluye «diferentes unidades de tratamiento semántico: proposiciones, frases tipográficas y periodos, párrafos, secuencias, textos»; semejante «segmentación es inseparable de las operaciones que vinculan a estas unidades». En otros términos, la microestructura del microrrelato puede ser la base semántica, el tema esencial, que puede ser, concretamente en Borges y en su impronta, la muerte, el sueño, el doble. La configuración de la pieza muy breve se vale de los recursos mencionados y crea, entonces, una idea, una proposición, una frase; una sucesión de frases, un párrafo o varios párrafos. El resultado global atañe a la macroestructura que a su vez forma parte de una superestructura, esto es, el bloque conformado por los microrrelatos que podrían establecer una forma de comunión estética y temática, siguiendo las contribuciones realizadas por el holandés Teun van Dijk (2007). Es el caso de los varios ejemplos citados en esta memoria que asumen al *Quijote* como una referencia común, a la imagen de un bloque global sobre el cual dibujar distintas líneas de significación, a la imagen de ese ya familiar para nosotros «jardín de senderos que se bifurcan». Esta bifurcación o yuxtaposición de referencias, que mencionaremos aquí en varias ocasiones, representa un «modelo cognitivo de textualidad», según van Dijk⁸⁶, y es lo que nos remite de nuevo a la intertextualidad, «término que —como lo indica Andres-Suárez— fue utilizado por primera vez en 1969 por Julia Kristeva, quien concibió el texto literario como un mosaico de citas y como una absorción y transformación de otro texto, aunque fueron Roland Barthes, primero, y Gérard Genette, después, quienes convirtieron este concepto en un instrumento de creación y estudio»⁸⁷. Siguiendo a estos autores citados, podemos también reconocer que el texto constituye una forma de «productividad», lo cual incluye dos aspectos, a saber: primero, mediante un mecanismo «destructivo-constructivo», podemos «abordar el estudio del texto en conformidad con una serie de categorías lógicas y no puramente lingüísticas»; segundo, el texto resulta de una «permutación de textos, de una intertextualidad: en el espacio de un texto, varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se

⁸⁶ Adam (2002: 557).

⁸⁷ Andres-Suárez (2010: 80-81) menciona tres textos fundadores de la intertextualidad literaria y que, para los efectos de este capítulo, he consultado y citado: de Julia Kristeva, *Séméiotik. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969; de Roland Barthes, «Texte (théorie du)», en *Encyclopædia Universalis*, volumen 15, París, 1973; de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

neutralizan»⁸⁸. No es materia de esta tesis discurrir a fondo sobre estos postulados teóricos dado que lo que aquí nos interesa es ante todo conocer de qué manera Borges concebía, desde un modo tácito o inconsciente, eso que los semióticos del siglo pasado han llamado intertextualidad. Julia Kristeva insiste, por ejemplo, en una serie de funciones puestas al servicio de la semiótica para comprender el *misterio intertextual*, y para ello, por ejemplo, menciona un concepto, el del *ideologema*, que sirve para «leer los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto otorgándole sus coordenadas históricas y sociales»⁸⁹. Los entendidos en la materia han continuado o reformulado estas mismas ideas, añadiendo algunas extensiones. He aquí algunos ejemplos: para Roland Barthes, «todo texto es un *intertexto*», es decir, un espacio de «permutación», como se leyó con anterioridad: los textos cambian de disposición, se redistribuyen, se deconstruyen y reconstruyen⁹⁰. Según este crítico y semiólogo, «el texto —que es, después de todo, un objeto perceptible por el sentido visual—es también la superficie fenomenal de la obra literaria, el tejido de las palabras orientadas y distribuidas de manera que se pueda imponer un sentido estable y, en la medida de lo posible, único»⁹¹. En este orden de cosas, el *intertexto* no se emparenta con la influencia sino más bien con un sistema de «fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente identificable, citas inconscientes o automáticas, sin comillas»⁹². De todo esto, Borges es uno de tantos ejemplos de la intertextualidad. Uno de los aspectos del método borgiano, concretamente en lo que atañe a su faceta de antólogo, consiste en la invocación de otros autores, como Kafka y Russell, que a su vez invocan a otros autores, en una configuración abismal de la intertextualidad, a la manera de las muñecas rusas y de los relatos borgianos que también encierran una o varias historias dentro de otra. Es lo que Barthes dice al comparar la intertextualidad como una tela de araña; la labor del analista consiste en describir los distintos niveles de sentido en función de los numerosos y muchas veces escondidos niveles del tejido-texto. Todas estas consideraciones, «laboriosas, muy laboriosas», diría Borges, continuaron extendiéndose en esas décadas de los sesenta, setenta y ochenta, muy precisamente en Francia, que ha sido uno de los países más fértiles para la puesta en escena de discusiones científicas de este orden que, así me lo parece por momentos, pueden resultar un tanto farragosas. Antes de explicar mejor estas impresiones, termino esta relación con una explicación que debemos a Gérard Genette, quien nos dice

⁸⁸ Kristeva (1969: 113). Las traducciones de las referencias de esta autora, así como de Barthes (1973) y Genette (1982), son mías.

⁸⁹ Kristeva (1969: 114).

⁹⁰ Barthes (1973: 1015).

⁹¹ Barthes (1973: 1013).

⁹² Barthes (1973: 1015).

más o menos lo siguiente: la intertextualidad como noción es insuficiente para explicar semejante fenómeno metalingüístico tan amplio y rico en posibilidades. Así, por ejemplo, él nos habla de una «trascendencia textual del texto», de una transtextualidad, que puede ser de cinco órdenes diferentes: la *intertextualidad* propiamente dicha («una relación de *copresencia* entre dos o varios textos»); la relación del texto con su *paratexto*; la llamada *metatextualidad*, el comentario «que une a un texto con otro al cual hace referencia sin citarlo, convocarlo o incluso nombrarlo»; la *architextualidad*, neologismo que trata «el conjunto de categorías generales o trascendentes: tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios» en un mecanismo de reunificación de textos que comparten categorías trascendentes comunes; y, por último, y por fin, la llamada *hipertextualidad*, que nos remite al trasplante de un texto B (el hipertexto) a un texto A (el hipotexto), conforme a una forma de relación que no es la del comentario⁹³. Las ideas de Genette se ilustran con ejemplos de textos fundadores de la literatura occidental (la *Eneida*, la *Odisea*, el *Quijote*), aspecto que refuerza aquella observación según la cual los entresijos de la intertextualidad son los responsables de la canonización de una obra: si el fenómeno intertextual es más intenso o recurrente, por así decir, en una pieza como la novela de Cervantes, entonces los argumentos de entronización empleados por el discurso social y cultural resultarán más convincentes y sólidos. Genette no es tampoco ajeno a los procedimientos borgianos del llamado «resumen ficticio», base de una supuesta metatextualidad e intertextualidad también ficticia: Borges, ya lo sabemos, cita e inventa sus citas de una manera que es posible apreciar en los *Cuentos breves y extraordinarios*⁹⁴.

Ahora bien, todas estas taxonomías y observaciones, por supuesto útiles y dignas de nuestra consideración —pese al abuso de los neologismos que, en mi opinión, nos distraen de lo esencial—, son aquí citadas para ofrecernos un capital teórico acerca de lo que es posible apreciar en la literatura borgiana, tanto en las antologías como en las ficciones breves, en lo que concierne a la intertextualidad. He dado aquí un ejemplo al que volveremos en las siguientes páginas, el de Russell y Kafka. Para Andres-Suárez, la «intertextualidad temática y formal» es capital dentro de la creación del microrrelato para reducirlo a su mínima expresión⁹⁵. Este proceso de reducción alude al hecho señalado por Jean-Michel Adam según el cual una pieza textual está constituida por «planos de textos que desempeñan una función

⁹³ Las tesis de Genette aquí indicadas figuran en el primer capítulo de su obra citada (1982: 7-12).

⁹⁴ A propósito de los resúmenes ficticios de Borges, véase Genette (1982: 294-297), en donde figura una idea esencial: «la experiencia del resumen ficticio». Tal experiencia se funda en dos premisas: el acceso al mundo-laberinto en calidad de mito y el aprecio por la brevedad, figura estilística que el crítico relaciona con la metáfora, aspecto al que volveremos en el capítulo octavo, «Del embrión a la recreación. Hacia un análisis de la minificación borgiana».

⁹⁵ Andres-Suárez (2010: 80-104). Esta autora también dice que, para Borges, «escribir es releer un texto anterior, reescribirlo, y eso es lo que hace él con la literatura» (Andres-Suárez, 2012b: 122).

capital en la composición macrotextual de sentido y que corresponde a lo que los antiguos organizaban en la disposición»⁹⁶. Éste es un elemento retórico que regula la puesta en orden de los argumentos propios de la invención y que se distribuyen aproximadamente de la siguiente manera: exordio, proposición, división, narración, peroración⁹⁷. Las distintas partes de un microrrelato, que han sido explicadas por Lagmanovich (2006), siguen este modelo de enunciación discursiva que es, como se ve, tan antiguo como la conciencia que se tiene del mundo.

Quisiera destacar dos últimos elementos en este apartado dedicado a las que he considerado como las principales referencias teóricas de esta memoria en lo tocante a la intertextualidad borgiana. El primero trata de la condición del texto en tanto que producto de intercambio entre un enunciador y un enunciatario. Algunos gramáticos, como el italiano Francisco Matte Bon, consideran que «el enunciador escoge una posibilidad entre las que tiene a su disposición y descarta las demás» al transmitir su mensaje, en un esfuerzo de «transporte y negociación de significados a partir de frases»; es este «funcionamiento comunicativo de la lengua» el que aquí tomaré en cuenta para describir las estrategias de comunicación presentes en un microrrelato⁹⁸. Estas estrategias están vinculadas con las referencias ya señaladas a propósito de la textualidad micro y macro, y del aparato cognitivo de significación orientado hacia la intertextualidad. Todo esto alude a una serie de «peregrinaciones interpretativas que, por muy largas que sean, no serán nunca infructuosas»⁹⁹. Lo dice Eco, uno de los grandes teóricos de la gran empresa de la interpretación y significación del hecho literario, y quien fuera, dicho sea de paso, uno de los tantos autores y académicos influidos por la sombra borgiana. Bástenos decir, también con Foucault, que la literatura en general debe situarse en la punta de una estructura triangular en cuyas bases se produce un constante vaivén entre la obra en sí y el lenguaje¹⁰⁰.

Es de esta manera que abordaremos lo que sigue a continuación.

⁹⁶ Adam (2002: 433).

⁹⁷ Adam (2002: 433-434).

⁹⁸ Matte Bon (*Gramática comunicativa del español. De la lengua a la idea*, I, Madrid, Edelsa, 1999: VIII, IX, X).

⁹⁹ Eco (1985: 32). La traducción es mía.

¹⁰⁰ Foucault (2013: 77): «La littérature ce n'est pas la forme générale de toute œuvre de langage, ce n'est pas non plus le lieu universel où se situe l'œuvre de langage. C'est en quelque sorte un troisième terme, le sommet d'un triangle, par lequel passe le rapport du langage à l'œuvre et de l'œuvre au langage».

Vamos ahora a tratar de aplicar los postulados citados en dos piezas que aparecen en *Cuentos breves y extraordinarios*. La primera se titula «Paradoja de Tristram Shandy» y forma parte del volumen *Mysticism and Logic*, escrito probablemente en 1917 por Bertrand Russell; la segunda, «La verdad sobre Sancho Panza», se ha atribuido a Franz Kafka y forma parte de una recopilación de narraciones breves compiladas póstumamente por Max Brod y que fueron publicadas en Alemania en 1931 bajo el título *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, que en español podría traducirse, aproximadamente, como *En la construcción de la gran muralla china*. Es bastante probable que Borges y Bioy acudieran al volumen original, tal vez a la primera edición de la compilación kafkiana. En todo caso, y aunque todo esté sujeto a conjeturas y no tenga tanta importancia, ambos microrrelatos reflejan en buena medida varios de los principios de la intertextualidad borgiana. Empecemos por el primero:

PARADOJA DE TRISTRAM SHANDY

Tristram Shandy, como todos sabemos, empleó dos años en historiar los primeros dos días de su vida y deploró que, a ese paso, el material se acumularía invenciblemente y que, a medida que los años pasaran, se alejaría más y más del final de su historia. Yo afirmo que si hubiera vivido para siempre y no se hubiera hartado de su tarea, ninguna etapa de su biografía hubiera quedado inédita. Hubiera redactado el centésimo día en el centésimo año, el milésimo día en el milésimo año, y así sucesivamente. Todo día, tarde o temprano, sería redactado. Esta proposición paradójica, pero verdadera, se basa en el hecho de que el número de días de la eternidad no es mayor que el número de años^{101 102}.

Bertrand Russell, *Mysticism and Logic* (1917)¹⁰³

Tristram Shandy es el nombre del personaje principal de ese esfuerzo editorial, compuesto originalmente por nueve volúmenes, que hoy conocemos como *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, publicados entre 1759 y 1767 por el novelista Laurence Sterne. Bertrand Russell, por su lado, fue un matemático y escritor del siglo XX, honrado con

¹⁰¹ La traducción de Borges y Bioy Casares podría parecer menos pródiga que ésta que se ofrece a continuación y que aparece en *Misticismo y Lógica y otros ensayos* (en *Obras Completas II: Ciencia y Filosofía*, Madrid: Aguilar, 1973, p. 967): «Como sabemos, Tristram Shandy empleó dos años en escribir la crónica de los dos primeros días de su vida, y se lamentó de que, en esa proporción, el material se acumularía más rápidamente de lo que él pudiese despacharlo, de forma que, a medida que pasaran los años, se hallaría cada vez más lejos del fin de su historia. Ahora bien, yo sostengo que, si él hubiera vivido eternamente y no se hubiese cansado de su tarea, en este caso, aunque su vida continuase tan pródiga en acontecimientos como empezó, ninguna parte de su biografía hubiese quedado sin escribir. Pues, considérese: el día ciento lo escribirá en el año ciento, el día mil en el año mil, y así sucesivamente. Cualquiera que sea el día que elijamos tan distante que no tenga esperanza de alcanzarlo, ese día será descrito en el año correspondiente. Así, pues, cualquier día que pueda decirse será escrito más pronto o más tarde y, por tanto, ninguna parte de la biografía quedará nunca sin escribir. Esta proposición paradójica, pero perfectamente verdadera, depende del hecho de que el número de días en la eternidad no es mayor que el número de años». Este ejemplo ilustra el trabajo de edición y reescritura de los antólogos; algunas frases del original, en inglés, desaparecen y otras, más allá de haber sido traducidas, son resumidas, recortadas.

¹⁰² El extracto del texto de Russell, devenido en microrrelato por obra y gracia de Borges y Bioy Casares, aparece unas tres páginas antes del final del capítulo «Mathematics and the Metaphysicians» en la edición que he consultado de *Mysticism and Logic* (Russell, 1918: 90-91).

¹⁰³ Borges y Bioy Casares (1973: 127).

un premio Nobel, y el responsable de la obra *Mysticism and Logic*. Borges y Bioy Casares se valen de un fragmento de este volumen para obtener una nueva unidad textual, un microrrelato, mediante un procedimiento que ya es usual en los argentinos. Me gustaría detenerme en algunas consideraciones relacionadas con este procedimiento. La discusión de Russell se sitúa en el quinto capítulo de su obra, en donde traza algunos lineamientos que, como el título del apartado lo indican, tiene que ver con las matemáticas y los metafísicos. En un momento cita la paradoja de Aquiles y la tortuga enunciada por el filósofo griego Zenón de Elea; según esta paradoja, aunque el corredor más rápido goza de una indiscutible ventaja en relación con su lenta competidora, siempre deberá realizar un esfuerzo superior, aunque mínimo, para alcanzarla en el punto donde se encuentra en la carrera. Es ahí donde Russell anuncia lo que él llama «la paradoja de Tristram Shandy», según la cual puede quedar demostrado que la tortuga irá tan lejos como el mismo Aquiles¹⁰⁴. Se establece, entonces, una analogía entre los días, que, en nuestra antojadiza percepción del mundo, pasan volando, como un Aquiles súper veloz, y los años, de supuesta apariencia más lentos, cual tortuga de fábula griega. Esta reflexión matemática se traduce en el ámbito de la metaliteratura, en el proceso en que las obras como las novelas y los ensayos se reflejan en la dinámica de los microrrelatos. Es, por ejemplo, como si el novelón de Sterne se hubiese ido *reduciendo* hasta conformar, primero, el tema de una reflexión filosófica que dio pie, en un segundo término, a una narrativa muy breve. Desde un punto de vista temático, que no formal, se aprecia el paso de la macro a la microestructura. Resulta interesante también observar cómo el cálculo, el razonamiento matemático, se une a la inquietud metafísica: si Tristram Shandy emplea un año para escribir el primer día de su vida, en treinta años habrá logrado la crónica del primer mes de su vida. Los cómputos se hacen cada vez más estratosféricos a medida que pasan los años: si Tristram hubiese vivido hasta los noventa años, habría tenido tiempo suficiente para detallar los tres primeros meses de su vida. El asunto es que aquí se crea una «proposición paradójica, pero verdadera, [y que] se basa en el hecho de que el número de días de la eternidad no es mayor que el número de años». Entramos, pues, en un tema predilecto tanto para Borges como para Bioy Casares: si la muerte es una obsesión para el primero, para el segundo constituye una recreación de la posible eternidad gracias a los artilugios propuestos por la literatura fantástica. Y todas estas inquietudes se ponen de manifiesto en el ámbito de la palabra escrita, en el universo del libro infinito. Si la muerte no existe, si Tristram está sujeto a una eternidad, a un vivir para siempre, su historia nunca dejará de ser contada dado que «el número de días de la eternidad no es mayor que el número de años». En esta

¹⁰⁴ Russell (1918: 90).

comparación de los días que se describen por cada año que pasa, es posible encontrar una analogía entre el cuarto y el primer género narrativos: el microrrelato y la novela. Borges y Bioy Casares traducen reescribiendo, pulen y elevan a lo mínimo las frases de Russell, y su brevísima ficción se convierte en una alegoría del día. Para invertir este esfuerzo de reducción, se necesita componer una serie de «vastos libros» conforme al ejemplo de la extensa novela de Sterne. Si el microrrelato es concreción y rapidez —el día que pasa—, la novela se transforma en ese año que hace falta para poder compilar todo lo ocurrido en un día. Me ha parecido que este microrrelato recreado por Borges y Bioy es un buen ejemplo de la relación entre las microestructuras y las macroestructuras, no lo olvidemos, desde un punto de vista temático y no formal, y es también un recurso para entender la intertextualidad borgiana, puesto que la novela de Sterne es el resultado de una serie de preocupaciones filosóficas que se van desgranando de un modo muy proustiano —y espero que se pueda excusar lo que tiene de anacrónico esta comparación—, preocupaciones que se inspiran de otros pensadores y escritores de los siglos XVII y XVIII. Los críticos han encontrado en la novela de Sterne referencias a otras plumas como las de Alexander Pope, John Locke, Jonathan Swift y hasta la del mismo Miguel de Cervantes. Bertrand Russell retoma la empresa existencial y literaria de Tristram Shandy para evocar esa necesaria paradoja del tiempo y de cómo, mientras más avancen los años, la idea de recoger un testimonio del mundo y de la vida se va pareciendo cada vez más a una montaña de anécdotas, pensamientos, digresiones, ilusiones, todo lo que puede caber en la mente de una persona condenada a vivir para siempre¹⁰⁵.

Habría también que reconocer que la novela de Sterne refleja las relaciones de poder en el mundo literario occidental. Tuvo que venir alguien un día que dijera que las proezas metafísicas de Tristram Shandy debían considerarse como «una de las grandes obras de la literatura» para que el asunto reluciera en las bibliotecas respectivas de Russell y Borges. El efecto producido es el de la superestructura que, como se ha leído antes, resulta de un ensamblaje cognitivo que pretende obtener un significado e interpretación en la instancia receptora o el narratorio. Sterne, Russell y Borges se encargan de mantener el ritmo en la carrera de relevos, y en cada una de estas etapas la narración de base se va empequeñeciendo en términos cuantitativos, en función de las distintas interpretaciones. Y esto es así porque el microrrelato es, de entrada, patrañero, en el sentido de que busca engañar al lector,

¹⁰⁵ Y, sin embargo, la idea de la eternidad a veces puede resultar contradictoria si se recuerda que toda vida tiene un inicio, y si hay un comienzo, entonces en algún momento, en el primer día justamente, pareciera que el círculo eterno se rompiera. Tristram Shandy narra así el principio de su existencia, poniendo sobre los hombros de sus padres todo lo que pudo derivar de su concepción y posterior nacimiento como ser humano: «I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me» (Sterne, 1849: 1).

distrayéndolo con los recursos de la (en ocasiones) extrema brevedad para hacer más dificultosa la búsqueda de los temas existenciales. En «Paradoja de Tristram Shandy» se nos dice que un microrrelato puede expresar las claves del libro infinito.

Pero tampoco se trata de que un libro infinito dure siglos y siglos. Basta con creer que sólo hace falta reescribirlo, cambiarlo de perspectiva, volverlo a contar. Es el caso de esta sospechosa traducción de Borges y Bioy Casares al ya mencionado relato corto de Franz Kafka:

LA VERDAD SOBRE SANCHO PANZA

Sancho Panza —quien, por otra parte, jamás se jactó de ello—, en las horas del crepúsculo y de la noche, en el curso de los años y con la ayuda de una cantidad de novelas caballerescas y picarescas, logró a tal punto apartar de sí a su demonio —al que más tarde dio el nombre de Don Quijote— que éste, desamparado, cometió luego las hazañas más descabelladas. Estas hazañas, sin embargo, por faltarles un objeto predestinado, el cual justamente hubiese debido ser Sancho Panza, no perjudicaron a nadie. Sancho Panza, un hombre libre, impulsado quizás por un sentimiento de responsabilidad, acompañó a Don Quijote en sus andanzas, y esto le proporcionó un entretenimiento grande y útil hasta el fin de sus días¹⁰⁶.

Franz Kafka¹⁰⁷

Este texto ha gozado de diferentes y enriquecedoras lecturas¹⁰⁸. Cervantes y Kafka, en Borges, son constantes, por no decir obsesiones. Aquí entrecruzaré algunos planteamientos que aparecen en los espléndidos ensayos «Magias parciales del *Quijote*» y «Kafka y sus precursores», ambos de *Otras inquisiciones* (1952). Del primero, Borges insiste: «En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo; el mundo del lector y el mundo del libro»¹⁰⁹. La tesis de Borges se apoya en la sugestiva difuminación de las fronteras que separan la ficción y el mundo de los lectores. Esa difuminación, hábil, en la que, por ejemplo, «los protagonistas del *Quijote* [de la segunda parte] son, asimismo, lectores del *Quijote*», sugiere también que, «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios»¹¹⁰. Tal sugerencia eleva al Sancho concebido por Kafka a la altura de un sujeto que vive y se mueve en la esfera de los lectores. Ese Sancho kafkiano es el responsable de darle vida al caballero andante dado que éste es su «demonio», un demonio que hay que exorcizar a toda costa. Me interesa esa atribución de Sancho convertido en «hombre libre», más aún

¹⁰⁶ He consultado una traducción francesa de «La verdad sobre Sancho Panza», que aparece en *La muraille de Chine et autres récits* (Kafka, 1950: 123).

¹⁰⁷ Borges y Bioy Casares (1973: 132).

¹⁰⁸ Bakucz (2015: 29), por ejemplo, considera que «[...] hay dos elementos que convierten el texto en un precursor importante del microrrelato: por un lado, el *Quijote* va a ser el texto más frecuentemente reinterpretado y releído por parte de los autores de minicuentos; por otro lado, el título también es prototipo de los títulos más típicos de minificiones que fingen revelar algún detalle de alguna historia conocida».

¹⁰⁹ Borges (2017: 384).

¹¹⁰ Borges (2017: 386).

en demiurgo, en hacedor. Su libertad, su libre albedrío, fundamenta la decisión que toma de «acompañar a don Quijote en sus andanzas», de leerlo y escribirlo; esto lo hace «en las horas del crepúsculo y de la noche», y «hasta el fin de sus días». La lectura y la escritura se convierten en este microrrelato en actos de libertad y elevación moral. Kafka ha elegido al escudero, conocido por su falsa simpleza, para dibujar el origen de la novela manchega desde la perspectiva de un lector ansioso por encontrar algunas horas de solaz y entretenimiento, y que es, sobre todo, libre. La idea de situar a un lector dentro de la novela, que la observa desde fuera, recuerda esa observación, que es también de Borges y que inserta al *Quijote* en la tradición literaria que llega hasta *Las mil y una noches*, obra de la cual retuerce lo siguiente: «Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa»¹¹¹. El reverso de *Las mil y una noches*, así como en los sucesivos microrrelatos basados en la novela cervantina, consiste en una ramificación de narraciones que pretenden explicar el misterio del andante. Algunos episodios se reeditan; el incendio de la biblioteca de Alonso Quijano se considera paradigmático, evocador de una carga metaliteraria: la creación artística que implosiona — una novela, por ejemplo — es también capaz de desaparecer sobre sí misma. Pero a Borges le apasiona, sobre todo, el tema de incluir a un lector que es también un personaje dentro de la novela; esto da pie al abismo, al relato dentro del relato; el mapa dentro del mapa. Es lo que Kafka concibe en esta lectura reveladora, insistente, la cual nos sumerge en una segunda discusión.

Para evocar a Kafka, Borges considera necesarias citas dispares, que sólo encuentran un sentido en su propio sistema lector¹¹². Son convocados Kierkegaard, Zenón, «un apólogo de Han Yu, prosista del siglo IX»; también dos cuentos, uno de León Bloy y otro de Lord Dunsany. No estoy respetando el orden que figura en el ensayo borgiano; lo que me interesa es el desorden, el caos aparente de las lecturas que conducen a Borges a la siguiente conclusión: «Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí». Tiene razón. No hay casi ninguna correspondencia entre todas estas piezas; el punto en común reside probablemente en dos aspectos: el primero tiene que ver con la búsqueda por antonomasia, con la necesidad de encontrar un algo sin que nada cambie o pueda cambiar; el segundo consiste en la mirada del lector, la única entidad capaz de encontrar un sentido en el inmenso puzle intertextual.

¹¹¹ Borges (2017: 385).

¹¹² «Kafka y sus precursores», *Otras inquisiciones*, 1952 (Borges, 2017: 393-395).

Trataré de explicar brevemente estas dos ideas. En la paradoja de Zenón, como se ha visto antes, y según consta en la cita de Bertrand Russell, un punto A no podrá nunca sobrepasar al punto B, aunque su velocidad le permita, en la apariencia, aventajar al más lento. Si se me permite volver a esta paradoja, ahora en el contexto de esta discusión, diría que ese punto B está representado por el lector en general, el cual, a pesar del tiempo y de la acumulación de ideas, tramas y filosofías que le persiguen, llevará siempre una ventaja puesto que es a la larga el responsable de determinar el orden en el gran concierto del pensamiento humano. Kafka se interesa en esa necesidad de la criatura literaria en hallar un lugar propio en el universo. Ésta es una de las conclusiones de Borges, quien ilustra sus propósitos con esa imagen, gracias a Léon Bloy, «de unas personas que abundan en globos terráqueos, en atlas, en guías de ferrocarril y en baúles, y que mueren sin haber logrado salir de su pueblo natal». La búsqueda nos reenvía a la carrera paradójica de Zenón y a las lecturas de Kierkegaard, pero es sólo Borges, como cualquier otro lector que podría entresacar sus propias conclusiones, el único que puede sostener que «en cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, *pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos*». La cursiva es mía. El pensamiento kafkiano tiene aquí su equivalente con el cervantino. Si Cervantes «no hubiera escrito» —por no decir: si no hubiera existido—, no seríamos hoy capaces de leer un microrrelato titulado «La verdad de Sancho Pancha» ni tampoco podríamos entender la red intertextual que teje los hilos que van de «un lugar de la Mancha» hasta una madrugada de invierno, en Praga.

Finalmente, si extrapoláramos este minicuento al análisis de Foucault, podemos hacernos una mejor idea del efecto que la interpretación y representación del discurso desempeñan en la intertextualidad según Borges. Imaginemos, para empezar, que el *Quijote* es una obra pictórica, a la imagen de *Las meninas*. Cervantes es el artista pincel en mano: es Velázquez. Kafka ocupa el lugar del lector, que es al mismo tiempo el que ocupan los reyes de España. Si la obra cervantina está en el lienzo que también puede apreciar el lector-espectador desde su perspectiva, se entenderá que la escena de esa estancia real que todos conocemos tan bien pertenece al dominio de la interpretación. El título contiene una palabra evocadora de revelación: estamos ante una «verdad». Sancho Panza, el otrora escudero burdo y ocurrente, es ahora un «hombre libre» que viaja por los campos de La Mancha para exorcizar a su propio demonio, su Quijote espiritual, y hacer de esta pasión —que es el símbolo de la literatura— «un entretenimiento grande y útil hasta el fin de sus días». El lector es capaz de obtener una visión integradora de todo esto: organiza en su propio panorama, su lienzo, una vista del creador autorretratado, del drama representado en el medio e incluso

de la imagen que se ve reflejada en el espejo del fondo. El *Quijote* que todos hemos leído está a la larga en ese oscuro y desvaído espejo, pero su reflejo es capaz de proyectarse en cientos y tal vez miles de nuevas interpretaciones capaces de accionar el mecanismo prodigioso de la representación. Kafka se sitúa en un lugar precursor y crea así uno de los primeros microrrelatos consagrados a la novela cervantina. De esto hablaremos con más detalles en la tercera parte de esta memoria, «La impronta borgiana», pero no es ninguna casualidad que la obra mejor canonizada por la literatura española y, por extensión, hispánica y universal, se haya convertido en una red en la que hayan caído no pocos creadores de relatos brevísimos, con Borges a la cabeza. El hecho de que el mismo Borges y Bioy Casares incluyeran esta pieza en su antología responde a una probable conclusión: Sancho Panza es el creador de don Quijote y, de este modo, todo el mundo a su manera también puede serlo. Los Quijotes reflejados en el espejo se multiplican y en cada uno de ellos hay una nueva historia, otra brevísima ficción, un final tan infinito y paradójico como sólo puede ocurrir en esa relación entre los días-microrrelatos y los años-novelones consagrados por las élites, aprobados por miles de Borges, destinados a vivir en la eternidad de las letras por siempre jamás.

EL MICRORRELATO ES, GENERALMENTE, FANTÁSTICO

CAPÍTULO 3

Podría decirse que la esencia de las discusiones en torno a esa corriente que se ha dado en llamar literatura fantástica reside, en primer lugar, en la concepción de la realidad. ¿Qué es la realidad? ¿Es ese mundo que se despliega ante nuestros ojos desde el momento en que los abrimos para comenzar un nuevo día? ¿Es esa taza que nos preparamos cada mañana para beber una bebida cálida y reconfortante que nos ayuda a poner en orden nuestras ideas? ¿Es el sonido que produce la puerta del armario que abrimos para sacar el abrigo que nos pondremos ese día para salir a la calle? ¿Son esas personas que caminan, que pasean a sus perros, compran el pan, que trabajan, que se desternillan a carcajadas delante de un teléfono móvil, que se suicidan, que leen una novela, que decoran sus casas un ramo de flores, que buscan desesperadamente alejarse de la soledad? Todas estas cuestiones ya tratadas por algunos filósofos podrían entrar en eso que consideramos como la realidad, noción que también podría incluir los acontecimientos que ocurren, por ejemplo, en un pueblo —la muerte de una mujer de noventa años— o en un país —un ataque perpetrado por una supuesta organización terrorista— y que, por lo general, aparecen en los medios de información. A los medios tradicionales y vapuleados por los tiempos actuales —la radio, la televisión y, sobre todo, la prensa—, se ha añadido por su cuenta ese océano insondable sobre el cual un batallón de *tuits*, fotos, comentarios, foros y discusiones navegan por ese mundo de las redes sociales. A esta visión de los acontecimientos que todos estos soportes de comunicación muestran se la considera como el espejo de la realidad. Un espejo reproduce y refleja una imagen que, se supone, está en una esfera tangible, reconocible, en ese mundo de tazas de café y de risas en un bar. El problema surge cuando estas dos nociones de realidad —la «verdadera» y la reflejada— se funden, se intercambian, y, por unos segundos generalmente, se tiene la impresión de que los límites del mundo se han trastocado o invertido, y que aquello que considerábamos con seguridad arrogante como la vida o la existencia no es sino el producto de una ilusión o, en el mejor de los casos, de un sueño. Este conjunto de impresiones y de posibilidades se sitúa en el meollo de las preocupaciones del sujeto literario según las experimentaciones de autores de diferentes latitudes, desde Poe y Kafka hasta Borges y Cortázar. Estamos haciendo referencia, y de un modo muy general, al fundamento de la literatura fantástica, el tema de este capítulo y una de las nociones que más

tinta ha dejado correr durante los últimos cincuenta o sesenta años, aproximadamente¹¹³. Aquí trataré de basarme concretamente en el modo en que esta forma de concebir la realidad mediante el arte literario ha desempeñado un papel determinante en la concepción del microrrelato hispánico, género que ha sido particularmente fértil para el desarrollo de esta narrativa.

Es así como, en mi opinión, habría que comenzar esta discusión sobre literatura fantástica y microrrelato borgiano con una referencia de los *Cuentos breves y extraordinarios*. Se trata de la pieza «Final para un cuento fantástico», firmada por un autor improbable, cosa que debería entenderse, más allá del chiste, como una clara alusión a los escasos referentes del género fantástico, en español, al cual podían acudir Borges y Bioy Casares en aquellos años cincuenta. La minipieza es la siguiente:

FINAL PARA UN CUENTO FANTÁSTICO

—¡Qué extraño! —dijo la muchacha, avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada! La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.
—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro.
¡Cómo, nos ha encerrado a los dos!
—A los dos, no. A uno solo —dijo la muchacha.
Pasó a través de la puerta y desapareció.

I. A. Ireland, *Visitations* (1919)¹¹⁴

Detengámonos, en primer lugar, en el paratexto. El título «Final para un cuento fantástico» pareciera evocar un borrador, un diálogo concebido como el final *para* una historia que se está escribiendo. También pareciera ser el encabezado de una estampa, de un cuadro, a la imagen de enunciados como «Paisaje con agricultores» o «Mujer en un diván». Hay una intención de describir, de presentar un instante muy preciso y, ante todo, de identificar: el microrrelato en cuestión pertenece al género fantástico. El dúo de antólogos ha decidido esconderse detrás de un tal I. A. Ireland; no sería descabellado intuir que tal elección obedeciera al hecho de querer incluir un guiño a Irlanda, país del admirado Oscar Wilde, cuyas aportaciones a lo fantástico podrían resonar en este minicuento si se acepta como influencia un título bastante afín con esta narración: *El fantasma de Canterville* (1887). El título general, en inglés, *Visitations*, pareciera corresponder a una supuesta antología de narraciones fantásticas y cortas, probablemente basadas en un tema común: visitas de ultratumba, el mundo de los muertos, realidades paralelas. No está de más detenerse en que el texto en

¹¹³ La crítica francesa ha sido fecunda para el estudio de la literatura fantástica. Los estudios fundadores, por darles un nombre, llevan la firma de autores como Louis Vax, Roger Caillois y, por supuesto, Tzvetan Todorov, gracias, sobre todo, a su *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

¹¹⁴ Borges y Bioy Casares (1973: 145).

cuestión haga referencia a una traducción realizada por los antólogos al apócrifo Ireland¹¹⁵. Queda, así, reforzado el programa estético de la antología, consistente, como se ha visto, en convocar una pluralidad de lecturas llevadas al español a partir de otras lenguas. Pero la traducción en Borges y Bioy Casares es engañosa, como se ha visto y se verá en las páginas siguientes; lejos de realizar una equivalencia entre dos sistemas lingüísticos, los argentinos recortan, reducen, reescriben.

En «Final para un cuento fantástico», el lector se enfrenta al diálogo entre una «muchacha» y un «hombre». Ambos personajes, así identificados, muestran sus diferencias de edad y viven en un mundo real: la presencia de una puerta que es «pesada», que se puede «tocar» y que se cierra «de pronto, con un golpe» es suficiente para evocar el ambiente de un caserón al estilo del que perteneció a Lord Canterville. La ausencia de nombres es también elocuente de una necesidad de borrar al sujeto literario, de difuminarlo en el paisaje de la narración, de invisibilizar sus rostros, de reducirlos a un *él* y un *ella*. El diálogo de ambas instancias constituye el reconocimiento de un encierro; la puerta cerrada acarrea no pocos símbolos: el sujeto literario es un prisionero del mundo en el que transita y que se esfuerza en describir, sus intentos por escapar son vanos al no encontrar el «picaporte» necesario para encontrar la salida y al no preguntarse si existe otro medio para salir de la pieza. ¿Hay una ventana? ¿Es posible derribar la puerta de una patada o valiéndose de un objeto pesado? ¿Existe, al menos, la posibilidad de pedir ayuda, de gritar, de suplicar por que alguien venga y abra finalmente la puerta desde el otro lado? Estas cuestiones son superfluas y el ritmo de la narración impide siquiera que puedan formularse. La resolución del conflicto se sitúa en una afirmación: no hay dos sino una persona encerrada, según la «muchacha» del relato, quien termina revelando su naturaleza fantasmal cuando «pasó a través de la puerta y desapareció». Dos ejemplos de una nueva realidad se ponen de manifiesto cuando se nos dice que alguien es capaz de pasar a través de las puertas o las paredes y de desaparecer en un abrir y cerrar de ojos. Estos dos casos son descritos a partir de la realidad conocida por el sujeto literario —un país, una ciudad, una casa, una habitación, la puerta, el picaporte— para, enseguida, hacer referencia a otra realidad, situada en un más allá, en otra esfera posible y que sólo se encuentra al atravesar la puerta. Si tomamos como punto de partida los postulados de Tzvetan Todorov, se verá que este microrrelato cumple con el principio de «vacilación» o duda que tanto el lector como el personaje en cuestión experimentan cuando una historia se

¹¹⁵ Mis especulaciones no pueden obviar la explicación contenida en la *Antología a la literatura fantástica*, en la que se explica que el supuesto I. A. Ireland es descendiente de William H. Ireland, tristemente conocido por haber presentado en su época, finales del siglo XVIII, una serie de manuscritos atribuidos a William Shakespeare. La falsedad es, a fin de cuentas, el móvil de la broma jugada por los argentinos.

enfrenta al dilema fantástico: si existe la posibilidad de explicar el fenómeno tratado según las leyes del mundo conocido —nuestra realidad «verdadera»—, entonces, según el pensador de origen búlgaro, nos situamos dentro de «lo extraño»; si, por el contrario, las leyes de este mundo no son capaces de dar con una explicación plausible, aunque se trate al fin y al cabo de una alteración del sistema con el que se está familiarizado, nos encontramos en el terreno de «lo maravilloso»¹¹⁶. Uno de los aspectos que más me interesa de las ideas de Todorov sobre este particular tiene que ver con la importancia concedida al papel desempeñado por el lector y, consiguientemente, al proceso de interpretación. En «Final para un cuento fantástico» se pone de manifiesto una visión, relacionada con un «aspecto verbal», según el cual el lector vacila entre una explicación natural y otra sobrenatural. En esa ambigüedad reside lo fantástico, según el crítico literario fallecido en París en 2017; podemos decirnos que los fantasmas también existen y que son capaces de atravesar las paredes por la sencilla razón de que carecen de un cuerpo físico; lo sobrenatural o sorprendente deviene plausible y aceptado. Es por ello que el lector deposita en el personaje la tarea de decidir de qué lado se encuentra, y, si éste decide que vive en un mundo inexplicable, poblado de seres procedentes de otras épocas, de muertos y fantasmas, entonces la lectura será condicionada por esta elección, lo cual no impide, finalmente, que el lector considere a la larga que las interpretaciones de índole alegórica no vienen a cuento. Estoy resumiendo las ideas de Todorov para demostrar su correcta adecuación con el microrrelato objeto de este análisis. Ahora bien, si le damos la vuelta a estas observaciones, creo que es posible añadir otra consideración al hecho según el cual «lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como ésta existe para la opinión común»¹¹⁷. Me refiero, concretamente, a la percepción de lo que podríamos llamar un conjunto de realidades paralelas.

¹¹⁶ Todorov (2001: 56-57) considera que «lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones»: primero, «es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados»; segundo, «esta vacilación puede ser también experimentada por un personaje; así, el papel del lector está, por decirlo de algún modo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra»; y tercero, «es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”». Estas tres condiciones tienen su correspondencia en «el modelo de la obra»; se habla, así, de tres aspectos: el «aspecto *verbal* del texto, lo que se denomina las “visiones”: lo fantástico es un caso particular de la categoría más general de la “visión ambigua”; el aspecto *sintáctico-semántico*, que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación manifestada por los personajes acerca de los acontecimientos del relato, unidades que podrían denominarse “reacciones”, por oposición a las “acciones” que forman habitualmente la trama de historia», así como la referencia a «un tema representado, el de la percepción y su notación»; y, por último, «una elección entre varios modos (y niveles) de lectura».

¹¹⁷ Todorov (2001: 65).

«Final para un cuento fantástico» incluye a un lector y a un personaje digamos principal, «el hombre», ambos situados en un *aquí*, en una instancia generalmente conocida; es el mundo del que hablamos todos los días, el de las jornadas que suelen comenzar con una taza de café y telediarios, con anuncios gubernamentales y embotellamientos en las horas punta. No obstante, me parece que existe la posibilidad de intuir una segunda realidad, con su respectivo lector y personaje principal; mediante un modo intuitivo es posible afirmar que en un *allá* existe también una interpretación paralela en un mundo que no es precisamente el reflejo de éste; se trata de un mundo en el que los seres sí pasan normal y naturalmente a través de las puertas, en el que la perplejidad del que permanece encerrado es el tema central de la narración y en el que *otro* lector se encarga de organizar las «reacciones» y las «acciones» de personajes e interpretantes según un factor opuesto al de la vacilación y que podríamos definir como la certitud. Creo que la literatura fantástica nos permite alcanzar esta forma de desdoblamiento interpretativo y funcional para leer un texto *frente* al espejo y *detrás* de éste. El espejo puede constituir lo fantástico en sí, pero es el modo en que se observe el que influirá en las múltiples maneras en que se alcance su comprensión. «Más allá de la definición estructuralista de Todorov, se examina lo fantástico en su dimensión psicoanalítica, lingüística, ficcional o como expresión de la alteridad»¹¹⁸. Tal vez estos distintos acercamientos teóricos a la narrativa fantástica corroboran el hecho de que las interpretaciones de un texto resultan infinitas, y que, así como un personaje se espanta de ver que la joven con la que hablaba era un fantasma, en otro mundo cabe la posibilidad de imaginar que alguien se admira de este espanto, y que tal reacción rompe lo establecido. David Roas considera que en el cuento borgiano «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» «subyace una reflexión que va más allá de lo meramente fantástico, puesto que Tlön es, en definitiva, una metáfora de nuestro mundo: preferimos el orden representado por Tlön, en última instancia ficticio, a aceptar que la realidad es algo caótico, imprevisible e incomprensible»¹¹⁹. Es en este juego de rechazos y aceptaciones, en esta dinámica de un lector-interpretante desdoblado, que vislumbra una realidad y su reverso, que vacila por un lado y que luego se afirma en su posición, al igual que los personajes desdoblados de sus historias, que es también posible concebir, a mi modo de ver, la literatura fantástica. Así, por ejemplo, don Quijote no sólo puede resumir la historia de un hidalgo persuadido de que era un caballero andante sino el recuento —visto desde el otro lado del espejo— de un hombre que emplea los últimos años de su vida para convencer a todo el mundo de que es exactamente lo que dice ser; el dilema,

¹¹⁸ Roas (2001: 43) cita, sobre este particular, los trabajos realizados desde estos diferentes enfoques por Jean Bellemin-Noël, Rosalba Campra, Roger Bozzetto, Susana Reisz, Rosie Jackson y Martha J. Nandorfy.

¹¹⁹ Roas (2001: 39).

como se puede suponer, nos hace pensar que los postulados de la literatura fantástica podrían aplicarse, con ciertos ajustes, a otros discursos, y que dichos postulados también afectan los modos en que se definen las identidades tanto de la instancia lectora como del personaje objeto de la narración¹²⁰. En este sentido, «Final para un cuento fantástico» evoca la novela corta *El fantasma de Canterville*, que termina con el diálogo en el que Virginia decide conservar el secreto de su conversación con el fantasma, aunque acepte decir a su marido, el duque de Cheshire, que el asunto hace referencia a una mejor comprensión de la vida, el significado de la muerte y la supremacía del amor¹²¹. Cabría preguntarse si esta idea rondaba por la cabeza de los antólogos de los *Cuentos breves y extraordinarios* al imaginar el desenlace de un encuentro en el que una reversionada Virginia transmuta en fantasma y que un espíritu aparente adquiere la corporeidad que le permitía antes atravesar las paredes. Si se aceptan estas propuestas, se convendrá en que la antología borgiana es también precursora de las observaciones de los críticos acerca de lo extraño y lo maravilloso, acerca de la intromisión de la realidad dentro de lo normalmente aceptado. Y esto es así porque, una vez terminado el apartado anterior, se me concederá que el microrrelato es, generalmente, fantástico.

A PROPÓSITO DE BIOY CASARES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

Si bien es cierto que esta memoria se centra en el microrrelato borgiano en función del cómo Borges leía y seleccionaba las brevísimas ficciones que formaron parte de sus lecturas, no resultaría justo, llegados a este punto, obviar el papel desempeñado por Adolfo Bioy Casares en lo que atañe a la elaboración de los *Cuentos breves y extraordinarios*, y, mucho antes, de la *Antología de la literatura fantástica*, obra publicada el mismo año en que aparece *La invención de Morel* (1940). Quisiera partir, llegado a este punto, del siguiente postulado: los *Cuentos breves y extraordinarios* constituyen una forma depurada de la narración brevísima puesta al servicio de

¹²⁰ Damos por sentado que Alonso Quijano asume la máscara del caballero andante y *se disfraza* en consecuencia para llevar a cabo sus andanzas. Sin embargo, es posible creer que el proceso haya sido justamente inverso a lo que se ve a primera vista; cabría preguntarse si don Quijano no habría sido a la larga y toda su vida un caballero andante reprimido por los corsés de la sociedad de su tiempo, en la que ocupar su verdadero yo sería mal visto por su anacronismo o por su flagrante inutilidad. La historia, entonces, podría leerse al revés. No es un hidalgo el que se disfraza y se esfuerza en vivir las aventuras de un héroe de libros de caballerías; en realidad, se trata de un caballero andante fuera de su tiempo obligado a vivir como un hidalgo sin pena ni gloria. En el quinto capítulo del *Quijote* de 1605, don Alonso Quijano declara: «Yo sé quién soy». Se trata de un juego sobre la búsqueda existencial más importante —saber quiénes somos en realidad—. La ilusión reside en la supuesta creencia de que Quijano jugó a desempeñar un papel oculto tras su máscara. La realidad, pienso, es que se quitó el antifaz para decirse a vivir su verdadero yo sometándose a todos los riesgos posibles, desde la locura hasta la muerte. Es ésta, en suma, la tragedia a la que sucumbe inexorablemente.

¹²¹ Wilde (1909: 129-130): «He made me see what Life is, and what Death signifies, and why Love is stronger than both».

la narrativa fantástica. Esto es así, en buena medida, porque la década del cuarenta marca la puesta en marcha de nuevos proyectos literarios para el dúo de escritores. A mediados de los cincuenta, esa escala de lo sobrenatural y maravilloso anunciada por Todorov años después ya era una intuición para los compiladores. Habría que recordar, además, que lo fantástico no es el único filón que se explota, pero, en cierta medida, me parece que esa búsqueda de crear un efecto de vacilación está presente de un modo u otro en las brevísimas narraciones extraordinarias.

Las razones que explican la inmersión borgiana en lo fantástico pueden resultar diversas y me parece que ninguna está exenta de especulaciones. Doña Leonor Acevedo de Borges, en unas confesiones aparecidas en el cuaderno dedicado a su hijo por la editorial parisiense L'Herne, recuerda que «Georgie tuvo dos accidentes graves»: el primero ocurrió cuando cayó del primer vagón de un tranvía; el segundo provocó secuelas que, según ella, perduraron de modo preocupante después de su convalecencia y se manifestaron en su afición por la composición de creaciones fantásticas¹²². Bioy Casares saluda la entrada de Borges a lo fantástico tras la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan* en estos términos: «Borges, como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica»¹²³; todo esto, por supuesto, sin olvidar la deuda de Borges para con Leopoldo Lugones, a quien supo reconocer como un precursor de la literatura fantástica en lengua española. Durante los años siguientes a *La invención de Morel*, Bioy continuará experimentando con la literatura fantástica en relatos cortos que luego fueron compilados en sus *Historias fantásticas*. El propósito de lo que sigue a continuación se basa en una descripción aproximada sobre el modo en que Bioy Casares pudo haber entendido esta corriente literaria y de la manera en que su propia creación se refleja muy concretamente en la compilación a la que dedico los capítulos de la primera parte de esta memoria. Se trata de un extenso paréntesis que nos permitirá, en suma, caracterizar las bases de lo fantástico en la narrativa hiperbreve entendida por el binomio de creadores.

A modo de introducción, cito una vez más la pieza titulada «Argumentos anotados por Nathaniel Hawthorne», de *Cuentos breves y extraordinarios*, que consiste en realidad en una selección de citas atribuidas a las anotaciones realizadas por el propio escritor

¹²² Acevedo de Borges (1999 [1964]: 11). «Il eut un autre accident horrible, après quoi il commença à écrire des nouvelles fantastiques, ce qui ne lui était jamais arrivé auparavant ; je crois qu'il y a quelque chose de changé dans son cerveau».

¹²³ Citado por Camurati (1990: 74, 126), quien precisa la fuente de esta crítica de Bioy, publicada en *Sur*, número 92, mayo de 1942, pp. 60-65, «páginas [que] deben figurar entre las mejores que se han escrito sobre la obra de Borges».

estadounidense, según sus biógrafos, y que Borges menciona en el ensayo «Nathaniel Hawthorne», en *Otras inquisiciones* (1952), y que a su vez constituye el material de una conferencia impartida, en marzo de 1939, en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Todo esto sirve de entrada para recordar, una vez más, que no pocos microrrelatos de las antologías borgianas poseen orígenes muy diversos; gracias al recorte, la edición y las traducciones engañosas, como las he llamado, un texto cualquiera, sin importar su naturaleza de base, puede entrar en la categoría de una narración brevísima. Es el caso que nos corresponde, en el cual seis «argumentos» —destinados, en principio, a constituir el «esquema de base» de una historia que será desarrollada posteriormente— constituyen por sí mismos un ramillete de microrrelatos bien articulados, que responden a una dinámica intratextual coherente y que conforman, a mi modo de ver, el embrión de las futuras narraciones que Bioy Casares, concretamente, creará entre finales de los años treinta y la década del setenta, algunas de las cuales analizaré en este capítulo. Sin más preámbulos, los brevísimos relatos disfrazados de Hawthorne:

ARGUMENTOS ANOTADOS POR NATHANIEL HAWTHORNE

Un hombre, en la vigilia, piensa bien de otro y confía en él plenamente, pero lo inquietan sueños en que ese amigo obra como enemigo mortal. Se revela, al fin, que el carácter soñado era el verdadero. La explicación sería la percepción instintiva de la verdad.

En medio de una multitud imaginar a un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuvieran en un desierto.

Un hombre de fuerte voluntad ordena a otro, moralmente sujeto a él, la ejecución de un acto. El que ordena muere y el otro, hasta el fin de sus días, sigue ejecutando aquel acto.

Un hombre rico deja en su testamento su casa a una pareja pobre. Ésta se muda allí; encuentran un sirviente sombrío que el testamento les prohíbe expulsar. El sirviente los atormenta; se descubre, al fin, que es el hombre que les ha legado la casa.

Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los principales actores. El acontecimiento ya está ocurriendo y ellos son los actores.

Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque a una catástrofe, que él trate, en vano, de eludir. Este cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes sería él.

Nathaniel Hawthorne, *Notebooks* (1868)¹²⁴

¹²⁴ Borges y Bioy Casares (1973: 19). La versión original, según los cuadernos del escritor estadounidense, es la siguiente:

«A person, while awake and in the business of life, to think highly of another, and place perfect confidence in him, but to be troubled with dreams in which this seeming friend appears to act the part of a most deadly enemy. Finally it is discovered that the dream-character is the true one. The explanation would be—the soul's instinctive perception» (Hawthorne, 1972: 181).

«The situation of a man in the midst of a crowd, yet as completely in the power of another, life and all, as if they were in the deepest solitude» (Hawthorne, 1972: 170). Pareciera que este argumento hubiera sido reescrito o revisitado por el norteamericano; es lo que me hace pensar el siguiente enunciado: «The influence of a peculiar mind, in close communion with another, to drive the latter to insanity» (Hawthorne, 1972: 170).

«Some man of powerful character to command a person, morally subjected to him, to perform some act. The commanding person to suddenly die; and, for all the rest of his life, the subjected one continues to perform the act» (Hawthorne, 1972: 226).

«A rich man left by his will his mansion and state to a poor couple. They remove into it, and find there a darksome» servant, whom they are forbidden by will to turn away. He becomes a torment to them; and, in the finale, he turns out to be the former master of the state» (Hawthorne, 1972: 29).

En sus anotaciones, se lee que Hawthorne empleaba para sus narraciones ultracortas las palabras «notas» y «croquis» (*sketches*); un croquis, según el *Diccionario*, es un «dibujo o esbozo rápido y esquemático». No hay que perder de vista estas identificaciones puesto que ambas evocan, de un modo u otro, la idea o matriz del futuro microrrelato. El esbozo rápido es un trazo, una línea, una imagen capaz de englobar una idea susceptible de ser desarrollada, aumentada. Un aspecto que aquí interesa es el de la relación de estos argumentos con la literatura fantástica. Me parece que en cada uno se crea ese ya ponderado sentimiento de duda que es tanto del lector como del sujeto literario. Pongamos un ejemplo: en el primer argumento, los sueños son portadores de una revelación, quitan la máscara al impostor; pero lo que cuenta, en realidad, es su poder hasta cierto punto místico, extraordinario, fuera de lo común. El sueño, visto de esta manera, entra en el terreno de lo sobrenatural, siempre en función de las leyes conocidas por la lógica humana. Dicho esto, es posible extender esta perspectiva a los otros argumentos y decir que los cuentos ultracortos de Hawthorne son todos sobrenaturales, y, por consiguiente, fantásticos; ellos provocan un sentimiento de perplejidad que pueden manifestar tanto la instancia lectora como el sujeto literario en cuestión, si seguimos los principios de Todorov. Sea en el sueño o en una realidad que parece sorprendente, la vacilación se instala y un mundo nuevo se dibuja o intuye a partir de las referencias conocidas: se nos habla de un «desierto», un «testamento», una «casa», unos «actores». Así y todo, esto que diré a continuación pertenece al dominio de la presunción, pero creo que sí es posible emparentar, por ejemplo, *La invención de Morel* o algunas de las narraciones reunidas en *Historias fantásticas* con estas ideas escritas en los cuadernos del autor de *La letra escarlata*. La singularidad establecida entre un autor estadounidense del siglo XIX y otro argentino del siglo XX reposa en un nexo común, las lecturas borgianas, consistentes en esa labor de rastrear en el fondo de las literaturas occidentales los argumentos capaces de convertirse en narraciones de mayor alcance cuantitativo. A Borges, sin embargo, le interesa la médula, la esencia, y creo que es ésta la razón por la que en los *Cuentos breves y extraordinarios* nos encontramos con este conjunto de narraciones firmadas por Hawthorne.

Se nos ha dicho que la literatura fantástica ha entusiasmado a la crítica desde diferentes enfoques: se habla, así, desde una dimensión metatextual, social, sentimental, de la

«Two persons to be expecting some occurrence, and watching for the two principal actors in it, and to find that the occurrence is even then passing, and they themselves are the two actors» (Hawthorne, 1972: 29).

El último argumento podría ser una combinación de las notas siguientes: «A series of strange, mysterious, dreadful events to occur, wholly destructive of a person's happiness. He to impute them to various persons and causes, but ultimately finds that he is himself the sole agent» (Hawthorne, 1972: 178). «A story, the principal personage of which shall seem always on the point of entering on the scene; but never shall appear» (Hawthorne, 1972: 286).

vena amorosa¹²⁵. En lo personal, creo que Bioy Casares privilegia el aspecto filosófico y pone a sus personajes a dialogar con una serie de cuestionamientos metafísicos, con un amplio abanico de preguntas acerca del cómo y el porqué de la existencia. El aspecto amoroso, en este sentido, podría considerarse como parte de las interrogantes existenciales. Bernardo Ruiz, en uno de sus primeros ensayos, considera que la narrativa de Bioy Casares sitúa al hombre «en un sector preciso del universo» para enfrentarlo a dos «poderosas entidades: la razón y el destino»¹²⁶. Antes, para que esto ocurra, y para que las narraciones consigan «su efecto», el hombre es apartado de los llamados «recursos periodísticos». Este elemento no deja de llamarnos la atención puesto que permite que nos preguntemos con propiedad cuáles podrían ser estos recursos a los que se hace referencia. ¿Son, acaso, las formas convocadas para representar la realidad y el orden establecido según lo conocemos? ¿Hablamos aquí de un tipo de lenguaje que es directo y que privilegia una sintaxis centrada en el verbo, en la acción, como eje de representación y reinterpretación del mundo? Pienso que los «recursos periodísticos» podrían definirse simplemente como los medios empleados para describir el *aquí* y el *ahora*. Es por ello que Bernardo Ruiz admite que la ubicación del hombre en un lugar concreto del cosmos debe forzosamente acarrear una ruptura de lo real, lo conocido, lo natural. Todo esto, sin embargo, no debe alejarnos de un hecho: no es posible confundir el cosmos y la forma en que se describe; hay aquí dos niveles que es necesario distinguir.

En las «argumentos» de Hawthorne, por ejemplo, se aprecia una conexión invisible que une a un hombre con otro; el material con el que esta conexión está hecha alude directamente a la razón —la facultad de decidir, de pensar, de expresarse— con el destino, ese azaroso y zigzagueante sendero en el que los hombres transitan, navegan, se pierden, desaparecen. En estos cuentos brevísimos se ponen de manifiesto seis situaciones que reduciremos a la fórmula del módulo actancial, esto es, dos o más actantes unidos por una

¹²⁵ Este análisis que aquí realizo sobre las contribuciones de Bioy Casares a la literatura fantástica a través de *La invención de Morel* y las *Historias fantásticas* recibió las observaciones pertinentes de la profesora Françoise Prioul, de la Universidad Sorbona París Norte. Soy, sin embargo, el único responsable de todo lo que se dirá en las próximas páginas.

¹²⁶ La cita completa de este autor, sobre el que fundamento buena parte de mis cuestionamientos, es la siguiente: «Las narraciones de Bioy necesitan, para conseguir su efecto, apartarse de recursos periodísticos. Para él, el mundo y los acontecimientos son la forma de situar al hombre en un sector preciso del universo donde se enfrentan poderosas entidades: la razón y el destino. Ningún personaje de su obra escapa a estas condiciones de existencia; desde “Luis Greve, muerto” hasta “La pasajera de primera clase”, los protagonistas —surgidos de cualquier condición social— enfrentan su razón al mundo. Descubren, esencialmente, que, por encima de su inteligencia, fuerzas superiores gobiernan el aparente caos del cosmos: poderes telúricos, dioses ignorados, leyendas que, bajo distintas apariencias, representan para la eternidad ritos olvidados» (Ruiz, 1976: 21). Esta cita forma parte de la obra *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. Este texto, cuya edición impresa es hoy casi imposible de encontrar, «tiene como origen», según su autor, «la tesis de licenciatura» presentada en 1976. La edición que hemos utilizado es una digitalizada y que aparece en línea con fecha de 2003. No obstante, he conservado la fecha original de un postulado a la literatura de Bioy Casares que hoy, peses a sus 45 años, me parece válido y de actualidad.

estructura verbal, que implica un movimiento. Así, de este modo, tenemos lo siguiente: uno, un hombre sueña con otro hombre, y sus sueños le descubren la verdadera naturaleza del otro; dos, un hombre está en poder de otro; tres, que es casi idéntico al anterior, un hombre subyuga a otro; cuatro, un hombre humilla y aterroriza a otros; quinto, dos hombres son los actores de un acto que se desarrolla sin que éstos manifiesten su voluntad; sexto, un hombre escribe una historia en la que él termina convirtiéndose, sin siquiera desearlo, en su propio protagonista. Los argumentos segundo, tercero y cuarto ponen de relieve las relaciones de poder; las fuerzas del destino parecen estar representadas por esos sujetos que ejercen una forma de dominio sobre otros. El quinto y sexto argumento parecieran querer relacionarse con el discurso metaliterario; pero este discurso, a fin de cuentas, también se convierte en una entidad opresora, en un agente devorador del yo literario que cuenta lo narrado y termina constituyendo el blanco de esa vorágine literaria que hace que todo se esfume. El primer argumento, por su lado, indica que sueño y realidad son instancias transmigradas: el amigo de la realidad es tan ruin como el del sueño; el soñador sólo logra descubrir su naturaleza en la dimensión onírica, en el mundo de una realidad paralela.

Volviendo a la discusión relacionada con el enfrentamiento del hombre con su razón —Ruiz se refiere a la capacidad de interpretar del individuo, que aquí empezaremos a considerar como el sujeto literario— se produce un acto de descubrimiento de «fuerzas superiores que gobiernan el aparente caos del cosmos»¹²⁷. Tales fuerzas son definidas por los «poderes telúricos», los «dioses ignorados» y las «leyendas que, bajo distintas apariencias, representan para la eternidad ritos olvidados». Recuérdese una vez más, según estos postulados, que hombre y razón determinan un tercer elemento ya mencionado: el destino. Cuando mencionamos el vocablo «hombre» aludimos también a un yo que puede ser narrador o espectador; por otro lado, el destino, como se dijo antes, evoca la idea de un camino, de una trayectoria que se dirige hacia un punto lejano situado en un *allá o más allá*. De este modo, el resultado de esta triada (hombre-razón-destino) procede del «mundo y sus acontecimientos» y está constituido por el descubrimiento de todo aquello que puede ser sobrenatural y extraño, aspectos que redundan en el análisis de Todorov.

Entre 1940 y 1972, como he indicado antes, Bioy Casares publicó su novela corta *La invención de Morel* y una serie de catorce ficciones breves que posteriormente fueron reunidas en la antología titulada *Historias fantásticas*. Este corpus de quince piezas evoca en sus títulos

¹²⁷ El uso del sintagma «sujeto literario» evita que esta discusión se centre en una entidad mucho más amplia y abstracta: el hombre. Los sujetos a los que haré referencia son, pues, creaciones, personajes o entidades de una obra.

la creación (presente en el primer sintagma, «la invención») y la narración (en la voz «historias») conforme al género fantástico. En consecuencia, conviene preguntarse cómo la literatura de Bioy Casares puede estudiarse a partir de la relación estrecha que se produce entre el hombre-sujeto literario, su razón y su sometimiento a las fuerzas del destino. El punto de partida de esta tríada hombre-razón-destino está constituido por los «argumentos anotados» de Hawthorne, los cuales se reciclan en el material que Bioy trabaja para crear sus ficciones. Y, para comenzar, consideraremos que esta relación multidireccional se basa en tres argumentos esenciales: el enfrentamiento propiamente dicho, la pérdida y la recreación. Es decir, hay que centrarse primero en el cómo los personajes de las obras citadas se enfrentan a su razón y su destino. Esta acción requiere ante todo que el sujeto literario se aparte del «mundo y sus circunstancias» para, posteriormente, descubrir la existencia de las llamadas «fuerzas superiores», que aquí centraremos en dos aspectos fundamentales que pueden ilustrar un arco que va del cosmos a lo más profundo del hombre, esto es, el sentido de la eternidad y el instinto animal. Luego es necesario ver cómo el sujeto literario, una vez expuesto a este enfrentamiento que bien puede poseer las connotaciones del duelo, pierde totalmente la razón y la noción de su destino en un doble movimiento de enajenación y alienación. Así, consideraremos que el «mundo y sus circunstancias» pueden tener un reverso, una copia en negativo a la imagen de una fotografía. Es en este reverso donde las «fuerzas superiores» adquieren dimensiones que van de la multiplicidad de los mundos y la transmigración de las almas y los pensamientos a los prodigios del infierno, el apocalipsis representado en un balneario argentino y los fantasmas que pueblan una isla perdida en el mar. Finalmente, como consecuencia de lo anterior, de esa fluctuación entre el duelo y el desquiciamiento, conviene explicar cómo el hombre es capaz de (re)crear una nueva razón y un nuevo destino. Para ello, se precisará que el tema recurrente de la proyección de imágenes puede estudiarse —conforme la crítica ya lo ha señalado— como una metáfora de la creación artística según la cual la literatura de Bioy Casares deviene metaliteratura y suma de símbolos. Así, algunos personajes principales, todos creadores, como un inventor, un poeta o un escritor fracasado y destruido por los celos, son capaces de convertirse en artistas demiurgos, autores de una forma renovada de describir el lugar ocupado por el yo en las infinitas constelaciones del universo.

A riesgo de parecer repetitivo, quisiera resumir lo anteriormente expuesto indicando que el enfrentamiento al destino, la pérdida de su razón y la recreación de una nueva facultad de comprender el universo, y de vivir bajo un sino renovado, resumen las inquietudes de un sujeto literario anotado por un escritor estadounidense del siglo XIX, en cuyas notas se aprecia

que la humanidad es prisionera de las fuerzas ejercidas por los actos de dominio y señorío de criaturas que juegan a ser dioses en el gran teatro del mundo.

El sujeto literario, su razón y su destino

La tesis central de este apartado considera, pues, que el sujeto literario está compelido a enfrentarse a todo aquello que desconoce. Si consideramos que en ese afán de apartarse del mundo y de todo lo que puede representarlo subsiste uno de sus cuestionamientos más básicos —el relacionado con el porqué de su existencia—, entonces resulta coherente y natural esa búsqueda de un espacio solitario, remoto y cerrado. En la supuesta versión de la incursión a la estancia La Adela relatada por el poeta Carlos Oribe, en «El perjurio de la nieve» (*Historias fantásticas*), leemos: «Oribe dijo que al penetrar en la casa tuvo la sensación de penetrar en un recinto incomunicado, más incomunicado que una isla o que un buque»¹²⁸. Entre las posibles interpretaciones de este pasaje, resalta la idea del «recinto incomunicado», lugar en el cual el individuo está o vive en una situación de aislamiento, hermetismo y soledad absoluta, aunque en apariencia se crea acompañado por terceros. Este espacio es comparado por Oribe a una isla o un buque, y recuerda al mundo del sueño del primer «argumento» de Hawthorne, o a ese desierto en el que un hombre se encuentra conectado a y dominado por otro, aunque ambos se encuentren en medio de una multitud¹²⁹.

En *La invención de Morel*, el yo narrador relata sus experiencias desde su posición de náufrago en una isla a la que es conducido por su necesidad de huir, de apartarse del mundo. Recuérdese que el apartamiento en este caso obedece al impulso de escapar, literalmente, del «mundo y sus acontecimientos». Las referencias, fugaces pero repetidas, a una vida en Venezuela, a su condición implícita de miembro de una resistencia a un régimen opresivo que termina por obligarlo a escaparse, a convertirse en un fugitivo, ilustran esta necesidad humana de regresar a las raíces mismas del origen. El individuo es gestado y formado en soledad en las entrañas maternas; la isla y el buque, por su condición de entidades solitarias rodeadas de agua, representan este viaje a los inicios como una necesidad de desprendimiento de las circunstancias. Ocurre lo mismo con el dinamarqués Vermehren y su estancia incomunicada, cerrada al mundo como una caja fuerte. La construcción de un espacio semejante tiene, entre otras consecuencias, la facultad de producir una nueva percepción del

¹²⁸ Bioy Casares (1976: 82).

¹²⁹ La alusión a un desierto constituye una extrapolación de los antólogos; si se respeta el original de Hawthorne, leemos que se evoca «la más profunda soledad» («the deepest solitude», Hawthorne, 1972: 170). Desierto y soledad componen, así, una alegoría borgiana.

tiempo. Volviendo al caso de «El perjurio de la nieve», se recordará que Vermehren, para prolongar la vida de su hija desahuciada, decide instaurar en su hogar un mecanismo de repetición de acciones y movimientos cotidianos que termina convirtiéndose en un ciclo rutinario. El cuadro producido motiva a Oribe a decir, tras su visita a la estancia, que las decisiones del hacendado tenían como finalidad «que en su casa no pasara el tiempo»¹³⁰. El individuo, expuesto a estas condiciones de incomunicación y de un tiempo suspendido, queda forzosamente enfrentado a su razón para interrogarse sobre el fin último de su destino. El patriarca danés busca por todos los medios evitar la muerte de su hija enferma; su razón lo obliga a encerrarse y a poner bajo llave cualquier noción del tiempo. Ya no hay días ni semanas ni años. Desaparecen las estaciones. El tiempo se concentra y deja de pasar, y si lo hace, se extiende a una duración muy precisa para recomenzar una y otra vez el ciclo. Es lo que ocurre con los supuestos fantasmas de la isla de Morel, que son figuras proyectadas destinadas a vivir y revivir los mismos instantes: la contemplación de una puesta de sol, conversaciones banales, el momento supremo en el que se revelan los pormenores de la invención del científico.

Es a partir de este instante cuando se produce una fractura. El individuo sometido a este enfrentamiento de su razón y apartado del mundo se convierte a su vez en el descubridor de las «fuerzas superiores que gobiernan el aparente caos del cosmos». Creo que es posible considerar que la primera de esas fuerzas tiene que ver con la concepción de la eternidad, del más allá; la segunda concierne la resistencia humana a sus pulsiones animales, a ese aspecto profundo, psíquico, a ese estado en el que su materia primigenia se confronta con los dictados de la civilización.

Así, Morel, ante su auditorio, reconoce en un momento que «la eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; [pero] es satisfactoria para sus individuos»¹³¹. La eternidad se concibe como un espacio sin tiempo ni noción de futuro. La vida se transforma en un ciclo destinado a repetirse. Morel se contenta con decir que se trata de «una eternidad agradable»¹³²; el narrador, llegado un punto, interpretará todo aquello como «el atroz eterno retorno»¹³³. Este guiño a la filosofía nietzscheana reaparece en un contexto muy diferente en «El lado de la sombra» (*Historias fantásticas*): «[...] te recuerdo el eterno retorno del que hablan Nietzsche y otros»¹³⁴. El eterno retorno preconizado por el filósofo alemán alude más bien a

¹³⁰ Bioy Casares (1976: 97).

¹³¹ Bioy Casares (1972 [1940]: 107).

¹³² Bioy Casares (1972 [1940]: 84).

¹³³ Bioy Casares (1972 [1940]: 53).

¹³⁴ Bioy Casares (1976: 233).

la posible certeza según la cual los instantes bien aprovechados de una vida deben motivar al individuo a querer repetir esos momentos infinitamente. Pero esta cualidad próxima a la visión del superhombre adquiere en Bioy Casares otra interpretación, matizada por su afición literaria al terreno de lo sobrenatural y ante todo por su particular enfoque irónico y humorista. Los personajes de Bioy no son filósofos ni tampoco proponen cuestionamientos metafísicos, aspecto que fue más bien desarrollado por Borges. Para Bioy, sus personajes son víctimas de una red urdida por esas «fuerzas superiores» que lo mantienen obligado a modificar su razonamiento, pero no a interrogarlo. La eternidad se concibe como una especie de sátira de la vida sin final. Y, dado que el sujeto se encuentra en una situación inexplicable, la potencia de las fuerzas citadas lo obligan también a regresar a sus raíces animales, lo que se puede traducir también como otro «eterno retorno», que es también «atroz», dicho sea de paso.

La presencia de una fiera que se escapa del zoológico y penetra en las adyacencias de un club de burgueses es el tema central de «Un león en el bosque de Palermo» (*Historias fantásticas*)¹³⁵. El león no aparece en ningún momento de la narración, pero su influencia ocasiona un hilarante «llamado de la selva», por así decir. Orlandito, el pequeño que está bajo el cuidado de la niñera Renata, en algún momento «chilló» y «aulló», comportándose como «mono o marmota»¹³⁶. Los adultos van más lejos; algunos se desnudan, comen carne cruda, se bestializan y se transforman en una manada que se disputa el trofeo: la voluptuosa Renata, la hembra única. Todo se acaba cuando llega el anuncio de la oportuna captura del felino. Este cuento parece querer constituir una fábula moral acerca de la represión de los impulsos por la civilización que «devora» al hombre. Puesto contra las cuerdas de su propio razonamiento, y sin ninguna respuesta al respecto, el individuo fabrica posibles destinos, todos deformados y sacados de una reinterpretación del mundo, si bien es cierto que no todos los personajes se apartan del mundo cotidiano y común por voluntad propia. No obstante, a partir de aquí podemos observar cómo se hace un remedo de la eternidad en el cual un periodo determinado —una franja de tiempo— se repite; los hombres quieren huir del mundo transformándose en animales. Asistimos a la exposición literaria de fenómenos sobrenaturales, situados por encima de lo que se considera natural y aceptado. Tal circunstancia está revestida de una fragilidad destinada a saltar por los aires. Es aquí cuando

¹³⁵ Vale la pena destacar el título de esta ficción que evoca los «recursos periodísticos» mencionados antes; el autor, quizá para despistar al lector, presenta la historia como si se tratara de una información publicada por un periódico.

¹³⁶ Bioy Casares (1976: 239, 241, 244).

lo sobrenatural comienza a ser fantástico. Las referencias a Hawthorne, así me lo parece, son evidentes en el primer «argumento»:

Un hombre, en la vigilia, piensa bien de otro y confía en él plenamente, pero lo inquietan sueños en que ese amigo obra como enemigo mortal. Se revela, al fin, que el carácter soñado era el verdadero. La explicación sería la percepción instintiva de la verdad.

La confianza que el sujeto literario deposita en su par, «en la vigilia», encuentra su contrapartida en esa inquietud o malestar experimentados en el sueño. La desconfianza, pienso, es portadora de una angustia, de una desazón, de la pérdida de una certeza. Es el sueño la puerta hacia un mundo en el que se remedan las eternidades o en donde el instinto animal reaparece puesto que el soñado desvela únicamente su verdadera naturaleza en esta esfera que es antagónica de la vigilia. Es como si todas las realidades fueran únicamente posibles en el sueño, todas las prefiguraciones, todo lo abyecto, todo lo que simula ser verdadero. Pero que no lo es.

El sujeto literario, sin razón y sin destino

He considerado que el enfrentamiento de los personajes de Bioy Casares con su razón y su destino acaban en una forma de derrota o, en su defecto, de un cambio sustancial de situación. Y esto es así porque el sujeto literario, como consecuencia de lo anterior, pierde su razón y se sumerge en el terreno de la enajenación; el concepto de su propio destino y de su identidad termina resultando borroso. Sobre estos dos ejes construiré este subapartado, tomando como referencia los argumentos segundo, tercero y cuarto de Nathaniel Hawthorne, esos que están relacionados con la relación dominio-sumisión entre dos sujetos. Cabe precisar antes las diferencias existentes en torno a ciertas lecturas sobre lo sobrenatural y lo fantástico. La profesora Hebe Monges indica, por ejemplo, en una edición escolar dedicada al cuento «El perjurio de la nieve», que las narraciones de Adolfo Bioy Casares pueden comprenderse gracias a los recursos propuestos por una explicación¹³⁷. Así, en primer lugar, podemos hablar de una explicación basada en la presencia de un hecho o ser sobrenatural (algo extraordinario que puede, no obstante, ocupar un lugar en el mundo real);

¹³⁷ Monges (2008 [1987]: 29). He utilizado a propósito, por su simplicidad ejemplar, esta definición que repite los postulados de Bioy en su introducción a la *Antología de la literatura fantástica*. El tema, sin embargo, puede resultar mucho más complejo, como lo han demostrado los numerosos estudios dedicados a lo fantástico y a lo sobrenatural. «En términos de Todorov, lo sobrenatural aceptado no corresponde a lo fantástico, sino a lo maravilloso, y, en esa lógica, el realismo mágico podría emparentarse, en este caso o siempre, con los cuentos de hadas o con lo maravilloso cristiano», según Teodosio Fernández (2001: 293), quien cita, por su lado, a Roger Caillois, para quien «el mundo de las hadas es un universo que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real» (en *Imágenes. Imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970, p. 11).

en segundo lugar, de una explicación que puede ser fantástica, pero no sobrenatural (algo fuera de los principios de las convenciones y de la lógica humana); tercero, una explicación que insinúa una posible aclaración natural (algo que es, después de todo, o pese a todo, ordinario). Se comprenderá que estas ideas resumen una extrapolación de los postulados de Todorov. Y aunque puedan resultar discutibles puesto que forman parte de la subjetividad del interpretante, es posible afirmar que lo sobrenatural procede —es una consecuencia, una prolongación lógica— del mundo natural y conocido. Lo fantástico se relaciona más bien con la reinención del mundo, la fabricación de un espacio totalmente nuevo dotado de sus propias reglas y dimensiones. Hablamos, pues, de un reverso del universo, de una copia en negativo del mundo, como si se tratara de una fotografía. De este modo, aquí nos alejamos un tanto de Todorov para concebir las inmensas posibilidades del universo literario sobre estos dos polos: lo sobrenatural —prolongación del mundo natural y lógico— y lo fantástico —la recreación de un nuevo mundo—.

Numerosos ejemplos de *La invención de Morel* e *Historias fantásticas* son elocuentes en este sentido. Un artista que desafía el sistema de creencias inspirado en el bien y el mal termina siendo conducido al infierno en medio de una humareda de azufre y un correr de cadenas, tras un duelo a muerte con el diablo, en «Historia prodigiosa». Un ser venido de otra galaxia parece prometer la salvación del mundo en «El calamar opta por su tinta»; al final, el extraterrestre, comparado a un «bagre», muere de inanición, una vez cortado el suministro del agua que necesitaba para vivir. Un hombre empequeñecido por una tribu de jibaros se convierte en el tirano de una mujer en «La sierva ajena». «La trama celeste» nos presenta una posible «teoría de la pluralidad de los mundos», fundamentada incluso en los postulados de Cicerón, para quien, «según Demócrito, hay una infinidad de mundos entre los cuales algunos son, no tan solo parecidos, sino perfectamente iguales (*Primeras académicas*, II, XVII)¹³⁸. Un viajante de comercio, en «El atajo», repite el esquema del capitán Morris, pero en una versión en coche, en una ruta perdida hacia Rauch que termina conduciéndolo a una insospechada Argentina en la que hay un cuartel-calabozo comandado por una mujer militar, enigmática y seductora, dispuesta a abusar de sus reclusos y a conducirlos irremediabilmente ante el pelotón de fusilamiento. El narrador de «El lado de la sombra» concluyó que «había varios ejemplares de una misma cara, perdidos por el mundo»¹³⁹. El alma de un perro y de su amo se encierra en un bastidor en «Los afanes». En «El gran Serafín», «la hora del fin del mundo» llega a la hostería de un balneario ante la mirada impotente de un profesor de

¹³⁸ Bioy Casares (1976: 65).

¹³⁹ Bioy Casares (1976: 210).

Historia. Una dama holandesa en silla de ruedas tiene el poder de modificar y sugestionar los pensamientos y sueños en «Moscas y arañas».

El crítico Alfonso de Toro se hace eco de los postulados de Todorov cuando recalca, tras una revista bibliográfica bastante completa, que lo fantástico sólo se comprende «en el contexto de la oposición “realidad versus sobrenatural/maravilloso/extraño”»¹⁴⁰. Este movimiento opone la realidad —lo que hemos considerado hasta ahora como lo conocido y natural— a una serie de fenómenos que podrían no ser sinónimos, como ya hemos dicho —lo que es maravilloso no es necesariamente extraño, por ejemplo—; la suma de esta relación antagónica se reúne en todo caso bajo la etiqueta de «lo fantástico»¹⁴¹. De esta manera, podríamos también suponer que lo sobrenatural es una consecuencia de lo fantástico, y viceversa. Irrupción de lo inadmisibile, siempre, de acuerdo con el contexto de esta discusión, en el «hecho literario»; enfrentamiento —una vez más— ante lo inexplicable. Para Roger Caillois, la literatura fantástica se centra en aquello que no podemos o incluso queremos admitir. La presencia de estos elementos no aceptados es, asimismo, inexplicable o, en el mejor de los casos, solo admite una explicación fantástica, siguiendo a Monges.

En este caso, algunos personajes de las piezas citadas ilustran la enajenación del individuo ante la posible existencia de otro mundo, que intuye a su vez la débil certeza de un destino¹⁴². En mi opinión, la duda es capaz de provocar la locura. Es el caso del poeta incrédulo de «Historia prodigiosa», quien tras un baile de máscaras termina batiéndose en duelo con el mismo demonio para de ahí partir en un viaje sin retorno al infierno. El infierno es el inframundo; el mundo, literalmente, en negativo. El infierno adquiere otras versiones o adaptaciones como ocurre en el apocalipsis de «El gran Serafín». En este relato, llegado un momento, el profesor Alfonso Álvarez trata de asirse a las falsas esperanzas de quienes creen en los relatos sobrenaturales cuando comprende que «en la hora del fin del mundo se hallaría más protegido en la hostería que en la intemperie»¹⁴³. El fin de un mundo es, naturalmente, un postulado fantástico que contrasta con el diálogo que sostienen los dos viajantes en la ruta sin fin hacia Rauch, en «El atajo»: «¿Hay varios mundos posibles? [...]», leemos. Y se

¹⁴⁰ Toro (2002: 135).

¹⁴¹ Toro (2002: 136) cita, como Todorov, a Caillois, quien recuerda que lo fantástico es parte de «[...]l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» (en *Au cœur du fantastique*, París, Gallimard, 1965: 161) y a Louis Vax, cuyas afirmaciones reconocen lo siguiente: «Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable» (en *L'art et la littérature fantastique*, París, Presses Universitaires de France, 1970: 6).

¹⁴² Françoise Prioul, tras leer estas observaciones, objeta que «no siempre todo termina como “enajenación”: el “yo” narrador representado (o sea, asimismo, personaje), muchas veces se pregunta, duda, lo mismo que el lector... Y ésta es la esencia de lo fantástico, según Caillois y Todorov, entre otros críticos».

¹⁴³ Bioy Casares (1976: 316).

propone: «Varios mundos, varias Argentinas, varios futuros que nos esperan: en uno u otro desembocaremos de pronto»¹⁴⁴. Podemos repetir la pregunta: ¿Existen, de verdad, varios mundos posibles? No estamos hablando aquí de una intuición científica o razonada, que pudiera ilustrar por otro lado la sospecha de un ser venido de otro mundo con una supuesta promesa de salvación en «El calamar opta por su tinta»; todas éstas son, de una u otra manera, concepciones fantásticas que solo admiten una sucesión infinita de prodigios, repitámoslo, en el llamado «hecho literario».

La enajenación provocada por las múltiples posibilidades de mundos y destinos dirige la razón fragmentada del hombre hacia una pérdida de su identidad. La alienación es evidente en el yo narrador de *La invención de Morel*, quien termina convirtiéndose en una de las imágenes proyectadas por el ingenio del científico. Su identidad es abolida; se difumina en el espejismo; la materialidad de su cuerpo deviene traslúcida, fantasmal. Se trata tan solo de una imagen, una proyección de sí mismo. El yo literario se ve destinado a convertirse en un fantasma. Esta implosión identitaria se produce en otros términos en «Los afanes», en donde otro científico, Eladio Heller, logra capturar la esencia del pensamiento en un bastidor, el caparazón que asegura la supuesta inmortalidad del entendimiento. La suposición, obviamente, es vana, como lo demuestra la despechada Milena, la viuda de Heller que destruye el bastidor para liberarse del pensamiento dominante del marido y así poder casarse con Diego, su antiguo cuñado. Pero no todos corren con la misma suerte. Raúl Gigena, en «Moscas y arañas», acaba transformado en la marioneta de la holandesa Helene Jacoba Krig, la misteriosa inquilina dotada de poderes telepáticos, la araña que transmite su pensamiento para dominar a su antojo la voluntad y los sueños de las desprevenidas moscas de su entorno —constituido generalmente por hombres, posibles candidatos a desposarla—. Pareciera que en estos ejemplos la alienación resulta de la interacción con la ciencia. No obstante, siempre hay un lugar para el misterio, como ocurre en «La sierva ajena», con el hombrecillo-duende que manipula a Flora, dejando ciego a su pretendiente y obligando a su esclava a dejarlo sin remedio en un barco rumbo a Europa. El invidente, perdido en la triple negrura de su ceguera, su despecho y su viaje a ninguna parte, es otro caso de una identidad sepultada.

Recordemos de nuevo el postulado de Bernardo Ruiz (1976): ante su razón y el destino, creemos que el hombre se enfrenta a una pérdida absoluta; aquí he intentado demostrar que los destinos posibles pueden ser el desquiciamiento y, en el mejor de los casos,

¹⁴⁴ Bioy Casares (1976: 355).

una nueva identidad. Estas consecuencias son también el fruto de los argumentos de Hawthorne. Vuelvo a citarlos:

En medio de una multitud imaginar a un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuvieran en un desierto.

Un hombre de fuerte voluntad ordena a otro, moralmente sujeto a él, la ejecución de un acto. El que ordena muere y el otro, hasta el fin de sus días, sigue ejecutando aquel acto.

Un hombre rico deja en su testamento su casa a una pareja pobre. Ésta se muda allí; encuentran un sirviente sombrío que el testamento les prohíbe expulsar. El sirviente los atormenta; se descubre, al fin, que es el hombre que les ha legado la casa.

Un hombre está en poder de otro; un hombre ordena a otro a ejecutar un acto, aún a pesar o más allá de su muerte; un hombre se vale una estratagema para «atormentar» a otros. La enajenación resultante aparece en Raúl Gigena, en «Moscas y arañas», convertido en la presa vitalicia de la malintencionada holandesa; en *La invención de Morel*, se llega aún más lejos, a una pérdida de la identidad, a la imagen de esos seres devenidos fantasmas o sombras en la eternidad cinematográfica por obra de Morel el científico. Estas observaciones sólo son válidas si se acepta el hecho de que un argumento transformando en microrrelato es capaz de inspirar historias de mayor alcance cuantitativo. Esto, por supuesto, no debería interferir en la discusión ya trillada en cuanto a la pertinencia del microrrelato como género narrativo. Los argumentos de Hawthorne, tal y como son citados por Borges, corresponden en forma y fondo a una pieza independiente, ensartada como cuentas en un collar armonioso, en el cual, como he observado antes, el enfrentamiento del yo literario ante las fuerzas de su destino ocasiona la desestabilización de su razón. El fondo de estas fuerzas reside en el dedo que oprime el botón; la mano que crea mecanismos de control en el drama del discurso.

El sujeto literario, hacia la recreación de su razón y su destino

Ahora bien, si el trastorno evocado provoca a su vez una alteración, ésta no es más que una antesala a la recreación: el sujeto (re)crea una nueva razón y un nuevo destino. Aquí reside mi propuesta basada en la literatura fantástica como fuente y soporte para una teoría metaliteraria, y como futuro eje rector de las lecturas realizadas por Bioy Casares —y Borges— con vistas a la realización de sus antologías de ficción breve. La creación artística es el núcleo central de esta metaliteratura. La propuesta, desde luego, no es nueva; no obstante, es posible añadir a la estructura abismal de las narraciones estudiadas, a la manera

de las muñecas rusas, la hipótesis según la cual el yo literario es, en resumidas cuentas, un creador, un artífice. Un hacedor al mejor estilo borgiano¹⁴⁵.

Morel es tal vez el ejemplo más evidente, pero no el único. El científico actúa como un artista demiúrgico. Destruye un mundo para crear uno nuevo. El hilarante remedo de la eternidad es también una obra fabricada a partir de elementos y conocimientos preexistentes. Si hemos dicho que los fantasmas de la isla son individuos alienados, es posible asegurar que son sobre todo criaturas salidas de una mano creadora, de un nuevo dios que evoca aquí, pero desde otro enfoque, el postulado de Bernardo Ruiz en torno a la existencia de «dioses ignorados» y de «leyendas que representan ritos olvidados»¹⁴⁶. Todo aquello que se cree perdido regresa gracias al poder creador. La nueva razón es portadora de otra concepción del mundo, de nuevos y también múltiples destinos. Morel crea a sus criaturas; Bioy recrea a su vez la isla. «Una isla es el lugar más adecuado para construir pieza por pieza otra realidad», asegura Ernesto Sábato en 1945, en el número 133 de la revista *Sur*. Y, sin duda, también una inteligencia renovada. Tal vez en esto tenga algo que ver un fragmento del prólogo firmado por Borges, para quien la novela de su amigo era asimismo una obra de «imaginación razonada».

La proyección de imágenes como argumento estético figura también en «En memoria de Paulina». El narrador acaba su relato convencido de que había abrazado una proyección de los celos de su rival, Julio Montero, un segundo Morel, por así decir, transmutado esta vez en escritor sin futuro. Las imágenes de los celos consiguen fabricar una nueva versión de Paulina, la mujer objeto del deseo masculino, construyéndose así la triple relación creador-obra-receptor. Visto de este modo, tanto *La invención de Morel* como las *Historias fantásticas* aluden al museo de la isla en calidad de espacio de exhibición de lo creado.

La configuración de una nueva razón, por otra parte, puede emparentarse con la lucidez del artista que reescribe la realidad. Es el caso de las tres voces narradoras de «El perjurio de la nieve». Villafañe es el verdadero testigo y, por lo tanto, la primera voz narradora de los acontecimientos; pero su relato es reescrito, traicionado y falseado —perjurado— por el poeta Carlos Oribe, la segunda voz narradora que asume el protagonismo de los acontecimientos en su afán de dejar una constancia de su imaginaria aventura poética en la

¹⁴⁵ Tómese nota de la siguiente citación a cargo de Mercedes Blanco (1997: 48): «Le fantastique semble donc résider moins dans l'histoire elle-même que dans le narrateur qui la rapporte et qui prétend savoir ce qui est au-delà du monde et du temps, la loi métaphysique et mystique qui ordonne secrètement l'univers. Il s'agit d'un cas radical d'omniscience narrative».

¹⁴⁶ Ruiz (1976: 21).

estancia del dinamarqués. El manuscrito de Villafañe queda inconcluso y repleto de enigmas; se hace imperiosa la entrada de una tercera voz narradora, A. Berger Cárdenas, quien expondrá a la luz del mediodía los sucesos que, recordando los postulados citados anteriormente de Hebe Monges, se esclarecen gracias a una explicación que insinúa simples fenómenos naturales. Las tres inteligencias se enfrentan y multiplican al reescribir la realidad, y aseguran la infinidad que solo pueden prometer los espejos.

Recuérdese también la afición de Bioy Casares por tratar temas externos a él; casi todos sus personajes son extranjeros y todos pertenecen a una clase social elevada o con sólidas competencias lingüísticas. «Escribo para gente culta», dirá una de las voces narradoras de «La sierva ajena»¹⁴⁷, haciéndose eco del propio Bioy, quien destinaba sus creaciones, al igual que Borges, a «lectores intelectuales»¹⁴⁸. Esta visión de una inteligencia elitista queda plasmada en los argumentos hasta cierto punto chocantes de la rica viajera del único microrrelato de las *Historias fantásticas*: «La pasajera de primera clase». La narradora asume que otros viajantes como ella, pasajeros de primera, se exponen por las noches a la posibilidad de ser arrojados por la borda, a cuenta de algunos pasajeros de segunda, a esa oscuridad del mar «poblado por los terroríficos monstruos de nuestra imaginación»¹⁴⁹. En el relato de la dama se aprecia su deseo apenas reprimido por contarse entre uno de aquellos polvorientos ricachones lanzados al mar de la creación artística, a ese mar en el que se puede llegar a nado a islas pobladas de fantasmas, a nuevos mundos, plurales e idénticos, y en el que yacen, en lo profundo, las imágenes de una recreación de la razón y el destino del hombre.

Llegado a este punto, me parece oportuno citar los dos últimos «argumentos» de Nathaniel Hawthorne:

Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los principales actores. El acontecimiento ya está ocurriendo y ellos son los actores.

Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque a una catástrofe, que él trate, en vano, de eludir. Este cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes sería él.

El yo narrador de *La invención de Morel* es como una de esas «personas que esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los actores». Su presencia en la isla lo obliga a pasar de espectador a protagonista, aunque quepa la posibilidad de que todo lo que observa y comenta es el fruto de sus delirios de naufrago, y que, por esta razón, también podamos

¹⁴⁷ Bioy Casares (1976: 139).

¹⁴⁸ Tomado de la «Introducción» a la *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, ([1940] 1996). Citado por Toro (2002: 135).

¹⁴⁹ Bioy Casares (1976: 377).

vincularlo con ese «hombre que escribe un cuento y que comprueba que éste se desarrolla contra sus intenciones». El sujeto literario es, así, creador y actor de la metaficción. En el acto de mirar y nombrar lo que ve se convierte también en un artífice. La duda o disyuntiva regresa; el yo narrador termina siendo devorado por sus propias criaturas fantásticas.

En su prólogo a *La invención de Morel*, Borges anuncia que la solución del enigma propuesto por Bioy en su novela puede lograrse mediante «la alucinación» y «el símbolo». Las dos primeras subpartes de este análisis han querido vincularse con los fenómenos que tienen que ver con lo sobrenatural y lo fantástico, respectivamente, fenómenos que pueden interpretarse como la presencia de agentes invisibles que son imaginarios o inexplicables; la tercera subparte, por su relación directa con la creación artística expuesta en las narraciones de Bioy, se manifiesta en las singularidades ya expuestas a propósito del símbolo. Queda así descrita esta particular visión de la literatura fantástica entendida por el autor argentino a partir del triple eje constituido por el sujeto literario, su razón y el destino.

No obstante, es importante recordar que tanto para Borges como para Bioy Casares las fronteras entre los géneros literarios estaban mucho más que difuminadas, por no decir casi inexistentes, y que la literatura fantástica que aquí hemos estudiado debe también comprenderse a partir de la influencia de la novela policial en el arte narrativo cultivado por ambos escritores. Aunque sobre este particular la crítica ha sido también pródiga, y que Bioy, en colaboración con Borges, participara en varios proyectos de literatura policiaca —de los cuales la creación de Bustos Domecq es solo uno de los más conocidos y estudiados—, sería interesante considerar cómo es posible yuxtaponer ambos géneros narrativos siguiendo las obras del artífice de «La trama celeste» a partir de un denominador común: el efecto sorpresa. Entendida así, en estos términos, se recordará una vez más que el dúo de creadores argentinos consideraba que sus creaciones se destinaban a «lectores intelectuales». La literatura de Bioy Casares podría definirse como un juego especular en el que se ven reflejadas las pasiones e inquietudes de su autor, dispersas en los haces infinitos provocados por esos espejos venecianos que han sido y son los lectores que se sumergen en una obra construida a la manera de un puzle con el fin de encontrar un sentido o, en el mejor de los casos, una feliz elucidación.

«Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad».

Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *El otro, el mismo*, 1977, p. 174.

Los capítulos anteriores nos han permitido estudiar, en primer lugar, eso que he llamado el anverso y reverso del microrrelato borgiano. Es decir, por un lado, los aspectos del significante, de la forma, que he relacionado con la oralidad y la economía de la expresión, y, por el otro, los aspectos del significado, determinados en mi opinión por la elección de los temas como recursos para obtener un sentido, un significado. Además, he considerado ciertas propuestas que contribuyen a definir la intertextualidad según Borges, así como los diferentes conceptos que abarcan el estudio de la literatura fantástica y que son susceptibles de ser adaptados al marco de la ficción hiperbreve expuesta en *Cuentos breves y extraordinarios*. El objetivo de este capítulo es determinar en qué medida las consideraciones previas hasta aquí enunciadas se resuelven en un resultado final, en una realización sintáctica que se afirma sucesiva y paralelamente desde un contexto, un ámbito pragmático, una idea de realidad. Este aspecto concreto será tratado con mayor precisión en el capítulo sexto, «Figuras y realidades».

Pero antes creo que podríamos detenernos en ciertas reflexiones preliminares acerca del microrrelato en general. De todas las manifestaciones literarias, la narrativa brevísima es la que tal vez mejor se compare con otras expresiones artísticas como la pintura o la escultura, sobre todo en lo que atañe a los recursos de recepción empleados por el lector en un caso o por un espectador en los otros. Partamos de dos ejemplos sobradamente conocidos que nos permiten comparar al museo del Louvre, en París —y la comparación, más que irónica, es triste—, con un mercado: la *Gioconda* y la Venus de Milo. No voy a detenerme en la historia muy bien documentada ni en ninguno de los numerosos estudios realizados a propósito de estas dos famosísimas obras. Prefiero asumir el papel de un admirador, de un turista de paso que dedica un par de minutos, o algunos segundos, a describir lo que tiene ante sus ojos. En el primer caso, el célebre lienzo de Leonardo expone la imagen de una mujer que la tradición nos ha obligado a ver como si estuviera rodeada por una aureola enigmática. Ciertamente, el cuadro no es muy grande, y las tonalidades oscuras invaden el rostro noble y austero de la patricia. Detrás, un paisaje: un camino zigzagueante atraviesa unos campos más bien escarpados. Se aprecia la superficie de un lago y montañas a lo lejos. También hay un puente. No olvidemos que a la dama del cuadro le faltan las cejas o quizá sí las tiene, pero se han delineado de un

modo tan delicado que son casi transparentes. ¿Cuánto tiempo nos ha llevado llegar a estas presunciones? Muy poco, sin duda. Podríamos pensar que la Gioconda fue una dama que gustaba de la naturaleza, los viajes, las aventuras. Así nos imaginamos una historia, la breve historia de una aristócrata muy adelantada para su época que llega y se sienta para contarnos el relato de sus andanzas por el mundo; el panorama que se abre a sus espaldas es un recurso utilizado por el artista y la retratada para ayudarnos a llegar a esta conclusión sobre una narración cuyo final, evidentemente, queda abierto hacia un sinnúmero de posibilidades. El ejemplo de la Venus de Milo puede ser similar. La representación de una diosa griega en el cénit de su juventud y belleza —en este caso, se cree que se trate de Afrodita— puede ser sólo la excusa para contar otra historia que el espectador podría inventarse: la de una mujer casada, la amante secreta del escultor, que en un ataque de inspiración y locura fue capaz de tallar sobre la piedra, y en tiempo récord, la imagen de su amada, el centro de sus amores imposibles. Llegado a este punto, el espectador debe coincidir en lo siguiente: la mujer esculpida estaba casada con un noble de su tiempo, quien, una vez al tanto de las incursiones adúlteras de su esposa, decide vengar la afrenta, la mata y le corta los brazos. El escultor, con el corazón roto, hace lo mismo con su obra, y la entierra a seis metros de profundidad en un campo perdido. Las fabulaciones no tienen nada que ver con las licencias impuestas por la realidad.

El espectador ha dejado de lado, en los casos citados, la presunción de hacerse con una lección de arte para entender el significado de las obras. Se ha dado, en cambio, a la tarea de imaginar un relato cuya principal característica es la brevedad. Esta cualidad va aparejada a la de la rapidez. La ficción es súbita, repentina; es un golpe certero. Contemplar una pintura o una escultura es, pues —y ésta es, desde luego, una apreciación muy personal—, lo que mejor podría aproximarse a lo que es un microrrelato. Y tal vez sea ésta una de las razones por la que Borges consideraba que sus ficciones breves eran como piezas de un museo. Estas piezas podían ser del orden del relato, pero también de la «anécdota» o de la «parábola». Y aquí empezamos a entrar en el terreno de los géneros. Como antes hablábamos de la pintura o la escultura —y sobre estos géneros también hay subgéneros—, en el caso de la literatura podemos hablar más o menos en los mismos términos¹⁵⁰.

¹⁵⁰ En cuanto a Borges y los géneros, el argentino Juan José Saer (1999: 128) ha planteado: «Creo que las categorías clásicas —prosa/verso, ficción/no ficción, fantástico/realista— resultan demasiado rígidas para encarar la obra borgeana, ya que hay una continua transmigración estilística y temática que se desplaza a través de las formas y de los géneros; el mismo tema puede ser tratado en verso y en prosa con una configuración estilística semejante, o una misma idea poética puede ser expresada extensamente en versos regulares o de manera breve en verso libre [...]. También, ciertas consideraciones de sus ensayos son a menudo retomadas en

En Borges, la «continua transmigración estilística y temática», tan presente en su obra, se define por ese «desplazamiento a través de las formas y de los géneros», lo cual constituye, a su vez, una de las características de la narrativa brevísima realizada o acabada a partir del binomio significante-significado que he tomado como punto de partida en la primera parte de esta tesis. Para llegar a ese «resultado final», al microrrelato elegido por los antólogos, es necesario recordar que estilo y tema, formas y géneros, pueden transmigrar, tienen la facultad de transmutarse, cambiar de alma y de piel, de contar las mismas historias según una paleta de recursos y, al revés, describir la paleta de los recursos a través de una narración.

COMPONENTES DEL MICRORRELATO BORGIANO

La pregunta que cabe ahora tiene que ver con los componentes o elementos que constituyen una ficción brevísima borgiana. Lagmanovich la formula y luego la responde con claridad meridiana: «¿Cómo surge un proyecto de microrrelato en la mente de un escritor? Por lo general, el tema de un microrrelato aparece como un núcleo nebuloso de significación: una intuición que gira alrededor de una palabra, de una noción o de un personaje»¹⁵¹. Como se ha visto en el transcurso de esta memoria, he querido emparentar los postulados que evocan la intertextualidad y lo fantástico con este «núcleo nebuloso de significación». Ese tema, que surge mediante una «intuición», desemboca en los pasos para construir un microrrelato: a) el título; b) la entrada o comienzo; c) un desarrollo, caracterizado por las nociones de concisión —«expresarse usando palabras significativas, de modo que no se acuda a palabras innecesarias»—, simplicidad sintáctica y velocidad —que relaciono con la ficción relámpago y la analogía entre las obras de arte y el microrrelato—; y d) un final, «que puede ser conclusivo o abierto»¹⁵². El título desempeña una función capital en la arquitectura del microrrelato, como ya ha sido observado con anterioridad por la crítica especializada; no sólo aporta una información básica al desarrollo que está por referirse; también «colabora», por así decirlo, con el resto de la pieza, creando un punto de partida y de llegada a la vez en el proceso de lectura e interpretación. Esto me lleva a deducir que la lectura del microrrelato es circular: una vez que el lector llega al punto final, una de sus primeras reacciones puede consistir en regresar al título para terminar de formarse una idea de lo que acaba de leer, y, de paso, recomenzar la lectura. La entrada, el desarrollo y el final se suceden siguiendo el

sus cuentos fantásticos, o los mismos nudos temáticos le sirven tanto para escribir cuentos fantásticos como cuentos realistas».

¹⁵¹ Lagmanovich (2006: 313).

¹⁵² Lagmanovich (2006: 314-317).

ritmo propio a la narración en miniatura, aunque, según las preferencias del autor, es posible que estos tres aspectos se compriman o se estiren conforme a la longitud acordada al texto.

En todo caso, me parece que es posible ilustrar estos argumentos con el microrrelato «La vuelta del maestro», publicada en los *Cuentos breves y extraordinarios*¹⁵³:

LA VUELTA DEL MAESTRO

Desde sus primeros años, Migyur —tal era su nombre— había sentido *que no estaba donde tenía que estar*. Se sentía forastero en su familia, forastero en su pueblo. Al soñar, veía paisajes que no son de Ngari: soledades de arena, tiendas circulares de fieltro, un monasterio en la montaña; en la vigilia, estas mismas imágenes velaban o empañaban la realidad.

A los diecinueve años huyó, ávido de encontrar la realidad que correspondía a esas formas. Fue vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón. Hoy llegó a esta posada, cerca de la frontera.

Vio la casa, la fatigada caravana mogólica, los camellos en el patio. Atravesó el portón y se encontró ante el anciano monje que comandaba la caravana. Entonces se reconocieron: el joven vagabundo se vio a sí mismo como un anciano lama y vio al monje como era hace muchos años, cuando fue su discípulo; el monje reconoció en el muchacho a su viejo maestro, ya desaparecido. Recordaron la peregrinación que había hecho a los santuarios del Tíbet, el regreso al monasterio de la montaña. Hablaron, evocaron el pasado; se interrumpían para intercalar detalles precisos.

El propósito del viaje de los mogoles era buscar un nuevo jefe para su convento. Hacía veinte años que había muerto el antiguo y que en vano esperaban su reencarnación. Hoy lo habían encontrado.

Al amanecer, la caravana emprendió su lento regreso. Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior.

Alexandra David-Néel, *Mystiques et Magiciens du Tibet* (1929)

Este relato corto posee una historia singular; en realidad, se trata de una engañosa traducción de un extracto que aparece al final de un capítulo en un volumen publicado por la orientalista francesa Alexandra David-Néel a finales de los años veinte. Tuve la suerte de consultar en París la edición original del texto; la experiencia me permitió formarme una idea un poco más precisa del método de trabajo que probablemente se repitió en varias minipiezas que aparecen en los *Cuentos breves y extraordinarios*. Aquí cito, pese a su extensión, la referencia precisa a la que acudieron Borges y Bioy Casares; posteriormente traduciré algunos pasajes que contrastan con «el resultado final» del trabajo realizado por los antólogos. He encerrado entre corchetes el pasaje que va desde la penúltima línea del tercer párrafo hasta el final para que puedan apreciarse mejor las partes del fragmento que fueron sometidas al reciclaje y, en el mejor de los casos, a su desaparición definitiva:

Depuis sa petite jeunesse, Migyur — c'était son nom — avait été hanté par l'idée étrange *qu'il n'était pas où il aurait dû être*. Il se sentait en étranger dans son village, un étranger dans sa famille... En rêve, il voyait des paysages qui n'existaient pas au Ngari : des solitudes sablonneuses, des tentes rondes, en feutre, un petit monastère sur une colline. Même éveillé, les mêmes images subjectives lui apparaissaient, se superposaient sur les objets réels qui l'environnaient, les voilant et créant autour de lui un mirage perpétuel.

Il n'avait pas encore quatorze ans quand il se sauva de chez lui, incapable de résister au désir d'atteindre la réalité de ses visions. Depuis ce temps, il avait vécu en vagabond, travaillant de temps en temps, ici et là, sur sa route, pour gagner sa subsistance, mendiant le plus souvent, errant à l'aventure

¹⁵³ Borges y Bioy Casares (1973: 28); aparece también, antes y después de 1955, en otras publicaciones de Borges, como en *Libro de sueños* (1976: 150).

sans pouvoir maîtriser son agitation et se fixer quelque part. Pour le moment, il venait d'Aric, au nord du désert d'herbe.

Marchant devant lui, comme c'était son habitude, sans avoir aucun but, il était arrivé quelques heures avant nous, en face de l'auberge où la caravane campait. Il aperçut les chameaux dans la cour, franchit la porte sans savoir pourquoi [se trouva en face du vieux lama... et, alors, avec la rapidité de l'éclair, le souvenir des faits passés illumina sa mémoire.

Il vit ce même lama comme un jeune homme, son disciple, et lui-même comme un lama déjà âgé. Tous deux voyageant sur cette même route, revenant d'un long pèlerinage aux lieux saints du Thibet et retournant chez eux au monastère situé sur la colline

Toutes ces choses, il les rappela au chef de la caravane avec les détails les plus minutieux sur leur vie dans le monastère lointain et nombre d'autres particularités.

Or, le but du voyage des Mongols était, précisément, de prier le Dalai-lama de leur indiquer le moyen de découvrir le *tulkou*, seigneur de leur monastère, dont le siège était inoccupé depuis plus de vingt ans, malgré les efforts faits pour découvrir sa réincarnation.

Ces gens superstitieux étaient bien près de croire que, par un effet de son omniscience, le Dalai-lama avait connu leur intention et, dans sa grande bienveillance, avait causé leur rencontre avec leur lama réincarné.

Le vagabond de Ngari avait immédiatement subi l'épreuve habituelle et, sans erreur ni hésitation, sorti d'un sac, où ils étaient mêlés à d'autres objets analogues, ceux qui avaient appartenu au défunt lama.

Aucun doute n'existait dans l'esprit de Mongols quant à la légitimité de leur *tulkou* retrouvé

Le lendemain, je vis la caravane, retournant sur ses pas, s'éloigner au pas lent des grands chameaux et disparaître à l'horizon dans les solitudes du Gobi. Le nouveau *tulkou* s'en allait avec elle vers son étrange destin].

Empecemos por el título del microrrelato que Borges y Bioy Casares nos presentan: «La vuelta del maestro». La palabra «vuelta» se refiere a un regreso y también a la idea de un círculo, de un giro. Queda claro desde el comienzo que un «maestro» es el tema principal de la narración, que trata, pues, de uno que vuelve o retorna al lugar del que había salido. En los *Cuentos breves y extraordinarios*, como lo han apuntado Adur (2015) y Zavala Medina (2018), los títulos de las piezas seleccionadas cumplen con una ficción amplificadora de sentido. El título es, desde cierto punto de vista, el microrrelato en su versión nuclear, en su forma más sintética posible. A partir del título, que funciona en colaboración con los otros elementos paratextuales de la pieza —la mención a la autora, el libro del cual fue extraído el texto, su año de publicación—, el arco narrativo se abre con la introducción o la entrada del relato, que, en el caso citado, se sitúa en el primer párrafo. Se nos presenta a un personaje —intuimos que es el principal— y se nos dice que se llama Mygiur. Si el lector ha buscado formarse una idea del origen del extracto, antes de leerlo, entenderá gracias al paratexto que Mygiur es tibetano, aunque se mencione el nombre de Ngari, su lugar de origen, en el primer párrafo; no obstante, sin saber cómo es físicamente o cuántos años tiene, el primer elemento que se destaca es el de su inconformidad o incapacidad para encajar en el mundo al que lógicamente pertenece. Mygiur es un «forastero», un extraño, un extranjero en su propio hogar. Pero es también un soñador en el sentido más bien del que tiene visiones o ensoñaciones. Nuestro personaje es capaz de entrever, aun «en la vigilia», «imágenes [que] velaban o empañaban la realidad», esto es, «soledades de arena, tiendas circulares de fieltro, un monasterio en la montaña».

La entrada respeta a cabalidad la coherencia interna de la antología y el programa estético de Borges y Bioy Casares. Las imágenes de una vida o de un mundo oculto y ensoñado se sobrepone a las de una realidad de aparente vacuidad. Mygiur deviene el alter ego de los antólogos; es Funes, es Pierre Menard, es Herbert Quain. Es una figura metaliteraria que manifiesta su frustración y desengaño, y que se aferra a las visiones que le depara el sueño, que aquí podemos interpretar como la ficción. No resulta anodino destacar la economía de la expresión que esta entrada nos ofrece. Como lo apunta Lagmanovich, valiéndose de la multiplicidad de significados, en los microrrelatos «*cada palabra cuenta, o sea que cada una de ellas es importante; y además cada palabra cuenta, vale decir, narra o relata*»¹⁵⁴. Cada palabra cuenta una historia. La primera frase del microrrelato es un ejemplo elocuente: «Desde sus primeros años, Migyur —tal era su nombre— había sentido *que no estaba donde tenía que estar*».

La concisión es fundamental en el desarrollo de la narración hiperbreve. Como suele ocurrir en la literatura borgiana, en «La vuelta del maestro» ninguna palabra se ha dejado al azar, no sobra ningún enunciado; nada falta, es como si cada elemento de la frase hubiera sido colocado con pinzas. El microrrelato seleccionado —y, sobre todo, reescrito— por Borges debe ser una pieza de la orfebrería más delicada y funcionar con precisión matemática, sin deslucir, por otro lado, la belleza de la creación literaria. Hemos citado a Lagmanovich, quien nos ha hablado antes de «palabras significativas», aquellas que reemplazan a las «palabras innecesarias». En el segundo párrafo encontramos una ilustración; cuando Migyur, los diecinueve años cumplidos, decide dejar su tierra, se nos describe la espiral en la cual fue descendiendo a los infiernos: «Fue vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón». Estas precisiones, no obstante, no se pueden comprender si antes no nos detenemos en el texto original.

Como mencioné con anterioridad, las líneas seleccionadas por los antólogos corresponden al final del tercer capítulo del libro *Mystiques et Magiciens du Tibet*, publicado en 1929 por Alexandra David-Néel, una interesante dama francesa que vivió entre dos siglos y a caballo entre dos culturas —la suya, europea, y sobre todo la oriental—; de ella se recuerdan sus exploraciones, sus escritos abundantes que dieron a conocer las costumbres y creencias asiáticas, todo combinado con una vida intensa, larga, en la que fue un poco de todo: periodista, pordiosera, peregrina, sinóloga, francmasona, cantante de ópera y madre adoptiva de un lama. David-Néel falleció en 1969 en Digne-les-Bains, en el sur de Francia, con el

¹⁵⁴ Lagmanovich (2016: 310); las cursivas son del autor.

centenario respetablemente cumplido. No es de extrañar que tal figura no pasara desapercibida a los ojos de los compiladores sedientos de recortes «breves y extraordinarios» para la nueva antología. A su manera, el relato de la exploradora francesa es extraordinario, pero no es tan breve, como se ha visto. Comparemos algunos pasajes del texto original con la reelaboración del dúo argentino¹⁵⁵:

Il n'avait pas encore quatorze ans quand il se sauva de chez lui, incapable de résister au désir d'atteindre la réalité de ses visions. Depuis ce temps, il avait vécu en vagabond, travaillant de temps en temps, ici et là, sur sa route, pour gagner sa subsistance, mendiant le plus souvent, errant à l'aventure sans pouvoir maîtriser son agitation et se fixer quelque part. Pour le moment, il venait d'Aric, au nord du désert d'herbe.

Si tradujéramos este párrafo, nos encontraríamos aproximadamente con las líneas que siguen:

Aún no tenía catorce años cuando se fugó de su casa, incapaz de resistirse al deseo de alcanzar la realidad de sus visiones. Desde entonces, había vivido como un vagabundo, trabajando de vez en cuando, aquí y allá, sobre la marcha, para ganarse el pan, mendigando casi todo el tiempo, errante en la aventura sin poder dominar su agitación y quedarse en algún lugar. De momento, venía de Aric, al norte del desierto de hierba.

No me cuesta imaginar a Borges y Bioy Casares rechazando sin ambages una proposición semejante. ¿Qué hacen, entonces, los antólogos-autores? Reescriben la historia, simplemente. No se contentan con traducirla. Una traducción simple equivale a poco menos que a un chiste de pésimo gusto. Hay que buscar las «palabras significativas», dejar de lado todo aquello que estorba. Y el milagro de la creación se opera; así nace un microrrelato:

A los diecinueve años huyó, ávido de encontrar la realidad que correspondía a esas formas. Fue vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón. Hoy llegó a esta posada, cerca de la frontera.

La economía de medios es más que visible. El personaje principal del relato no tiene catorce sino diecinueve años. Los antólogos lo han hecho crecer y madurar en un abrir y cerrar de ojos. ¿Por qué? ¿Hace falta justificarlo? ¿Es más creíble acaso que el milagro de la narración sea realizado por un adulto y no por un niño? Probablemente. Queda, sin embargo, el recurso de elevar a la más alta literatura posible una frase cuya música, cuyo ritmo, en lugar de decir «aún no tenía catorce años cuando se fugó de su casa, incapaz de resistirse al deseo de alcanzar la realidad de sus visiones» se transforma en «a los diecinueve años huyó, ávido

¹⁵⁵ Las citas del texto original de Alexandra David-Néel corresponden al último subapartado, titulado «Los “budas vivientes”» del capítulo tercero de la obra *Mystiques et Magiciens du Tibet* (1929: 109-124); el texto reinventado por Borges y Bioy Casares aparece en las páginas 123-124. No sería posible ignorar las lecturas de Borges a otro texto de David-Néel, *Le modernisme bouddhiste et le bouddhisme de Bouddha*, París, Félix Alcan, 1911, según Rosato y Álvarez (2010: 113), quienes citan las notas manuscritas de Borges que figuran en la página 144 de este volumen, notas que ilustran «un discurso o enseñanza de Buda [en relación con] la condición del cuerpo luego de lograr el estado de liberación». Borges escribe en francés: «Exactement comme un adroit boucher qui, ayant tué une vache l'apporte au marché, la divise en morceaux et s'assied en face d'eux, devant son étal, ainsi, ô Frères, le disciple contemple ce corps qu'il a analysé en ses divers éléments».

de encontrar la realidad que correspondía a esas formas». Este ejemplo puede ser suficiente para ilustrar tanto la concisión como la simplicidad sintáctica y la velocidad relámpago, cualidades destacadas por Lagmanovich en el desarrollo de todo microrrelato.

Pero vale la pena detenerse en otras ilustraciones del caso que estudiamos. Ahí donde David-Néel se incluye en la historia, puesto que la cuenta como un testimonio vivido por ella y su hijo, justificándose en el «*nous*», en el nosotros, encontramos estas frases:

Marchant devant lui, comme c'était son habitude, sans avoir aucun but, il était arrivé quelques heures avant nous, en face de l'auberge où la caravane campait. Il aperçut les chameaux dans la cour, franchit la porte sans savoir pourquoi [se trouva en face du vieux lama... et, alors, avec la rapidité de l'éclair, le souvenir des faits passés illumina sa mémoire.

Il vit ce même lama comme un jeune homme, son disciple, et lui-même comme un lama déjà âgé. Tous deux voyageant sur cette même route, revenant d'un long pèlerinage aux lieux saints du Thibet et retournant chez eux au monastère situé sur la colline].

Borges y Bioy eliminan la voz narradora en primera persona. No les interesa decir que la exploradora había llegado al albergue poco después de producirse el encuentro entre el viejo lama y el maestro reencarnado en el pordiosero. La historia, que no deja de ser sorprendente, se antoja de repente un tanto vulgar y pueril en opinión de los editores. Nos es lícito imaginar o suponer que un párrafo como éste pudiera ocasionar una de esas fulgurantes carcajadas que soltaban Bioy y Borges en la biblioteca del primero, mientras Silvina Ocampo, en algún lugar o sentada con ellos, se preguntara de nuevo qué otra «pavada» podía causar tanta gracia. Los antólogos se relajan, dejan de reír y de burlarse de la mediocridad literaria de un tal pasaje; son como cualquier otro creador; sus voces son omniscientes. Todo lo ven, todo lo saben. Y reescriben:

Vio la casa, la fatigada caravana mogólica, los camellos en el patio.

No es una traducción, esto es evidente, ni siquiera un resumen o una inferencia. Es, simplemente, otro texto. Han reinventado el pasaje (de nuevo). Han respetado el enunciado «vio los camellos en el patio», pero antes han dibujado una «casa» y luego lo que me parece ser una de las soluciones estilísticas más hermosas posibles: una «fatigada caravana mogólica». Casi pareciera que nos hubieran puesto una estampa delante de nosotros. El cuadro de una exposición; la pintura en el microrrelato. La sintaxis se simplifica al máximo lo que aumenta la velocidad del ritmo que desemboca forzosamente en un desenlace que, según la cita de Lagmanovich que hemos señalado antes, puede ser «conclusivo» o «abierto». Me parece que en Borges casi ningún microrrelato es conclusivo. Si las competencias del lector son constantemente requeridas, es bastante probable que los finales puedan multiplicarse hasta el infinito. En «La vuelta del maestro», el final dibuja un círculo con particular virtuosismo. De este modo, cuando Alexandra David-Néel nos dice:

Le lendemain, je vis la caravane, retournant sur ses pas, s'éloigner au pas lent des grands chameaux et disparaître à l'horizon dans les solitudes du Gobi. Le nouveau *tulkou* s'en allait avec elle vers son étrange destin,

Borges y Bioy Casares van a preferir, como era de esperar, otra solución:

Al amanecer, la caravana emprendió su lento regreso. Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior.

Sería injusto desmerecer las imágenes creadas por la autora en el texto original. David-Néel «vio», así lo asegura, cada momento que describe. Los antólogos añaden detalles y reciclan los elementos; la exploradora dice que «el nuevo *tulku* se iba con [la caravana] hacia su nuevo destino». Borges y Bioy renuncian al vocablo tibetano y prefieren culminar con «Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior», es decir, las mismas visiones que encontramos en el texto original, previamente («des solitudes sablonneuses, des tentes rondes, en feutre, un petit monastère sur une colline»¹⁵⁶), pero que la autora no repite. Los antólogos sí repiten la mención a las imágenes de una vida anterior, pasada, que pasa ahora a convertirse en el momento presente. La idea de la vuelta, del círculo, queda trazada según el plan de los editores.

ENSAYAR UNA REPRODUCCIÓN DEL UNIVERSO

Ahora bien, la realización final de este microrrelato no podría resultar completa sin una explicación acerca del lugar que ocupa en la antología. «La vuelta del maestro» —y volvamos a decir aquí que este título refuerza o amplifica el sentido del recorte devenido en brevísima ficción— puede leerse después de «Un golem» y antes de «Temor de la cólera». «Un golem» es el título dado a un pasaje recortado del *Talmud*, concretamente del Sahnedrin 65b. «Temor de la cólera» encabeza un extracto atribuido a un poeta árabe del siglo XVIII, Ahmad el Qalyubi, autor que ha gozado en el siglo XX de una atención muy particular gracias a las traducciones francesas de René R. Khawam¹⁵⁷. Los tres textos citados responden al anuncio de la «nota preliminar»: «Hemos interrogado [...] textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales». En el caso que nos corresponde, los antólogos nos exponen en su particular museo una pintura del judaísmo, otra del budismo tibetano y una última que es decididamente musulmana y que evoca los

¹⁵⁶ David-Néel (1929: 123).

¹⁵⁷ La grafía de Ahmad el Qalyubi incluye otras posibilidades: Ahmad ibn Ahmad ibn Salamat al-Qalyubi y Ahmad al-Qalyoubi. Borges y Bioy Casares han escrito Ah'med el Qalyubi; he preferido una variante más simple, que combina las anteriores. Dos traducciones de Khawam a la obra de Qalyubi son *Le fantastique et le quotidien* (1981) y *Histoires étranges et merveilleuses* (1977).

aires tan queridos por Borges de la legendaria Arabia y sus milésimas noches. No son textos originales transcritos, ya lo hemos visto; son reelaboraciones a partir de un material preexistente, escrito en una lengua conocida por los antólogos. Una lectura demasiado rápida podría hacer creer que «La vuelta del maestro» es una fábula tibetana recogida de un antiquísimo volumen cuando en realidad se trata de un episodio narrado por una viajera europea en un país oriental. Éste es el mismo programa seguido por los compiladores, que, siendo argentinos, asumen su lugar en la cultura occidental para desde ahí recrear sus lienzos exóticos basados en «las antiguas y generosas fuentes orientales». Borges y Bioy Casares no consultan las obras originales hebreas; no viajan a ningún monasterio para revisar algún manuscrito redactado a mano en tibetano antiguo; no son capaces de leer en árabe. ¿Cuál es la solución? Revisar los textos escritos en lenguas europeas acerca de esas «diversas naciones» y «épocas». El relato de David-Néel es un ejemplo. En el caso de «Un golem», podríamos aventurarnos a citar una traducción inglesa del *Talmud*, como ésta de la edición digital de William Davidson, suponiendo que Borges y Bioy Casares realizaron el mismo trabajo de reedición y recreación de «La vuelta del maestro»¹⁵⁸:

Indeed, Rava created a man, a golem, using forces of sanctity. Rava sent his creation before Rabbi Zeira. Rabbi Zeira would speak to him but he would not reply. Rabbi Zeira said to him: You were created by one of the members of the group, one of the Sages. Return to your dust.

The Gemara relates another fact substantiating the statement that the righteous could create a world if they so desired: Rav Hanina and Rav Oshaya would sit every Shabbat eve and engage in the study of *Sefer Yetzira*, and a third-born calf [*igla tilla*] would be created for them, and they would eat it in honor of Shabbat.

Ante la riqueza literaria del *Talmud*, el binomio argentino acierta una vez más con otra reescritura; la realización final de este microrrelato se aproxima al comentario enunciado a propósito de una leyenda:

UN GOLEM

Si los justos quisieran crear un mundo, podrían hacerlo. Combinando las letras de los inefables nombres de Dios, Rava consiguió crear un hombre y lo mandó a Ray Zera. Este le dirigió la palabra; como el hombre no respondía, el rabino le dijo: «Eres una creación de la magia; vuelve a tu polvo».

Dos maestros solían, cada viernes, estudiar el *Sepher Yetzira* y crear un ternero de tres años que luego aprovechaban para la cena.

Sanhedrin, 65, b¹⁵⁹

«Si los justos quisieran crear un mundo, podrían hacerlo». La primera frase introduce el resto del relato; es la entrada necesaria para realzar lo que sigue, y que en el original aparece

¹⁵⁸ Rosato y Álvarez (2010: 181-182) nos dicen que este texto constituye un «resumen» de un párrafo de la página 276 de *Hebraic Literature: Translations from the Talmud, Midrashim and Kabbala*, con introducción de Maurice Henry Harry, Nueva York, Tudor Publishing Co., 1944. Aparece también, como lo mencionan estos autores, en «El Golem» (*El libro de los seres imaginarios*, [1957] 1990b: 108).

¹⁵⁹ Borges y Bioy Casares (1973: 26).

en el segundo pasaje. La creación de un hombre, un golem, es respetada según el texto original, salvo el añadido de «combinando las letras de los nombres de Dios». Este microrrelato antecede y prepara la configuración del poema de verso libre «El golem», de 1958, publicado en *El otro, el mismo*, en 1964, y que relata la creación de una criatura, un «simulacro», a partir del «Nombre»¹⁶⁰. Este vocablo alude al «terrible» enigma del universo por el cual fue creado el primer hombre. Un rabino de Praga, conforme a la leyenda registrada por Gershom Scholem a propósito de Judá León —Borges cita a ambos en su poema—, se dedica a la tarea deicida de crear. La leyenda talmúdica, que nuestros antólogos reescriben para la antología que preparan, recuerda la torpeza de semejante empresa: el golem es incapaz de hablar y es condenado a volver al polvo por ser un producto de la magia. A los maestros se les concede, no obstante, la no menos admirable proeza de crear con sus poderes un animal que luego comerán en honor del día que consideran santo. Un hombre es creado por otro hombre. La criatura en cuestión no puede hablar. Hace falta un complemento, una continuación. Y aquí aparece el pasaje que hemos leído de la francesa Alexandra David-Néel, en el que se nos introduce a otro mundo místico, esta vez lejos de las sinagogas de Praga, Jerusalén o Babilonia, y que se sitúa en los confines del Tíbet profundo.

En la obra citada, David-Néel nos detalla los procedimientos seguidos por los monjes tibetanos para reconocer a su maestro, al *tulku*. La exploradora dice: «Littéralement, le terme *tulkou* signifie “une forme créée par un procédé magique”. D’après les lettrés et les mystiques tibétains, nous devons considérer les *tulkous* comme des fantômes, des émanations occultes, des marionnettes fabriquées par un magicien pour servir ses intentions»¹⁶¹. Traduzco, pero sin seguir el mismo procedimiento de los antólogos extraordinarios: «Fantasmas, emanaciones ocultas, marionetas fabricadas por un mago para que cumplan con sus intenciones». El *tulku* es también un golem, con la posible única diferencia de que el primero es una marioneta capaz de reencarnar en el cuerpo de un elegido destinado a la dirección espiritual de otros mortales; el golem es una imitación mediocre y torpe de un humano. Además, el *tulku* sabe hablar, por supuesto. En la historia de David-Néel, uno de estos maestros tiene un nombre: Migyur. En la narración lo vemos evolucionar, de pordiosero se convierte en un monje, y no en uno cualquiera; es el viejo maestro reencarnado que regresa para dirigir a sus fieles que lo han esperado por veinte años. El anciano que dirige la caravana lo reconoce del mismo modo que lo hizo en los tiempos en que era su joven discípulo. Creador y creado. Los rabinos y el golem. El gran lama y su *tulku*, que reencarna una vez tras

¹⁶⁰ Borges (2017: 517-521).

¹⁶¹ David-Néel (1929: 115).

otra, y a quien algunos llaman, erróneamente, el «buda viviente». Borges y Bioy Casares nos permiten abrazar dos mundos, dos culturas, dos religiones que se reflejan en el espejo de una lengua y de una cultura occidental y que son reproducidos y reelaborados a la manera que sólo saben hacerlo los compiladores.

En cierto modo, los dos microrrelatos —«Un golem» y «La vuelta del maestro»— se complementan y construyen una minificción aparte y global. Este binomio se caracteriza por una macroentrada, la leyenda talmúdica, que se extiende en un macrodesarrollo, expuesto en el episodio de la aventurera francesa convertida al budismo. El macrofinal es reservado para el siguiente microrrelato, según el orden de publicación:

TEMOR DE LA CÓLERA

En una de sus guerras, Alí derribó a un hombre y se arrodilló sobre su pecho para decapitarlo. El hombre le escupió en la cara. Alí se incorporó y lo dejó. Cuando le preguntaron por qué había hecho eso, respondió:

—Me escupió en la cara y temí matarlo estando yo enojado. Sólo quiero matar a mis enemigos estando puro ante Dios.

Ah'med el Qalyubi, Nanadir¹⁶²

Alí es el *bulku* en su estado más elevado de purificación; es un campeador que batalla en las guerras santas del mundo. Es un creador que se sitúa frente al otro: el hombre a punto de ser decapitado y que le escupe en la cara. La santificación del monasterio tibetano surte su efecto y reaparece, ahora en algún confín del mundo árabe. Alá y Yahvé se interrogan, se saludan, se dan la mano y reflexionan sobre las fuerzas místicas del budismo gracias a una antología que pone frente al espejo los textos de terceros que traducen a otros, y así, hacia el infinito, en un viaje de fábulas que se reencarnan, que no mueren, que pueden ser mejoradas, elevadas a un nivel artístico semejante al de una escultura griega o de un retrato renacentista, en un afán de leer y de repetir lo que tiene el mundo de grandioso, pero también de breve y extraordinario.

¹⁶² Borges y Bioy Casares (1973: 29). «Temor de la cólera» aparece bajo el título «Les dangers de la rancune» («Los peligros del rencor») en *Le fantastique et le quotidien* (1981: 45). Con respecto a esta traducción, René R. Khawam (1981: 10) afirma que los manuscritos originales indicaban su filiación directa con los textos de los que se extrajo la traducción de *Histoires étranges et merveilleuses* (1977), y que ambas obras contrastan por la «ruptura del plan, del método y del objetivo». Llegados a este punto, convendría recordar dos aspectos señalados por Khawam (1977: 35) en lo que atañe a la fuente principal de este microrrelato cuya forma corresponde con la de las «parábolas», «en la medida en que el relato, por encima de su aparente “simplicidad”, se abre siempre en otro lugar que autoriza todas las profundizaciones, todas las meditaciones» (la traducción es mía). Siguiendo la relación que Khawam (1977: 29-31) realiza en torno a algunas ediciones europeas y árabes de *Histoires étranges et merveilleuses* (en original árabe, *Hikâyat gharîba wa 'adjîba*), podríamos inferir que Borges y Bioy Casares pudieron haber trabajado la traducción alemana de O. Rescher (*Die Geschichten und Anekdoten aus Qalyûbî's Nawâdir*, 1920).

En una entrevista a Antonio Carrizo el 19 de noviembre de 1955, Borges sentencia: «Me creo más capaz de inventar fábulas que personas»¹⁶³. Es una evidencia, casi un lugar común; en sus lecturas y en su narrativa vista como un conjunto, el argentino prefiere la fabulación, la narratividad revestida de brevedad. En varias de sus entrevistas y prólogos no dejó de declarar su natural haraganería. En *Ficciones*, así nos lo dice, escribir novelas y tratados se define como un «desvarío laborioso y empobrecedor», y es en esta misma colección de piezas donde también parece afirmarnos que el fin último de su literatura consistió en «ofrecer un resumen, un comentario». Toda la literatura borgiana podría representarse como una apología de lo breve. Me he preguntado las razones de estas preferencias tan particulares que lo condujeron a desdeñar, incluso, obras capitales de la narrativa hispanoamericana como *Cien años de soledad*, publicada en 1967¹⁶⁴. ¿Se trató de una consecuencia natural ligada a sus problemas de visión, que culminaron en una ceguera casi absoluta y que lo obligó a convertirse en el escucha atento de las lecturas realizadas por sus allegados? ¿Fue acaso la brevedad una preferencia estética en Borges? ¿Fue él un lector impaciente o, simplemente, un escritor haragán?¹⁶⁵

En este capítulo me propongo presentar los elementos que posiblemente caracterizan una teoría de la brevedad literaria entendida según Borges. Creo que la gran coherencia de la narrativa borgiana, y de su poética, consiste en el anhelo de abarcar el todo en un puñado de líneas. Éste fue, tal vez, el primer objetivo del argentino durante su larga existencia: describir el universo a través de una mirada única y deicida, tal como el narrador lo hace en el sótano de la casa de Beatriz Viterbo, ante el panorama que deja ver el Aleph, ese punto en el que todos los puntos confluyen. Los elementos sobre los que se basa esta teoría de la brevedad,

¹⁶³ Carrizo (1997: 313).

¹⁶⁴ En una ocasión, en 1968, a la pregunta de si había leído *Cien años de soledad*, respondió: «No, no la leí. Trataré de leerla» (Sorrentino, 2001: 240-241). A mediados de 1979, la opinión sobre una de las novelas mayores del *boom* no había cambiado demasiado: «Es rarísimo todo...sí» (Carrizo, 1997: 80). Por otro lado, leemos esta cita: «Nunca he leído un libro desde el principio hasta el fin, salvo ciertas novelas y la *Historia de la Filosofía Occidental* de Bertrand Russell. Nunca he leído por sentimiento del deber» (Bravo y Paoletti, 1999: 118, en: Antonio Carrizo, *Borges el memorioso*, Colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica, México, 1982).

¹⁶⁵ Borges y Ferrari (1992: 35).

pilar creador del microrrelato borgiano, se inspira en ejes tan dispares y variados como la novela policiaca, la enciclopedia, el museo, la teología, el plagio y la autobiografía.

EL EFECTO SORPRESA

He citado antes que Borges llega, en su momento, «a la conclusión melancólica de que el acto de elaborar cuentos breves ha desaparecido»¹⁶⁶. Si también he comentado cómo el argentino previó algunos elementos del microrrelato, conforme a su propia comprensión del relato policial —de los cuales vuelvo a citar la «la economía de personajes y de recursos» así como una «solución necesaria y maravillosa»—, la base de sus inquietudes, según sus lecturas de Ellery Queen y Chesterton, incide en la estocada del final del relato corto. La idea ha sido muy bien descrita por otros autores anglosajones, como Isaac Asimov, responsable de una antología posterior, pero próxima en el tiempo, a *Cuentos breves y extraordinarios*¹⁶⁷.

La cuestión reside en la solución del problema. En los *Cuentos breves y extraordinarios*, este aspecto se resuelve mediante el llamado «efecto sorpresa». Entre los textos seleccionados por los compiladores destaca una traducción del microrrelato «El sueño», del estadounidense O. Henry (1862-1910), seudónimo de William Sidney Porter, conocido por la resolución ingeniosa e inesperada de los finales de sus creaciones. En este relato breve, no obstante, también se aprecian algunas preferencias temáticas muy borgianas: la difuminación entre realidad y ficción o el sueño como matriz productora de una nueva realidad. En efecto, «El sueño» —publicado originalmente en 1912, dos años después de la muerte de O. Henry, en una colección de 23 relatos breves titulada *Rolling Stones*— comienza con una introducción que se anuncia filosófica en el fondo y ensayística en la forma; una primera frase nos recuerda, no obstante, que estamos en el terreno de lo narrativo¹⁶⁸:

Murray soñó un sueño.

La psicología vacila cuando intenta explicar las aventuras de nuestro yo inmaterial en sus andanzas por la región del sueño, «gemelo de la muerte». Este relato no quiere ser explicativo: se limitará a registrar el sueño de Murray.

¹⁶⁶ Borges (1990: 296).

¹⁶⁷ En efecto, Asimov (1963: 14-15) hace referencia al «golpe final» de las minipiezas narrativas cuya dimensión compara con un «mordisco»; transcribo la cita completa que figura en la introducción, con fecha de agosto de 1962, de su antología realizada a cuatro manos con Groff Conklin: «The short-short is, in itself, a popular, if difficult, form of literature. Because it is so short, it can be read quickly, and in our hectic times a “bite-size” piece of writing, designed to be nibbled at between meals, is always welcome. Because it is so short, it must pack a final punch to be effective; and there is then the added delight of trying to outguess the author and (we hope) failing, and therefore being at once surprised, shocked, and delighted at the final sentence. But consider the extra dimension of the science fiction short-short. There must be concise writing and the final punch of the ordinary short-short, and on top of that there must *also* be the evocation of a background differing from our own».

¹⁶⁸ Borges y Bioy Casares (1973: 34).

Una de las fases más enigmáticas de esa vigilia del sueño es que acontecimientos que parecen abarcar meses o años ocurren en minutos o instantes.

El nudo presenta los instantes vividos por Murray en el corredor de la muerte: una hormiga corre «de un lado a otro» sobre la superficie de «una hoja de papel blanco»; el sentenciado se pregunta «cómo responderían por él su corazón, sus piernas y su cara» antes de morir; siente la llegada inevitable de «las nueve de la noche», su última hora. Hay lugar para un diálogo entre el condenado y un compañero de celda, Carpani, cuya «gran voz retumbante, de indestructible calidad musical», le recuerda una lección de vida: «Hombres como nosotros tenemos que saber morir como hombres». Siguen las escenas que preceden al momento cumbre —la silla eléctrica—; llegan los guardias y un reverendo; se nos dice que el corredor de la muerte se conoce en realidad como «la Calle del Limbo»; gracias a uno de sus custodios, Murray «bebió profundamente» sus últimos tragos de whisky. Reproduzco los tres últimos párrafos del relato:

Salieron al corredor y los condenados lo supieron. La Calle del Limbo es un mundo fuera del mundo y si le falta alguno de los sentidos, lo reemplaza con otro. Todos los condenados sabían que eran casi las nueve, que Murray iría a la silla a las nueve. Hay también, en las muchas calles del Limbo, una jerarquía del crimen. El hombre que mata abiertamente, en la pasión de la pelea, menosprecia a la rata humana, a la araña y a la serpiente. Por eso, de los siete condenados, sólo tres gritaron sus adioses a Murray, cuando se alejó por el corredor, entre los centinelas: Carpani y Marvin, que al intentar una evasión había matado a un guardia, y Bassett, el ladrón que tuvo que matar porque un inspector, en un tren, no quiso levantar las manos. Los otros cuatro guardaban un humilde silencio.

Murray se maravillaba de su propia serenidad y casi indiferencia. En el cuarto de las ejecuciones había unos veinte hombres, empleados de la cárcel, periodistas y curiosos que...

Aquí, en medio de una frase, el sueño quedó interrumpido por la muerte de O. Henry. Sabemos, sin embargo, el final: Murray, acusado y convicto del asesinato de su querida, enfrenta su destino con inexplicable serenidad. Lo conducen a la silla eléctrica. Lo atan. De pronto, la cámara, los espectadores, los preparativos de la ejecución, le parecen irreales. Piensa que es víctima de un error espantoso. ¿Por qué lo han sujetado a esa silla? ¿Qué ha hecho? ¿Qué crimen ha cometido? Se despierta: a su lado están su mujer y su hijo. Comprende que el asesinato, el proceso, la sentencia de muerte, la silla eléctrica, son un sueño. Aún trémulo, besa en la frente a su mujer. En ese momento lo electrocutan.

La ejecución interrumpe el sueño de Murray.

O. Henry

El final inacabado de esta historia constituye, tal vez, uno de sus principales atractivos. Se ha dicho que gracias a las notas dejadas tras la muerte de O. Henry fue posible reconstituirlo. Me basta aquí ofrecer una propuesta de análisis muy somero con el fin de comprender las razones que pudieron haber influido en su inclusión en los *Cuentos breves y extraordinarios*. Es una perogrullada, ciertamente, pero «El sueño» es un ejemplo evidente de lo breve y extraordinario. Por un lado, el sueño y la muerte son comparados a dos hermanos gemelos. Dormir y morir son, pues, las dos caras de una misma moneda. La voz narradora nos sumerge en el sueño de Murray, el personaje principal, un hombre que se ve a sí mismo en su celda mientras espera que llegue la hora de su muerte. Siguiendo las preferencias de Borges, la trama prima en el desarrollo del relato en tanto que los personajes son dibujados a grandes aunque certeros trazos: Murray habla con serenidad, sonrío dos veces, obedece al

guardia que le ofrece un trago para llenarse de valor antes de sentarse en la silla eléctrica, es un amante hombre de familia, o al menos así se le describe; Carpani, que en el original se llama Bonifacio, es otro preso, un siciliano que ríe estruendosamente y al que aún le quedan más días de vida antes de ser ejecutado; el guardián, por su lado, es descrito como «un hombre inmenso, rudo y bondadoso». Los personajes, excepto Murray, crean un fresco y destacan por su proliferación: siete presos más, aparte de Murray, aguardan en el corredor de la muerte; dos guardias y el capellán aparecen para acompañar a Murray a la silla eléctrica; en «el cuarto de las ejecuciones» se señala la presencia de «unos veinte hombres» entre «empleados de cárcel, periodistas y curiosos»; cuando el ejecutado despierta, o cree despertar, aparecen las figuras de «su mujer y su hijo». Los personajes citados crean en el microrrelato una sensación de obra coral; la multitud asume el papel de un actor monolítico que se enfrenta al personaje principal.

No obstante, recordemos que la trama es el centro principal del relato. Un hombre sueña que va a ser ejecutado. El narrador no logra culminar la historia de este sueño ofreciendo de este modo al lector la oportunidad de terminarla a su gusto. Esto, que sigue siendo viable en la constelación de todas las lecturas, se acompaña de un párrafo final que alude a la muerte del autor, lo que imposibilita la continuación del sueño, y entonces se prosigue la narración: Murray es electrocutado y es ahí cuando se despierta aliviado con su familia, besa a su mujer y comprende que todo aquel infierno no es real; es entonces cuando es electrocutado, y el lector, gracias a ese «efecto sorpresa», comprende, entre tantas posibilidades de interpretación, que ha leído el recuento de un sueño dentro de otro. Murray es culpable, pero sueña que a la final no lo es, que va a ser ejecutado y es en ese momento que despierta del, llamémoslo así, primer sueño; el segundo, el definitivo, se interrumpe en el momento en que muere electrocutado. Se cumple así la premisa de las primeras líneas del microrrelato: «La psicología vacila cuando intenta explicar las aventuras de nuestro yo inmaterial en sus andanzas por la región del sueño, “gemelo de la muerte”. Este relato no quiere ser explicativo: se limitará a registrar el sueño de Murray». El terreno onírico, tan apreciado por los compiladores, se convierte aquí en una caja de resonancia de todo eso que podría constituir el mundo real. El asunto es que para la literatura la distinción entre lo real y lo imaginario es un tema anodino. Borges y Bioy Casares lo sabían muy bien, y sobre este principio levantaron el primer ángulo de su teoría particular de la brevedad.

Pero lo breve aspira, en Borges y Bioy Casares, a lo grande, a lo infinito —y ésta es una palabra o noción que he repetido aquí varias veces y que aparecerá en las próximas páginas por su adecuación al universo literario de Borges—. Así, la literatura borgiana es también generalista, y esto puede explicarse en su afición por la enciclopedia, que puede ser, «para un hombre ocioso y curioso», «el más grato de los géneros literarios». En consecuencia, Borges considera a Plinio el «padre ilustre» de la enciclopedia, en la que se encuentran «noticias sobre las artes, sobre la historia [...] y sobre las leyendas también, sobre los mitos», refiriéndose a la *Historia natural* de Plinio. Borges recuerda que la *Enciclopedia Británica* de su juventud «estaba hecha para la lectura; es decir, era una serie de ensayos»¹⁶⁹.

En los *Cuentos breves y extraordinarios*, hay tinta y espacio suficiente para las entradas de enciclopedias —hasta y sobre todo de las ficticias—; un ejemplo notable es el siguiente:

EL DESPERTAR DEL REY

Agentes franceses en el Canadá, después de la derrota de sus armas, en 1753, divulgaron entre los indios la información de que el rey de Francia había quedado dormido durante los últimos años, pero que acababa de despertar y que sus primeras palabras fueron: «Hay que arrojar inmediatamente a los ingleses que se han metido en el país de mis hijos rojos.» La noticia cundió por todo el continente y fue una de las causas de la famosa conspiración de Pontiac.

H. Desvignes Doolittle, *Rambling Thoughts on World History* (Niagara Falls, 1903)¹⁷⁰

El pretendido autor, H. Desvignes Doolittle, parece haber sido desenmascarado recientemente¹⁷¹. Aquí nos interesa destacar el valor dado al extracto como material narrativo. Esta preferencia, que resulta, en mi opinión, de la segunda base para una teoría borgiana de la brevedad, se inspira en la propia carrera del argentino, cuya narrativa breve se publica y desarrolla en publicaciones periódicas a partir de los años treinta: *Sur*, *El Hogar*, *Revista multicolor de los sábados* del diario *Crítica*. El extracto, por otro lado, parece indicarnos que cualquier enunciado o conjunto de frases recortadas de otro texto pueden adquirir autonomía y funcionar de un modo independiente. El texto citado pertenece a una relación inventada, firmada en 1903, en la que personas no imaginadas (el rey de Francia, entonces Luis XV) y acontecimientos reales («la famosa conspiración de Pontiac») se ponen de manifiesto para recrear una historia «divulgada por agentes franceses en el Canadá», según la cual el monarca francés había caído en un profundo y largo sueño «durante los últimos años», había

¹⁶⁹ En Borges y Ferrari (1992: 170). Por otro lado, cabe añadir aquí el siguiente comentario, complemento de lo anterior: «Borges opens his famous story “La biblioteca de Babel” with the words: “El Universo (que otros llaman la Biblioteca)...”. The Universe as Library: the equivalence is central to Borges’s work» (Balderston, 1986: XIV).

¹⁷⁰ Borges y Bioy Casares (1973: 46).

¹⁷¹ Así lo afirma el crítico italiano Tommaso Scarano (2020). Este microrrelato, como otros más de *Cuentos breves y extraordinarios*, también aparece publicado en *Libro de sueños* (Borges, 1976: 132).

despertado y pronunciado, como «primeras palabras», la orden de desalojar a los ingleses de los territorios de sus «hijos rojos». El lector de esta narración disfrazada de entrada enciclopédica puede, si su imaginación se lo permite, considerar que la pieza pertenece a una obra de proporciones mayores, con lo cual los compiladores juegan una vez más con el recurso de la elipsis que aquí se relaciona más con una gran enciclopedia invisible.

Del texto al contexto. La imprenta de la enciclopedia borgiana es el museo. En Borges como en Bioy Casares, el «museo» es también otra representación del fragmento, y más si éste se caracteriza por ser «ingenioso y extraño»¹⁷². Podríamos creer que museo y enciclopedia son sinónimos en el glosario de Borges, pero creo que en realidad, en el primer caso, se trata de un lugar, de una entidad, cierto, abstracta, mientras que en el segundo caso podemos hacer referencia al texto, al libro como documento infinito en el que todo cabe y es posible, pero —recordémoslo una vez más— «a condición de ser [breve]». Así, la enciclopedia ilustra, explica; el museo, por su lado, expone, exhibe. Ambos, es cierto, comparten el mismo fin: querer encerrar el universo, sí, y también recrear uno nuevo a partir del primero.

Como en los museos se suelen exponer estatuas, he querido ilustrar estos argumentos con el siguiente microrrelato de los *Cuentos breves y extraordinarios*:

LA ESTATUA

La estatua de la diosa, en Saís, tenía esta inscripción enigmática: «Soy todo lo que ha sido, todo lo que es, todo lo que será, y ningún mortal (hasta ahora) ha alzado mi velo».

Plutarco, tratado *De Isis y Osiris*, noveno párrafo¹⁷³

Los compiladores citan a Plutarco para revelar la «inscripción enigmática» de una estatua, pero no de una cualquiera: se trata de una deidad, de un ser más próximo de la ficción, puesto que se relaciona con el ámbito politeísta, y, en consecuencia, teológico. Esta diosa, cuya representación es la estatua, es un símbolo del «ser», de la esencia de existir repartida en un recorrido cronológico que empieza en el pasado («ha sido»), el presente («es») y el futuro («será»). Esta facultad de «ser» es incomprensible para el lector, quien sólo puede deducir que está ante un misterio, un enigma, deducción que se refuerza por el último enunciado de la inscripción: «ningún mortal (hasta ahora) ha alzado mi velo». El velo representa el lugar que separa al hombre de lo desconocido; es una barrera u obstáculo que, posiblemente, podrá alzarse algún día y prometer la revelación de todos los secretos.

¹⁷² Con estos adjetivos se tituló una sección publicada en las revistas *Destiempo* y *Los Anales de Buenos Aires*, así como el apéndice de *El hacedor* (Nota del editor de *Museo*, 2002: 5).

¹⁷³ Borges y Bioy Casares (1973: 65).

Sobre el misterio y lo oculto, nociones presentes en la antología borgiana que estudiamos en esta memoria, y su relación en concreto con la enciclopedia, podríamos detenernos en las siguientes consideraciones que se adaptan tanto al análisis de *Ficciones* como de los temas que hasta ahora hemos abordado aquí. En las próximas páginas me detendré en esta obra de Borges que desde varios puntos de vista se ve reflejada en la antología que analizamos.

Para empezar, diremos que Borges cuenta en las primeras líneas de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» que, poco antes de que Bioy Casares recordara lo dicho por «uno de los heresiarcas de Uqbar» sobre la cópula y los espejos, hablaba sobre «la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal». De esta novela no se vuelve a hablar más en el resto de la narración puesto que el interés se centra en la información descubierta en el enigmático tomo de una enciclopedia en torno a «un falso país» de cuya existencia nadie tiene ninguna idea. En cuanto a esa «novela en primera persona», podemos decir que la atención del lector es desviada de un hecho aparentemente aislado o decorativo que, no obstante, introduce las claves de la escritura de *Ficciones* y de no pocos casos de los *Cuentos breves y extraordinarios*. Borges habla de un relato en el cual el narrador omite, desfigura los hechos y se contradice para impedir que la gran mayoría de los lectores adivine una realidad, un final quizá, que se describe como «atroz o banal». Ésta pareciera ser la idea medular que estructura la composición de las piezas que componen tanto el bloque de «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941) como el de «Artificios» (1944). Se trata de una idea que se vale de la asociación *del misterio y de lo oculto* como recursos de construcción de un programa estético muy particular.

El *Diccionario* define el *misterio*, entre sus varias acepciones —la mayoría son propias del ámbito religioso, lo que no debería sorprendernos en Borges—, como una «cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar». El adjetivo *oculto*, por su lado, hace referencia a algo «escondido, ignorado, que no se da a conocer ni se deja ver ni sentir». Si asociamos ambos términos bajo un solo concepto que pueda englobarlos, siguiendo el uso de la conjunción copulativa *y*, ése sería el que significa la palabra *secreto*. En efecto, el adjetivo *arcano*, sinónimo de misterioso, alude a una cosa «secreta, recóndita, reservada». Poner algo en un lugar secreto es también esconderlo o ignorarlo, y que finalmente hay que descubrir. De forma general, cabe decir que Borges oculta un mensaje que puede considerarse secreto en las 16 narraciones que componen *Ficciones*. El esfuerzo del lector es requerido para

comprender las «adivinanzas» que se esconden tras una serie de hechos desfigurados, que se contradicen, como en la novela citada al comienzo de la narración de «Tlön». Puede tratarse de un pensamiento político, de una postura intelectual, de un modo de jugar con la ambigüedad de los géneros literarios. Puede tratarse, sobre todo, de una metáfora explícita del arte narrativo.

Al tratar este tema, podemos preguntarnos cómo el misterio y lo oculto determinan la creación literaria de *Ficciones* y, por consiguiente, la selección de microrrelatos en la antología de los *Cuentos breves y extraordinarios*. Al hablar de creación borgiana, consideramos que el autor, en el ámbito narrativo, adquiere la figura de una especie de deícida que se propone reelaborar una nueva concepción del mundo, del hombre y del arte literario, siempre en función de una estrategia de ilusiones, de un juego secreto en el cual los fenómenos que ocurren no se pueden ver ni explicar, no, al menos, a primera vista.

El misterio y lo oculto en la creación de un mundo

Posiblemente, el mejor ejemplo que ilustra, al menos a primera vista, lo que hay de misterio y de oculto en la creación borgiana de un mundo sea el de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Borges nos dice en el prólogo que esta pieza constituye una serie de «notas» sobre un «libro imaginario». El libro en cuestión es el tomo XXVI de una enciclopedia que tiene la particularidad de incluir en algunas ediciones —en muy pocas ediciones— el artículo sobre Uqbar que resume la doctrina del heresiarca citado por Bioy en términos, dice Borges, «literariamente inferiores»¹⁷⁴. La doctrina de Uqbar, «para uno de esos gnósticos», es la siguiente: «El visible universo [es] una ilusión o (más precisamente) un sofisma». Cabría detenerse en la definición de algunos conceptos aquí empleados. Un *heresiarca* se define como el fundador de una *herejía*, que es, a su vez, un «error sostenido con pertinacia», obstinación, terquedad. El narrador vincula la herejía con el *gnosticismo*, que es, por otra parte, una «doctrina filosófica y religiosa de los primeros siglos de la Iglesia, mezcla de la cristiana con creencias judaicas y orientales, que se dividió en varias sectas y propugnaba tener un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas», dice el *Diccionario*.

Repitémoslo: «Un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas». El sistema de creencias y el fundamento cognitivo de Uqbar se fundamenta en una herejía, en

¹⁷⁴ Resulta interesante, por otro lado, la descripción de los métodos de trabajo de Borges y Bioy, que aparecen en los primeros párrafos de esta narración y que nos dan una idea de cómo debieron haber sido elaborados y reelaborados los *Cuentos breves y extraordinarios*. La premisa es simple: si las enciclopedias no existen, se inventan.

una búsqueda misteriosa e intuitiva de la verdad. De ahí que el «visible universo» se considere un *sofisma*, que es una «razón o argumento falso con apariencia de verdad». Esta aserción nos permite comprender mejor al heresiarca de Uqbar, para quien «los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan [al universo]». Un espejo es, en este sentido, el responsable de una multiplicación de sofismas, de argumentos falaces con apariencia de verdad. Un espejo y, por extensión, la paternidad son los responsables de ocultar un secreto. El secreto podría ser el mismo hallazgo de ese misterioso país que es Uqbar, descubierto por el narrador gracias «a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia». El Secreto, en mayúsculas, es también el modo empleado para señalar con el dedo una verdad supuestamente oculta, pero en boca de todos, por los miembros de la secta del Fénix. Un modo de mistificar una práctica humana, la cópula abominada por el heresiarca y que es, en definitiva, de carácter «instintivo».

Por otro lado, cuando el narrador de «Tlön» tiene ya en sus manos el segundo tomo xxvi de la enciclopedia, de 921 páginas en lugar de las 917 que contiene el primero, se sumerge en la lectura del artículo, que «parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra». La verosimilitud del texto parece corresponder con la sofistería del territorio descrito. Así, la geografía incluye catorce nombres de los cuales sólo tres son reconocidos; se habla también de nombres históricos, y se identifica el de «Esmerdis el mago, invocado más bien como una metáfora». El artículo también describe las fronteras de Uqbar, y se interesa en su Historia, en la que se apunta la exhumación de los «espejos de piedra» que los ortodoxos construyeron al refugiarse en unas islas durante «las persecuciones religiosas» del siglo XIII. Nuevamente, los espejos. Hay un lugar, cómo no, para la literatura de Uqbar, que «era de carácter fantástico», basada en «sus epopeyas y sus leyendas [que] no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön».

El juego de ilusiones y apariencias del artículo enciclopédico corresponde al de una obra de ficción. Todo Uqbar es un sofisma, un país «falso con apariencia de verdad». Pero el narrador quiere convencerse de su existencia, y se propone confirmarla en una búsqueda infructuosa en «atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores» de la Biblioteca Nacional. La conclusión es fulminante y resume lo que hay en verdad de misterioso en esta parte del relato: «Nadie había estado nunca en Uqbar». Las pesquisas bibliográficas van a completarse, no obstante, dos años después, fecha en la que el narrador precisa el descubrimiento de un «libro en octavo mayor», es decir, de 19 a 22 centímetros, dejado en el bar de un hotel por un tal Herbert Ashe, «ingeniero de ferrocarriles» de nacionalidad inglesa. Se trataba del Onceno Tomo de la Primera Enciclopedia de Tlön,

en el que se narraba «un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello —dice el narrador— articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico».

La copiosa descripción del planeta se interrumpe en un punto ante una pregunta necesaria: «¿Quiénes inventaron a Tlön?». La respuesta tuvo que esperar hasta 1947, año de publicación de la famosa *Posdata*. Aquí asistimos a la supuesta revelación del misterio oculto: Uqbar y Tlön son la creación de Orbis Tertius, «una sociedad secreta y benévola». La tesis de la asociación parece simplista y hasta reductora en su propósito de «demostrar [...] que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo». Pero el narrador advierte que ese mundo aparentemente irreal tiene la capacidad de insertarse en el nuestro, de invadirlo, de trastocarlo. En la vajilla de plata que recibe la princesa de Faucigny Lucinge desde Poitiers viene una misteriosa brújula de Tlön. Meses después, «un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado», de un peso «intolerable», aparece en manos de un borracho, en una pulpería. Se trata de una «imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön». Más adelante, «un investigador del diario *The American* [...] exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön», y así, la obra de la sociedad secreta terminó por ser de dominio público. El narrador insiste en desdibujar las fronteras entre lo real y lo ficticio mediante la aparición de los misteriosos objetos citados para solapar, al mismo tiempo, un pensamiento político. «Cualquier simetría con apariencia de orden [sirve] para embelesar a los hombres». Tlön es el símbolo del «planeta ordenado». Las alusiones al «materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo» revelan la posición del intelectual ante los episodios históricos de la época, en los que la realidad «está ordenada [...], pero de acuerdo a leyes divinas» o «inhumanas». Todo lo que puede haber de misterio en la descripción de una sociedad secreta, enigmática, fraguadora de un mundo falso que termina por imponerse al verdadero, es el telón que oculta la aparente realidad de un pensamiento definido en la siguiente profecía: «El mundo será Tlön». Los años cuarenta son los años de la Segunda Guerra Mundial y de la instauración del peronismo en Argentina. Para Borges, el orden concebido por el militarismo y los autoritarismos, causantes de segregaciones y genocidios, debió haber significado, al menos en aquella etapa de su vida, la literal invasión de un mundo irreal en un mundo real. La construcción narrativa de semejante idea pudo ser posible, como hemos tratado de demostrarlo, mediante los ejes ficcionales supuestos por el misterio y lo oculto, descritos a partir de una enciclopedia.

Ahora bien, si los totalitarismos en general parecen ser denunciados en «Tlön», una posición contra el antisemitismo en particular se destaca en «El milagro secreto». Aquí, los mundos irreales pueden acabar con toda tentativa de creación artística. Sólo un milagro definitivo y postrero podía salvar a Jaromir Hladík de perder irremediabilmente y para siempre su hasta ahora inconclusa obra de teatro. El artista se enfrenta a la masa, al mundo, volvamos a decirlo, irreal, en el que unos minutos se transforman en un «año entero» y en el que la ficción literaria puede vencer al destino de los hombres. Sin embargo, el control ejercido por los mundos recreados contra el individuo resulta aplastante. Agentes totalitaristas gobiernan a la misteriosa Compañía de «La lotería en Babilonia», en el que una tenebrosa red de delatores impide la quiebra de un mundo dominado por el azar. La enciclopedia, el espejo o la secta funcionan como recursos creadores de mundos misteriosos, en el sentido de lo arcano y recóndito, que ocultan una supuesta realidad: la invasión de una sociedad racionalizadora y totalitaria, el acto sexual convertido en secreto, en tabú, en misterio oculto.

El misterio y lo oculto en la creación de un hombre

Aquí analizaremos lo que hay de misterio y de oculto en la creación de un hombre, y, aún más, de un proto-hombre, consideraciones que bien podrían inscribirse en la estatua de la diosa de Sais y, desde luego, en «Un gólem». «Las ruinas circulares» es la pieza que ilustra la posibilidad del individuo de crear una entidad humana a través del sueño. Si los miembros de la sociedad secreta de Orbis Tertius se habían propuesto crear un mundo entero, el soñador, «el hombre taciturno [que] venía del Sur», se convierte en uno de los demiurgos evocados «en las cosmogonías gnósticas», según el relato, para soñar «un hombre íntegro, un mancebo». Una segunda lectura de «Las ruinas circulares» nos permite comprender que el mago soñador es a su vez el producto de otro que también está soñándolo. La circularidad, el infinito de sueños creadores, se dibuja al final como el medio de revelación de una verdad que ha sido ocultada por el narrador. El hombre en su esencia es descrito como un misterio, como una entidad recóndita que se fabrica a través del sueño, esto es, la ilusión. Cualquier alusión con «El sueño», de O. Henry, no es pura coincidencia.

Por su lado, Nils Runeberg dedica su vida a restaurar la imagen del traidor por excelencia de la literatura occidental, Judas Iscariote, y concluye al final, en la tercera versión de su obra, que «Dios totalmente se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia», y que para ello «eligió un ínfimo destino: fue Judas». Runeberg se considera el responsable de revelar

una verdad oculta, el secreto nombre de Dios. El misterio de la pieza adquiere en este sentido su significación religiosa. El traidor es Dios, es el proto-hombre. Esta consideración permite caracterizar al hombre soñado por la ficción como un sujeto que debe asociarse a «las complejidades del mal y del infortunio» para aspirar a la grandeza. Un sujeto que debe volverse traidor para ser inmortal.

La pieza «Tema del traidor y del héroe» funciona como «un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria», entendida como la liberación del alma. El traidor debe ser presentado como un héroe, necesita ser vil para redimirse. El traidor es otro misterio que oculta, digamos, un mal necesario. Ryan, el nieto del felón, elige al final rendir un homenaje a su antepasado y publicar «un libro dedicado a la gloria del héroe». Pero esa gloria es también ficticia. Se establece como otro recurso para engañar al lector. Vincent Moon, el inglés de la «cicatriz rencorosa» de «La forma de la espada», cuenta su historia como si él fuera otro puesto que «lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres». Moon parece haber escapado al infortunio y a las posibles consecuencias desastrosas de la traición de la que es víctima en su Irlanda natal, durante los años de la independencia. No obstante, este aparente desdoblamiento es aclarado al final del relato, en el cual Moon se descubre como el verdadero responsable de la delación. Al dirigirse directamente a Borges, mostrándole «la marca de [su] infamia» en su rostro, Moon tiene una última palabra: «Ahora desprécieme». El hombre soñado es uno y todos a la vez; es un misterio que, para convertirse en Dios, debe traicionar, caer en lo más profundo y ser mitificado, paradójicamente, como un héroe.

Una última condición añadimos a otro hombre concebido según esta dialéctica de lo misterio y lo oculto. Se trata de la memoria como imagen perfecta de la percepción del mundo. En «Funes el memorioso», somos testigos de una nueva capacidad humana, recóndita, misteriosa: la de «reconstruir todos los sueños, todos los entresueños», y, aún más, la que inspira el conocimiento según el cual «todos somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo». «En el abarrotado mundo de Funes», la inteligencia humana no se desarrolla en el pensamiento sino en la percepción de los detalles, «casi inmediatos», y de los recuerdos.

Los libros imaginarios ocupan un lugar destacado en el pensamiento borgiano. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», como ya hemos visto, es una prueba. «Examen de la obra de Herbert Quain», como queda expresado en el prólogo de «El jardín de senderos que se bifurcan», representa otro ejemplo de «la escritura de notas» de obras inexistentes. De este modo, Quain es el autor de *April March*, una «novela regresiva, ramificada». Compuesta de trece capítulos, la obra engloba en realidad nueve novelas, cada una escrita según un enfoque distinto: simbólico, sobrenatural, policial, psicológico, comunista, anticomunista. Esta posibilidad narrativa evoca el infinito en un orden que establece a su vez «infinitas historias, infinitamente ramificadas», y anuncia «el más original de [los libros de Quain], sin duda el menos alabado y el más secreto». Se trata de *Statements*, serie de ocho relatos en el que «cada uno prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado». Es posible considerar que el arte narrativo de Herbert Quain sea simplemente «una cosa que no se puede comprender o explicar», siguiendo la definición literal de la palabra *misterio*. Su literatura es misteriosa, y quizá por ello el narrador anuncie que el diario *Spectator* equipara «el primer libro de Quain —*The God of the Labyrinth*— a uno de Mrs. Agatha Christie».

La alusión a la literatura de misterio y policial de Agatha Christie no es casual, como nada lo es en la obra de Borges. La novela narrada en primera persona de la que hablaban Borges y Bioy Casares antes de que apareciera la primera alusión a Uqbar podría ser interpretada como un guiño imperceptible a la novela *El asesinato de Rogelio Akrkoyd*, publicada en 1926. En esta obra de Agatha Christie, las reglas del juego de la novela policial alcanzan un nuevo grado en uno de los finales más inesperados, en el que el asesino resulta ser el narrador y artífice de la obra. Este esquema es ingeniosamente reproducido en «La muerte y la brújula», pieza transgresora del género policial que presenta al asesino como el responsable del esclarecimiento de la serie de muertes aparentemente ligadas a «un triángulo anónimo y [a] una polvorienta palabra griega», y al detective como otra de las víctimas. El mismo guion, aunque sólo empleado con un fin decorativo, se encuentra también en «El jardín de senderos que se bifurcan».

El narrador nos advierte desde el prólogo que en esta pieza policial los «lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán [...] hasta el último párrafo». El misterio que oculta este relato es, posiblemente, el de una metáfora sobre el arte literario según Borges. La comparación de

una obra literaria con un laberinto expresa, desde nuestro punto de vista, la esencia de lo que Borges quiso transmitir como escritor. El autor utiliza la figura de Ts'ui Pên, el antepasado de Yu Tsun, como su alter ego. «Ts'ui Pên [...] fue un hombre de letras que sin duda no se consideró un mero novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama —y hartó lo confirma su vida— sus aficiones metafísicas, místicas. [...] de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo».

En su explicación a Yu Tsun, momentos antes del desenlace, el sinólogo Stephen Albert anuncia que «*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre». Albert va incluso más lejos en esta ilustración de la literatura borgiana: «Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla». Tal vez ésta sea la mejor explicación del misterio y lo oculto en la creación literaria borgiana. En efecto, Ts'ui Pên dedica trece años «para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres». Sabemos que Ts'ui Pên muere asesinado, que su novela fue considerada «insensata» y que «nadie encontró el laberinto». Luego descubrimos que «libro y laberinto eran un solo objeto». La literatura laberíntica, ramificada como el *April March* de Herbet Quain, se caracteriza por la creación de «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». Esa suma de todas las posibilidades es el gran misterio narrativo, oculto, como la palabra *tiempo* que jamás se pronuncia en una novela cuyo tema esencial es justamente el tiempo.

Para terminar, la clave reposa en el lector. En *The God of the Labyrinth*, la novela policial de Herbert Quain, «el lector [...] es más perspicaz que el *detective*». El lector ideal, el descifrador de la literatura hecha misterio, es Pierre Menard, quien «dedicó sus escrúpulos y vigiliás a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente». Para Menard, «todo hombre debe ser capaz de todas las ideas», y por ello, «acaso sin quererlo», este literato de Nîmes enriqueció «mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas». Escribir de nuevo el *Quijote* en 1939 debe ser, entonces, una de las realidades misteriosas de la novela-laberinto de Ts'ui Pên, basada en «infinitas series de tiempos», eje conductor del programa estético borgiano.

Estas consideraciones nos han permitido entrever lo que podría haber detrás del velo sin descender de la diosa de Sais. Una lectura de *Ficciones*, llegados a este punto, me ha parecido

necesaria por cuanto tiene de precedente y de referencias vitales que aparecen en los *Cuentos breves y extraordinarios*, poco años después, a comienzos de los años cincuenta. Estas reflexiones nos han permitido establecer, parcialmente, temo tener que recordarlo, en qué medida el misterio y lo oculto determinan la creación literaria según Borges. Al hablar de creación borgiana, recordamos que el autor, en el ámbito narrativo, adquiere la figura de una especie de deícida que se propone reelaborar una nueva concepción del mundo, del hombre y del arte literario, siempre en función de una estrategia de ilusiones, de un juego secreto en el cual los fenómenos que ocurren no se pueden ver ni explicar, no, al menos, a primera vista.

De este modo, la enciclopedia, el espejo o la secta —y también podríamos añadir al museo— funcionan como recursos creadores de mundos misteriosos, en el sentido de lo arcano y recóndito, que ocultan una supuesta realidad: la invasión de una sociedad racionalizadora y totalitaria, el acto sexual convertido en secreto, en tabú, en misterio oculto. El hombre, por su lado, es también descrito en su esencia como un misterio, como una entidad recóndita que se fabrica a través del sueño, esto es, la ilusión. El hombre se glorifica, alcanza la heroicidad mediante la vileza y la traición, obtiene el conocimiento supremo a través de los recuerdos y la memoria. Finalmente, el arte de la escritura se convierte en un laberinto misterioso en el que interviene una inexplicable parábola del tiempo y en el que se ocultan las claves del programa estético del autor. La gestación y configuración de *Ficciones* antecede a los *Cuentos breves y extraordinarios* en un lapso aproximado de unos quince años. Me parece lógico suponer que las inquietudes literarias y metafísicas de esta obra capital de la arquitectura borgiana se transustancia de alguna manera en la antología publicada en 1955 por Raigal.

DIOS, EL GRAN FABULADOR

Una de las claves de este programa tiene que ser, sin duda, el humor puesto al servicio de la teología en calidad de manifestación de la literatura fantástica, idea que produce otra, ya señalada, y que en Borges es más un cliché que otra cosa: el escritor es un creador de mundos¹⁷⁵. En este sentido, la capacidad creadora se traslada a una noción compleja y hasta cierto punto difusa en la cual la figura de un dios supremo trueno desde una constelación literaria. El microrrelato «Dos coeternos», que ya hemos citado en el primer capítulo, nos recuerda que la base de todo proceso creador es la imitación. «Dios Padre —leemos— no es

¹⁷⁵ Borges y Sábato (1997: 29).

anterior a Dios hijo». La imposibilidad de una anterioridad, de un padre que precede al hijo, queda resuelta en el título: ambos dioses son «coeternos», copartícipes de la eternidad, cocreadores de un proceso simultáneo de fabricación divina. La firma apócrifa de un tal Johannes Cambrensis esconde malamente a nuestros sabios antólogos, que no pierden tampoco la ocasión de situar la pieza en una villa inglesa del siglo XVIII.

Una posible teoría de la brevedad borgiana debe comprender, en mi opinión, los entresijos de la teología más fantástica. La finalidad no consiste únicamente en abordar el dominio religioso. Creo que el objetivo último es obtener la fábula que mejor describa al mundo, que sea capaz de superponerse a su esfera, tal y como se puede apreciar en este extracto de los falsos *Viajes de varones prudentes*, impresos en una Lérida improbable en algún día de 1658:

DEL RIGOR EN LA CIENCIA

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658¹⁷⁶

Dedicaré un comentario a esta creación en la segunda parte de la tesis puesto que forma parte de los microrrelatos borgianos; «Del rigor en la ciencia» es uno de esos textos impresos en diferentes colecciones borgianas y que destaca muy particularmente en el apéndice de *El hacedor*. Aunque me parezca que uno de sus grandes temas sea el de la imitación de la realidad, considero que ésta es también una fábula divina —y deícida— capaz de recrear la invención de un mapa que posee las mismas dimensiones del mundo que intenta representar. Mapa y mundo son, pues, otra versión de los «Dos coeternos». Pese a estas indicaciones, los dioses que fabulan en la literatura borgiana se desternillan de la risa cuando toca, por ejemplo, leer una pieza como la que sigue, que he citado en el capítulo primero, extraída de una obra consagrada al segundo profeta del mormonismo, canónica y titulada como su nombre, *Brigham Young*:

EL PELIGROSO TAUMATURGO

Un clérigo que descreía del mormonismo fue a visitar a Joseph Smith, el profeta, y le pidió un milagro. Smith le contestó:

—Muy bien, señor. Lo dejo a su elección. ¿Quiere usted quedar ciego o sordo? ¿Elige la parálisis, o prefiere que le seque una mano? Hable, y en el nombre de Jesucristo yo satisfaré su deseo.

El clérigo balbuceó que no era esa la clase de milagro que él había solicitado.

¹⁷⁶ Borges y Bioy Casares (1973: 128).

—En tal caso, señor —dijo Smith—, usted se va a quedar sin milagro. Para convencerlo a usted no perjudicaré a otras personas.

M. R. Werner, *Brigham Young* (1925)¹⁷⁷

La anécdota reseñada por el biógrafo M. R. Werner, ligera y aun chistosa, evoca una probable certeza borgiana: los profetas, los enviados divinos, pueden ser tan falsos como los escritores malignos que juegan a la magia de seleccionar breves extractos para convertirlos en material literario. El tema teológico y sus múltiples ramificaciones —simbólicas, temáticas, metafísicas, estéticas— constituyen el tercer pilar sobre el cual se apoya esta teoría de la brevedad de cual, para concluir, presento el cuarto y último basamento.

COPIARSE ANTE EL ESPEJO

Sobre los muchos significados posibles e interpretaciones encontradas por la crítica al tema borgiano de los espejos, es posible deducir que un método de trabajo recurrente y natural —por lo que tiene de lógico con respecto a todo lo relacionado con lo especular— es el que da forma a la literatura de la repetición: el plagio y el autoplagio. Podríamos ilustrar estos propósitos con algunas declaraciones del propio Borges. Así, en 1978, dirá: «De vez en cuando me releen pasajes de lo que he escrito y a veces me gusta. Y digo: ¿de dónde habré sacado yo esto? Deben ser plagios, porque es bueno»¹⁷⁸. Años más tarde, reconocerá que lo escrito por otros y lo que él mismo ha escrito o realizado terminan fundiéndose en una misma creación: «Si no repito a los otros, me repito a mí mismo. Quizás yo no sea otra cosa que una repetición»¹⁷⁹.

Si Borges no repite a los demás, entonces se repite a sí mismo. La anáfora en *Cuentos breves y extraordinarios* puede estudiarse según tres enfoques: primero, la presentación de dos microrrelatos seguidos uno detrás del otro y con el mismo título; segundo, la forma de repetir o imitar los textos que sirven de base y que se reflejan en la antología; y tercero, la idea de emplear la repetición como tema literario. Voy a ilustrar estas proposiciones con algunos ejemplos de la antología.

«La forma de las jugadas» y «El ubicuo» son los enunciados que sirven para titular cuatro microrrelatos. En el primer caso, se trata de un texto de Edwin Morgan, extracto de

¹⁷⁷ Borges y Bioy Casares (1973: 62).

¹⁷⁸ Bravo y Paoletti (1999: 155), en: Carlos A. Garramuño, «La vigilia con los ojos abiertos», revista *Pájaro de fuego*, número 6, Buenos Aires, abril-mayo de 1978.

¹⁷⁹ Bravo y Paoletti (1999: 151), en: Osvaldo Ferrari, «Los clásicos y Borges», diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1984.

The Week-End Companion to Wales and Cornwall (1929), seguido de otro firmado por el apócrifo Celestino Palomeque, que retoma el tema del anterior —una partida de ajedrez entre dos monarcas refleja los avatares de una batalla que se libra entre sus ejércitos respectivos—, pero de un modo más bien colorista, en donde se lee cómo unos sacerdotes jugaban un partido de un supuesto juego inventado —el *alfonorona*, neologismo de los antólogos para significar la voz «ajedrez»— durante el sitio de los franceses en Madagascar, en 1893¹⁸⁰. En cuanto a «El ubicuo», el extracto de un volumen firmado por Moriz Winternitz es seguido por un supuesto Simao Pereyra, autor de un improbable *Cuarenta años en el lecho del Ganges* y cuyo nombre parece aludir a las raíces portuguesas de Borges; en las dos minipiezas se expone la facultad sobrehumana de «estar presente a un mismo tiempo en todas partes», atributo que las religiones monoteístas atribuyen a un ser supremo, y que, en los casos citados, se relacionan con Buda y los dioses del Indostán, respectivamente¹⁸¹. Aunque, desafortunadamente, desconozco la lengua alemana, pude consultar un ejemplar de la edición de 1920 de *Geschichte der Indischen Litteratur*, de Winternitz, para darme una idea de la naturaleza del libro y del modo en que Borges pudo acercarse a su contenido.

Esto me conduce al segundo postulado acerca de la anáfora en la antología estudiada: tanto en este tipo de textos como, por ejemplo, en las *Historiettes*, de Gédéon Tallemant des Réaux, así como en *Gems of Chinese Literature* (1922), de Herbert Allen Giles, se aprecia un estilo y forma que, así me lo parece, debieron influir poderosamente en Borges y Bioy Casares. Repetir otros textos, en este caso, tiene más bien que ver con el hecho de tomar las fuentes de inspiración adecuadas, lo que nos puede ayudar a comprender, al menos parcialmente, cuáles fueron algunas de las composiciones textuales que sirvieron de ejemplo a *Cuentos breves y extraordinarios* con la finalidad de repetirlos. Como he considerado antes, la traducción para los antólogos es mero accesorio.

Lo anterior también puede ilustrarse en la recurrencia de los temas, pero también en la reimpresión de un mismo relato, y ésta es mi tercera impresión acerca de la repetición en la antología. Como es sabido, «Los dos reyes y los dos laberintos» fue publicado en reiteradas veces en vida de su autor. No obstante, esta minipieza, que puede servir para tantos enfoques y análisis, y que ha dado y seguramente seguirá dando tanto material a los críticos, resuena en este apartado por la condición del doble expresada en el título —dos reyes, dos laberintos—, que también encontramos en el minicuento citado de los dioses eternos, Dios Padre y Dios Hijo. Un rey se refleja en el otro; el primero quiere perder al segundo en un

¹⁸⁰ Borges y Bioy Casares (1973: 69-70).

¹⁸¹ Borges y Bioy Casares (1973: 118-119).

laberinto imposible; uno es babilonio, el otro es árabe; Arabia termina por vengar la afrenta de Babilonia gracias al dédalo más infame: el desierto.

HISTORIA DE LOS DOS REYES Y DE LOS DOS LABERINTOS

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un gran rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró el socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía un laberinto mejor, y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: «¡Oh rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso».

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde pereció de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

R. F. Burton, *The Land of Midian Revisited* (1879)

Ambos monarcas parecen confundirse, ser uno solo dividido en dos mitades, con dos rostros distintos y complementarios a la vez. La primera mitad lanza un desafío; la otra lo imita, pero de un modo mucho más eficaz. El hacedor de microrrelatos se perfecciona en el juego de las imitaciones que ahonda en el pozo biográfico para extraer la savia literaria. Un Borges quiere ser como el otro Borges. El primero se entrega a la fabricación de un laberinto de «escándalo», decididamente iconoclasta, repleto de «confusión» y «maravilla». El segundo Borges quiere ir todavía más lejos; su laberinto es el desierto, cuyas arenas evocan, una vez más, al universo. En el centro del cosmos reinventado, aparece la figura de un niño, apasionado por la literatura inglesa, amante de tigres, patriarca venerado de las letras que, con el paso de los años, apenas podrá ver. «Toda mi obra es autobiográfica. No puedo crear personajes, como hace Dickens. El único personaje soy yo»¹⁸².

¹⁸² Bravo y Paoletti (1999: 187), en: Blas Matamoro, *Diccionario privado de JLB*, Ediciones Altalena, Madrid, 1979.

What work nobler than transplanting foreign thought?

—Carlyle¹⁸³

¹⁸³ En *Gems of Chinese Literature* (1922), de Herbert Allen Giles.

Este capítulo, situado a modo de bisagra entre la primera y la segunda parte de la tesis, tratará de dar cuenta de las proyecciones de la realidad vivida por Borges en aquellos primeros años de la década del cincuenta sobre la pantalla de las figuras y motivos presentes en los *Cuentos breves y extraordinarios*. El objetivo consiste en presentar un resumen de algunos episodios de la vida de Borges durante el periodo señalado, que bien podría extenderse a los últimos años de los cuarenta, y ver en qué manera sus cuitas, sus andanzas y sus impresiones ante esa avalancha de cambios drásticos que supuso el peronismo en Argentina —avalancha de cambios de todo orden: sociales, políticos, económicos, culturales—, tuvieron una influencia en la elaboración de la antología de microrrelatos elaborada con Bioy Casares, cuya realización, siguiendo las notas de este último y de biógrafos como Edwin Williamson, puede situarse en el primer semestre de 1953. He dicho que este capítulo introduce en cierto modo la segunda parte de este trabajo al poner el énfasis en la llamada «sustancia autobiográfica» que Williamson reconoce en la producción literaria del argentino, escritos y compilaciones incluidas¹⁸⁴.

Retomando de nuevo a este biógrafo, podríamos también preguntarnos por qué Borges dejó de dedicarse a la narrativa a partir de 1952¹⁸⁵. Aunque sobre este punto me detendré en el próximo capítulo con otras precisiones relacionadas con la vida borgiana y su producción de relatos breves durante los primeros años de los cincuenta, aquí me gustaría detenerme en la faceta del antólogo. Antes, recordemos algunos aspectos de la historia argentina. Y podríamos empezar diciendo que, entre 1946 y 1955, un ciclón llamado Juan Domingo Perón llega al poder tras las primeras elecciones democráticas de la nación. Perón no fue el primero, es cierto, pero podría considerársele como una de las figuras más destacadas e impactantes del mesianismo latinoamericano. Su presencia al frente del Gobierno se convirtió en una forma de revancha social de las masas descamisadas que durante décadas reclamaban un nuevo orden, más justicia, una repartición equilibrada de las riquezas. Y en materia de riquezas, Argentina —entonces «el granero del mundo»— se había

¹⁸⁴ Williamson (2006: 12).

¹⁸⁵ Williamson (2004: IX).

convertido muy rápido, en aquellos años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en una potencia que reclamaba desde el lejano hemisferio sur un papel de relevancia en el gran teatro de las relaciones internacionales. Creo que no se puede entender el mito que fue Perón sin la presencia más que legendaria de su primera esposa, la flamantísima y eternamente controversial Eva Duarte, cuya fugaz y fulgurante actuación como primera dama y madre protectora de los desclasados ejerció una influencia sin precedentes en la vida de los argentinos durante la primera mitad del siglo xx. Nuevo orden social, más justicia; las divisas peronistas debían hacerse posible con una refundación de la nación, convirtiéndose así en una fuerza demoledora que fue aplastando las voces opositoras a su paso, enriqueciéndose en tanto que principales accionistas de los medios de comunicación, reinventando el fascismo y el nacionalsocialismo en un movimiento que hasta hoy no ha dejado de experimentar transformaciones, de determinar la llegada de las subsiguientes dictaduras de la ultraderecha militar, con sus tantos capítulos amargos, tantas muertes y desapariciones, tantas controversias y voces apasionadas a favor y en contra y de profundizar los cambios inevitables de los destinos de todo un país.

Durante los años 1950-1955, cuando el peronismo irradia en todo su apogeo, Borges mantuvo la costumbre de cenar con sus amigos Bioy Casares y Silvina Ocampo¹⁸⁶. Unos años antes, la tarde del 8 de septiembre de 1948, la madre de Borges, Leonor de Acevedo, se había unido a una multitud compuesta por unas trescientas personas, entre las que figuraban no pocas damas de la aristocracia bonaerense, para protestar contra los cambios que Perón quería realizar a la Constitución de 1853. Este desafío al caudillo todopoderoso se saldaría con una sentencia de treinta días de prisión, que la madre de Borges, de 72 años para la época, cumpliría en su domicilio. He recogido estas informaciones de la biografía escrita por Williamson, quien manifiesta que Borges, por un lado, vio esta hazaña de la madre como un acto «honorable», y, por el otro, como una constatación de su proverbial timidez, y, peor aún, de su cobardía expuesta a los cuatro vientos¹⁸⁷. En esta biografía, que refleja las inferencias del autor, hay una constante alusión a la relación de Borges con su madre, a la reafirmación frustrada de una virilidad por parte del hijo cincuentón, soltero empedernido y convertido en un fiasco en sus diferentes lances amorosos.

Borges busca un refugio en la casa de los Bioy. Los últimos cuentos que escribirá en esos primeros años de los cincuenta se basarán en el tema del duelo, como lo veremos más adelante. ¿Qué hacer, entonces? La respuesta parece ser la siguiente: «Borges afirma que los

¹⁸⁶ Williamson (2004: 314).

¹⁸⁷ Williamson (2004: 305-307).

periodos de censura y dictadura son más favorables a la traducción que a la escritura, incluso a la traducción de obras provenientes de países enemigos»¹⁸⁸. Bioy propone la idea de realizar a cuatro manos una nueva antología, bajo el título de *Cuentos breves y extraordinarios*¹⁸⁹. Las traducciones que son, como hemos visto, reescrituras y reelaboraciones de un material que es a su vez la traducción de otro texto —como ocurre, por ejemplo, con el *Talmud* y los extractos de la literatura árabe o china—, van a convertirse en el principal recurso de expansión literaria de aquellos años. Lo foráneo deviene la sustancia que alimenta la creación literaria¹⁹⁰.

Llegar a las traducciones de los *Cuentos breves y extraordinarios* es parte de un proceso que comienza años atrás, concretamente en los treinta, pero sobre todo en los cuarenta, cuando Borges publica primero la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *El jardín de senderos que se bifurcan*, cuyo último relato, como se recordará, es conducido por la figura de un «antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao» —el espía a cuenta del Imperio Alemán, «el doctor Yu Tsun»—, y el sinólogo Stephen Albert. Se recordará que en un momento de la narración Yu Tsun, al llegar a la casa de Albert, escucha una música china. Tal atracción se proyecta en la fascinación borgiana por lo extranjero, precisamente lo oriental; esta fascinación se condensa en el juego de equilibrios, en el cuento citado, entre un europeo especialista de la cultura y lengua chinas, y un asiático profesor del idioma inglés en su país de origen. El reflejo mutuo que producen ambos personajes recuerda al Borges antólogo, que acompaña al amigo Bioy en la tarea de encontrar extractos, recortes, episodios, instantáneas del lejano oriente en los muchos libros de las bibliotecas que frecuentan y con la que cada uno convive. Esta «evaluación crítica de las traducciones de literatura china», como bien lo apunta Louis, termina en la conformación del cuento fantástico como género, aproximación que se prolongará en el establecimiento de las bases de otro género narrativo, el microrrelato, del cual la antología que preparan pondrá de un modo pionero y visionario las bases. El tema fantástico, como se ha visto, constituyó una herramienta ideal para los fines de los antólogos, quienes, velada tras velada, pretendieron escudarse de la realidad argentina de aquellos oscuros años cincuenta, en los que se vivía bajo una cierta idea de que

¹⁸⁸ Louis (2007a: 280).

¹⁸⁹ Zavala Medina (2018: 34).

¹⁹⁰ «Mediante una evaluación crítica de las traducciones de literatura china realizadas en los años 1930, Borges se acerca progresivamente a una definición de la especificidad de un género, el cuento fantástico, en el que está dando sus primeros pasos. El uso de una cultura extranjera, y de una zona de ésta generalmente ignorada o despreciada por los especialistas, es ante todo el de una mirada proyectada sobre lo extranjero, mediante la cual define los principios que van a regir la *Antología de la literatura fantástica* [y también los *Cuentos breves y extraordinarios*] y, al mismo tiempo, su propia práctica» (Louis, 2007a: 280).

el conflicto internacional ganado por los aliados tenía en Argentina un capítulo aparte, una derrota implícita y solapada en el tifón peronista: el nacionalsocialismo gauchesco¹⁹¹.

Esta preferencia por lo oriental se explica, además, en este otro postulado de Louis: «En China, según [Borges], el género fantástico no tiene razón de ser puesto que todos los relatos son fantásticos en algún punto. Son precisamente esos “puntos”, esos “momentos”, esos fragmentos de textos los que producen un efecto fantástico y que, por lo tanto, figurarán en su antología»¹⁹². Aquí, Louis hace referencia, entre otras tres minipiezas de la *Antología de la literatura fantástica*, al microrrelato «El sueño de la mariposa», que también aparece en *Cuentos breves y extraordinarios*, como hemos citado anteriormente, pero con un título sustancialmente modificado:

EL SUEÑO DE CHUANG T'ZU

Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Herbert Allen Giles, *Chuang Tzu* (1889)¹⁹³

Una vez más, Borges y Bioy no acuden a las fuentes originales sino a una traducción realizada por un sinólogo británico, fallecido apenas poco menos de veinte años antes del momento en que se prepara la antología. Lo que les interesa es poner de relieve esos «puntos» o «momentos» que generan el embrión de una literatura fantástica. Sin esa labor de edición sería tal vez improbable producir el mismo efecto puesto que, a la larga, «[...] en el marco de

¹⁹¹ Louis se suma a la tesis de Balderston (1996) en lo que atañe al contexto presente en toda obra literaria, incluso en la de Borges, por supuesto. La autora nos dice que en la literatura borgiana «l'auteur et le lecteur deviennent des axes organisateurs conçus comme des réseaux de relations significatives liées au littéraire, au social, aux pratiques artistiques et à l'histoire». Refiriéndose particularmente a los ensayos de Borges de los años veinte a los cincuenta, la especialista francesa menciona una idea que podemos adaptar a la narrativa hiperbreve de Borges: «L'analyse borgésienne passe constamment de ce qu'on considère traditionnellement comme une idée théorique à un exemple, pour revenir à une idée abstraite. Ce mouvement s'accompagne d'un phénomène de concentration de l'écriture», esto es, «la critique borgésienne se déploie en une série de spirales concentriques»; en este sentido, la experta citada analiza las «stratégies qu'il [Borges] utilise pour exposer sa militance fragmentaire contre le fascisme» (Louis, 2007b: 304).

¹⁹² Louis (2007a: 280-281).

¹⁹³ Borges y Bioy Casares (1973: 21). He encontrado la traducción de Herbert Allen Giles a este texto, pero en *Gems of Chinese Literature* (1922: 31). Cito, así, la versión que Borges tradujo a su vez, pero con un sentido que dio pie a numerosas reelaboraciones por parte de los autores hispánicos de las siguientes generaciones, como se verá más adelante:

DREAM AND REALITY

Once upon a time I dreamt I was a butterfly, fluttering hither and thither, to all intents and purposes a butterfly. I was conscious only of following my fancies (as a butterfly), and was unconscious of my individuality as a man. Suddenly, I awaked; and there I lay, myself again. I do not know whether I was dreaming I was a butterfly, or whether I am now a butterfly dreaming that it is a man. Between a man and a butterfly there is necessarily a barrier; and the transition is called *Metempsychosis*.

El sustrato de la minipieza, como se ve, es menos trascendental en términos literarios. Si el filósofo chino evoca la metempsicosis, «doctrina religiosa y filosófica según la cual —dice el *Diccionario*— las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos», Borges prefiere insistir en otros ámbitos evocados por el título: sueño y realidad, desdoblamiento y eternidad.

la constitución de una literatura nacional, el género fantástico encarna la posibilidad de desplazar tanto el relato de costumbres como el exotismo»¹⁹⁴. La nueva antología a cuatro manos de los literatos necesita pasar por el filtro de la brevedad. Es esta cualidad de lo breve la que termina otorgando a las piezas seleccionadas su carácter extraordinario. Y, mejor aún, ambos factores determinan esa posibilidad de constituir una nueva literatura nacional, dado que Borges y Bioy no compilan, después de todo, a espaldas del mundo en el que viven y de la realidad del mundo artístico al que de un modo u otro pertenecen. Es así como podríamos considerar que los *Cuentos breves y extraordinarios*, más allá de conformar una nueva literatura, se convierten en vectores de proyección de la Argentina de entonces¹⁹⁵.

En efecto, y a modo de ilustración, los tres primeros microrrelatos de la colección se interrelacionan con el motivo de la muerte que se le da a una criatura sobrenatural, sea un dragón o un ogro¹⁹⁶. El dragón y el ogro, cuya proximidad fonética es llamativa, me recuerdan una vez más al contexto social y político de la Argentina peronista que vio la publicación de esta antología, y, por supuesto, la imagen del mismo Perón. Esta realidad, sin duda odiosa para los antólogos y creadores que eran Borges y Bioy, debía transparentarse de algún modo en la compilación que juntos elaboraron y a la que también añadieron algunos microrrelatos propios firmados por nombres ficticios. El recurso del seudónimo es, si se quiere, otra estratagema para construir un discurso de denuncia velada, implícita. El Borges cobardón que observa arrobado las proezas de su madre coraje trata en estas narraciones brevísimas de fraguar su propia artillería de denuncia e inconformismo con el régimen. Creo que esta correspondencia entre vida y obra, que no es nueva como se ha visto y que es el enfoque seguido por Williamson en su biografía de Borges, me ha parecido necesaria a la luz de un análisis de los *Cuentos breves y extraordinarios*. ¿Por qué? Porque el tercer aspecto de toda creación, más allá de la forma y del fondo, de una teoría de conocimiento, es el reflejo biográfico que explica el juego de figuras y realidades del cual he tratado de dar cuenta en este capítulo.

Borges y el peronismo pueden constituir el ámbito de las relaciones del creador con el mundo de su tiempo. En cuanto a su vida privada, tal vez no debería causarnos sorpresa el que la lista de amores imposibles, de romances juveniles vividos en exclusiva por el autor

¹⁹⁴ Louis (2007a: 281).

¹⁹⁵ Y, sin embargo, lo que entonces preocupó a Borges fue la extrema brevedad de la antología. He aquí las impresiones de los antólogos a la hora de corregir las galeras de *Cuentos breves y extraordinarios*: «Borges me dice —escribe Bioy— que es un libro maravilloso (tuve que darle ánimo, cuando lo preparamos; entonces no creía que fuera tan bueno): “Tendría que ser más largo. Como es corto, van a leerlo de corrido; entonces parecerá que un cuento equivale a otro. Habría que leerlo de a poco, un cuento por vez» (Bioy Casares, 2006: 142).

¹⁹⁶ «La sentencia», «El redentor secreto» y «La aniquilación de los ogros».

en plena cincuentena y no tanto por sus pretendidas conquistas, se transparentase de alguna manera en la antología extraordinaria. Williamson alude a las «falsas esperanzas» de Borges en un capítulo de la biografía que va de 1947 a 1950, años en los que el artífice tratará en vano de desafiar el yugo materno con una serie de admiradoras entre las que destacará, con letras mayúsculas inscritas en una marquesina, la escritora y traductora Estela Canto¹⁹⁷. Si seguimos la lectura propuesta por Williamson, y damos por sentado que sus deducciones son válidas, entonces podemos comprender que la sobreprotección teñida de autoritarismo manifestada por doña Leonor de Acevedo se reflejó desde siempre en esa regla sin excepciones según la cual sólo podía concebir para su único hijo varón una compañera de procedencia patricia y antecedentes impecables. ¿A quién podía ocurrírsele que Georgie terminara casándose con una mujer tan liberal, tan progresista, de ideas políticas tan en las antípodas del conservadurismo de los Borges como lo fue Estela Canto? ¿Quién podía creer que enamoramientos pasajeros con damas cultivadas, bellas, aficionadas a las artes y las letras, y de buena posición social como Pippina Diehl, la rubia teutona Ulrike von Kühlmann, Beatriz Bibiloni o Ema Risso Platero llegarían a formalizar una relación que fuera más allá de los embelesamientos, las notas cargadas de ternura y de admiración? La biografía de Williamson se detiene en el contraste que ofrecían ante aquel círculo de señoras de la buena sociedad un Borges con un «ímpetu adolescente» y un Bioy Casares «voraz como un sátiro»¹⁹⁸.

Los biógrafos y no pocos testimonios de la época se ponen de acuerdo cuando dicen que el fracasado debut de la vida sexual de Borges, propiciado por su padre en un lupanar ginebrino, hacia 1918, fue una marca que permaneció al rojo vivo y que se manifestó en esa búsqueda de un amor casi celestial, decididamente platónico, tierno, poético, en el que la intimidad, las caricias y finalmente el coito eran cuestiones vinculadas a la humillación, el oprobio y la vergüenza, y materia de un lenguaje que no podía o sabía o quería comprender. Para tener una idea de los enfoques en lides amatorias entre el Borges ingenuo, el que creyó enamorarse e hizo planes de un supuesto viaje a Europa con la bailarina profesional Cecilia Ingenieros —quien lo dejara plantado en un salón de té, así, como si nada, en 1948—, y Bioy el sátiro, se han escrito semblanzas de aquellos años que llenan de colores los contrastes entre ambos antólogos¹⁹⁹. La pretendida confianza ciega de Borges en un amor cinematográfico o

¹⁹⁷ Williamson (2004: 299-310).

¹⁹⁸ Williamson (2004: 300).

¹⁹⁹ Cito los párrafos iniciales de un artículo de Vicente Muleiro (2019: *Caras y caretas.org.ar*): «En 1994 entrevisté a Adolfo Bioy Casares en su departamento de la calle Posadas, ante la inminente edición de sus *Memorias*. Le pregunté: “¿Escribió sobre sus romances?”. Respondió con orgullo socarrón: “Mire, si las subo a todas, el barco se me hunde”. Y siguió: “A mí me fue bien con las mujeres cuando empecé a maltratarlas. Yo le decía a Borges: ‘maltratalas, si no te van a hacer sufrir’. Pero él no. Él se creía que el amor era una película donde el hombre viene de un lado, la mujer del otro y se abrazan apasionadamente mientras se sobreimprime *The end*».

más bien, y, sobre todo, literario, que le llenara de tantas decepciones, debe considerarse dentro de eso que hemos consentido en llamar, con Williamson, la «sustancia autobiográfica». En sus muchas entrevistas y testimonios, Borges tuvo la honestidad —y hasta la humildad, si se quiere— de reconocer con asombro las numerosas lecturas científicas que su obra comenzó a despertar más o menos en la misma época de la ecuación fatal entre las desilusiones amorosas y los regímenes peronistas cuando en realidad todo lo que él había escrito apuntaba hacia él como eje y motor de su programa literario. Los símbolos, los espejos, los tigres, las fábulas orientales y las discusiones acerca de poetas ingleses y narrativa fantástica no constituían otra cosa que un recurso, una tapadera tal vez, para ocultar con habilidad los hilos del hacedor. No es de extrañar que *La divina comedia* ejerciese en él una particular fascinación. Poniendo aparte todas las inteligentes consideraciones que se han realizado hasta ahora acerca de la relación prolífica entre Borges-lector y Dante-autor, concluyo, una vez expuesto lo anterior, que el argentino se identificó con el creador florentino en esa búsqueda en espiral hacia lo alto, hacia un firmamento cada vez más elevado, hacia la Beatrice onírica, fabulosa y virginal, musa y ángel, transparencia y poesía. Al decir esto, prefiero apoyarme en un argumento citado también por Williamson según el cual Borges creía que la principal razón de ser de la poesía dantesca estribaba en el dolor profundo del autor, dolor causado por la muerte de su musa, a quien esperaba ver de nuevo en un paraíso, en un más allá después de esta vida²⁰⁰. Todas las musas borgianas, todas sus Beatrice, estuvieron predestinadas a morir en un sentido figurado, a desaparecer en el pozo de sus deseos insatisfechos, en el dolor transmutado en literatura, sea la leída o la reescrita.

Es así como, poniéndose el antifaz de uno de sus conocidos seudónimos, un Borges despechado y doliente sella el final de los *Cuentos breves y extraordinarios* con una alusión a él mismo transmutado como Dante, perdido en una Florencia que de repente se llama Buenos Aires, preguntándose, con aire distraído, avanzando por bulevares y parques, cómo era posible que nadie pudiera comprender que él, Jorge Luis Borges, había nacido para amar a sus musas únicamente y gracias a la inigualable belleza del arte, verdadero centro de sus ansias y pensamientos:

EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO

En el capítulo XI, de la Vida nueva, Dante refiere que al recorrer las calles de Florencia vio unos peregrinos y pensó con algún asombro que ninguno de ellos había oído hablar de Beatrice Portinari, que tanto preocupaba su pensamiento.

B. Suárez Lynch, *Estudios dantescos* (Buenos Aires, 1891)²⁰¹

²⁰⁰ Williamson (2004: 303).

²⁰¹ Borges y Bioy Casares (1973: 152).

- Bueno, usted ha cultivado, diría yo, esta síntesis en la narración* (a propósito de «Everything and nothing»).
- No, lo que pasa es que soy muy haragán, no podría escribir más, ¿eh? Me canso muy pronto y eso se llama concisión (ríen ambos); pero, realmente me fatiga.
- Bueno, ojalá se produzca siempre ese tipo de «concisión».*
- Bueno, seguiré fatigándome entonces, para ustedes.

Borges en entrevista a Osvaldo Ferrari en 1984 (1992: 35-36)

Segunda parte
El hacedor de microrrelatos

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.
BORGES, *El hacedor*, Epílogo

Una tesis doctoral sobre Borges y su particular afición por la brevedad debería también fijarse como eje estructural la exposición de las ideas según la mayor economía posible de medios. Pero hablar o disertar sobre el autor de *Ficciones* parece caer inevitablemente en el cliché de querer medir la eternidad. Como tal cosa es imposible, aquí espero contentarme con un cuadro muy preciso de la obra borgiana, el consagrado a la narrativa brevísima, y que hemos convenido en llamar microrrelato, guiándome por dos ideas preestablecidas. En primer lugar, vale la pena recordar que la obra de Borges ha sido sometida, en vida y muerte del escritor, a varias revisiones y ediciones. Los comentarios de este capítulo fueron realizados tomando en cuenta diferentes reediciones procedentes de la canónica de Emecé, de 1974, considerada la primera en integrar en un solo esfuerzo editorial el vasto patrimonio literario borgiano²⁰². Luego, he considerado conveniente hacer del análisis mismo de los microrrelatos el resultado de lo que podría considerar como un diálogo particular con Borges. Me he alejado en un primer tiempo de la copiosa y a veces repetitiva crítica en un intento de adentrarme en los microrrelatos borgianos como si acabaran de ser escritos y yo fuese el primer privilegiado en leerlos. Esta preferencia, discutible e inevitablemente pretenciosa, deja la revisión de los especialistas aquí consultados y que tanto han contribuido a la comprensión del creador argentino en las notas situadas a pie de página, como se ha precisado desde la introducción.

Creo que como parte de este trabajo, aunque no sea éste nuestro caso, resultaría mucho más interesante releer a Montaigne, a Schopenhauer, a Stevenson, por ejemplo, entre

²⁰² Para la realización de este capítulo, he seguido, por otro lado, el orden de aparición de los textos borgianos conforme a la edición dirigida y anotada por Bernès (1993, 1999; Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), si bien, por sus características propias y únicas, podría resultar paradójico querer abarcar el estudio de la obra de Borges desde una perspectiva cronológica (Premat, 2018: 13). Me ha parecido necesaria la consulta de la edición francesa de las obras completas de Borges por varias razones: el carácter inédito de numerosos escritos; la visión de unidad que el propio autor quiso darle a su patrimonio literario durante sus últimos meses de vida, en Ginebra, en 1986; las interesantes y reveladoras confidencias que hizo a su último entrevistador y traductor, el propio Bernès, así como la configuración y organización bibliográfica de los textos.

tantas otras lecturas favoritas de Borges, poniéndolos a contraluz con los microrrelatos analizados, que escarbar en un terreno ya conocido y, sí, muy prolífico: el de los tantos analistas de una obra desmesurada, genuinos apasionados por descubrir los enigmas de un genio de la literatura cuya montaña de contribuciones suma ya unos sesenta años. A mí se me antoja mucho más simple y conveniente creer que el escritor argentino, como varias veces llegó a decirlo, no escribió textos tanto para deslumbrar o impresionar sino para divertir y demostrar que el arte de la escritura y del pensamiento no es otra cosa que juegos del intelecto. De la mano, pues, del propio Borges, me introduzco en esta relectura de sus propios microrrelatos con el fin de establecer algunos principios rectores, sus posibles interconexiones, fuentes de inspiración, el lugar ocupado por la oralidad, ideas fijas e influencias en la posterior narrativa brevísima desplegada por los escritores que forman parte del análisis de este trabajo.

El hispanista Edwin Williamson advierte, refiriéndose a Borges, que «[...] para mediados de los años noventa [del siglo xx], era posible apreciar que los escritos de [su] juventud, madurez y vejez, respectivamente, marcaban tres modalidades muy distintas, y hasta contradictorias, de su personalidad creadora»²⁰³. Así, y de un modo abiertamente desordenado, podemos apuntar, siguiendo a este autor, varios aspectos de la vida de Borges que terminaron incidiendo en su creación, tales como la ceguera que antecede a la época del reconocimiento y la celebridad, poco antes de los sesenta años, y esa apología de la brevedad que cultiva en la poesía —género que abandona en la treintena y que recupera hacia 1960— y en la prosa, que deja también por un buen tiempo, a partir de 1952. Esa correspondencia entre la vida y obra, que Williamson llama la «sustancia autobiográfica», alimenta su aproximación crítico-biográfica y se resume en la proyección de la vida en la obra del escritor. Por otro lado, y como ya se ha dicho tantas veces, se afirma que los símbolos presentes en su literatura esconden aspectos de su vida, como la espada, el puñal, el tigre, el espejo, al igual que los despechos producidos por sus frustradas relaciones amorosas²⁰⁴. Borges fue un Dante con más de una Beatriz; todas dejaron una huella en él, y quizá la más profunda y dolorosa fue la ocasionada por la soledad y la amargura de saberse y sentirse abandonado tras los diversos episodios de ruptura y fracaso. En todo caso, estas consideraciones preliminares sirven para recordar que los comentarios que se exponen a continuación están basados en la «sustancia autobiográfica» de los microrrelatos borgianos que aquí han sido seleccionados.

²⁰³ Williamson (2006: 12).

²⁰⁴ Williamson (2006: 13, 15-16).

No obstante, la elección de los títulos analizados y que integran el corpus de esta investigación no ha sido tarea fácil. Existen varias razones. Al momento de escribir su prosa breve, ni Borges ni la crítica tenían conciencia del microrrelato en calidad de género literario y aun de la voz aceptada que suele emplearse actualmente para calificarlo como tal²⁰⁵. Convendría recordar que un microrrelato puede exponerse en una línea, en un párrafo o dos, o incluso en varias páginas, como ya ha sido observado por la crítica²⁰⁶. Por ello, creo que la primera evidencia que como lectores encontramos cuando nos disponemos a leer un microrrelato consiste en el primer vistazo, en eso que el ojo abarca y que nos dice que estamos ante una narración breve. Es posible decir que éste sea un principio de «brevedad visual»; así he preferido llamarlo. De este modo, al preparar un catálogo de minicuentos borgianos, he creído conveniente ceñirme a este principio estrictamente material, y considerar como piezas de análisis —la palabra «piezas», en alusión a su propia obra, es una constante en el discurso de Borges— las narraciones que no exceden de tres páginas impresas. Para el escritor argentino, sus creaciones breves podían compararse a los objetos expuestos en un museo o galería ante los cuales podemos dedicar un vistazo rápido o tomar el tiempo necesario para observarlos y analizarlos con detenimiento. Hay, en todo caso, en estas producciones una intención residual, de fugacidad, casi de relleno. Una intención que obedece, en todo caso, al juego implícito en su modo de concebir la literatura.

La composición del corpus de este trabajo también tuvo que admitir una realidad ya comprobada y evocada: la relativa a la multiplicidad de géneros en la obra borgiana y a su consecuente «transmigración», esto es, al constante juego y vaivén entre el relato y el ensayo, el verso libre y la narración en prosa; en suma, lo que se ha definido como «la transgresión de los géneros tradicionales»²⁰⁷. Es posible que no pocos lectores de este análisis consideren

²⁰⁵ Andres-Suárez (2008: 11-12) asegura, como la gran mayoría de los críticos especializados, que la literatura científica dedicada al estudio del microrrelato comienza con un artículo de Dolores Koch, publicado en 1981: «El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso». Esto, por supuesto, ha levantado no pocas polémicas dado que la propia hispanista consideró aún años después que «la minificción es un subgénero» (Koch, 2000: 20). Pese a todas estas consideraciones, podemos afirmar que el microrrelato como objeto de estudio es aún novedoso. Las fechas de publicación de las críticas más destacadas así parecen confirmarlo.

²⁰⁶ La teoría de la construcción del microrrelato ya ha sido comenzada; Valls (2008: 17-27) ha propuesto un decálogo del microrrelato para señalar los orígenes del género, su definición, su impacto, sus características. Justamente este último aspecto, el de las características, es el que está definido por «la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la continuidad)», según Valls (2008: 20). El decálogo de Valls podría relacionarse con los «Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato» propuestos por Koch (2000: 3-10) y entre los que se incluyen la intertextualidad, la parodia y, por supuesto, la elipsis.

²⁰⁷ Valls (2015: 21). Así, «Borges difumina las fronteras entre los géneros (entre el cuento y el ensayo en la primera parte), entre el texto y el paratexto (en el texto que abre el volumen), entre los seres y las cosas (la hipálage) y entre la realidad y la ficción (como lo hace en toda su obra)», afirma Graciela Villanueva (2014: 254), refiriéndose concretamente a *El hacedor*. Pero la idea es extensible a toda la creación borgiana. Cristina Piña (2011: 88), por su lado, advierte: «Soy consciente de que cualquier intento de delimitación genérica de la obra borgiana tiene algo de disparate».

demasiado reductor el afirmar que Borges fue un artífice y cultivador del microrrelato en español. Aquí he considerado conveniente partir de la hipótesis de que en la literatura borgiana existe un impulso básico de contar historias, siguiendo un esquema narrativo muy personal, cierto, que se basa en la forma breve como recurso primordial de expresión. Estas historias, evidentemente, pueden seguir diversas ramificaciones o tendencias, desde la exposición filosófica o especulativa a la reescritura de mitologías, fábulas y leyendas de la literatura occidental y oriental, pero estas consideraciones no resultan relevantes en esta parte de mi trabajo.

En este sentido, aquí, en este séptimo capítulo, el primero de la segunda parte, comentaré los 45 microrrelatos borgianos que he elegido para el posterior análisis del corpus, cotejándolos posteriormente, en el siguiente capítulo, con mis propias impresiones y las referencias empleadas por Borges en algunos de sus numerosos prólogos, entrevistas y conferencias.

LA BIBLIOTECA Y EL NIÑO

Jorge Luis Borges nació el 24 de agosto de 1899 en el hogar de una familia relativamente acomodada y orgullosa de su ascendencia burguesa, criolla y europea. Los biógrafos de Borges se han detenido con particular interés en su árbol genealógico para distinguir los diversos orígenes. Así, en la familia del escritor encontramos a un abuelo coronel, actor decisivo en la llamada Conquista del desierto, de raíces portuguesas y españolas. Hay un bisabuelo también militar, figura clave de la Independencia de América del Sur en el marco de la batalla de Junín. No se puede olvidar a la abuela paterna inglesa, Fanny Haslam, responsable de la apasionante relación de Borges con la lengua de Shakespeare, ni a su madre, mujer de fuerte presencia, decididamente aristocrática aun en las peores horas de la Argentina de mediados del siglo XX, y mucho menos al padre, un abogado que legó dos patrimonios fundamentales, marcados por la fatalidad: la propensión a la ceguera y el amor por los libros²⁰⁸.

²⁰⁸ La biografía realizada por Edwin Williamson, *Borges, a life* (2004), y que ya he mencionado, se considera una de las más completas. Los dos primeros capítulos, «Family and Nation» y «Mother and Father» (p. 3-67), evocan el origen de la ciudad de Buenos Aires de un modo que permite adivinar la fascinación de Borges por el tema del gaucho, del otro, de lo que está allá fuera, el sur. De todo aquello que vive y se sitúa en el exterior de su mundo civilizado y europeizado. Este aspecto es una constante en la construcción del microrrelato borgiano, como se verá más adelante.

Los padres de Borges tuvieron dos hijos y los medios necesarios para instalarse en una vivienda discreta pero señorial en el sur de Buenos Aires, en el barrio de Palermo, que entonces era, muy a diferencia de hoy, la frontera oscura y empobrecida que separaba a la elegante y pujante metrópolis de un mundo de gauchos, milongas, compadritos y navajazos, y que bien pudo verse entonces como el reverso de la ciudad o *ese* lugar que era preferible evitar. En la casa de los Borges, gracias a la abuela Fanny, se hablaba naturalmente el inglés y el español, y la biblioteca, la primera biblioteca a la que tuvo acceso el niño Borges, era un oasis de textos ingleses, novelas y traducciones de obras esenciales como *Las mil y una noches*. Y además de la biblioteca familiar, había un zoológico muy cerca de la casa, sita en el número 2135 de la calle Serrano.

En la biografía escrita por Edwin Williamson aparecen dos fotografías que merecen un comentario. En una se aprecia la imagen de un tigre que Borges dibujó a la edad de cuatro años. En otra foto vemos al escritor con su hermana Leonor Fanny, Norah, en el zoológico de Palermo, en 1908, cuando Borges debía tener unos nueve años. Entre ambas fotografías, situamos la primera contribución literaria del autor argentino según la edición realizada por Jean Pierre Bernès. El texto es el siguiente:

«Lion, Tiger, Papa, Leopard»²⁰⁹.

Borges tiene cinco años y ha escrito una línea que, pese a estar compuesta de palabras inconexas, sin verbos o artículos, para los efectos de esta tesis podría considerarse como su primer microrrelato. La primera mención que podríamos hacer es que desde su tierna infancia ya se aprecia una manifiesta fijación por los felinos de gran tamaño, aspecto que revelará posteriormente ese particular afán por cultivar las ideas fijas. También es posible señalar la idea del intruso, del otro que se cuela en una sucesión lógica de animales de la misma categoría y que se distingue con el vocablo familiar inglés para designar al padre, la figura paterna y, por consecuencia, humana. Tal vez las visitas frecuentes al zoológico propiciaron la creación de esta línea, y quizá podemos agregar la preferencia del idioma inglés, característico de la infancia del joven Jorge Luis, así como la natural propensión por expresar el arte literario a través de la concisión y la evocación. En una de las numerosas entrevistas

²⁰⁹ La breve crónica firmada por el periodista Didier Fessou en el diario quebequés *Le Soleil* el 21 de septiembre de 2010, y que lleva por título el que hoy podemos considerar como el primer microrrelato de Borges, «Tiger, Lion, Papa, Leopard», ofrece un recuento de la vida de Borges con un ligero e inexplicable deje de sarcasmo. En efecto, Fessou cita a Bernès en el episodio según el cual, tras la escritura de su primera línea con visos narrativos, Borges dice a su padre que sería escritor. Según esta versión, Borges tenía unos seis años. Fessou se basa en la cronología elaborada por la edición de *La Pléiade* y señala a los lectores neófitos que vale la pena contentarse con los supuestos tres relatos preferidos por el propio autor: «La intrusa», «El Aleph» y «El Sur». Ninguno figura en el corpus de este trabajo.

que el escritor ya anciano dará, llegará a decir, refiriéndose a otro artista de su generación, «que el idioma español era demasiado largo y que había que darle la brevedad del inglés»²¹⁰.

El primer microrrelato borgiano, obra de su niñez, anuncia algunos hilos conductores de su posterior carrera. El felino se convierte en la primera de sus máscaras. Se rodea de un león y de un leopardo porque tal vez aquí comienza a gestarse el duelo a secas como motivo de narración. Pero la sucesión de las bestias mencionadas es sólo un recurso de rivalidad y combate. La palabra «Papa» parece descubrir el tema familiar, la necesidad de pertenecer a un lugar, un país —la alusión al origen y al solar paterno—, aunque el destino buscará volcarse irremediabilmente en la universalidad. También la alusión al hombre-padre pareciera recordar la presencia de un alguien que se disfraza en la continuidad de los elementos similares, es decir, las fieras.

Los elementos de este primer microrrelato parecen reciclarse en un segundo, esta vez escrito a la edad de trece años. Se trata de «El rey de la selva»²¹¹, de 1912. Borges usa un seudónimo, Nemo, y publica en el periódico de la escuela. Vale la pena leer el relato en su integralidad y reproducirlo aquí:

EL REY DE LA SELVA

«En lo más espeso del bosque donde los frondosos árboles extendían sus ramas y los altos bambúes crecían, corría un arroyuelo de límpidas aguas. Aunque el sitio era apacible y fresco, ningún animal se aventuraba ahí, sabían que tras el ramaje estaba la caverna del gran tigre, del Rey de la Selva, del tiránico señor de los bosques.

El enorme tigre se alzó pausadamente y abriéndose paso, entre el ramaje que obstruía la entrada de su cueva se internó en el bosque. Al cabo de una hora se encontró frente a un gran claro rodeado de pinos en cuyo centro había una laguna. El Rey de la Selva se agazapó tras un árbol, era media noche y esperaba que algún animal viniese a saciar su sed. Pasó un rato... de pronto en medio del silencio de la noche oyó un rugido y vio una larga pantera negra que se acercaba.

Se miraron... Un nubarrón oscureció la luna, y durante diez terribles segundos sólo se oyeron los gruñidos y el jadeo de la lucha. Pronto se disipó el nubarrón y la luna iluminó una espantosa escena. La pantera yacía al borde de la laguna, los crueles ojos abiertos todavía y agitando su larga cola como una víbora. Con una garra sobre su pecho y la otra levantada para ultimar la pantera, estaba el tigre, excitado hasta el frenesí por el olor a sangre... y ocurrió una cosa extraña, nunca vista... del negro ramaje partió algo brillante, una flecha, la primera que al hundirse en un tronco de árbol paralizó a la fiera con la sorpresa de lo inesperado... El Rey de la Selva olfateó a su alrededor, agachó la pesada cabeza y volvió lentamente a su guarida, penetró en el rincón más oscuro y pronto estuvo profundamente dormido...

Amanecía, los rayos del sol penetraron oblicuamente en la cueva del Rey de la Selva; éste oyó de pronto ruido fuera... ¿Quién era el audaz que se aventuraba en sus dominios?... Se irguió pesadamente e iba a saltar cuando por segunda vez una larga flecha relampagueó ante sus ojos ¡y

²¹⁰ Borges se refiere al pintor Xul Solar en una de las entrevistas concedidas a Fernando Sorrentino en 1968 (2001: 36-37).

²¹¹ El texto aparece en el primer tomo de la edición de *La Pléiade* (1993). A propósito de «El rey de la selva», Helft (1997: 285) dice que es uno de los «textos atribuidos a Borges por otros» y que se trata de un «texto firmado por *Nemo*, supuestamente aparecido en una publicación escolar, cuando Borges tenía 13 años. Fue publicado en *Todo Borges y...*, publicación especial de la revista *Gente*, en 1977». En cuanto a los «inéditos», Helft (1997: 286) indica que «existen dos manuscritos de infancia. Una breve pieza de teatro titulada “Bernardo de Carpio”, y “The Gods”, la traducción al inglés de un texto sobre mitología griega que Borges menciona en “Autobiographical notes” (“Las memorias de Borges”) y que califica como su “primera aventura literaria”».

vino a enterrarse en su rayado pelaje! El tigre lanzó un fuerte rugido y vio en la entrada de la caverna la silueta extraña de su adversario. Era un ser débil, pequeño, envuelto en una sangrienta piel negra—¡un hombre!

El Rey de la Selva se agazapó, fijó su feroz mirada en el intruso, reunió sus fuerzas, y saltó. Diez pasos separaban a los adversarios, otra flecha se hundió en el ancho pecho del Rey de la Selva, quien lanzó un terrible rugido: el rugido de la fiera vencida. Y cayó... sangriento cadáver, a los pies del hombre...».

La pantera no aparece en el microrrelato de 1904, pero es evidente que la idea inicial es desarrollada. La sucesión de felinos se transforma aquí en un duelo, el primer duelo conocido escrito por Borges. El tigre, rey de la selva, se enfrenta a una pantera. Antes de dar el golpe de gracia, una flecha arrojada hacia un tronco lo distrae. El animal regresa a su guarida para descubrir poco después que su presa era en realidad un hombre «débil, pequeño, envuelto en una sangrienta piel negra». La ingeniosidad demostrada por el personaje humano de la historia, tal vez el «Papa» del primer microrrelato ya comentado, podría ser su principal característica si se descuida el trasfondo de la venganza, el ajuste de cuentas y el ataque cobarde y desprevenido de un alguien que se disfraza de lo que no es para acabar con su rival. En este microrrelato podemos situar la incipiente alienación del otro, de la máscara, y el gusto por el exotismo, la selva, reflejo de los viajes por los que Borges nos llevará a los confines del mundo, hasta el Lejano Oriente y los desiertos de Arabia, en una literatura que se regodea en el éxtasis de lo distante, y que comienza en las reyertas cometidas a pocos metros de la casa paterna, en los suburbios siniestros de un Buenos Aires que se teme y se intuye apasionante. A sus trece años, Borges manifiesta ya la rigurosa coherencia que caracterizará su obra.

PARÁBOLAS BORGIANAS

Los Borges viajan a Europa en 1914. El padre, Jorge Guillermo Borges, que es un hombre de leyes, decide jubilarse a los 40 años por culpa de la ceguera congénita que afectará años después a su propio hijo. Borges padre decide verse con un especialista en Suiza. Viaja con su mujer, sus hijos y su madre. Es posible imaginar que el patrimonio familiar fue suficiente para financiar esta larga «década sabática»; además, como se ha advertido, la moneda argentina, a principios del siglo XX, era más fuerte que las europeas. Los Borges vivirán en Ginebra, Barcelona, las Baleares, y se permitirán en estos años una experiencia familiar que dará sus frutos en el futuro. Jorge Luis Borges se sumergirá en nuevas lecturas, muchas de ellas filosóficas y casi todas literarias, terminará de un modo incierto sus estudios de

bachillerato²¹², aprenderá el francés y el alemán, conocerá el ultraísmo, visitará París, Madrid, y, una vez vuelto definitivamente a Buenos Aires, comenzará a escribir y a publicar libros de poemas. Tendremos que esperar a la publicación en 1935 de *Historia universal de la infamia* para descubrir los primeros microrrelatos de su etapa adulta.

Pero mucho antes, hubo un paréntesis. Borges publica, en efecto, dos microrrelatos en la revista sevillana *Gran Guignol*, en 1920²¹³. Se trata de «La lucha» y «Liberación». Para su análisis, reproduzco a continuación los textos, que también figuran en el segundo tomo de la edición revisada por Bernès, traducidos al francés por él mismo y publicados más bien como una nota curiosa:

LA LUCHA

«Habló el soldado gris. Un fuego de San Telmo subrayaba su mirada buena y azul.

Sí, dijo lentamente. Estuve en la batalla de Tannenberg. Del caos empavesado de mis recuerdos-cáncer de las trincheras en el enfermo torso de la tierra, reír de claras bayonetas, pleamares de hombres, crucifixión de pinos en el derrumbamiento de los horizontes, fango, odio y sangre. — *Uno* resalta: el de un aberrojo²¹⁴.

Voló hacia mí. Arremetióme audaz. Solo, robinsoniano, sin más armas que una pica y un pífano. Sorbió mi sangre. Y mi frondosa mano se desplomó sobre él como caería un firmamento. Enorme fue el estrépito. Murió luchando. Y hoy, lejos de la lid, lejos del odio, mi memoria ciñe tu imagen, adversario impertérrito.

Audacia, fe, nuestras altas, humanas cualidades, hambre de inasequibles metas astrales, todo fue tuyo. (... ¿Gozaste tú jamás aquella sangre que encimeró²¹⁵ tus sueños en las febriles noches del pantano?).

El pífano que acicatará tu entusiasmo y exasperará mi calma fue un símbolo divino. La vida es embriaguez y es lucha, en ti como en mí, huérfano insecto, vibraron sus largos ritmos fervientes. Somos hermanos. ¡Hacia ti mi saludo!».

LIBERACIÓN

«Había una vez un hombre prisionero de una muy larga cadena. Cien sometidos compañeros, como cien sometidos eslabones, estaban fusionados con él; bajo el yugo del día trituraban las piedras, mientras los maldecía el sol, que mordía como un lobo sus espaldas, o la tormenta, cuyas disciplinas flagelaban sus hombros, o la nevada, blanca como la lepra. Siete soldados armados de maldad y de alabardas los custodiaban. De noche, yacían sobre la tierra hostil. Cuando se incorporaba el alba lívida se despeñaban en la amarga faena con sus almas opacas de sopor por la penumbra tambaleante.

El cautivo pensaba, y al cabo de siete años, se dijo: —¿Será tan justo este orden de cosas?... Tal vez mis heredades sean la vida y todas las victorias de la vida. Tal vez mis heredades sean los violines de los vientos, y los jardines de los campos, y los caminos errabundos y la locura de los arroyos libres...

²¹² Daniel Balderston, en una conferencia pronunciada en el CNRS de París (*How Borges wrote plus a discussion of how Borges read Kafka and Flaubert*), el 15 de febrero 2019, advierte lo que ya otros han señalado: no se puede asegurar si Borges obtuvo su diploma de bachillerato puesto que no existe ninguna evidencia y porque es posible que jamás se presentara para componer las pruebas finales en su instituto, en Ginebra. Leonor de Acevedo, la madre de Borges, parece no estar de acuerdo con estas ideas: «À Genève où il passa son baccalauréat en français, il resta six ans et put y apprendre beaucoup sur la littérature française et la littérature allemande» (1999: 9).

²¹³ Los microrrelatos escritos bajo el título general de «Parábolas» fueron publicados en *Gran Guignol*, Revista Quincenal, Literatura-Teatros-Artes, Sevilla, Año 1, número 1, 10 de febrero de 1920. De esta publicación se editaron tres números. Aparecen también en *Textos recobrados 1919-1929* (1997c: 32) con una nota a pie de página que recuerda que aparecieron firmados por «Jorge-Luis Borjes».

²¹⁴ La versión que aquí he reproducido aparece con la palabra «aberrojo», aunque quizá se trate de un error de transcripción o de una preferencia del mismo Borges. En todo caso, es evidente que la historia alude a un abejorro. ¿O hay aquí tal vez la alusión a una creación propia, a un ave roja, mitad pájaro, mitad insecto?

²¹⁵ El verbo *encimerar*, inexistente, «debe leerse como una licencia del jovencísimo Borges», según dos atentas lectoras del legado borgiano, Patricia Damiano y Florencia Giani.

Y tuvo miedo ante esta idea, que pecaba de blasfematoria e impía. Mas paulatinamente fue iluminando su alma y la acariciaba como un vedado deliquio. Y en las miserias cotidianas que le oprimían, érale un bálsamo sentir que él no era igual a sus hermanos que nunca habían pensado.

Al cabo de siete años dolientes, llegó a la paz de una resolución. Reconoció que su derecho era la vida y todo el esplendor de la vida. Y decidió la fuga.

Arribado que hubo a esta cúspide, vio que era imposible libertarse».

Parece evidente que el propio Borges renegara de estos escritos de su juventud, que tanto se alejan de la sencillez en la expresión literaria que fue depurando con los años. Pero los temas borgianos están aquí, y el gusto por la brevedad, también. En «La lucha», leemos el curioso diálogo entre un «soldado gris» y «Uno», otro antiguo combatiente. El primero describe su experiencia en la batalla de Tannenberg, ocurrida en 1914 y que resultó en una desastrosa derrota para el ejército imperial ruso ante el enemigo alemán. Al recuento recargado de imágenes retóricas de esta batalla («recuerdos-cáncer de las trincheras», «pleamares de hombres», «crucifixión de pinos»), se suma en contrapunto el relato de un abejorro que «arremete» contra el otro soldado, cuya mano «se desplomó sobre él como caería un firmamento». El recuerdo del insecto que se aferra a la existencia («murió luchando») es uno de los argumentos del sentimiento de fraternidad que se establece entre el hombre y el bicho, seres vapuleados por igual por las tragedias del destino, y que se traducen en las sentencias «la vida es embriaguez y es lucha, en ti como en mí» y «somos hermanos».

Por su lado, «Liberación» consiste en el relato de un prisionero que al cabo de siete años de miserables penurias y trabajos concluye que «su derecho era la vida y todo el esplendor de la vida». La solución parece simple: «Y decidió la fuga», pero con un malhadado desenlace: «Arribado que hubo a esta cúspide, vio que era imposible libertarse».

Un Borges veinteañero nos regala aquí dos microrrelatos tempranos que se explayan en la idea de lo imposible, de la fatalidad. Las líneas traducen una melancolía que se oculta apenas en el registro casi infantil del comienzo de «Liberación»: «Había una vez un hombre prisionero...». La adjetivación es profusa, pero no desmerece al autor de ficciones breves. El camino ya está trazado y anuncia lo que está por venir: «Un páramo de ruinas y perplejidad donde flota el humo de una risa loca»²¹⁶.

²¹⁶ Esta referencia es de Alan Pauls (2004: 146), y su versión completa es la siguiente: «¿Borges escritor erudito? Sin duda, siempre y cuando la erudición recupere la fisonomía que le es propia: un páramo de ruinas y perplejidad donde flota el humo de una risa loca». El tema de la erudición borgiana es inherente a su literatura. Las interpretaciones de este tema son inagotables.

Historia universal de la infamia se publica en julio de 1935. Es el primer resultado acabado de la reescritura borgiana, un aspecto recurrente en su arte literario, que culmina con uno de sus cuentos más conocidos, «Hombre de la esquina rosada». A estos ejercicios de «prosa narrativa» siguen los que podríamos considerar, según el orden de publicación manifestado por Borges en la edición francesa de sus obras completas, como sus primeros microrrelatos, textos que son atribuidos a otros autores y libros, algunos parecen anónimos, pero que en realidad fueron escritos por el autor en su treintena, en un periodo próximo a la muerte del padre, en 1938, y del inicio de su carrera de bibliotecario. Estos microrrelatos, seis en total, son agrupados bajo el título «Etcétera», una forma muy propia de Borges de dejar en sus apéndices los relatos más breves de sus publicaciones, tal como hará con la sección «Museo» de varias publicaciones literarias, y que aparecerá en *El hacedor* años más tarde.

El *Diccionario* nos recuerda que «etcétera» es una «expresión usada para sustituir el resto de una exposición o enumeración que se sobreentiende o que no interesa expresar». El principio de la sugerencia es una constante en la creación de un microrrelato. A Borges no le interesó nunca explayarse en la exposición de sus ideas o historias, como ya se sabe, y las seis narraciones breves que componen este apéndice pretenden convertirse en el sustituto de un recuento de acciones inútil. Es por ello que el recurso de escudarse en otros autores y en otras obras se entiende y resulta más que conveniente, logrando el efecto humorístico que remata el contenido de *Historia universal de la infamia*.

En «Un teólogo en la muerte», Borges cita al científico y místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), quien, según anota Bernès, fue uno de sus autores predilectos, descubierto gracias a sus lecturas de Emerson²¹⁷. Este texto fue publicado originalmente en 1934 en la revista *Crítica*, y es retomado posteriormente en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, realizada en compañía de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. El texto se basa en la historia de Melanchton, el teólogo al que, una vez muerto, «le fue suministrada en el otro mundo una casa ilusoriamente igual a la que había tenido en la tierra»²¹⁸. A la ilusión de una vida después de la muerte, en concordancia con la existencia que se llevaba en la mortalidad, se une el castigo de los ángeles que no ven con buenos ojos la «omisión» de la caridad en la

²¹⁷ Todas las referencias y notas de Jean Pierre Bernès a propósito de los seis microrrelatos del apéndice de *Historia universal de la infamia*, «Etcétera», pueden leerse en el primer tomo de las obras completas de Borges editadas por Gallimard (1993: 1505-1511).

²¹⁸ Todas las citas de los microrrelatos de la sección «Etcétera» corresponden a la edición de Emecé de *Obras completas, I* (1996), y publicadas en 2005 por RBA y el Instituto Cervantes, pp. 337-345, edición que cito en la bibliografía.

realización de sus «tareas literarias». La espiral descendente hacia el infierno es inevitable. Melanchton no se corrige, sus condiciones se deterioran, la ilusión de continuidad se sustituye por una de fealdad y vacío. Su casa termina por ser otra. Unas personas parecen adorarlo, y «acabó por aborrecerlos y desconfiar» porque «no tenían cara y otros parecían muertos». El teólogo experimenta vergüenza ante las «muchas visitas de gente recién muerta», debido a la sordidez de su «alojamiento», y termina siendo conducido por un «mago y uno de los hombres sin cara» a «los médanos», lugar en el que termina «como un sirviente de los demonios».

«La cámara de las estatuas», microrrelato publicado en 1933, en la revista *Crítica*, es la adaptación de las noches 271 y 272 de *Las mil y una noches*, de acuerdo con la traducción inglesa de Richard F. Burton, *The Book of the Thousands Nights and a Night*, publicada en diez volúmenes en 1885, edición a la que seguramente tuvo acceso Borges durante su juventud gracias a la biblioteca paterna. En esta narración asistimos al descubrimiento de siete cámaras situadas tras la puerta de un castillo. Según la tradición de aquel país, situado «en el reino de los andaluces», «cada vez que un rey fallecía y otro rey heredaba su trono altísimo, éste añadía con sus manos una cerradura nueva a la puerta». Pero «un hombre malvado» ascendió al trono, y, sin ser «de la casa real», exigió que la puerta se abriera. La descripción del contenido de las siete cámaras inicialmente prohibidas termina con «una inscripción terrible», escrita «en la pared final», y que anuncia la profecía de la ruina y derrota del monarca insensato.

La «Historia de los dos que soñaron» fue publicada bajo el título «Dos que soñaron» en la revista *Crítica*, en junio de 1934. Se trata de otra adaptación de *Las mil y una noches*, basada en las noches 351 y 352 según la numeración elegida por el arabista inglés Richard F. Burton. La trama es simple: dos hombres, uno en El Cairo y otro en Persia, sueñan respectivamente con el lugar en el que el otro se encuentra. El que vive en El Cairo vive un sinnúmero de peripecias, casi todas desafortunadas, para terminar comprendiendo que el sueño del hombre que encuentra en Persia le revela que su tesoro había estado todo el tiempo al alcance de su mano, en su tierra, en su patio, sin que él lo supiera. Si los dos primeros microrrelatos de «Etcétera» nos presentan la historia de un castigo que reciben sus protagonistas, en «Historia de los dos que soñaron» se nos revela que una recompensa sí es posible después de una vida de trabajos penosos.

En «El brujo postergado», en cambio, leemos la versión borgiana de uno de los más célebres *exemplum*, el número XI, del *Libro de Patronio y del conde Lucanor*, de don Juan Manuel: el curioso episodio vivido entre el deán de Santiago y don Illán de Toledo. Este texto de la

literatura medieval, cuya publicación en conjunto se llevó a cabo en 1329, y a la que volveré en mi posterior análisis por su importancia en la trayectoria histórica del microrrelato como género y en la influencia ejercida en Borges, forma parte de los recuerdos del joven escritor. En efecto, su padre solía contarle la historia del deán de Santiago y de la forma terrible en que queda expuesta su deshonra, su codicia y sus ansias de poder, alimentadas en principio por sus deseos de conocer la «ciencia mágica». Borges llegó a decir a Jean Pierre Bernès, durante su estancia en Ginebra, mientras preparaba la edición de sus obras completas, que su padre llamaba a esta historia el «cuento de las perdices», y que él y su hermana Norah adoraban escucharlo. Borges añadió que su versión es muy similar a una realizada por Azorín, y que el texto debió llegar a manos de su padre en la traducción inglesa de un cuento oriental. En todo caso, aquí la maldad es de nuevo castigada: don Illán de Toledo logra revelar la verdadera naturaleza del deán en un juego de ilusiones en el cual el canónigo se ve ascendiendo en su carrera hasta llegar a convertirse en el líder supremo de la Iglesia Católica. Las promesas incumplidas al mago salen a la luz en un final sobrio, moralista, con un deán escarmentado por su «ingritud» y puesto en la calle por don Illán «con gran cortesía».

«El espejo de tinta» pretende ser otra adaptación de un texto de Richard F. Burton, esta vez extracto del libro *The Lake Regions of Equatorial Africa, a Picture of Exploration*, publicado en Londres, en dos volúmenes, en 1860. Es posible que las fuentes sean otras o una suma de varias, como la versión resumida en francés del libro de Burton, realizada por J. Belin de Launay, con traducciones de Henriette Loreau, 1870, así como un compendio de las antiguas tradiciones egipcias publicado en 1837 por el inglés Edward William Lane, otro traductor, siempre según Bernès, de *Las mil y una noches*. Borges, como bien lo explica el hispanista francés, logra el tránsito del tema oriental del «espejo de tinta» a través de una fuente africana. El tema es semejante a la de la mayor parte de los microrrelatos de «Etcétera»: un personaje, Yakub el Doliente, «el más cruel de los gobernadores de Sudán», asiste a la «ceremonia de su muerte» mediante la magia del hechicero Abderrahmen El Masmudí, el artífice de un espejo de tinta capaz de mostrar las visiones más insólitas. La última de ellas revela la presencia de un condenado a muerte, enmascarado, cuyo rostro revelado es el del infame Doliente. Las numerosas descripciones y enumeraciones de situaciones e imágenes hacen de este microrrelato, en mi opinión, uno de los más elaborados y trabajados de la serie, tomando en cuenta que estamos ante un trabajo de reescritura y de trucaje de fuentes bibliográficas. Bernès nos recuerda oportunamente que estamos ante un antecedente legítimo de «El Aleph».

Para terminar esta serie, «Un doble de Mahoma» es el microrrelato que se añadirá a la edición de *Historia universal de la infamia* de 1954 junto con «El enemigo generoso» y «Del rigor de la ciencia». Estos últimos relatos brevísimos formarán parte de la sección «Museo» de *El hacedor*. Sólo permanece en «Etcétera», en la edición de 1974 de *Obras completas*, «Un doble de Mahoma», verdadero homenaje al humor borgiano y a su visión de un paraíso gobernado por «un espíritu que hace el papel de Mahoma». En aquel cielo de impostores no hay lugar para la verdad. El auténtico Mahoma es semejante «a los espíritus corpóreos que no tienen percepción interior», un desterrado traído de los infiernos, visto por el testigo narrador del relato, que se hunde una vez pronuncia las palabras: «Yo soy vuestro Mahoma».

Hasta aquí llega la sección de «Etcétera» mayormente conocida. La versión de las *Obras completas* editadas por Gallimard, y cuyo primer tomo se publica en 1993, como ya lo he indicado, incorpora el microrrelato «Hombres pelearon», texto publicado en la revista *Martín Fierro*, en 1927, bajo el título «Leyenda policial», y retomado un año después en *El idioma de los argentinos*, obra que incluye otro relato corto: «Sentirse en muerte». Ambos textos se presentan bajo el título general «Dos esquinas». Bernès asegura que el propio Borges le dio la traducción francesa del título: «Bataille d'hommes». Pese a este recorrido editorial, y al hecho de que «Hombres pelearon» terminó resultando uno de los pilares fundadores del celebrado cuento «Hombre de la esquina rosada», Borges manifestó su reticencia para con este texto desde su creación. No obstante, Bernès celebra aquí la visión temprana de la reescritura borgiana de algunos mitos porteños, como la bravura y el duelo, mediante la inspiración «de un viejo texto anglosajón, *Fragmento de Finnsburg*», que es evocado por el propio Borges en su versión española: «Nunca vi que se comportaran mejor en la batalla de hombres, sesenta varones de la victoria²¹⁹», y que cuenta el relato heroico de sesenta guerreros daneses sitiados por un traicionero rey frisón. El microrrelato se anuncia desde su primera línea como la historia de una confrontación entre el Norte y el Sur. El Sur está representado en la imagen del Chileno, «peleador famoso de los Corrales, señor de la insolencia y del corte...». El norte, por su lado, es Pedro el Mentao, «tipo fuerte, en cuyo pecho se enanchaba la hombría». El Chileno va al encuentro del Mentao para provocarlo. Quiere medir el tamaño de su hombría en un duelo de cuchillos en el que termina muerto «sin lástimas»²²⁰. La historia se cubre de una apariencia de inutilidad y se disfraza al final de relato épico-religioso cuando se evocan las trompetas del Juicio Final y el nombre de Dios, quien sabrá juzgar o justificar

²¹⁹ Esta referencia forma parte de las notas de Bernès, *Œuvres complètes, I*, 1993, p. 1509-1511, a propósito del microrrelato «Hombres pelearon».

²²⁰ Borges (1997b: 126-128).

el desenlace de semejante historia. Otra lectura de «Hombres pelearon» nos permite trazar el hilo unificador que se remonta a los microrrelatos de la infancia y que se prolonga hacia otros hitos narrativos borgianos basados en el duelo como tema narrativo, uno de los cuales, «El fin», como veremos más adelante, corrobora el argumento según el cual Borges, más allá de reescribir de maneras diferentes el mismo microrrelato, sobrepone o crea diversas capas de una misma historia breve.

DOS FICCIONES CORTAS²²¹

Como bien lo indica Jean Pierre Bernès, y como ya se ha señalado tantas veces, *Ficciones* sella el paso de Jorge Luis Borges «a la gloria y al reconocimiento universal». La obra, publicada en 1944, recoge dos compilaciones de relatos tituladas «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Artificios». Ambos compendios, si seguimos la edición de 1956, que es la que comúnmente se conoce, están compuestos de títulos publicados entre 1939 y 1944 en *Sur*, por la gran mayoría, y *La Nación*. De los tres relatos añadidos a la edición de 1956, «El fin», «La secta del Fénix» y «El Sur», he retenido en el corpus, por el principio de «brevedad visual», los dos primeros.

«El fin» es parte integrante de un cuarteto de relatos de evidente afiliación temática creados por Borges en los años cincuenta, y que se suma a «El desafío», «El Sur» y «El puñal»²²². Edwin Williamson (2006: 358) asegura que «[“El desafío” y “El Sur”] registran un descenso en la confianza en sí mismo de Borges después de su rechazo por Margot Guerrero. [...] “El puñal” [..., por su lado,] revela el recuerdo autobiográfico que subyace en esos dos cuentos sobre duelos y puñales». «El fin» expone, también según Williamson, la resignación «a los finales abiertos y la falta de solución» al evocar, por citar un ejemplo, el juego de

²²¹ Según el *Diccionario*, el adjetivo «corto» posee varias acepciones, yendo desde la longitud y el tamaño hasta el modo familiar en el que se alude a una persona «de poca inteligencia» o «tímida». Lo que es «corto» también tiene que ver con la duración, y en este sentido creo que es posible integrar el término al repertorio léxico del microrrelato, más aún cuando las voces inglesas «*short story*» se refieren al cuento. El término «*very short story*» se aproxima al microrrelato, aunque asume las características del relato contado en unas pocas líneas. Digo esto para justificar el uso de la voz «cortas» para hablar de las ficciones borgianas.

²²² «“El desafío” se publicó en *La Nación*, el 28 de diciembre de 1952, y más tarde fue incorporado en la edición de 1974 de *Evaristo Carriego*» (Williamson, 2006: 571). «“El Sur” se publicó en *La Nación*, el 8 de febrero de 1953, y fue incorporado a la edición de 1956 de *Ficciones*» (Williamson, 2006: 570). «“El puñal” fue publicado después, el 25 de junio de 1954, en *Marcha*, un semanario de izquierda donde Emir Rodríguez Monegal editaba la sección cultural». Posteriormente, «se publicó en la edición de 1955 de *Evaristo Carriego*» (Williamson, 2006: 571). Fue «escrito probablemente a principios de 1953» (2006: 358). «“El fin” se publicó en *La Nación*, el 11 de octubre de 1953, y fue incorporado a la edición de 1956 de *Ficciones*» (Williamson, 2006: 571).

palabras del nombre de Recabarren, mezcla de *recabar*, «pedir, exigir, insistir en algo» y la palabra inglesa «*barren*» («árido, estéril»): la idea de exigirle algo a la nada.

Antes de analizar los microrrelatos que he elegido del conjunto publicado en *Ficciones*, me gustaría preguntarme antes quién era el Borges de 1952 y 1953, siguiendo el afán de la «sustancia autobiográfica» de sus creaciones. Era un hombre entrado en la cincuentena, que había sido nombrado en 1950 presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, cargo del que se valió el mundo literario bonaerense para reconocer, tal vez con injustificable retraso, la colosal aportación que entonces se adivinaba en su producción. Era también un funcionario, responsable de una biblioteca local, trabajo que tuvo que dejar tras recibir el encargo de dirigir un oscuro departamento de inspección de aves, «cargo-castigo» que nunca aceptó y que el peronismo quiso imponerle y creó a su medida para humillarle por sus ideas políticas, ideas que no dejaron nunca de ser ambiguas, movibles y que aún hoy resultan polémicas. Es lógico suponer que el Borges de la vida real, el que debía levantarse todas las mañanas para ganar un sustento, no congeniaba con el hombre que se deleitaba en los juegos de erudición que le inspiraban las letras orientales o escandinavas. Sin duda, aquel periodo de su vida no le permitió ganar lo suficiente como para independizarse y vivir lejos de la sombra de doña Leonor de Acevedo, su madre. No se me ocurre tampoco que Borges hubiese querido vivir lejos de ella, sobre todo porque era consciente de cuán necesario era para la anciana, pero sí es posible intuir que aquellas circunstancias de su vida le impidieron autoafirmarse, lograr la auténtica realización de virilidad conforme a las convenciones sociales aceptadas entonces y aún ahora, gracias a la compañía estable de una mujer y de una relación amorosa, fructífera y duradera. Todo esto lo digo como una interpretación personal de la biografía escrita por Williamson. Era, finalmente, un hombre que se acercaba al vacío de una ceguera casi absoluta.

Williamson describe así este momento en la vida del escritor argentino:

«[...] la vista de Borges había ido declinando constantemente: aunque había perdido casi por completo la visión de un ojo, el otro seguía siendo lo bastante sólido como para permitirle leer y escribir, aun cuando ahora tenía que llevar el texto a pocos centímetros de los ojos para poder distinguir las letras [...]. A fines de 1954, sin embargo, sufrió un accidente mientras estaba de vacaciones con los Bioy en Mar del Plata: se cayó en la playa, y mientras se esforzaba por volver a ponerse de pie, se dio cuenta de que había perdido la visión del ojo bueno»²²³.

No debe resultarnos exagerado que la aproximación de la oscuridad total debía manifestarse como un demoledor golpe del destino. Una vida consagrada a la lectura, al acceso al conocimiento, a la inmersión del mundo entero a través de los libros y las

²²³ Williamson (2006: 361).

bibliotecas, anunciaba una interrupción, otro episodio, aunque no un final, puesto que para ello quedaban los pozos inmensos de la memoria, así como las colaboraciones que recibió por distintas vías para dar conferencias por medio mundo y continuar escribiendo durante los años sesenta y hasta el final de su vida, entrada la década de los ochenta.

Es necesario entender el contexto en el que «El fin» fue escrito²²⁴. Al buscar establecer las condiciones en las que se escribieron los microrrelatos borgianos escritos entre 1952 y 1953 —recordemos una vez más que Borges los llamaba «piezas»—, podría interesarnos imaginar el peso de la influencia del peronismo, concretamente del ocaso del primer Gobierno de Juan Perón tras la muerte de Eva Duarte, en contrapunto con el avance y consolidación de su ceguera, así como el peso determinante de sus «amores contrariados», valiéndonos de una expresión muy querida por García Márquez. Todo ello se manifiesta en una puesta en escena de duelos y puñales evocados por el juego de síntesis y elipsis que sólo la narración brevísima podía asegurar.

Pero volviendo una vez más a Williamson, cuya biografía cito con exclusividad en este capítulo por su carácter exhaustivo y por su capacidad a observar en retrospectiva la vida del escritor, evoco una imagen interesante de Borges: la de un estudiante brillante, pero muy tímido y hasta cobardón, acosado por el matón del instituto. El matón es Perón y el peronismo en su totalidad como sistema creador de un populismo impuesto a golpes. Borges es el estudiante acosado por el pensamiento totalitario, salvaje, que se siente incapaz de tomar en las manos las riendas, por ejemplo, del amor o de una vida autónoma o conforme a la de un adulto de su edad, por no decir incapaz de rebelarse a la figura de la autoridad, sea la del dictador o la de su madre. Es probable que el tener una familia no fuese una necesidad personal, pero sí, con toda seguridad, el poder autoafirmarse como hombre. Es esto lo que podemos deducir de Williamson, para quien los duelos y los puñales se convirtieron en un tema recurrente y en el resultado de un fracasado intento de «autoafirmación»²²⁵.

He mencionado antes la pérdida de Margot Guerrero. No habría que olvidar a Estela Canto ni a Cecilia Ingenieros. Las tres fueron musas borgianas, pero también mujeres de letras, intelectuales. Williamson afirma que las «pérdidas sucesivas» representadas en estos amoríos «habían demostrado su incapacidad para realizar sus propios deseos»²²⁶. ¿Qué

²²⁴ Lagmanovich (2006: 319), refiriéndose a las orientaciones seguidas para la crítica del microrrelato, recuerda que «la observación de los contextos en que se inserta la obra: contexto nacional y lingüístico, contexto literario, contexto social» representa un recurso elemental para comprender toda creación literaria.

²²⁵ Williamson (2006: 360).

²²⁶ Williamson (2006: 361).

deseos? Es muy fácil caer en la tentación de ver en el puñal, por ejemplo, un evidente afán de afirmación masculina, o ver en el duelo la imagen del hombre que sale al encuentro de su propio destino, llámese esto peronismo o ceguera. Es importante notar, siguiendo a Williamson, que «después de que “El fin” apareciera en *La Nación* el 11 de octubre de 1953, Borges no publicaría otro cuento hasta 1969». Esto es, sin duda, lo que aquí podría llamar un hiato literario de innegable trascendencia en la vida del creador.

«El fin» es, pues, según Bernès, un «relato implícitamente autorizado por las estrofas 1.135-1.138 del *Martín Fierro* de José Hernández»²²⁷. Recabarren, nombre que recoge una idea analizada por Williamson, la de, repito, un exigir algo a la nada, es el «patrón de la pulpería»²²⁸ en la que un negro «con pretensiones de cantor» «se pasaba las horas con la guitarra», sin cantar. El sonido de las cuerdas rasgadas llega hasta la habitación en la que duerme y vive Recabarren, afectado por una parálisis que inmoviliza una parte de su cuerpo y que le impide hablar. El personaje de Recabarren es mucho más que un testigo: es un extranjero que «había aceptado el rigor y las soledades de América» y que nos ofrece un panorama propio del foráneo que asiste a una escena pintoresca y local: la del duelo otoñal entre el negro y Martín Fierro, quien «oyó el odio» cuando su oponente le pidió que pusiera «todo su coraje y toda su maña» cuando acabó con la vida de su hermano. El desenlace llega sin mayores preámbulos... «Desde su catre, Recabarren vio el fin»: la muerte de Martín Fierro.

La desaparición de un hombre en un duelo, sin duda uno de los mitos literarios fundadores de Argentina, da paso a la exposición de un «Secreto» que no es otra cosa que un «rito» que «no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino». En «La secta del Fénix», el narrador concluye que «alguien no ha vacilado en afirmar que [el Secreto] ya es instintivo». No creo que hiciera falta esperar a la publicación de *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, en 1969, de Ronald Christ²²⁹, para saber que Borges hace referencia a la copulación en este microrrelato que a simple vista pareciera tener muy poco de narración de no ser porque nos hallamos ante la lectura autobiográfica de un aspirante a enciclopedista que nos cuenta el cómo y porqué de sus desvaríos amorosos. Borges fue un amante sin suerte, sobre todo en los años cincuenta. «La secta del Fénix» puede leerse como un relato que combina la falsa erudición y el sentido del humor para explicar lo inexplicable: uno de los aspectos de la lógica del amor.

²²⁷ Los comentarios de Bernès sobre «El fin» y «La secta del Fénix» figuran en el primer tomo de las obras completas de Borges editadas por Gallimard (1993: 1594-1596).

²²⁸ Las citas de «El fin» y «La secta del Fénix» son de la edición de *Ficciones*, Barcelona: De Bolsillo, 2014.

²²⁹ La referencia es citada por Bernès (1993: 1595).

El Aleph consolida los postulados de estilo y creación de Borges a un nivel que prolonga el logrado en *Ficciones*, añadiendo nuevas perspectivas y consagrando para siempre el talento literario del escritor. Si antes habíamos tenido una ligera conciencia de estar perdidos en una biblioteca abismal, ahora éramos capaces de subir a una torre de considerable altura para contemplar impresionados las dimensiones de un dédalo de apariencia infinita. De las pequeñas obras maestras que componen *El Aleph*, publicado originalmente en 1949, he retenido la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», «La casa de Asterión» y «Los dos reyes y los dos laberintos», esta última publicada en la reedición de 1952.

La ingeniosidad de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)»²³⁰ parece combinar el estilo narrativo de Agatha Christie y la reescritura de un episodio del *Martín Fierro*, de José Hernández, en el cual, según Bernès, la fuga del sargento Cruz es glosada²³¹. En efecto, enmascarada bajo un juego de referencias onomásticas a los antepasados de Borges y una serie de inexactitudes, el lector es conducido de la mano hasta un final sorpresivo en el que toda la verdad es revelada bajo una suerte de guion preestablecido: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». Cruz, «en los últimos días del mes de junio de 1870», es decir, cuatro años antes de su muerte y a la edad aproximada de 45 años, «recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia». En la escena final, «mientras su cuerpo combatía en la oscuridad», Cruz «comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva dentro» y asume así el suyo propio, convirtiéndose en uno de los tantos que luchaban «contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro». La alienación del protagonista, que asiste al espectáculo de su propia alteridad, y, por consiguiente, de su conflicto de identidad, se recrea en este retrato biográfico de un personaje sumergido en los mitos literarios argentinos. No habría que perder de vista el epígrafe de William Butler Yeats, uno de los primeros poetas según Borges: «*I'm looking for the face I had / Before the world was made*». La búsqueda borgiana de la identidad es uno de los ejes constantes de su composición, como ya se ha dicho con razón tantas otras veces.

A finales de los años sesenta, un joven estadounidense, Richard Burgin, hijo de dos virtuosos del violín, sostuvo una serie de intercambios informales con Borges, registrados

²³⁰ «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1823-1874)» fue publicada en la revista *Sur*, Buenos Aires, número 122, diciembre de 1944, p. 7-10 (Bernès, 1993: 1624).

²³¹ Las referencias de Bernès (1993) a los tres microrrelatos analizados de *El Aleph* que constituyen el corpus de esta tesis se sitúan en las páginas 1624-1626, 1627-1629, 1640-1641.

con un magnetófono, y que se publicarían en 1969 bajo el título *Conversations with Jorge Luis Borges*. La versión francesa, bajo el sello de Gallimard, apareció en 1972. Bernès cita las confidencias de Borges a Burgin —es curioso el parecido onomástico de los interlocutores— en las que se evoca el principio rector de «La casa de Asterión»: contar una historia a través de los ojos de un ser monstruoso. Se usa el nombre de Asterión basándose en la *Biblioteca* atribuida supuestamente al historiador y gramático griego Apolodoro. Asterión es el minotauro concebido por la reina de Creta y un toro blanco. El mito inspiró, entre tantos artistas, al pintor George Frederick Watts (1817-1914), autor de *El minotauro*, lienzo que hoy puede contemplarse en la londinense Galería Tate y que terminó resultando la fuente de inspiración del microrrelato borgiano más «precipitado»²³². La rapidez de la composición del relato se equipara, tal vez como en ningún otro caso, a la rapidez de la lectura, rasgo distintivo de toda narración breve. Lo que resulta interesante aquí es la descripción de una casa, de un laberinto, que es de proporciones fantásticas e infinitas. Asterión se describe a sí mismo: «me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía», «soy único», y evoca sus curiosas «distracciones», como dejarse caer por las azoteas o «jugar a estar dormido». La idea del Otro, el fundamento de la alteridad, se manifiesta en el deseo de conocer al «otro Asterión»: «Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa». Interesan las meditaciones de Asterión sobre su casa, espejo del mundo, reproducción hasta el infinito de todas las cosas, de todas las casas. Poco antes del final del microrrelato, Asterión menciona las ofrendas, los «nueve hombres» cuyas vidas acabará irremediablemente, y se libra a la profecía del que será su «redentor», su verdugo. En uno de los diálogos con Richard Burgin, y citados por Bernès, Borges compara al minotauro de su historia con Hitler, de quien había llegado a decir en un artículo que ansiaba en lo más profundo la derrota que pondría fin a sus delirios de una raza y un imperio germánicos. El minotauro se transmuta en un hombre piadoso, en un Job humilde y humillado por Dios, quien ruega desde lo más hondo de su tragedia por su salvador: «[...] porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo». Asterión sueña con su muerte y con el responsable de su propio final: «¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?».

El recurso de la elipsis es eficaz. La escena se interrumpe y el lector asiste a un breve diálogo entre Teseo y Ariadna: «¿Lo crearás, Ariadna? [...]». El minotauro apenas se

²³² Bernès cita un fragmento de *Borges el memorioso* (Carrizo, 1997: 234): «De modo que ese cuento lo escribí en un día. Es el único cuento mío, así, un poco apresurado». «La casa de Asterión» fue publicado originalmente en *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, número 15-16, mayo-junio de 1947, pp. 47-49. La edición de este número estaba casi terminada cuando Borges, entonces el director de la revista, se dio cuenta de que quedaban tres páginas vacías. Así fue creado su microrrelato más «apresurado».

defendió». La muerte vista como un trampolín a la redención se aleja de cualquier referencia teológica puesto que el tema que se trata es la salida o más bien la huida del laberinto. Sobre este particular, he considerado, como lo he ilustrado en el capítulo 5 («Una teoría de la brevedad»), que el laberinto es también una metáfora sobre el arte literario según Borges. En «El jardín de senderos que se bifurcan», la comparación de una obra literaria con un laberinto expresa, desde mi punto de vista, la esencia de lo que Borges quiso transmitir como escritor. Borges emplea la figura de Ts'ui Pên, el antepasado de Yu Tsun, como su alter ego. En efecto, Ts'ui Pên dedica 13 años «para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres». Ts'ui Pên muere asesinado, su novela fue considerada «insensata» y «nadie encontró el laberinto». Luego descubrimos que «libro y laberinto eran un solo objeto». El laberinto-novela o el laberinto-creación es un símbolo del caos en el que transcurre la vida del minotauro-creador, el hacedor de microrrelatos, Borges²³³.

En «Los dos reyes y los dos laberintos», el más corto de los tres microrrelatos de *El Aleph*, y al cual ya hemos hecho referencia en la primera parte, se retoma de nuevo la imagen del dédalo²³⁴. La narración, creada originalmente en 1939, es un ejemplo del reciclaje borgiano del ingente material representado por *Las mil y una noches* y toda la fantasía orientalista en particular, y por la cual mostraba una pasión manifiesta. Dos monarcas se enfrentan; uno viene «de las islas de Babilonia» y el otro es señor «de los árabes». El primero humilla al segundo encerrándolo en «un laberinto tan perplejo y tan sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían». El rey árabe «imploró socorro divino y dio con la puerta», regresó a su tierra y volvió a Babilonia con «sus capitanes y sus alcaides» para librar una batalla de la que resultó victorioso. Su particular venganza consistió en abandonar a su suerte al rey de Babilonia «en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed». La comparación de un laberinto con un desierto es curiosa por un juego inédito

²³³ Otro aspecto que podría analizarse en torno a la figura del laberinto tiene que ver con la postura de Borges para con la novela, género que en «El jardín de senderos que se bifurcan» es descrito como un «género subalterno» al cuento y aun «despreciable».

²³⁴ «Los dos reyes y los dos laberintos» se publicó «en la revista *El Hogar* (16 de junio de 1939) bajo el título «Una leyenda arábiga» [...], y es retomado en la revista *Los Anales de Buenos Aires* (Buenos Aires, año 1, número 5, mayo de 1946, p. 51), y se atribuye a una obra de R. F. Burton, *The Land of Midiam Revisited* (1879)», según Bernès (1993: 1640). Bernès traza la historia de este microrrelato, que aparece en la edición de 1952 de *El Aleph*, como ya se ha mencionado, acompañado de una nota a pie de página según la cual se trata de «la historia que el rector divulgó desde el púlpito», en referencia al relato que aparece previamente, «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto». Borges atribuye de nuevo «Los dos reyes y los dos laberintos» a Burton en *Cuentos breves y extraordinarios*, en donde aparece con el título «Historia de los dos reyes y de los dos laberintos». Bernès cita, finalmente, un extracto de *Borges el memorioso* (1997: 236) en donde el escritor asume la autoría absoluta del microrrelato.

de espejo que compara al todo con la nada, extremos opuestos de un mismo círculo, eje fundador de la eternidad.

EL HOMBRE Y LA MUERTE

El hacedor es, posiblemente, el exponente más palpable del talento de Borges como creador de microrrelatos, sobre todo en lo que concierne a la primera parte y al apéndice²³⁵. La obra, publicada en 1960, está dividida en dos segmentos equilibrados y organizados según los temas que se responden y hacen eco, y los géneros principales de los que se vale como medio de expresión: la prosa y la poesía. Borges dice en el epílogo que la obra constituye «una silva de varia lección». Este guiño a Pedro Mexía (1497-1551) y a buena parte de la literatura del Siglo de Oro es también un reconocimiento al carácter en apariencia desordenado y caótico del compendio. En este trabajo, he retenido las 23 narraciones cortas de la primera parte, así como la dedicatoria a Leopoldo Lugones y dos textos en prosa publicados bajo la rúbrica «Museo»: «Del rigor en la ciencia» e «In memoriam J. F. K.». En total, 26 ficciones breves. La transgresión de géneros es más que evidente en *El hacedor*, que sella por otro lado el regreso de Borges a la poesía, y así un prólogo puede considerarse con justicia como un microrrelato.

En efecto, en «A Leopoldo Lugones» Borges nos introduce mediante sugestivas descripciones de ambiente en «una escena imposible» entre él y el autor de *Lunario sentimental*²³⁶. El vivo lleva al muerto una copia de su libro, *El hacedor*, con la esperanza de que

²³⁵ En *El hacedor*, Borges privilegia la brevedad en la prosa y la métrica clásica en lugar del verso libre. Él mismo afirma en su *Autobiografía* (Buenos Aires: El Ateneo, 1999) que se trata de un método al que recurre como creador tras la confirmación de su ceguera definitiva en 1955 (Villanueva, 2015). Se considera que éste es un trabajo de *acumulación* y no tanto de *composición* (Villanueva, 2015: 248). Hay ecos entre los textos y entre la parte dedicada a la prosa y la poética (Villanueva, 2015: 249). Cristina Piña (2011, citada por Villanueva, 2015: 255) evoca que «la transgresión genérica que caracterizaba los ensayos, cuentos y algunos poemas de Borges antes de 1960 es aún más fuerte en los textos en prosa de *El hacedor*». La «ambigüedad genérica» señalada por Piña es determinada por dos tendencias presentes en la construcción de *El hacedor*: la narración y la reflexión filosófica (Villanueva, 2015: 256). Villanueva clasifica los textos en prosa de *El hacedor* en narrativos o filosóficos, según el peso otorgado a las dos tendencias citadas, y ofrece una clasificación particular y un orden en el análisis distinto al desarrollado en la obra en un afán de relacionar los temas. He preferido seguir el orden establecido por Borges, y obviar esta, por demás, válida clasificación. No hago distinción, pues, de los llamados textos narrativos o filosóficos. Para los fines de este trabajo, son simplemente microrrelatos.

²³⁶ Villanueva considera que éste es un ejemplo del modo muy borgiano de mezclar texto y paratexto. «Leopoldo Lugones fue un escritor argentino que Borges criticó duramente en los años 1920 y 1930. Influenciado por Rubén Darío y las escuelas poéticas francesas, Lugones simpatizó con el socialismo en su juventud para después convertirse en un conservador, admirador del fascismo italiano y partidario del golpe de estado de 1930. Se suicidó en 1938. Poco antes, Borges comienza a reconocer la deuda que los jóvenes escritores argentinos tienen con Lugones» (Villanueva, 2015: 251-252). Este primer texto de *El hacedor* expresa implícitamente un homenaje a un «enemigo de antaño», considerado por Borges en 1965 como el «máximo escritor argentino», a través de «un sueño de reconciliación y amistad» (Villanueva, 2015: 253). Por otro lado, Bernès (1999: 1132) señala que Borges sentía una especial predilección por «A Leopoldo Lugones», texto que figura en diversas ediciones: *Seis composiciones* (1960), *El hacedor* (1960), la edición original de *El otro, el mismo* (1969) y en una colección titulada *Nueva antología personal*, publicada por Emecé, en Buenos Aires, en 1968.

sea aceptado. Se ha visto en este gesto una deuda que Borges intenta saldar con una referencia de la literatura argentina, injustamente reconocida por los autores de su generación. Pero creo que en el fondo la dedicatoria permite sumergirnos en el mundo de los muertos, y éste será, en mi opinión, el motivo conductor del resto de las piezas de la primera parte, incluyendo el homenaje a John F. Kennedy. La muerte como tema e hilo conductor, como referencia a los recuerdos, a otras figuras ya desaparecidas, a las impresiones devueltas por el tiempo.

En «El hacedor», Borges parece rendir otro homenaje, esta vez al gran poeta occidental por excelencia: Homero²³⁷. El primer párrafo describe la influencia de las impresiones sobre el poeta, algunos rasgos de su personalidad («ávido, curioso, casual») y la forma en la que llegó a convertirse en un creador («había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas»). El segundo párrafo evoca la ceguera de Homero y manifiesta, en cierto modo, un rasgo autobiográfico del propio Borges, quien supo sobreponerse a esta minusvalía reafirmandose aún más en su condición de escritor universal e inmortal: «Gradualmente, el universo fue abandonándolo [...]. Todo se alejaba y se confundía [...]. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño». El tercer párrafo confirma la importancia del recuerdo en la obra del creador ya ciego. Una experiencia del pasado, en la que se ve a sí mismo vengando una afrenta recibida por orden de su padre, demuestra que «el sabor preciso de aquel momento era lo que buscaba». El cuarto párrafo hace referencia a otro recuerdo, en el que «una mujer, la primera que le depararon los dioses, lo había esperado en la sombra de un hipogeo», y abre la interrogante: «¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente?». El quinto párrafo resume la clave del relato: el riesgo y el amor, ya en la «noche de sus ojos mortales», constituyeron los pilares de su vasta obra, signada por «el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana». Borges nos dice que «sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra». En cierta manera, el escritor argentino se permite especular sobre la vida de Homero, pero no se siente capaz de hacer lo mismo con su muerte. «El hacedor» es, en suma, la visión autobiográfica que devuelve el espejo. Borges se inserta en la

²³⁷ «El hacedor» fue publicado originalmente en *La Biblioteca*, Revista de la Biblioteca Nacional, vol. IX, 2ª época, número 3, Buenos Aires, 1958, p. 129-130. Reaparece en *Antología personal*, Sur, Buenos Aires, 1961 (Bernès, 1999: 1134).

tradición de los poetas creadores y contempla la muerte desde la oscuridad de sus ojos sin luz. El último microrrelato de esta serie, «Borges y yo», cierra en un círculo perfecto la exposición de estas inquietudes, como veremos más adelante.

«Dreamtigers» trata un recuerdo muy vivo de la infancia de Borges: el de los tigres²³⁸. Vale la pena recordar los primeros microrrelatos de la infancia borgiana, ya comentados, en los que el tema del felino reaparece desde diversos enfoques. En este microrrelato, Borges precisa que le apasionan los tigres de Asia y no los del Amazonas. Pero del recuerdo sólo queda el consuelo del sueño. Borges sueña un tigre, que revela su «incompetencia» puesto que sólo es capaz de evocar un animal «disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro». Un animal muerto sirve de excusa aquí para explicar la incapacidad del arte para imitar la realidad.

En «Diálogo sobre un diálogo», dos personajes discurren sobre la inmortalidad del alma y sobre el suicidio como puerta de entrada a la muerte, lugar en el que es posible «discutir sin estorbo»²³⁹. La muerte, tal como lo vimos en «La casa de Asterión», es la única salida posible del laberinto y del caos. En «Las uñas» se advierte el paso inexorable del tiempo en la imagen de las uñas que continúan creciendo después de la muerte, evocada por un Borges que se imagina cadáver sepultado: «Cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes, continuarán su terco trabajo, hasta que los modere la corrupción»²⁴⁰.

En «Los espejos velados» se recrea un tema muy borgiano, el de los espejos, responsables de sus terrores de infancia y de la creación de los mundos²⁴¹. Los espejos permiten recordar a Julia, un amor fugaz de la juventud, que termina situándose al otro lado de la superficie que refleja los mismos miedos de Borges. ¿Miedo a morir? ¿A lo que hay después de la muerte, una multiplicación sin fin del espacio y del tiempo? En «Los espejos velados» comprendemos que la «duplicación o multiplicación espectral de la realidad» es un «horror».

²³⁸ «Este texto fue publicado primero en la revista *Crítica*, 2º año, número 58, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1934, p. 7, por Borges, bajo el seudónimo de Francisco Bustos (patronímico que pertenece a la genealogía de Borges) (Bernès, 1999: 1135).

²³⁹ «Texto publicado en una versión anterior [en francés, *préoriginale*] en *Destiempo*, número 1, Buenos Aires, octubre de 1936, p. 3, antes de ser integrado a la primera edición de *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires, 1952, p. 189» (Bernès, 1999: 1135).

²⁴⁰ «Versión anterior publicada en *Destiempo*, número 1, Buenos Aires, octubre de 1936, p. 3, retomada en la primera edición de *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires, 1952, p. 190» (Bernès, 1999: 1136).

²⁴¹ «Este texto apareció en versión anterior en *Crítica*, 2º año, número 58, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1934, p. 7, luego en *Destiempo*, número 1, Buenos Aires, octubre de 1936, p. 3» (Bernès, 1999: 1137).

«Argumentum ornithologicum» retoma un tema profusamente tratado por el arte, desde Goya hasta Hitchcock y Buñuel: el de los pájaros²⁴². Borges cavila sobre «una bandada de pájaros» que no ve sino en un pensamiento: «Cierro los ojos y veo...». La imposibilidad de determinar el número preciso de las aves de su ensoñación se convierte en una conclusión, la del «número entero», conclusión que termina en un postulado: «Dios existe».

«El cautivo» narra «la historia» de «un chico [que] desapareció después de un malón»²⁴³. Años más tarde, es hallado por sus padres, convertido en un «hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara». La narración se centra en el desenlace, cuando el hombre es conducido a la casa familiar y recuerda el lugar de la cocina en el que había escondido un «cuchillito de mango de asta». Finalmente, «el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto»; Borges cavila en este episodio, en las consecuencias de «aquel instante de vértigo [el del cuchillito] en que el pasado y el presente se confundieron»²⁴⁴. Y justo después: «Yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis [...]». Una vez más, la muerte, esta vez como posible forma de revelación, redención y conocimiento.

La muerte y el cadáver de Eva Duarte, mito supremo de la Argentina descamisada de los años treinta y cuarenta, se transforman en una especie de feria de circo en la que un «enlutado» lleva a un «pueblito del Chaco», «en uno de los días de julio de 1952», «una muñeca de pelo rubio» que puso dentro de «una caja de cartón». En «El simulacro», Borges indaga en las pasiones que despertó en las masas la desaparición física de la primera mujer de Perón²⁴⁵. En este microrrelato, aparte del rechazo evidente hacia el peronismo, se concluye que todos somos actores en una farsa, tal como Perón y Eva fueron simplemente «desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología».

En «Delia Elena San Marco», una despedida en pleno Buenos Aires, «en una de las esquinas del Once», introduce otra reflexión acerca del significado de la muerte: «Porque si no mueren las almas, está muy bien que en sus despedidas no haya énfasis». El adiós es una invención humana, según Borges, puesto que los hombres «se saben de algún modo

²⁴² «Este texto aparece previamente en la primera edición de *Otras inquisiciones*» (Bernès, 1999: 1137).

²⁴³ «Este texto es publicado en versión anterior en la revista *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 1, Buenos Aires, primer trimestre de 1957, bajo el título de conjunto “Prosas”, a la cabeza de la serie que reúne “El cautivo”, “Borges y yo” y “Delia Elena San Marco”» (Bernès, 1999: 1137).

²⁴⁴ Piña (2011: 88), a propósito de «El cautivo», señala: «La ficción no actúa como medio para arribar a una conjetura, sino como encubrimiento de la verdadera *incognoscibilidad* de la experiencia».

²⁴⁵ «La versión anterior de este texto apareció en *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 1, Buenos Aires, primer trimestre de 1957, p. 116» (Bernès, 1999: 1139).

inmortales»²⁴⁶. La inmortalidad del alma humana es retomada en el siguiente microrrelato, «Diálogo de muertos», en el cual una conversación situada en el más allá, entre Juan Manuel de Rosas y Juan Facundo Quiroga, concluye que la muerte se parece más bien a un sueño, «y no un sueño soñado por mí sino por otro», según declara Rosas al final del texto²⁴⁷. La muerte sigue resonando en «La trama», que dibuja una línea entre el magnicidio de César y la última hora de Martín Fierro, y que establece un paralelismo entre el «¡Tú también, hijo mío!» de César y el «¡Pero, che!» de Fierro, de quien se dice en la última línea: «Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena»²⁴⁸.

¿Y cuál podría ser esa escena? En «Un problema» se presenta ante el lector un dilema: adivinar la reacción de un don Quijote «que ha dado muerte a un hombre»²⁴⁹. Tres conjeturas son enunciadas y una última posible elucidación del problema, posiblemente la mejor, puesto que se postula que «matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana». La creación literaria y, por extensión, del arte es una forma de describir la muerte o, mejor aún, de dar muerte. Tal es el caso de Giambattista Marino, poeta del barroco italiano, cuya «iluminación», «en la víspera de su muerte», es el tema de «Una rosa amarilla»²⁵⁰. En este microrrelato, Marino, poco antes de morir, es capaz de ver la flor que «una mujer ha puesto en una copa [...] como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras». La insuficiencia del arte como instrumento de reproducción de la realidad, según se describe en «Dreamtigers», regresa en este texto, sobre todo en una de las líneas finales: «Podemos mencionar o aludir pero no expresar».

En «El testigo», «un hombre de ojos grises y barba gris [...] humildemente busca la muerte como quien busca el sueño»²⁵¹. La narración advierte al lector: «Antes del alba morirá y con él morirán, y no volverán» las escenas, los olores, los colores, el mundo y la totalidad

²⁴⁶ «Publicado en versión anterior en la revista *Davar* (revista literaria editada por la Sociedad Hebrea Argentina), número 50, Buenos Aires, enero de 1954, p. 26, bajo el título “Delia Elena San Marcos”; este texto fue retomado en *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 1, Buenos Aires, primer trimestre de 1957, p. 118» (Bernès, 1999: 1139).

²⁴⁷ «Este texto fue publicado en versión anterior en la revista *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 2, Buenos Aires, segundo trimestre de 1957, p. 44-45, bajo el título colectivo “Prosas”, con “La trama” y “Un problema”» (Bernès, 1999: 1140).

²⁴⁸ «Texto publicado en versión anterior en *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 2, Buenos Aires, segundo trimestre de 1957, p. 46. Figura igualmente en *Antología personal*» (Bernès, 1999: 1141).

²⁴⁹ Este «texto [fue] publicado en versión anterior en *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 2, Buenos Aires, segundo trimestre de 1957, p. 46-47, y lleva la mención: “Los Álamos, 19 de abril de 1957”» (Bernès, 1999: 1142).

²⁵⁰ «Texto publicado en la edición original de *El hacedor*. Borges lo retoma en *Antología personal* [...] y en *Nueva antología personal* [...]» (Bernès, 1999: 1142).

²⁵¹ «Este texto es publicado en versión anterior en la revista *Sur* (número 247, Buenos Aires, julio-agosto de 1957, p. 16-17)» (Bernès, 1999: 1142).

de su existencia, ese «número infinito de cosas» que puede vivir alguien en una vida. Borges, como lo hace antes en «Las uñas», evoca su propia tumba: «¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo?». La muerte, como resultado de «un pobre duelo a cuchillo», resurge en «Martín Fierro»²⁵². El mito de José Hernández se reescribe una vez más en un desenlace que recuerda a «La trama» y «El fin». La alusión de Fierro, no obstante, va precedida de algunas menciones propias del imaginario argentino: «dos tiranías», de Rosas y Perón, en sus épocas respectivas, y una mención que homenajea de nuevo a Lugones, «un hombre que sabía todas las palabras».

La muerte es sinónimo del olvido en «Mutaciones»²⁵³. Tres objetos simbólicos, «cruz, lazo y flecha», están destinados a desaparecer para siempre puesto que «no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere». La desmemoria, sin embargo, perdona a la literatura. En «Parábola de Cervantes y de Quijote», se recuerda que, «vencido por la realidad, por España, don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614»²⁵⁴. Poco tiempo después lo sobrevivió Miguel de Cervantes». La «trama» del «soñador y el soñado» termina fundiéndose y convirtiéndose en una misma materia, etapa que sigue a la muerte creadora de arte: «Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo, en el fin»²⁵⁵. Vale la pena recordar que el título de este microrrelato se emparenta con las parábolas publicadas en 1920, en la revista *Gran Guignol*, y que he reproducido previamente.

El tema de la revelación regresa en «Paradiso, xxxi, 108», título que hace referencia al verso de *La divina comedia* en el que Dante se interroga: «Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero, ¿así era, pues, tu cara?»²⁵⁶. La posible y definitiva muerte de Dios queda justificada en la búsqueda infructuosa del rostro divino: «Tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos». En el universo onírico tan apreciado por Borges hay, quizás, una respuesta:

²⁵² «Texto publicado en versión anterior en la revista *Sur*, número 247, Buenos Aires, julio-agosto de 1957, p. 17» (Bernès, 1999: 1143).

²⁵³ «Texto publicado en versión anterior en la revista *Sur*, número 228, Buenos Aires, mayo-junio de 1954, p. 1» (Bernès, 1999: 1145).

²⁵⁴ «Aparecido en versión anterior en la revista *Sur*, número 233, Buenos Aires, marzo-abril de 1955, p. 3» (Bernès, 1999: 1145).

²⁵⁵ Esta idea recuerda unas palabras escritas por Bioy Casares (1994: 115) en honor a Jorge Luis Borges: «Espero no morirme sin haber escrito algo sobre Borges. Lo que podría hacer es sólo contar cómo lo vi yo, cómo fue conmigo. Corregir algunos errores que se cometieron con él, defender a Borges y, sobre todo, defender la verdad. Siempre tuve una superstición con la verdad, tal vez yo estuviera más atado a la verdad que Borges. Él a veces arreglaba su pasado para que quedara mejor literariamente. Es como si hubiera preferido realmente la literatura a la verdad. Podía tener cierta falta de escrúpulos que lo hacía reír muchísimo cuando uno la descubría y se la señalaba. Ocurre que él veía la realidad como una expresión de la literatura y ése es el mayor homenaje que se puede hacer a la literatura».

²⁵⁶ «Texto aparecido en versión anterior en la revista *Sur*, número 231, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1956, p. 1-2. Figura igualmente en *Antología personal*» (Bernès, 1999: 1147).

«Quién sabe si esta noche no la veremos en los laberintos del sueño y no lo sabremos mañana».

En «Parábola del palacio», un poeta encuentra «la palabra del universo», la voz, el verso único en el que caben todas las descripciones e imágenes posibles del mundo, incluido el del Emperador Amarillo y su suntuoso palacio, en el que los visitantes se pierden en un laberinto eterno y circular²⁵⁷. La «breve composición» del poeta fue la causa de «la inmortalidad y la muerte» en un final abierto que permite conocer otro desenlace del microrrelato, según el cual el texto único «cayó en el olvido porque merecía el olvido». Este texto, como se verá posteriormente, ilustra al microrrelato como género y sustancia elemental de la literatura.

Homero, Giambattista Marino, Dante... y Shakespeare. *El hacedor* en su totalidad representa, como se ha mencionado antes, una suerte de deuda saldada con varios de los grandes autores occidentales, situados todos en un conjunto iniciado por Lugones y terminado por el mismo Borges. Así, en «Everything and nothing» leemos a vuelo de pájaro una semblanza biográfica del bardo inglés²⁵⁸. Borges expulsa su narración entre pronombres indefinidos que se repiten: «todo», «nada», «alguien». El reconocimiento de sí mismo por parte del dramaturgo se pierde, y esta pérdida no es infructuosa: «La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos». Entre el ser un todo y una nada, la vida shakesperiana —como era de esperar en *El hacedor*— se aproxima a su final, destacado por su banalidad y «un árido testamento» redactado en el ocaso, «del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario». El microrrelato culmina con una revelación divina que Shakespeare recibe «antes o después de morir». Otra vez, la muerte. En ella, Dios habla «desde un torbellino», y dice al poeta: «[...] entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie». La muerte, de nuevo, conduce a la iluminación de una verdad que intenta explicar los misterios de la existencia y de la literatura.

«Ragnarök» se inspira en las viejas leyendas nórdicas para representar «alegremente» la muerte de los Dioses²⁵⁹. Un sueño se desarrolla en un claustro universitario. El soñador cita a Coleridge, para quien «las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan». El soñador experimenta un gran horror, que es materializado en los Dioses de la historia,

²⁵⁷ «Texto publicado en versión anterior en *Sur*, número 243, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1956, p. 1-2. Figura igualmente en *Antología personal* (Bernès, 1999: 1147).

²⁵⁸ «Este texto aparece en una edición anterior en la revista *Versión*, número 1, Buenos Aires, otoño de 1958, p. 73-74» (Bernès, 1999: 1148).

²⁵⁹ «Texto publicado en versión anterior en *Sur*, número 257, Buenos Aires, marzo-abril de 1959, p. 50» (Bernès, 1999: 1149).

seres que al principio son venerados y luego vistos como animales monstruosos que «no sabían hablar», amenazantes, peligrosos. Tales son las imágenes que figuran su pánico, no el pánico en sí. La solución del conflicto se describe en un final precedido por el enunciado hilarante: «Sacamos los revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño)».

En «INFERNO, 1, 32», Borges regresa al poema dantesco, en el pasaje que describe la visión de una onza o guepardo, animal que, según el Diccionario, es «semejante al leopardo, pero algo más pequeño»²⁶⁰. Borges, no obstante, hace mención de un leopardo encerrado en una jaula, «en los años finales del siglo XII». La imagen del felino también se remonta al primer microrrelato de la infancia borgiana: «Lion, Tiger, Papa, Leopard». Dios dice a la bestia, «en un sueño», que será observada por un hombre, y la consuela explicándole el propósito último de su existencia: «Padeces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema». El animal parece aceptar su misión, pero se despierta abatido y perdido. La narración se centra a continuación en la agonía de Dante, a quien Dios, también «en un sueño», «le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor». Pero la comprensión de sí mismo se esfumó «al despertar» puesto que «sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera». De este microrrelato, el narrador insiste en dos conclusiones evidentes: sueño y muerte son parte de una misma sustancia y «la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad» tanto de los hombres como de una fiera.

En «Borges y yo», un *alter ego* borgiano se confiesa ante un espejo²⁶¹. La imagen que observa es la del otro, la suya, la de un Borges «que ha logrado ciertas páginas válidas» y que llega a una serie de conclusiones: «Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)»; «mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro». El tema de la identidad del narrador y autor del texto cierra así la que es considerada como la primera parte de *El hacedor*, la consagrada a la prosa²⁶².

Tras los 24 poemas de la segunda parte de la colección, el lector llega a la sección titulada «Museo», compuesta por cinco poemas situados entre los dos últimos microrrelatos que he retenido de *El hacedor*. «Del rigor en la ciencia» —minificción a la que hemos

²⁶⁰ «Este texto es publicado en versión anterior en la revista *Ciclón, Revista literaria*, vol. 1, número 3, La Habana, mayo de 1955, p. 3, con la mención: “Buenos Aires, 15 de febrero de 1955”» (Bernès, 1999: 1150).

²⁶¹ «Texto publicado en versión anterior en la revista *La Biblioteca*, vol. IX, 2ª época, número 1, Buenos Aires, primer trimestre de 1957, p. 117-118 [...]. Figura en *Antología personal* al final de la colección, en la penúltima posición» (Bernès, 1999: 1142).

²⁶² Villanueva (2015: 271) cita a Julio Premat (en «El muerto», *Variaciones Borges*, número 24, 2007, p. 1-18), para quien «Borges y yo» describe «el juego del doble» como un espacio donde «se procesa una identidad múltiple de autor». Villanueva recuerda, además, que Premat ve en este microrrelato «la etapa ulterior a la identificación de Borges con las grandes figuras de la literatura occidental que *El hacedor* ilustra y que corresponde con el momento del reconocimiento internacional de Borges y su obra».

considerado otras consideraciones en la primera parte— lleva, como se ha dicho antes, la firma de Suárez Miranda, otro *alter ego* borgiano que escribe sus *Viajes de varones prudentes*, pero esta vez en Lérida, 1658, año de la muerte de Baltasar Gracián, como lo recuerda Bernès²⁶³. Esta pieza se vale de un uso importante de las mayúsculas —debido a un deliberado «énfasis barroco», según el hispanista francés— para referirse a un «Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él». De nuevo, la imitación de la realidad crea no una referencia sino un nuevo mundo, esta vez superpuesto al que se considera original.

Finalmente, «In memoriam J. F. K.» traza una breve genealogía del magnicidio desde John F. Kennedy hasta Sócrates y Abel, en donde la «bala» responsable de la muerte del presidente estadounidense «es antigua» puesto que procede de una línea histórica de instrumentos concebidos para matar: «el cordón de seda», «la fusilería y las bayonetas», la guillotina, «los oscuros clavos que atravesaron la carne del Redentor», «el veneno», una «serena copa», la «piedra» lanzada por Caín²⁶⁴. Todas estas alusiones permiten afirmar que la bala anunciada al principio «será muchas cosas que hoy ni siquiera imaginamos y que podrán concluir con los hombres y con su prodigioso y frágil destino». La muerte, pues, cierra un ciclo de microrrelatos iniciado con el suicidado Lugones y el sentido homenaje de ensueño y ultratumba convertido en pretexto para disertar sobre la eternidad del arte.

EL LIBRO INFINITO

En 1986, en Ginebra, Borges confiesa a Bernès haber escrito *El libro de arena* cuando «era el prisionero de una biblioteca de Buenos Aires»²⁶⁵. Publicada en marzo de 1975, esta obra, según sus últimas confesiones, es la preferida de Borges. En ella se retoman en trece relatos los temas ya conocidos, pero plasmados de un modo que confirma las atemperaciones del genio, su oralidad manifiesta en una prosa delicada y profunda. De los textos que aparecen en la colección, he retenido en este corpus de microrrelatos borgianos «La secta de los treinta» y «El disco». Por su extensión, he tenido que sacrificar «El espejo y la máscara» y «El libro de arena», ambos constituyentes de una apología de la brevedad fundada por el poema perfecto,

²⁶³ «Este texto es publicado en versión anterior en la sección “Museo” de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, año 1, número 3, Buenos Aires, marzo de 1946, p. 53) con otros diez textos. Es incorporado a *Historia universal de la infamia*, Emecé, Buenos Aires, 1974, y será retomado en *Cuentos breves y extraordinarios*» (Bernès, 1999: 1178).

²⁶⁴ «Éste es el único texto de la colección que fue añadido a *El hacedor* en la edición» canónica de Emecé, 1974.

²⁶⁵ Las notas de Bernès (1999: 1325-1329) afirman que *El libro de arena* «será ese libro-biblioteca, ese libro infinito, inaprensible, que reescribe a todos los otros» (1328). Ésta es, posiblemente, la mejor y más bella metáfora borgiana, la que resume una de sus mayores preocupaciones.

único, que da cabida a todo el universo, en el primer caso, y el libro infinito, en el segundo, «un libro, un solo volumen *où il y a tout*», según las transcripciones de las últimas entrevistas borgianas. El afán por encontrar la palabra interminable es uno de los aspectos más evidentes de la coherencia de su obra.

En «La secta de los treinta», se añade el extracto de un texto apócrifo que es posible consultar en la biblioteca de la Universidad de Leiden²⁶⁶. Aunque está escrito en latín, sus helenismos delatan el griego del original. El documento presenta las descripciones de un grupo de fieles guiados por los dogmas del cristianismo y perseguidos por sus creencias. Según Bernès, aquí «Borges toma el riesgo (literario) de reescribir los Evangelios, descubiertos durante su aprendizaje de la lectura de la Biblia presbiteriana de su abuela Fanny Haslam».

Por su parte, «El disco» nos traslada a la vieja Inglaterra en la que un leñador que vive como un ermitaño conoce un día a un curioso forastero que llega a su casa, presentándose como el rey exilado Isern²⁶⁷. El personaje asegura llevar en una mano el disco de Odín, objeto que «sólo tiene un lado» y que representa, según Bernès, el reverso de la búsqueda borgiana del doble. Isern se niega a darle al leñador el disco; al final, éste lo acaba con un golpe de hacha. Uno de los rasgos más sobresalientes de este microrrelato es, sin duda, el manejo del lenguaje, cada vez más conciso y directo.

LA ROSA RESUCITADA

El último de los microrrelatos de este corpus es «La rosa de Paracelso», pieza publicada en *La memoria de Shakespeare*, colección de cuatro relatos que Borges quiso reunir en un solo volumen tras la publicación de *El libro de arena*, según se puede leer en las notas de Bernès²⁶⁸. A la imagen de «El disco», la narración recrea el encuentro entre dos hombres: uno es el sabio y alquimista suizo conocido en lengua española con el nombre de Teofrasto Paracelso y el otro es un desconocido, Johannes Grisebach, cuyo rostro, a los ojos del sabio, no es de fácil definición conforme a los rasgos occidentales u orientales. El forastero anuncia su voluntad de convertirse en discípulo de Paracelso, pide al maestro que demuestre su sabiduría y le

²⁶⁶ «Texto publicado en *El libro de arena*. A comparar con “Tres versiones de Judas”, *Ficciones*» (Bernès, 1999: 1336).

²⁶⁷ «Texto publicado por la primera vez en *El libro de arena*» (Bernès, 1999: 1341).

²⁶⁸ «La rosa de Paracelso» se publica originalmente en *Rosa y azul*, una obra de gran formato, sin numeración e ilustrada por Alfredo González, editada por la editorial Sedmay, en Madrid, en noviembre de 1977. El microrrelato aparece reeditado en otra publicación madrileña de 1986, bajo el título *La rosa de Paracelso. Tigres azules* (Bernès, 1999: 1442).

exige que reduzca una rosa a cenizas para luego resucitarla. Paracelso se niega y advierte del peligro de esta petición: cualquier resultado podría convertirle en un impostor, en un conjurado. El diálogo que establece con el discípulo se llena de argumentos sobre la fe y la razón, la religión y la magia. Grisebach arroja una rosa a las llamas. El milagro no se produce y el discípulo abandona la pieza. Paracelso queda solo, coge las cenizas de la flor y la devuelve a la vida tras pronunciar una palabra. El desafío de imitar el arte parece vincularse aquí con la magia del lenguaje. «Una rosa amarilla», de *El hacedor*, resuena en esta pieza de la oralidad borgiana.

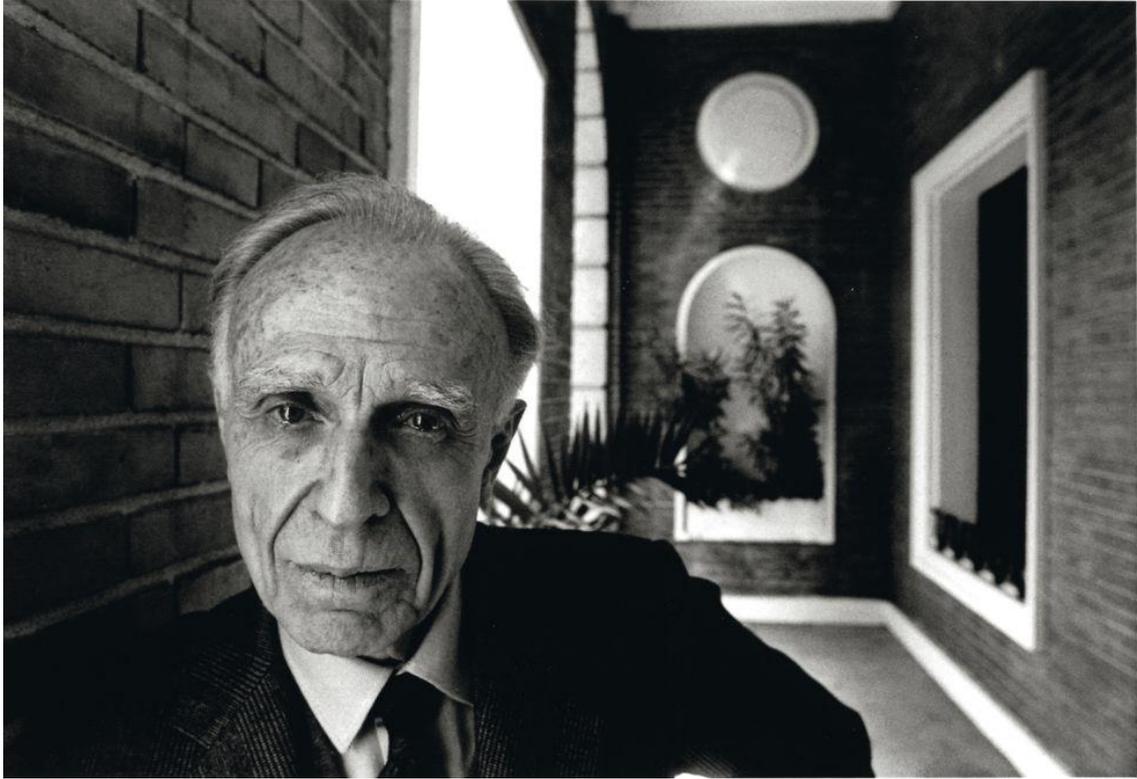
RECUENTO

Pese a ser consciente de ciertos riesgos teóricos, he considerado que el corpus presentado en las páginas anteriores constituye una probable ilustración de lo que he convenido en llamar microrrelatos borgianos. Son microrrelatos entrecruzados por la hibridez genérica de las ficciones de Borges, por sus juegos con la literatura fantástica y la metafísica, debo admitir que algunas de las piezas aquí comentadas se acercan más al cuento corto. Creo que esto debe ser así puesto un microrrelato, a pesar de sus características propias y muy bien descritas, no es un ente solitario en el gran océano del arte narrativo. Creo que el corpus de esta tesis intenta corroborar esta presunción. Por otro lado, si hay un mérito a la labor de identificar las diferentes publicaciones originales en las que Borges fue publicando sus narraciones, es el de demostrar cómo la producción borgiana funciona como las piezas de un puzzle y no como un todo monolítico. Entre estas piezas se despliega una coherencia natural, desde luego, gracias a diversos vasos comunicantes que aquí relaciono con temas como la muerte y el sueño. Pero esta forma de creación, de producir pequeñas narraciones y de publicarlas aquí y allá, muestra en cierto modo el argumento según el cual la literatura puede ser cada vez más dispersa, fragmentaria, más sucinta²⁶⁹.

Es interesante, sin embargo, observar el alcance de los 45 textos comentados y que van desde la primera infancia de Borges, en 1904, hasta la vejez del autor. La ceguera confirmada desde la década del cincuenta vino acompañada de la celebridad, como ya se ha dicho, y trajo consigo un rasgo distintivo que podemos situar en la génesis del microrrelato: la oralidad. A las dos piezas de la niñez, sumamos, pues, siete de *Historia universal de la infamia*, las dos «parábolas» publicadas en una revista literaria sevillana, dos piezas de *Ficciones*, tres de

²⁶⁹ Como he dicho con anterioridad, «creo en la forzosa ventaja de la brevedad» (López Díaz, 2021: 7).

El Aleph, veintiséis de *El hacedor* (incluyendo las dos situadas bajo la rúbrica «Museo»), dos de *El libro de arena* y una de *La memoria de Shakespeare*. Estas lecturas nos pueden conducir a una conclusión preliminar: el microrrelato borgiano es un fragmento de su vasto mundo, de la gran enciclopedia personal de Jorge Luis Borges, siempre inacabada, virtual para el lector en su casi totalidad y cuya reconstitución es, aparte del divertimento, el único requisito exigido.



«La amistad de Borges es una de las grandes suertes que yo he tenido en mi vida, entonces, qué importa si eso ha tenido una influencia mala para mi fama o si la gente me ha visto como una prolongación de Borges».

«Pobre Borges. Lo extraño muchísimo», *Palabra de Bioy*, 2000, pp. 54, 56.

Adolfo Bioy Casares por Gorka Lejarcegi

EL POETA SEPTUAGENARIO

Comí los alimentos del mundo. Mi mano tocó piedras de ciudades famosas y mi cuerpo, reducido ahora, pero sano y salvaje, atravesó calles más numerosas que las arrugas de un río. ¿Qué hombres no conocí? ¿Qué libros no he leído? ¿Qué ha de haber en el almacén de lo visible y de lo invisible que se me pueda vender como novedad? En las mañanas del mes de octubre, llenas de sol y de palomas, contemplo la explosión lenta de las flores del duraznero y me paseo tranquilo, gozando de buena digestión y de buena respiración, la lengua llena del gusto del café y un cigarrillo que humea entre mis dedos. Debí pasar por todo eso, la larga noche del deseo y la posesión, para llegar hasta aquí.

En mi mente martillean versos férreos, ajenos. Resuenan en mí como la primera vez. La belleza, que para Platón era reminiscencia, para mí, indefenso y libre, no es más que actualidad. La misma música aliterada me estremece de nuevo, cada vez, con delicias flamantes. El café: una sombra en relación con su regusto, con esa pesadez perfumada que se irradia, sutil, desde la punta de mi lengua, ahora. Lo que nos salva a nosotros, los viejos, es ver arder detrás el mundo, depositado sobre un lecho de ceniza palpitante. Sobre ese colchón estoy parado contemplando mi propia sombra que encoge lentamente en la mañana.

Que otros gocen hoy la maravilla del nacimiento y del sabor de la primera entrega perfumada del mundo, o de una muchedumbre de fiestas nocturnas. El sol de los ciegos es más negro que la noche y el nacimiento más perfecto es la muerte. Mi luz es única. No la puedo cambiar. Y el humo de mi cigarrillo es más sólido y más azul que un ramo de ciudades.

Juan José Saer (en *Cuentos completos [1957-2000]*, 2001, p. 182).

Nous passons notre vie à attendre notre livre, et il ne vient pas.
BORGES²⁷⁰

Pareciera que en esta época el arte y la cultura en general hayan sido sustituidos por una mera afición por el espectáculo. Y por el espectáculo barato, palurdo, opuesto a un pensamiento serio, estructurado, intelectual. Éstas podrían ser algunas de las conclusiones, o tal vez debería decir impresiones, que me dejó el ensayo *La civilización del espectáculo* (2012), de Mario Vargas Llosa. Para el Nobel peruano, la cultura es materia de una minoría; la historia lo constata, sobran los ejemplos. Tal vez en algún momento, en alguna época de eso que algunos llamamos Utopía —ese país en el que los ideales de justicia y equilibrio social serán, por fin, realizables, constatables—, la sociedad en su conjunto podrá navegar por las aguas de una cultura genuina y abierta para todos. Mientras tanto, seguirán abundando productos subculturales que roban el sueño a los últimos intelectuales vivos, a la imagen de un Vargas Llosa. Uno de esos productos que menciono es la televisión; más concretamente, las teleseries. Una lectura de los diarios escritos en español deja en evidencia una especie de conclusión que funciona más bien como reclamo publicitario: «Vivimos en la edad de oro de la televisión». Historias bien contadas, actuaciones destacadas y premiadas, decorados que recrean con esmero los colores y las vidas de otros tiempos. Un arsenal de talentos se pone, así, a la disposición del consumidor del espectáculo. El fin último es, desde luego, alargar el placer proporcionado por una expresión segmentada en episodios y temporadas. El cine llamado de masas se ha visto en este espejo, y grandes éxitos de taquilla recaudan fortunas subdividiendo la misma historia en varias partes o capítulos. La narración se multiplica, se estira, se vende bajo los focos de las nuevas tecnologías puestas al servicio de la industria del entretenimiento. Es el cine de las mal llamadas sagas. Ocurre lo mismo con la supuesta literatura de segunda, sic. Un buen relato, para que funcione según los dictámenes de las editoriales productoras de huevos de oro, debe recargarse de páginas, de descripciones y diálogos, de ornamentos, florituras y futilidades. La longitud no puede ser tampoco sinónimo

²⁷⁰ Según las notas tomadas en Ginebra por Bernès (1999: 1329) el 4 de junio de 1986.

de vacuidad. Algunos monumentos de la literatura se afirman desde la altura de la extensión. No podemos imaginarnos al *Quijote* sin todo el inmenso caudal de sus andanzas y refriegas manchegas.

Me parece que un fundamento de «la civilización del espectáculo» —uno de tantos— es el de la durabilidad, aspecto éste más bien próximo al de la cantidad que al de la calidad. El espectador necesita ver y disfrutar y leer durante la mayor cantidad de tiempo posible. Es ésta, convendrán los sociólogos y estadistas, una consecuencia de la sociedad posmoderna, posindustrial, de nubes y comunicaciones virtuales. El tiempo libre sobra más que nunca y hay que ocuparlo²⁷¹. En las antípodas de este enfoque, o más bien en su base, se sitúa la literatura breve y, si ahondamos un poco más, la literatura brevísima, en la que cabe el tema de estudio de esta tesis: el microrrelato borgiano.

El análisis que presento en este capítulo pretende describir las características del microrrelato de acuerdo con el corpus de las 45 piezas que he introducido y comentado en el capítulo anterior. Estas características permiten darnos una idea del proceso de su creación, desde la concepción de la idea, considerada como una etapa superior o suprema, hasta el fin último de querer representar el infinito y lo inabarcable mediante narraciones brevísimas que destacan por la exposición de un desorden aparente, la depuración del lenguaje y la diversidad genérica y temática que desemboca en la superposición de una misma historia contada varias veces, desde diferentes enfoques, técnica que resume y evoca a los ya familiares espejos borgianos. El resultado de todo lo anterior desemboca en el carácter fantástico, irreal y surrealista que suele considerarse, tal vez un poco precipitadamente, como uno de los rasgos distintivos de la literatura breve de Borges.

He leído en Cortázar que existe una recurrente comparación de la literatura con las artes visuales, concretamente con el cine y la fotografía²⁷². Es cierto que se puede justificar el equiparar la novela con el filme, por la profusión de elementos narrativos, el necesario desbordamiento que revela la riqueza del pozo de la historia. El cuento, sin embargo, me

²⁷¹ Este planteamiento contrasta, por otro lado, con una idea sugerida por Lagmanovich, para quien los cambios sociales ocurridos en el siglo XX se traducen en una época en la que todo va mucho más rápido, «por una nueva valoración del tiempo», que «refuerza, desde luego, la tendencia a cultivar las formas breves» (2005: 14-15). Esta realidad, creo, no contradice la necesidad de alargar el placer efímero procurado por las diferentes manifestaciones de la «sociedad del espectáculo». Las sociedades tienen hambre y sed de largos libros superventas, de películas narradas en sesiones de tres horas, con precuelas y secuelas, de series de televisión que cuentan una historia en 60 u 80 episodios durante un periodo que puede prolongarse por más de una década.

²⁷² Cortázar (1963: 14). Al respecto, Fernando Aínsa (2012: 11) profundiza la misma idea: «[...] en su “brevedad dirigida”, en el estilo conciso, en la unidad de acción del suceso concentrado que relata (Borges diría “situación”), en la de la impresión o efecto que provoca, tensión interna y condensación vital, ritmo y pulsación que lo conducen desde el principio al final que lo cierra oclusivamente, el relato breve se erige como una forma autónoma y autoexplicativa que recorta un espacio propio “como una fotografía”, diría Cortázar [...]».

resulta más afín al cortometraje, por su precisión y contundencia, que son también condiciones necesarias para el desarrollo del microrrelato, género que en mi opinión guarda similitudes con el fotograma, material emparentado a la fotografía y a la pintura, y que busca en el lector dejar una especie de imagen fija, casi única. En el microrrelato, el inicio y el final son abiertos; la historia puede comenzar en cualquier instante: el creador pretende justamente revelar *el* instante. El tiempo se define por otra noción en la que uno o varios personajes son identificados más bien vagamente. Lo que interesa es la posibilidad múltiple de comenzar y de terminar mediante miles de formas. Es aquí donde podríamos empezar a situar la concepción borgiana del relato, basado en el laberinto de las innumerables tramas y posibilidades.

EL MICRORRELATO EMBRIONARIO

En varios de sus prólogos, Borges deja al lector la impresión, de cara a las piezas que introduce y que está a punto de comenzar a leer, de encontrarse ante un conjunto de notas sueltas, ante una caótica colección de imágenes. Para el argentino, la idea es superior a la realización, etapa que se considera mecánica y menos profunda. Sobre este particular, Cortázar llegó a decir que todo relato obedece a una especie de «fascinación irresistible» que el tema crea en el autor²⁷³. Esta etapa de creación virtual, inmaterial, se enriquece del discurso leído, de las referencias literarias, filosóficas y enciclopédicas que se sitúan en la base del bagaje intelectual borgiano, y que he creído oportuno considerar como *el microrrelato embrionario*. El microrrelato que aún no ha sido escrito o dictado es tal vez el más rico y profundo, cuya versión original pertenece exclusivamente a su creador. Una de las consideraciones necesarias para la comprensión de este concepto que aquí propongo tiene que ver con la forma en que Borges leía y cómo acumulaba sus lecturas multilingües. El trabajo de Laura Rosato y Germán Álvarez presenta las notas escritas o dictadas por Borges en los aproximadamente cincuenta libros que adquirió y trabajó gracias a «diversos y circunstanciales lectores voluntarios» durante los casi veinte años que ejerció como director de la Biblioteca Nacional (1955-1973); una idea leída o escuchada podía desencadenar un resumen, una traducción, una reescritura, una conexión de una idea con otra, esto es, el nacimiento de múltiples *embriones temáticos*, de unidades cargadas de simbolismo, preparadas para proyectadas narraciones o ensayos²⁷⁴. Estas unidades corresponden con el halo eterno

²⁷³ «Tout conte est donc prédéterminé par l'aura, par la fascination irrésistible que le sujet crée sur son auteur» (Cortázar, 1963: 18; traducción de Sylvie Protin [2008]).

²⁷⁴ Rosato y Álvarez (2010: 35).

de la biblioteca. La investigación propuesta por Rosato y Álvarez considera la existencia de tres bibliotecas que marcaron al argentino —la de su padre, la de Cansinos Assens y la de Alfonso Reyes—, y que cada una representó una esencia, un significado: «infinitud, símbolo de la cultura universal y espejo de la memoria; las características atribuidas a estas tres bibliotecas definen la identidad de su propia biblioteca y se reflejan en cada una de las que prefiguró en la ficción»²⁷⁵. Esto nos conduce al Borges políglota, lector del inglés y alemán, conecedor de francés y latín, leedor del italiano. En esta multiplicidad de lecturas, las unidades léxicas se descomponen en variantes; el multilingüismo provoca una red abismal de imágenes²⁷⁶.

Lecturas, libros y bibliotecas anuncian al escritor de minificciones embrionarias. En la última de sus *Norton Lectures*, ciclo de seis conferencias dictadas en la Universidad de Harvard entre 1967 y 1968, y publicadas posteriormente en lengua española bajo el título *Arte poética*, Borges se pregunta con cierta prudencia: «¿Qué significa para mí ser escritor?». La respuesta fue simple: «Significa simplemente ser fiel a mi imaginación». Y añadió:

«Cuando escribo un relato, lo escribo porque creo en él [...], como uno cree en un sueño o en una idea [...]. Cuando escribo intento ser leal a los sueños y no a las circunstancias. [...] En mis relatos hay circunstancias verdaderas, pero, por alguna razón, he creído que esas circunstancias deben contarse con ciertas dosis de mentira. [...] Cuando escribo, no pienso en el lector [...] ni pienso en mí [...], sino que pienso en lo que quiero transmitir y hago cuanto puedo para no malograrlo»²⁷⁷.

El microrrelato embrionario transcurre en la imaginación del autor, deambula de una lectura a otra, y será, pues, reproducido en las etapas sucesivas de la creación. En esas etapas intervienen las palabras, sobre las cuales Borges tuvo también algo que decir durante sus conferencias en Harvard: «¿Qué son las palabras? Son símbolos para recuerdos compartidos»²⁷⁸. La memoria, sobre todo tras el advenimiento de la ceguera total, se convierte en el principal recurso de composición. Ante esta necesidad de representar el mundo a través de las palabras, el argentino declaró una serie de ideas según las cuales la escritura se interesa más en el universo onírico, de difícil comprensión, más allá de la realidad: «Cuando escribo

²⁷⁵ Rosato y Álvarez (2010: 21).

²⁷⁶ «Borges siempre admiró a los políglotas. Aspiró, y logró, dominar varios idiomas, quizá bajo la gravitación de figuras tutelares como [...] la del viajero Richard Burton, cuyo conocimiento de los múltiples dialectos árabes le permitió ingresar a La Meca sin ser descubierto. Consecuentemente su biblioteca es la biblioteca de un políglota». De los idiomas que leyó en sus libros dejados y encontrados en la Biblioteca Nacional, se deducen varias ideas: «El inglés [es el] idioma predominante en esta colección. [...] El idioma de su juventud será el alemán. [...] El latín constituía la materia principal; [...] su relación con el idioma italiano está indisolublemente sellada a su vínculo con la *Divina Comedia*»; sobre «la ausencia prácticamente total de literatura argentina e hispanoamericana en esta colección»: «[...] el autor, a través de mecanismos de expurgo, se deshizo de esas obras, imitando el proceso que utilizó para excluir de la edición de sus *Obras completas* la parte de su producción que era reflejo de esas lecturas» (Rosato y Álvarez, 2010: 24-25).

²⁷⁷ Borges (2001: 136, 140).

²⁷⁸ Borges (2001: 140).

algo, procuro no comprenderlo. No creo que la inteligencia tenga demasiada relación con el trabajo del escritor»²⁷⁹.

Entre la incompreensión y el sueño, Borges reduce a su mínima expresión la composición y estructura del microrrelato. Y para hacerlo se vale de una unidad semántica que funciona, en el drama del discurso, como una metáfora²⁸⁰. De este modo, y como he indicado antes, *la muerte* se convierte en la metáfora y en el *leitmotiv* de las piezas que integran la parte dedicada a la prosa en *El hacedor*. A través de sendos homenajes dedicados a grandes poetas desaparecidos, mediante imágenes como las uñas que crecen en un ataúd sepultado —los desesperados intentos de vida más allá del final que reproducen, por otro lado, esa incapacidad del arte a lograr una imitación de la realidad—, mediante diálogos de muertos y difuntos recordados, Borges explora y exalta todas las posibilidades de la muerte como tema literario. Mucho antes, en *Historia universal de la infamia*, en «Etcétera», Borges parece integrar los seis microrrelatos de este apéndice en el universo metafórico del *castigo*. Un teólogo pagado de sí mismo, un rey infatuado, un deán ambicioso, un gobernador de Sudán y el impostor de un profeta sufren las consecuencias de su codicia e insensatez en piezas que reescriben con trazos finos y delicados una parte del legado orientalista tan apreciado por Borges. Habría que apuntar una excepción: en «Historia de los dos que soñaron», como hemos visto, el castigo se transforma en un *premio* recibido tras un viaje largo y aventurero. Estas seis piezas transpiran, a modo de cortina de humo —como una estrategia para despistar al lector—, un cierto aire moralizante, parabólico. Los hombres son simples engranajes, casi invisibles, en la gran rueda de la fortuna, cuyos giros eternos deciden la orientación de los destinos humanos.

La otra metáfora que podría señalarse en esta etapa del microrrelato embrionario es *el duelo*. Desde «Hombres pelearon» hasta «La casa de Asterión», el combate entre dos individuos transmuta en espejo, superficie que proyecta al otro, creador del mito de la alteridad y del desdoblamiento. En todas esas unidades semánticas —y las he considerado así puesto que son portadoras de un significado mínimo que va a expresarse y explayarse, como veremos a continuación, en varias reediciones de una misma historia—, existe un afán por

²⁷⁹ Borges (2001: 141).

²⁸⁰ Me parece esclarecedora, por otro lado, esta idea de Gérard Genette, quien dice que la literatura de Borges es un conjunto de sentidos que cada lector debe procurar por sí mismo: «L'idée borgésienne de la littérature, sous ses dehors du fantastique et de mystification, est une idée sérieuse, profonde, qui nous propose à la fois une jouissance et une responsabilité. La littérature selon Borges n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir : c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas, et que chacun doit produire pour lui-même. Ainsi, Borges redit à sa manière que la poésie est faite par tous, non par un. Cette redite est peut-être la parabole moderne de l'humanisme» (1999: 327).

representar en una idea mínima, la más ínfima posible, todo el universo. Es éste el tema de «Parábola del palacio», pero también de otros relatos borgianos que no figuran en el corpus analizado, como «El Aleph» o «El libro de arena», que muestran la necesidad suprema de Borges de ir a la unidad más reducida para de ahí ayudarnos a vislumbrar el infinito. Mercedes Blanco se detiene en el ensayo borgiano «La metáfora», en *Historia de la eternidad* (1953), para dar cuenta de algunas observaciones pertinentes en torno al uso de este recurso retórico en la literatura de Borges, y que aquí aplicaré concretamente a nuestra discusión sobre minificción narrativa²⁸¹. Parto de la idea según la cual el microrrelato embrionario es, en definitiva, una metáfora, y que esta figura puede distinguirse en función de una realización objetiva —establecer una relación entre un objeto y otro— así como de una realización subjetiva, determinada por «la entonación», es decir, el sentido que dicha metáfora puede cobrar en un discurso preciso²⁸². Las metáforas convocadas por Borges —muerte, sueño, duelo, castigo— no se repiten, sino que producen a su modo nuevas imágenes de acuerdo con el propósito de la narración y la forma en que han sido insertadas. «Las metáforas son cosas de diccionario; sus ocurrencias o sus entonaciones, cosa de arte o de poesía, y a veces es difícil remontarse de la poesía al diccionario del que proviene»²⁸³. Siguiendo el análisis de la hispanista Mercedes Blanco, se puede comprender que el método de Borges, en este ámbito de la creación, establece «una relación binaria» para la metáfora, y una que es «ternaria» para la alegoría. Las metáforas producen una transmutación, un vaciado, de un significado a otro; la analogía crea, por su lado, dos elementos interrelacionados que van a hacer referencia a un tercero. Desde este punto de vista, me parece que la estrategia metafórica del microrrelato embrionario se abre y se proyecta hacia la analogía como un recurso para la expresión y transmisión del significado²⁸⁴. Un ejemplo de estos postulados

²⁸¹ Blanco (2000: 5-39).

²⁸² «La estrategia más eficaz que propone o sugiere Borges —dice Mercedes Blanco (2000: 16)— se funda en distinguir entre la “entonación” de la metáfora y la metáfora misma. Si la metáfora es la agrupación abstracta, inerte y átona de dos términos (las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte), recibe entonación, y con ello virtud, cada vez que esta agrupación virtual se actualiza en lo concreto de cada texto y cada discurso».

²⁸³ Blanco (2000: 17).

²⁸⁴ Creo que lo esencial, desde mi punto de vista, de las ideas de la autora citada merece reproducirse: «Las metáforas son la eternidad y la historia [...]. La metáfora, tal como la entiende Borges, no pasa de ser una relación binaria, un vínculo o afinidad entre dos términos, que “trasiega”, “trastrueca”, “transforma” uno en otro. En cambio, la alegoría es una verdadera relación simbólica, puesto que es ternaria. Tenemos el primer término, el significante alegórico, el vehículo de la alegoría [...]; el segundo término, el significado, el contenido de la alegoría [...]. Pero el primero no se refiere al segundo: ambos se refieren a una tercera cosa, a algo misterioso y complejo. [...] Son alegóricos también, quizá, todos los cuentos de Borges». En conclusión, «[...] la doctrina de la metáfora que propone Borges [...] afirma platónicamente que, como “el tiempo es una imagen de la eternidad”, la historia universal es la historia de las diversas entonaciones de unas cuantas metáforas eternas. Sin embargo, Borges es demasiado agudo para ignorar que la capacidad de evocación de metáforas que parecen hacer resucitar a los muertos y resurgir a mundos distantes depende de nuestro previo conocimiento de esos muertos y de sus mundos» (Blanco, 2000: 18, 29-30, 37).

reside en los enfoques narrativos del Borges orientalista. La tesis doctoral de Sonia Betancort Santos propone que la «erudición» borgiana «se utiliza empleando el criterio de la sorpresa, el golpe de efecto, la conexión con la imaginación y con la leyenda»²⁸⁵. Son estas conexiones, o más bien esta red de conexiones, las que podrían situarse en ese estadio de razonamiento e invención del minicuento. Las conexiones con otros sistemas o paradigmas de creación, como la imaginación o la leyenda, son las encargadas de producir las metáforas y, por consiguiente, las analogías. Se entenderá que, como esta sucesión de imágenes puede resultar también infinita, las posibilidades de sobreponer una «metáfora rejuvenecida o viva»²⁸⁶ sobre otra prefigura la existencia de capas estructurales en la configuración del microcuento según Borges.

EL MICRORRELATO SUPERPUESTO

Consecuencia de lo anterior, en este segundo ámbito de creación una trama conocerá, a su vez, otras versiones que la reproducen y multiplican, y que se superpondrán a la unidad mínima de significado establecida en el microrrelato embrionario. De este modo, el duelo se reescribe una y otra vez, y da incluso origen a una nueva versión del combate: es el caso de «La secta del Fénix», que alude a la copulación en calidad de misterio²⁸⁷, un misterio que se divinizará en la reescritura de otra sociedad secreta, de indudable orientación religiosa, eje

²⁸⁵ Betancort Santos (2010: 524) señala, además que «el tema de la anulación del sujeto, la simultaneidad del tiempo como acertijo de la eternidad, la visión del mundo como un sistema de símbolos, o la relatividad de la realidad apresada por leyes humanas, son las disquisiciones orientalistas más importantes [...]».

²⁸⁶ Blanco (2000: 16).

²⁸⁷ El misterio supuesto en «La secta del Fénix» ha dado pie a una interpretación que cito aquí por cuanto resume esa posibilidad de leer a Borges añadiendo otras capas de lecturas, a la manera en que se superponen las versiones de los microrrelatos borgianos. En «La dialéctica fecal: pánico homosexual y origen de la escritura», ensayo publicado en 1995, Balderston (2000: 70-72) explora el alcance de una supuesta obsesión borgiana por la homosexualidad masculina como trasunto de «La secta del Fénix». Según Balderston, Borges alude también a la homosexualidad en sus ensayos sobre Whitman (en *Discusión*) y Wilde («La balada de la cárcel de Reading», *El tamaño de mi esperanza*, 1926) y en «La intrusa». En todos estos casos, el tema es tratado con pudor y una distancia voluntaria que se traduce en omisiones y sobreentendidos. Así, el tema del duelo y de la dualidad, en donde se representa a un par masculino, es otro posible reflejo del «pánico homosexual» presente en la literatura borgiana. «En la obra de Borges de vez en cuando se sugiere —y a la vez se borra— la posibilidad del deseo homoerótico (2000: 67)». Es posible citar, incluso, y siguiendo a Balderston, un ejemplo de «autocensura» en el epígrafe de «La intrusa» (II, Reyes, I, 26), que despista al lector de la verdadera referencia: «el segundo libro de Samuel, también conocido a veces como el segundo libro de Reyes», que «contiene la más famosa de todas las declaraciones del amor homosexual», ésa que pronuncia David en referencia a Jonatán. ¿Es esto lo que podría revelar el «pánico homosexual» borgiano? Sin embargo, casi veinte años después, el propio Balderston parece descartar la hipótesis de una lectura *queer* de «La secta del Fénix», según leemos en *La méthode Borges* (2019: 54-55), traducción francesa de su libro *How Borges Wrote*, que explora la genética de varios textos del argentino. Pero lo que interesa aquí, repito, son las posibilidades de interpretación de una misma pieza borgiana.

conductor de «La secta de los treinta». Es ésta, pues, la idea según la cual una misma historia es contada en capas que se superponen²⁸⁸.

Si en «Hombres pelearon» asistimos a una historia banal de navajazos y de ajuste de cuentas, en «El fin» leemos unas estrofas versionadas por Borges del *Martín Fierro* mediante la mirada de un extranjero convaleciente que percibe desde un catre las siluetas de la contienda y la agonía final del ajusticiado. Pero el enfrentamiento también puede situarse entre dos soberanos, como hemos visto en *El Aleph*, en el microrrelato «Los dos reyes y los dos laberintos», en un mundo muy distante de la pampa argentina. Un monarca hará que el otro se hincó ante él, reservándole un castigo superior que destaca, por otro lado, y como lo he señalado, la posibilidad de comparar al laberinto con un desierto sin fin. La contienda no es necesariamente una lucha a muerte; puede ser también la puerta hacia la redención, según podríamos deducir de una lectura de «La casa de Asterión», en la cual el minotauro se libra a las ensoñaciones, a las prefiguraciones de su propia muerte antes de ser ajusticiado por Teseo. Pareciera que el objetivo que se retrata es el mismo; lo único que cambia es el enfoque, el lugar que se elige para contar la historia. En este sentido, resultan interesantes las revelaciones de Borges a Fernando Sorrentino, en los años setenta, a quien le dice en una de esas siete conversaciones sostenidas en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires: «[...] lo que yo escribo es un repertorio de juegos con el tiempo, de espejos, de laberintos, de puñales, de máscaras [...]. Y de compadritos y heresiarcas, como dijo Ernesto Sábato». Y, sin embargo, el escritor dirá unas páginas después: «Creo más bien que hay algo que me ha llevado a escribir cuentos de otro tipo: el estar cansado ya de espejos, de laberintos, de personas que son otras, de juegos con el tiempo. ¿Por qué no suponer que, cansado de todo eso, yo haya querido escribir cuentos un poco a la manera de todos?»²⁸⁹. Esta última declaración, que parece contradecir lo anterior, revela más bien la imposibilidad que Borges manifestó en hacer de su obra algo que no fuera un giro constante²⁹⁰.

²⁸⁸ En el fondo, Borges pretendía «fingir que el libro que quería escribir estaba ya escrito», según Ítalo Calvino («Jorge Luis Borges». En: *Por qué leer los clásicos*, traducción de Aurora Bernárdez, México, Tusquets, 1994, p. 210-217). Esta idea justifica la necesidad de la reescritura, que no es sinónimo de repetición, pero sí de economizar los medios de expresión.

²⁸⁹ Sorrentino (2001: 33-34, 74).

²⁹⁰ En *Borges ou la réécriture*, Michel Lafon (1990: 294-295) postula: «La réécriture fonde tout entière l'œuvre de Borges». En este sentido, la reescritura se funda, según el francés, en un doble proceso de *citación*, que es la utilización de textos de terceros, proceso que hace referencia a la erudición, y de *repetición*, que consiste en la reutilización por parte de Borges de sus propios textos, proceso de reconducción. La citación puede ser una repetición y viceversa, según Lafon. Así, «la fiction borgésienne ne propose pas seulement la dramatisation de son propre fonctionnement, mais aussi la dramatisation de ses origines; qu'elle ne tend pas seulement à produire une image des principes narratifs qui l'établissent, mais aussi une image des principes généalogiques qui la fondent (que ces principes, par ailleurs, soient réels ou fantasmés)».

Dicho de otro modo, Borges añade capas narrativas sobre una misma trama o idea mínima creada para, más allá de reescribirla, agregar nuevos elementos. Es ésta otra posibilidad de comprender el patrimonio borgiano como un trabajo de *acumulación* y no tanto de *composición*²⁹¹. Esto podemos verlo en el microrrelato «Del rigor en la ciencia», en donde la búsqueda de imitar la realidad crea nuevas sucesiones de imitaciones de otras realidades. De ahí debe proceder, creo, el juego infinito de los espejos, que busca por su lado acceder a la unidad perfecta, ilustrada en la pieza «El disco».

EL MICRORRELATO (RE)CREADO

El resultado del trabajo creador de Borges se traduce en una «silva», en alusión a una selva o bosque en la cual encontramos varias lecciones. En esa selva borgiana, citando al Diccionario, nos encontramos ante una «colección de materias o temas diversos, escritos sin método ni orden». Esto último no debe confundirnos. En Borges, el desorden es aparente puesto que todos los detalles se han cuidado con esmero y ningún elemento se deja al azar, como otros lectores prudentes ya han advertido. Hay, eso sí, una constante hibridez genérica que podría poner sobre aviso a los puristas del microrrelato. Las 45 narraciones que he comentado previamente presentan algunos ejemplos de preocupaciones filosóficas, como es el caso de «Argumentum ornitologicum», y de indudable prosa poética, según leemos en «Parábola del palacio». En todas estas piezas, sin embargo, y como lo he señalado antes, existe una voluntad de contar, de narrar, de exponer una historia, una imagen, un fotograma, un instante. *El instante*.

Por supuesto, en el microrrelato construido por Borges se manifiesta también una voluntad a insertarse en una tradición literaria. La alusión en «El brujo postergado» a la literatura medieval de Don Juan Manuel no es anodina, como nada lo es en Borges. En efecto, *El conde Lucanor* debería entenderse como uno de los primeros antecedentes de compilación y reescritura que encontraremos siglos después en la literatura del argentino. En Don Juan Manuel, poniendo de lado las diferencias contextuales y el espíritu de la obra, encontramos una constante en la brevedad y en la consulta de las fuentes, que son, en buena medida, de origen oriental. El Borges niño, lector ferviente de *Las mil y una noches*, se transformará en el adulto que buscará convertirse en una nueva versión de Sherezade, en un cuentacuentos plenamente consciente del impacto de la brevedad en los episodios cortos de

²⁹¹ Esta referencia, de Villanueva (2015: 248), mencionada en el capítulo anterior, se adapta particularmente a *El hacedor*, pero creo que podría aplicarse al conjunto de la obra borgiana.

las largas noches de Arabia. Y podríamos, incluso, destacar en las «parábolas» publicadas en Sevilla, en los años veinte, una deuda reconocida al arte expresionista alemán y, muy concretamente, a Franz Kafka. Balderston, en *La méthode Borges* (2019), advierte con razón, tras un análisis de los manuscritos de «La lucha» y «Liberación», la impronta kafkiana de estos microrrelatos tempranos que buscan aproximarse al tronco común de la cultura occidental.

Todas estas consideraciones sirven para recordar que en Borges hay una voluntad de hacer de su arte literario una enciclopedia nutrida por sus lecturas, cierto, desordenadas, pero abundantes y reveladoras. Todo este caudal de imágenes y voces, de leyendas árabes y cuentos orientales, de epopeyas escandinavas o duelos en algún lugar de la pampa argentina, aspira a narrarse mediante la mayor depuración posible del lenguaje. La economía de los recursos de narración es, desde mi punto de vista, la mayor contribución de Borges al arte del microrrelato. Y luego, el reconocimiento de la existencia de la biblioteca total, en la cual *todos* los libros ya han sido escritos, y la única posibilidad del escritor consiste en ponerse a reescribirlos. Esta acción reposa, por supuesto, en la transcripción de la palabra oral, aspecto éste muy determinante de la última etapa literaria de Borges, en razón de su ceguera, pero también en la búsqueda de su arte narrativo que evidencia desde su tierna infancia. Al final, el microrrelato (re)creado, que procede del embrionario y del superpuesto, acusará como otro rasgo distintivo la falsificación como otra forma de ficción signada por el autor y sus máscaras. Esta tarea de falsificar de modo intencionado, sin reservas, obedece a un impulso de postular la diversidad como estilo: así, la diversidad geográfica e histórica en el tiempo se nutrirá del pastiche y la copia. El microrrelato borgiano explora, así, todas las lecturas, todos los horizontes, borra las fronteras genéricas y se hace cada vez más breve y contundente en la medida en que intenta reproducir los sonidos y las imágenes de la eternidad.

Tercera parte
La impronta borgiana

«Borges vive, se deja vivir, para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y esa literatura me justifica».

Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges)*, 2011

El objetivo principal de la tercera parte de esta memoria consiste en describir la relación de influencia supuestamente ejercida por Borges entre un grupo de creadores de la minificción hispana, concepto que nos permite agrupar tanto a los autores españoles como a los hispanoamericanos que forman parte de nuestro corpus y de quienes nos ocuparemos en las páginas siguientes. Desearía precisar que esta influencia borgiana es ante todo supuesta debido a que, pese a las conclusiones concretas a las que podremos llegar al término de este trabajo, es necesario tomar en cuenta toda la red de subjetividades, sutilezas y matices que caben en una discusión destinada a argumentar sobre cómo un escritor deja su impronta en la obra realizada por otros escritores. Me parece adecuado decir, también a modo de preámbulo, que este capítulo es una continuación del segundo, «La intertextualidad borgiana», dado que aquí trataré de aplicar algunos de los fundamentos teóricos expuestos en aquel apartado, así como en el primer capítulo. En otras palabras, creo que lo que Umberto Eco dijo a propósito de la recepción de la obra de Borges en Italia, durante los años sesenta, sigue vigente: entonces, como ahora, «con una metodología estructuralista se [puede] empezar a analizar y entender su trabajo»²⁹². La idea es partir de algunas «estructuras conceptuales» borgianas, ya sea mediante las observaciones realizadas a la antología que hemos estudiado en la primera parte, y que nos ofrece algunas coordenadas del Borges lector, ya sea en la labor del Borges creador de minificciones, etapa que hemos descrito en un ciclo que va de la idea (el embrión) hasta la sobreposición y recreación de la narración, aspectos o herramientas propias a la reescritura entendida por el autor de *El Aleph*. Este punto de partida nos permitirá apreciar las características de ese juego de correspondencias o espejos que se establece, de un modo no siempre vertical, entre Borges y los autores del corpus.

Y esto es así porque, para empezar, estamos hablando de la influencia de un autor cuya cronología esencial, por darle un nombre, no coincide con la de los creadores aquí citados. Es decir, si tomamos en consideración a Eugenio Mandrini, el decano de nuestro

²⁹² Eco (2015: 135). El semiólogo piamontés dice en el mismo párrafo: «¿Por qué digo que el interés de Borges nace con el estructuralismo? Pues precisamente porque Borges llevaba a cabo un trabajo experimental no con palabras, sino con estructuras conceptuales [...]».

corpus, veremos que, al momento de su nacimiento, Borges publicaba su *Historia de la eternidad* y contaba ya con 37 años. Este planteamiento nos conduce a reformular el modelo triangular propuesto por Eco en su conferencia publicada en 1999 bajo el título «Sul concetto di influenza: Borges e Eco», cuya versión abreviada y castellana lleva un título mucho más elocuente a los efectos de nuestra discusión: «Borges y mi angustia de la influencia»²⁹³. Eco nos presenta en su modelo triangular un punto A, que para nosotros será Borges; un punto B, en el que situaremos a cada escritor de microrrelatos de nuestro corpus; y un punto X, que Eco, para resumir, llama «el universo de la enciclopedia». Varias posibilidades de interacción pueden surgir, según el semiólogo: el punto A influye sobre el B, y viceversa; el punto B llega al punto A gracias al punto X, y viceversa²⁹⁴. Eco añade otra noción, que a mí se me antoja como la sustancia que permite el intercambio de influencias, y que podría compararse con el oxígeno que viaja a través de nuestro sistema sanguíneo: se trata del *Zeitgeist*, «el espíritu del tiempo». Este elemento vital, y que retomaremos constantemente en nuestra discusión, representa justamente al tiempo, o esa imagen bellamente descrita en la voz alemana *Zeitgeist*, la que nos permite encadenar de un modo mucho más preciso el juego de influencias sobre el que se establece la llamada impronta borgiana.

No obstante, partimos de una idea de influencia cuando en realidad estamos haciendo referencia a una relación, a un diálogo entre Borges y los escritores de microrrelatos, pero también entre Borges y sus propios precursores, así como entre Borges y otros autores próximos a su generación que con seguridad se sitúan también en el punto X o «universo de la enciclopedia» al que acuden a su vez los creadores de nuestro corpus, que son, a modo de recordatorio, catorce; cuatro españoles y diez hispanoamericanos: en el ámbito español, José María Merino, Luis Mateo Díez, Juan José Millás y Julia Otxoa; del lado hispanoamericano, el exiliado republicano español José de la Colina; los argentinos Eugenio Mandrini, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Ana María Shua, la uruguaya Cristina Peri Rossi, los mexicanos René Avilés Fabila y Mónica Lavín, y los chilenos Diego Muñoz Valenzuela y Lilian Elphick. Estos escritores, junto con los que influyeron en Borges, crean una especie de espiral infinita, una relación que es, desde este punto de vista, vertical y horizontal, aumentada y contextualizada gracias a la noción del «espíritu del tiempo» o *Zeitgeist*. El resultado de esta red puede también ser infinito puesto que las innumerables posibilidades en las que la impronta borgiana ejerce su efecto nos permiten también obtener una nueva manera de

²⁹³ Eco (2015: 129-145).

²⁹⁴ El punto B influye en el punto A como norma general; en nuestro caso, es materia de esta memoria intuir la posibilidad de influencia directa de los autores de microrrelatos en Borges, o, más bien, en el modo en que leemos a Borges como creador de ficciones brevísimas.

conocer y entender a Borges. Es aquí donde podríamos hablar de una forma de influencia entre el punto B y el punto A: la obra de los creadores de minificción puede resultar en una forma de acercamiento, comprensión, descubrimiento o relectura de la obra de Borges. El movimiento resultante es, pues, centrífugo y centrípeto; la estructura medular o central puede ser tanto Borges como cada referencia que ha influido a Borges y cada autor de la narrativa hiperbreve. Finalmente, es válido recordar que la esencia de estos intercambios reside, a los efectos de esta memoria, en la forma en que se perciben e interpretan las formas narrativas breves y brevísimas en un proceso semasiológico y onomasiológico: del signo se llega al concepto, y viceversa. Interpretación y producción constituyen, así, los pilares del modelo de influencias propuesto por Umberto Eco.

Esta influencia borgiana es, en definitiva, incuantificable, imposible de medir. Un lector advertido puede determinar que las lecturas borgianas son capaces de influenciar incluso la forma en la que podemos leer a Poe, Cervantes, Dante o Shakespeare. De este modo, según la idea del *Zeitgeist*, la influencia no sigue una línea del tiempo, del pasado al presente, sino que puede crear un nuevo sistema vertical y horizontal de influencias, a la imagen de los senderos que se bifurcan, en donde el tiempo y su sustancia indefinible convergen y divergen en mundos paralelos de lecturas, interpretaciones y hechos literarios.

Todas estas ideas nos conducen a proponer un modelo atómico de la influencia, modelo que expande a su manera el esquema triangular ya descrito y presentado por Eco. Habría que recordar que la dimensión universalista adquirida por Borges —o que se le fue concediendo— fue agigantando su figura con el paso de los años como autor influenciador, en una versión académica y anunciadora de lo que hoy solemos encontrar en las redes sociales²⁹⁵. Sus ensayos y minificciones, impregnados de una cierta «idea de erudición», fueron creando, como hemos apuntado, la imagen de una enciclopedia, la enciclopedia borgiana. El Borges enciclopédico se sitúa en el origen del Borges antólogo de lo breve, y sucesivamente, o paralelamente, en el Borges creador o hacedor de minificciones.

Siguiendo el modo caótico que puede caber en el triángulo o átomo de influencias, desearía comentar algunos ejemplos de esa pasión literaria que fue y sigue siendo Borges. Empezando por el primero de sus colaboradores, su amigo, Bioy Casares, retomo de nuevo una de sus frases de homenaje dedicadas a su maestro: «Él veía la realidad como una expresión de la literatura y ése es el mayor homenaje que se le puede hacer a la literatura»²⁹⁶.

²⁹⁵ Borges podría, en estos términos, ser considerado como uno de los primeros y, sin duda, más grandes *influencers* de la literatura del siglo XX.

²⁹⁶ Bioy Casares (1994: 115).

La percepción del llamado mundo real como una expresión de la literatura no es exclusiva de Borges, pero sí lo es la forma particular en la que él vivió su arte y el modo en que influyó en su amigo durante los años en que trabajaron juntos. Es más que comprensible ver cómo, ya al final de su vida, Bioy refleja su orfandad espiritual y lamenta la partida del mentor en unas declaraciones que desnudan al escritor: «Pobre Borges. Lo extraño muchísimo»²⁹⁷.

Pero el radio de acción de la impronta borgiana es, como se sabe, mucho más amplio. Es ya conocida, quizá porque en el fondo caemos en la cuenta de que es posible apreciar en ella una cierta idea de esterilidad, la anécdota según la cual, de todo el siglo XX hispanoamericano, Harold Bloom sólo haya conservado los nombres de Borges, Carpentier y Neruda como «literary fathers» y «representative writers»²⁹⁸. Argumentos como éste son los que justifican que Borges no sea tanto parte del canon —por no decir ya: *el* canon—sino una eminencia canonizada por los papistas de la literatura occidental. Dice, con razón, Daniel Balderston que «el asunto importante [...] no es si Borges merece incluirse en un “canon occidental” de trescientas o de mil obras, sino cómo Borges modifica nuestra idea de los cánones literarios»²⁹⁹.

Cabe destacar en este sentido el voluminoso estudio de Jorge García López, *Borges. La visita del Dios*, que, si bien se dedica a «identificar las fases de su evolución estética y de su reflexión filosófica», no deja de señalar que «la figura de Jorge Luis Borges ha llegado a adquirir la dimensión de un mito al que también contribuyeron algunos de sus comportamientos o de sus singularidades personales [...]»³⁰⁰. ¿Singularidades que explican la entronización del mito? De la idolatría a la ironía, hay solo un paso, siempre en clave de recreación. El *remake* que Agustín Fernández Mallo realiza a la prosa filosófica «Borges y yo», de *El hacedor*, concilia la reescritura con el humor y el honesto reconocimiento de la influencia. Y ahí donde Borges escribe:

«[...] yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica»³⁰¹,

Fernández Mallo reescribe:

²⁹⁷ López (2000: 56).

²⁹⁸ Bloom (1994: 463). Al respecto, Irene Vallejo (2019: 373) añade: «Los estudios culturales han atacado el canon por autoritario y opresivo, y se han lanzado a proponer cánones alternativos dando protagonismo a los excluidos. El debate, iniciado en la década de los sesenta, se revitalizó a finales del siglo XX». Según esta autora, el trabajo de Bloom es una respuesta a la que él llamó «escuela del resentimiento»; su trabajo —insiste Vallejo— es una «versión descaradamente anglosajona, blanca y masculina del canon occidental».

²⁹⁹ Balderston (2000: 163-164, de «El escritor argentino y la tradición [occidental]», ensayo de 1998).

³⁰⁰ García López (2016: 13, 453).

³⁰¹ Borges (2005: 808).

«Borges vive, se deja vivir, para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y esa literatura me justifica»³⁰².

La reescritura revela también un proceso de aumentación cuantitativa o multiplicación; si Borges alude a su otro yo, el autor coruñés se refiere al argentino y a él mismo en una construcción intertextual que resuena como un cuarteto de cuerdas^{303 304}. «Recoger un legado y transformarlo», insistió en su momento Fernández Mallo, cuyas intenciones se han reconocido como una extensión de «una técnica literaria» trabajada por Borges y mal interpretada, que consiste justamente en la reelaboración, la reinterpretación, la reconstrucción. En una vuelta de tuerca, expresión a la que regresaremos posteriormente. La impronta borgiana queda convertida, así, en un asunto de críticos y hasta de jueces: una instancia superior decide cómo y de qué manera los escritores están autorizados a hacer uso del patrimonio literario de Borges.

Estas licencias, por suerte, constituyen una escasa excepción. Haciendo un balance de los influenciados por Borges, Francisca Noguerol describe un panorama que va mucho más allá del ámbito hispánico, y cita a «críticos de la cultura como Blanchot, Foucault, Sollers o Derrida», «*El nombre de la rosa* de Umberto Eco [...], los textos abismados de Italo Calvino, los sueños del australiano Peter Carey, los universos imaginativos de Antonio Tabucchi y Leonardo Sciascia o las reflexiones metaficcionales de John Barth, Donald Barthelme, Bernard Malamud y Gabriel Josipovici». A modo de ilustración, esta crítica establece una relación estrecha entre el relato de Cortázar «La noche boca arriba», que considera una «revisión» de «El Sur» a través de «la noción del doble». E incluso cita «los juegos

³⁰² Fernández Mallo (2011: 127). Sin excepción, estos intentos de supuesta reescritura paródica terminaron en juicios interpuestos por María Kodama. El caso del argentino Pablo Katchadjian, autor de *El Aleph engordado* (2009), «movilizó a muchos escritores que, no sólo en la Argentina, tomaron posición a su favor y generaron discusiones acerca de la intertextualidad, los mecanismos de apropiación y los procedimientos literarios, señalando a Kodama como a alguien que no comprendía la poética borgiana, una heredera que impedía que su obra dialogara con la de las nuevas generaciones» (Guerriero, 2020: *El País.com*).

³⁰³ A propósito del pleito legal suscitado por Fernández Mallo, en 2011, cito un extracto del artículo de Javier Rodríguez Marcos (*El País.com*), titulado «Los peligros de ‘rehacer’ la obra literaria de Borges»: «Según Fernández Mallo, lo que se está criticando es “una técnica literaria” que consiste en “recoger un legado y transformarlo”. La “gran paradoja”, subraya, es que fue Borges “uno de sus mejores exponentes”. El escritor recuerda que esa técnica es moneda corriente en ámbitos como el de las artes plásticas y que en la literatura tampoco supone mayor desconcierto para el lector. Y como ejemplo cita a Cabrera Infante: “En su libro *Exorcismos de esti(l)lo*, hace un *remake* del epílogo de *El hacedor*, que titula “Epilogolipo”, en el que solo se cambian unas cuantas palabras. Creo que es un precedente que legitima también mi obra, una especie de “jurisprudencia moral”. Y abunda: “La crítica y los lectores entendieron perfectamente mi homenaje, más allá de que guste o no. Me sorprende que alguien que reconoce no haber leído el libro [refiriéndose a María Kodama] pida su retirada”, sostiene al tiempo que insiste en que en ningún momento quiso ocultar la fuente de su “reescritura”: “Está en el título”».

³⁰⁴ Sobre el experimento de Fernández Mallo también se dijo, en su momento, lo siguiente: «La metáfora del camino seguido se ajusta a lo que sucede en esta recreación del libro de Borges. Hay una atracción fatal en Fernández Mallo por los mapas y por seguir literalmente los pasos de otras personas, reales o imaginadas. Se apropia del Borges escritor y lo convierte en personaje, mientras él a su vez se presta al mismo juego en una relación especular» (Jarque, 2011: *El País.com*).

metaficcionales de *Cien años de soledad* y evoca al personaje ciego Melquiades, mago inmerso en sus universos de ficción»³⁰⁵. El mago Melquiades quiere ser Borges o un pariente de él, tanto como el Jorge de Burgos de Umberto Eco³⁰⁶. Evidentemente, el átomo de influencias va más allá de la minificción. Francisca Nogueroles propone, en suma, una explicación al respecto, muy bien ilustrada por el caso de Fernández Mallo: una de las claves —por no decir, *la* clave— para deshacerse de la impronta o tal vez para recrearla consiste en la parodia³⁰⁷.

El hecho es que la impronta de Borges ha alcanzado también a representantes de otras disciplinas. «Según Frances Arnold, la literatura borgiana le ayudó a ganar el Premio Nobel de Química en 2018»; a la pregunta de Manuel Ansedo: «Usted contó en el discurso del Nobel que Jorge Luis Borges tuvo una gran influencia en su trabajo en la química. ¿Cómo?», Arnold responde: «Uno de los cuentos de Borges, “La biblioteca de Babel”, es la mejor descripción que conozco de un universo de posibilidades [...]. La biblioteca de libros de la vida es tan grande como la de Jorge Luis Borges, pero los libros con significado están por todas partes, gracias a la evolución. Jorge Luis Borges describió la dimensión de las posibilidades y Darwin descubrió cómo recorrer esa biblioteca»³⁰⁸. Es interesante el paralelismo fonético y semántico de los verbos «describir» y «descubrir».

De la ciencia pasamos al olimpo de las religiones parodiadas en las que Borges es Dios. El segundo de «Los diez mandamientos del escritor», según Fernando Aínsa, reza lo siguiente: «No mencionarás el nombre de Borges en vano»³⁰⁹. La deificación del escritor parece querer corroborarse en su aspecto intrínseco de galimatías, de rompecabezas, en esas posibilidades inagotables de encontrar siempre una respuesta o montones de ellas: «Il est évident pour les amateurs de Borges que chacune de ses nouvelles est tellement complexe, chaque phrase tellement travaillée qu'on peut en tirer constamment de nouvelles significations»³¹⁰. La complejidad de sus creaciones proporciona así un cúmulo incesante de

³⁰⁵ Nogueroles (2000: 63-65).

³⁰⁶ Eco (2015: 135). «Cuando yo luego escribo *El nombre de la rosa*, es más que evidente que al construir la biblioteca pienso en Borges».

³⁰⁷ «[...] el único camino para mostrar la admiración, pero, al mismo tiempo, librarse de la ansiedad de la influencia, se encuentra en la parodia más o menos encubierta. Ésta va a ser una clave muy frecuentada entre los borgesianos de los últimos años, interesados en mostrar puntos de vista divergentes partiendo de presupuestos análogos a los del maestro» (Nogueroles, 2000: 75).

³⁰⁸ Tomado del artículo «Frances Arnold, de taxista a Nobel de Química: “La vida es larga, puedes tener muchas vidas diferentes”», Manuel Ansedo, *El País.com*, 3 de julio de 2021.

³⁰⁹ Valls y Rotger (2005: 40).

³¹⁰ Gérault (2003: 96). A propósito de estas discusiones sobre el endiosamiento del autor, origen de no pocas influencias, Guillermo Sucre (1969: 365) tiene una explicación: «Ya no hay lectores sino críticos». Las ideas de Sucre siguen vigentes: «El mito de un Borges esotérico, extraño alquimista del lenguaje, inteligencia suprema y calculadora de los más mínimos detalles de su obra, no pasa de ser elaboración intelectualizante».

representaciones y búsquedas de sentido. A riesgo de repetirnos —se me concederá que es un riesgo muy borgiano—, recordemos que buena parte de esta complejidad narrativa reposa en la voluntad enciclopedista del estilo, que fue perfeccionándose con los años gracias a la brevedad sintáctica³¹¹. No obstante, como se ha advertido con frecuencia, «como Borges escribió casi siempre textos cortos, existe la errada creencia de que su obra es muy breve. En realidad, es enorme»³¹². El decálogo de Augusto Monterroso sienta las bases, también en clave humorística, de las bondades e inconvenientes de considerar a Borges como un mentor:

«El encuentro con Borges no sucede nunca sin consecuencias. He aquí algunas de las cosas que pueden ocurrir, entre benéficas y maléficas:

1. Pasar a su lado sin darse cuenta (maléfica).
2. Pasar a su lado, regresarse y seguirlo durante un buen trecho para ver qué hace (benéfica).
3. Pasar a su lado, regresarse y seguirlo para siempre (maléfica).
4. Descubrir que uno es tonto y que hasta ese momento no se le había ocurrido una idea que más o menos valiera la pena (benéfica).
5. Descubrir que uno es inteligente, puesto que le gusta Borges (benéfica).
6. Deslumbrarse con la fábula de Aquiles y la Tortuga y creer que por ahí va la cosa (maléfica).
7. Descubrir el infinito y la eternidad (benéfica).
8. Preocuparse por el infinito y la eternidad (benéfica).
9. Creer en el infinito y la eternidad (maléfica).
10. Dejar de escribir (benéfica)»³¹³.

Seis de las diez posibilidades que surgen de un «encuentro con Borges» tienen un impacto positivo en la salud intelectual; la tercera sentencia es capital en lo que concierne a la influencia: «Pasar a su lado, regresarse y seguirlo para siempre». Dicho de este modo, se entiende que la influencia borgiana es, a la larga, perniciosa. Aunque haya llegado a la conclusión de que Borges debió disfrutar a su manera, púdica y educada, del impacto mediático que provocó durante los últimos veinte años de su vida, pienso que en el fondo siguió siendo el observador paciente de los fenómenos literarios y filosóficos que le interesaron, ajeno a la excitación de los críticos y al fervor de unos cuantos lectores iluminados. En Borges podemos hallar resumidos algunos de los cuestionamientos que Cortázar supo desarrollar con su particular clarividencia³¹⁴. Hay en Borges algo de

³¹¹ Pérez (1986: 78) comenta: «El resumen, el efecto de reducir a términos breves y precisos lo esencial de un escrito o de todo lo dicho sobre un asunto o materia, es uno de los procedimientos narrativos más utilizados por Borges para representar la idea. La crítica reconoció este procedimiento como “la influencia de la Enciclopedia Británica” en el estilo de Borges; como sabemos las enciclopedias utilizan el resumen en forma sistemática y es natural que Borges, amando lo económico, sintético y resumido, fuese un buen lector de enciclopedias» (en Gene H. Bell Villada, *Borges and His Fiction*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981, p. 18).

³¹² Vargas Llosa (2020: 75).

³¹³ Monterroso (1981: 57-58).

³¹⁴ «En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados» (Cortázar, 1973: 41).

«incoherencias narrativas justificadas» en ese afán suyo de recortar los fragmentos que retratan «la inmutabilidad y eternidad del ser», según la definición de «eleatismo» propuesta por el *Diccionario*. Pero aquí nos interesa, sobre todo, determinar de qué manera la impronta borgiana ha dejado sentir su presencia entre los representantes del minicuento hispánico. Sin embargo, para entender cómo Borges se convirtió en un influente, necesitamos describir el ascendiente que ejercieron sobre él otras figuras. Es así que, en las páginas siguientes, trataré de describir el modo en que Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández influyeron muy concretamente en la narrativa breve de Borges. Después me interesaré en las características —en algunas de ellas, las referidas a la forma y a los temas— de la impronta borgiana presente en la minificción de tres grandes autores de la minificción: Julio Cortázar, Marco Denevi y Enrique Anderson Imbert³¹⁵. Estos cinco nombres, junto con el de Borges, componen algunos de los nombres más destacados de lo que podríamos considerar como el árbol genealógico del microrrelato argentino.

En cuanto a las características a observar en las creaciones de los autores del corpus, y que me permitirán valerme de una serie de argumentos de índole teórico-metodológica, me apoyaré en los postulados de Irene Andres-Suárez a propósito de la influencia atribuida a Borges en los escritores españoles de microrrelatos, influencia que es «claramente perceptible tanto en la forma de escribir como en la de concebir la existencia». Debemos a Andres-Suárez, en su introducción a la *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, uno de los primeros acercamientos a la influencia borgiana en la minificción española, cuya conclusión principal podría ser la siguiente: el cuestionamiento de «la unilateralidad de nuestra concepción de la realidad y del individuo, dos grandes ejes temáticos de la nueva literatura fantástica, en general, y de la del argentino, en particular»³¹⁶. La autora enumera «las reflexiones y motivos inequívocos» de la minificción borgiana:

³¹⁵ Bakucz (2015: 20) cita a Laura Pollastri (en *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, 2007, pp. 11-13), quien explica que Borges («la figura central»), Cortázar, Anderson Imbert y Denevi son los principales exponentes del microrrelato argentino, maestros de una etapa que podríamos considerar meridional puesto que procede de un antecedente establecido por Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Macedonio Fernández. Bakucz (2015: 36) cita a Lagmanovich y Lauro Zavala, además, para recordar que el primer microrrelato argentino lleva la firma del mexicano Julio Torri. Todo esto nos permite poner de manifiesto que no es una coincidencia o un hecho fortuito el que el microrrelato se haya cultivado con particular interés en Argentina.

³¹⁶ Andres-Suárez (2012a: 74, 76). La especialista cita a Juan Jacinto Muñoz Rengel, para quien «los cuentos de Borges supusieron un *shock* del que [se tardó] en recuperar» (Andres-Suárez, 2012a: 74), y, con el tiempo, un «dastre» debido a «la excesiva visibilidad y densidad del lenguaje, las capas de erudición con las que barniza los relatos, la metaliteratura y autoficción demasiado manifiestas». Para este autor «se hace fundamental dulcificar» el legado borgiano mediante «elementos que tienen que ver con la emoción, con la espontaneidad, con la vitalidad o con la flexibilidad» (Andres-Suárez, 2012a: 76, cita a Muñoz Rengel [en la entrevista de Miguel Ángel Muñoz «Todos escondemos uno, dos, tres o cuatro pequeños perturbados dentro de nosotros», 3 de noviembre de 2009, blog *El síndrome Chejov*]).

- «el carácter ilusorio e inasible de la realidad»,
 - «la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas»,
 - «la visión circular y cíclica del tiempo»,
 - «la existencia percibida como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente o»
 - «la supremacía de la ficción frente a lo real».
- Además, «la fusión de dos planos de realidad normalmente irreconciliables: la ficción y la vida»,
- la «índagación en la naturaleza del yo»; «la idea de un yo unívoco y permanente es una patraña»,
 - «marcada inclinación a construir [los] microrrelatos en torno a una inquietud de naturaleza científica, filosófica, metafísica, religiosa, etc.»,
 - «el concepto del tiempo [...]»³¹⁷.

Existencia, realidad, identidad, tiempo. Borges intuye que las formas de conocimiento creadas por el hombre para conseguir su propio estudio y comprensión no sólo intentan responder a estas inquietudes, sino que también crean nuevas realidades que terminan convirtiéndose en esquemas impuestos, en visiones unilaterales del mundo³¹⁸.

El repaso efectuado en los capítulos anteriores refleja algunos de estos cuestionamientos que he vinculado a la repetición —he hecho referencia a una idea de sobreposición y recreación— en temas como la muerte y el sueño, temas que funcionan tanto como sinónimos como el anverso y reverso de una misma preocupación existencial. Pero la búsqueda de Borges presente en sus minificciones se detiene en la belleza del lenguaje literario reflejada en las variaciones idiomáticas que dominó e intuyó: de la «musicalidad verbal» del inglés a la sonoridad del español, pasando por la rigurosidad matemática del alemán. El interés por el inglés antiguo fue una de sus pasiones crepusculares, y de las lenguas orientales pretendió profundizar en esa idea tan saussureana acerca de la palabra como imagen e imaginar las potencialidades de una sola letra de alfabeto chino, por ejemplo, para intuir la certeza de todo un universo. Creo que aquí reside una de sus constantes como rescatador de fábulas orientales, siempre, recuérdese, según el sesgo occidental o la mirada del que pertenece a otra orilla, a una civilización opuesta.

En Borges hay una reconfiguración de la herencia recibida por sus antecesores, así como una senda que las generaciones siguientes han seguido reinventando. Esta memoria se interesa, fundamentalmente, en catorce autores hispánicos, pero, una vez expuestas las ideas anteriores, es natural que comencemos por el contexto de la minificción argentina para

³¹⁷ Andres-Suárez (2012a: 76, 78, 79, 80, 81).

³¹⁸ Andres-Suárez (2012a: 78).

establecer la huella de los precursores borgianos y la herencia dejada a la generación inmediata que siguió a Borges³¹⁹.

LAS FUERZAS DE LEOPOLDO LUGONES

Un loco llamado Clinio Malabar vive en un manicomio y un buen día «comprendió que la circunferencia era la razón misma del ser», conclusión a la que llega tras sostener que una línea en el espacio es sin límites puesto que «no hay razón alguna para que se detenga». Malabar muere cuando otros locos deciden borrar la circunferencia que él trazaba en el lugar en el que dormía, así como otras «circunferencias de repuesto». La voz de Malabar resuena luego debajo de un tarro en el jardín del manicomio. Cuando el tarro fue retirado, los presentados vieron una de las circunferencias trazadas con tiza por el enfermo. Este minicuento juega con la idea de la locura, vía hacia la posible explicación de la muerte y de la eternidad, preocupaciones borgianas hartamente conocidas, pero también aborda el tema de las líneas infinitas, esto es, el círculo, el tiempo. Se titula «El destino de la circunferencia»³²⁰. Fue escrito por Leopoldo Lugones (1874-1938), uno de los escritores argentinos más recurrentes en las numerosas declaraciones y entrevistas de Borges, y podemos decir esto sin que nos detengamos de nuevo en el sentido prólogo de *El hacedor*, que, según hemos visto, funciona a la vez como narración breve y homenaje póstumo a quien se considera como una de las primerísimas referencias de la literatura argentina.

³¹⁹ Los criterios que Bakucz considera, para afirmar que Borges es el primer clásico del microrrelato argentino, son «la reescritura explícita» y «el contexto europeo» (2015: 51). Así —y repitiéndonos de nuevo, puesto que ya esto se ha dicho varias veces en esta memoria—, la obra de Borges «puede ser considerada como una compleja relectura y síntesis de la tradición literaria y cultural del Occidente» (2015: 51). Por otro lado, la autora reconoce que «la influencia indudable de Borges» en la narrativa brevísima argentina consiste «en el relieve de la brevedad en general y en dar prestigio a las formas breves». La autora también cita a Francisca Nogueroles («Minificción argentina, éxtasis de la brevedad», en *La pluma y el bisturí. Actas del primer Encuentro Nacional de Minificción*, Buenos Aires, 2008), quien «acentúa la importancia de Borges en la evolución de la minificción por su doble tarea: como antologador y como creador» (2015: 52). Señala, evocando a Lagmanovich, «la proximidad que hay entre las formas ensayísticas y narrativas» en la obra de Borges (2015: 53): «En su producción, el microrrelato es una manera más de transmitir los significados que articulan sus cuentos, ensayos y poemas: los enigmas de la personalidad, los laberintos, el tiempo y la eternidad, la irrealidad fundamental del universo» (Lagmanovich, 2006: 201).

Por otro lado, Lagmanovich (2006: 163-185) reconoce a Charles Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri y Leopoldo Lugones como los «precursores» del microrrelato hispánico; en calidad de «iniciadores» del género, «durante la época de las vanguardias», el crítico cita a Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández. Se me concederá, pues, que mi intención de definir a Lugones y Fernández como antecesores de Borges cuenta con el visto buena de la crítica especializada.

³²⁰ Publicado originalmente en «*Caras y caretas*, Buenos Aires, año X, número 436, 9 de febrero de 1907»; en la edición de *Cuentos fantásticos* de 1987 aparece en las páginas 174-177.

Entre Lugones y Borges había una diferencia de edad de 25 años; para Borges, a pesar de «algunas impertinencias ¡imperdonables! [que se permitió] con Lugones» —como decir, en 1926, que «don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquía» y que «no hay una idea que sea de él»—, fue «un hombre de una personalidad poderosa»³²¹. Esta relación que oscila entre el respeto y los límites de la ofensa puede explicar en cierta medida hasta qué punto Borges no fue insensible a los ejercicios literarios del creador del *Lunario sentimental*. En la insistencia de la brevedad por parte de Lugones, en su indagación de formas diversas de expresión y en esos experimentos tempranos de difuminar las fronteras de géneros, podemos adivinar la fascinación de un Borges muy joven y tal vez menos reflexivo a la hora de esgrimir sus propias convicciones y de emitir con virulencia sus juicios de valor. En ese sentido, su «A Leopoldo Lugones» es un mea culpa y una manera de redimirse y de aceptar la paternidad espiritual del predecesor en un juego que sólo es posible gracias a la literatura³²².

Lugones fue, probablemente por «el ferviente apoyo del propio [Rubén] Darío», «el exponente mayor del modernismo en la Argentina»³²³. Siguiendo a David Lagmanovich, necesitamos recordar que el radio inmediato de acción del modernismo se desarrolló en el ámbito de la poesía. El objetivo de esta empresa cultural de entre siglos consistió primeramente en hacer estallar por los aires toda la estructura retórica, de forma y fondo del verso anquilosado y rimado de la literatura poética del siglo XIX; la irrupción del verso libre, de «los ritmos contradictorios, el frecuente abandono de la puntuación y el acceso a la poesía de las voces de la calle y de la conversación informal» fue reflejándose también en una narrativa que ganó cada vez más terreno a la brevedad, «tal vez porque un texto de reducida extensión permite un muy estrecho control de los elementos de renovación que se pretende introducir, y tal vez porque en todo el arte del siglo XX hay una fuerte inclinación al fragmentarismo»³²⁴. La fragmentación de la narración se convierte así en un modo de ensayar nuevas formas de contar una historia, centrándose en los argumentos y en los efectos creados en los lectores.

³²¹ Sorrentino (2001: 30, 33, 56-58). La crítica de Borges a Lugones fue publicada en la revista *Inicial*, año II, número 9, enero de 1926, pp. 207-208, según las notas de Sorrentino (2001). Y, sin embargo, pareciera que Borges estuviera hablando aquí de sí mismo, sobre todo si nos atenemos a la siguiente aseveración: «Todo escritor es un ventrílocuo» (Lagmanovich, 2006: 234).

³²² No podemos tampoco obviar estas palabras del prólogo a *La estatua de sal*, una colección de lecturas seleccionadas por el propio Borges de textos de Lugones: «Si tuviéramos que cifrar en un hombre todo el proceso de la literatura argentina (y nadie nos obliga, por cierto, a tan extravagante reducción) ese hombre sería indiscutiblemente Lugones» (Borges, 1986: 9).

³²³ Lagmanovich (2006: 173).

³²⁴ Lagmanovich (2006: 175-176).

Habría que acotar que «El destino de la circunferencia» no refleja en su forma esa tendencia hacia la minificción que fue gestándose en la literatura hispánica de finales del siglo XIX; en el fondo, la narración se emparenta con la literatura fantástica decimonónica. David Lagmanovich considera que *Filosofícula* (1924) es el volumen de Lugones en el que se privilegian «las formas más breves» entre «ensayos, parábolas y poemas, así como formas intermedias entre diversos géneros»³²⁵. Reproduzco a continuación «La dicha de vivir», minicuento citado por Lagmanovich, con el fin de indagar en algunos aspectos que posteriormente Borges retomará en su propia forma de entender la minificción:

LA DICHA DE VIVIR

Poco antes de la oración del huerto, un hombre tristísimo que había ido a ver a Jesús, conversaba con Felipe, mientras concluía de orar el Maestro.

—Yo soy el resucitado de Naím —dijo el hombre—. Antes de mi muerte, me regocijaba con el vino, holgaba con las mujeres, festejaba con mis amigos, prodigaba joyas y me recreaba en la música. Hijo único, la fortuna de mi madre viuda era mía tan solo. Ahora nada de eso puedo; mi vida es un páramo. ¿A qué debo atribuirlo?

—Es que cuando el Maestro resucita a alguno, asume todos sus pecados —respondió el apóstol—. Es como si aquel volviera a nacer en la pureza del párvulo...

—Así lo creía y por eso vengo.

—¿Qué podrías pedirle, habiéndote devuelto la vida?

—Que me devuelva mis pecados —suspiró el hombre³²⁶.

Este microrrelato de Lugones se centra en un relato de los tiempos de Jesús y crea desde la primera frase la recreación de una parábola. El estilo evita los adornos, lo innecesario; podría decirse que es incluso lapidario, a la imagen de las narraciones de la Biblia. La voz narradora se centra en «un hombre tristísimo», que se presenta como «el resucitado de Naím», quien evoca el tiempo anterior a su resurrección. El tiempo de la narración se centra en un presente, en un pasado y en una hipótesis, en un tiempo inexistente, expresado en las últimas líneas, en donde el imperfecto del subjuntivo en el sintagma «que me devuelva mis pecados» es un anhelo de lo que se tuvo y se perdió. «La dicha de vivir» es un microrrelato que transcurre en una conversación, en un diálogo directo, que sirve también de marco para una minificción abismal: el relato del «hombre tristísimo» de su vida pasada, en la cual vivía cómodamente de su herencia materna, disfrutando la vida con fiestas, «mujeres», «amigos», «joyas», «música». La vida se describe como un jolgorio perpetuo en un sentido epicúreo que contrasta no con la certitud de la muerte sino con el regreso a la vida gracias a un milagro de Cristo. Esa nueva vida, la de un hombre «resucitado», es un «páramo», un vacío que provoca su tristeza, y que lo lleva «a ver a Jesús». El diálogo entre «el resucitado de Naím» y Felipe, uno de los apóstoles, se produce en un instante capital del *Nuevo Testamento*: «la oración en el

³²⁵ Lagmanovich (2006: 173).

³²⁶ «La dicha de vivir» aparece en el semanario *Caras y caretas*, año X, número 518, 5 de septiembre de 1908, y es citado por Lagmanovich (2006: 173-174).

huerto», el momento en el que, según la tradición cristiana, Jesús expía los pecados de la humanidad, tomándolos sobre sí mismo. Felipe responde al resucitado que su regreso a la vida, la reunificación de su alma, lo ha devuelto a «la pureza del párvulo», a un segundo nacimiento, a una nueva vida libre de pecados. Justamente es en los pecados donde reside el centro de la historia puesto que el resucitado, muerto antes, ha querido recobrar su vida, sí, pero ahora también quiere recuperar sus culpas, el reflejo o consecuencia de sus diversiones pasadas. La estrategia de Lugones consiste en establecer en la simplicidad del diálogo una línea intertextual que llega a los relatos bíblicos, ofreciendo lo opuesto a una moraleja en la revisión de una parábola afectada, en la que es posible discutir grandes temas existenciales como la vida, la muerte, el derecho a vivir sin el respeto a las convenciones impuestas por la religión. En «La dicha de vivir» es posible intuir una lectura entre líneas de «El peligroso taumaturgo», en *Cuentos breves y extraordinarios*, recorte de un texto de M. R. Werner, en el cual un clérigo escéptico provoca a Joseph Smith al pedirle que hiciera un milagro: «¿Quiere usted quedar ciego o sordo? ¿Elige la parálisis, o prefiere que le seque una mano?», responde el profeta mormón. Una de las cualidades de estas minificciones consiste en alterar el sentido moralizante y elevador de la parábola o del relato religioso; Lugones, primero, y Borges, después, sacuden a su manera las posibilidades de la metáfora.

Es verdad, como se ha dicho, que «Borges [también a la imagen de Lugones, en mi opinión] mina la confianza en nuestra concepción de lo real atentando contra alguno de nuestros presupuestos básicos (las nociones de tiempo, espacio, causalidad)»³²⁷. Entre estos presupuestos habría que incluir, tal vez, aquello que se considera aceptado por las convenciones, o más bien impuesto por los esquemas de conocimiento que intentan describir la naturaleza humana. En «La dicha de vivir» hay mucho y a la vez poco de Borges. Una revisión del microrrelato puede ayudarnos a redescubrir, en cierta manera, un aspecto del Borges lector que, en su carrera de hacedor, fue, como vimos en el capítulo séptimo, el responsable de dos «Parábolas» («La lucha» y «Liberación», publicadas en Sevilla, en 1920). En «La lucha», la alegría de la vida desvanecida para el triste hombre de Naím resuena en la frase «La vida es embriaguez y es lucha». Filosofía y religión se funden y constituyen un material único de la literatura borgiana.

³²⁷ García Ramos (1996: 83, en su «Introducción» a *Las fuerzas extrañas*).

Podría resultar bastante osado afirmar que Macedonio Fernández ejerció una notable influencia en Borges por la sencilla razón de que, a simple vista, es muy poco lo que uno identifica a ambos escritores. Y, sin embargo, durante los funerales de Macedonio Fernández, Borges dejó para la posteridad un homenaje bastante atípico si nos atenemos al tenor habitual de sus declaraciones. Las palabras dedicadas a Fernández son las siguientes: «Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura»³²⁸. Las declaraciones son más que elocuentes; no se habla de influencia ni de impronta, se habla de imitación y plagio. Esas copias borgianas pertenecen a una época temprana, sin duda, a «aquellos años» de experimentos, de vanguardias, de los primeros poemas y ensayos, de algunos cuentos que años más tarde se denigrarían hasta quedar por un buen tiempo en el olvido. Dicho lo anterior, si hablar de influencia o de impronta puede ser arriesgado, ¿por qué incluir a Macedonio Fernández en este análisis? ¿Cuál fue su filiación espiritual con Borges y cómo podríamos describirla?

Podemos empezar recordando que Fernández, en calidad de tema de conversación, fue más que recurrente en las entrevistas borgianas. «Siempre estoy volviendo a Macedonio Fernández», admitió Borges a Sorrentino en una de sus siete charlas en la Biblioteca Nacional³²⁹. Y esto fue así porque Fernández no dejó de ser nunca una presencia tutelar en la vida del autor de *Ficciones*, y, con seguridad, aún más allá. Una semblanza borgiana del escritor bonaerense, nacido en 1874 y fallecido en 1952, a los 77 años, nos recuerda que Fernández fue «muy amigo» del padre de Borges, que ambos «se habían propuesto fundar una colonia anarquista en el Paraguay», que «era un hombre gris, de muy pocas palabras, un hombre modesto», con ideas que ya eran excéntricas en su tiempo, como aconsejar a los escritores que firmaran sus libros con «Fulano de Tal, Artista de Buenos Aires» y considerar que el simple hecho de ser un autor reconocido en la capital argentina era un argumento más que suficiente para que se le pudiera considerar con buenos ojos; «¿cómo no va a ser bueno un artista que es popular?», decía, según Borges, quien añadió que «Macedonio Fernández creía en las virtudes de la meditación solitaria»³³⁰.

³²⁸ Kapschutschenko (1982: 88) dice que estas palabras son parte del «discurso [que] fue pronunciado ante la bóveda de Macedonio Fernández» (en Borges, Jorge Luis, «Macedonio Fernández», *SIII*, número 209-210, marzo-abril 1952, p. 146).

³²⁹ Sorrentino (2001: 174).

³³⁰ Sorrentino (2001: 34-37).

Para Lagmanovich, «la escritura fragmentaria y la narración brevísima» hacen de Fernández un renovador de la prosa en español, aunque, según el especialista, su aprecio por los vanguardistas de los años veinte del siglo pasado podría matizar sus cualidades de creador de microrrelatos³³¹. En todo caso, su forma de jugar con el lenguaje, de llevarlo a los límites del absurdo y lo risible, creando narraciones fisuradas, lo han convertido hoy en una figura destacada o ineludible a la hora de discutir sobre la minificción argentina y sobre el peso que ejerció de un modo u otro en la literatura borgiana³³². Es la voz de Macedonio Fernández la que vamos a tratar de describir en lo que sigue a continuación.

El primer microrrelato que citaré es el que lleva por título «Un paciente en disminución». En apariencia, el humor que refleja la narración es casi naif, por no decir infantil. Sin embargo, si leemos con mayor detenimiento la pieza, es posible que descubramos el hilo metafísico sobre el cual Borges siguió enrollando la madeja de sus propias creaciones.

UN PACIENTE EN DISMINUCIÓN

El señor Ga había sido tan asiduo, tan dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y «meneando con grave modo» la cabeza resolvió:

—Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano.

Hay que reconocer que la originalidad del relato no reside únicamente en los nombres de los personajes. El señor Ga y el doctor Terapéutica recuerdan a Dulce-Persona, Quizagenio y Deunamor, de *Museo de la novela de la Eterna* (1967). El paciente es reconocido justamente por su paciencia y docilidad, cualidades que lo han llevado a una pérdida gradual de algunas partes de su cuerpo que son esenciales para su alimentación: de «los dientes» al «colon», los nutrientes esenciales para la anatomía humana pasan por «las amígdalas» y «el estómago»; son mencionados al paso «un riñón», «un pulmón» y «el bazo». Las necesidades del señor Ga están lejos de ser satisfechas. Su valet va y busca al doctor Terapéutica para atender, esta vez, el pie de su paciente. «Hay demasiado pie», dice, «con razón se siente mal». Es posible intuir en este minicuento-chascarrillo una pequeña fábula metafísica. Los órganos del ser humano reflejan las distintas cuestiones que inquietan al ser metafísico, al sujeto de la existencia. La pérdida progresiva de los principios, causas y propiedades que explican al individuo pensante, siguiendo al *Diccionario*, ilustra la desaparición de los puntos de referencia

³³¹ Lagmanovich (2006: 184-185).

³³² Podríamos citar, a modo de ilustración, las últimas líneas de «El testigo» (*El hacedor*): «¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, que forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?» (Borges, 2005: 796, citado por Siles, 2009: 164).

necesarios para la comprensión del hombre. Es como si en esta anécdota ligera, que culmina con el anuncio de la amputación del pie, asistiéramos a un borrador en miniatura de las mismas preocupaciones que Borges plasmaría en composiciones como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en donde «las cosas [...] propenden a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente»³³³. La aniquilación inexorable del sujeto literario es una alegoría filosófica y una humorada. Otra minipieza de Fernández, «Artificios», parece anunciar de alguna manera las *Ficciones* de Borges, no tanto por el uso del mismo vocablo, que encabeza los relatos de la segunda parte, sino por esa forma de desplegar los temas del doble y el disimulo con el que se despliega la narración:

ARTIFICIOS

- Mujer, ¿cuánto te ha costado esta espumadera?
—1,90.
—¿Cómo, tanto? ¡Pero es una barbaridad!
—Sí; es que los agujeros están carísimos. Con esto de la guerra se aprovechan de todo.
—¡Pues la hubieras comprado sin ellos!
—Pero entonces sería un cucharón y ya no serviría para espumar.
—No importa; no hay que pagar de más. Son artificios del mercado de agujeros³³⁴.

Una costosísima espumadera pone al descubierto los «artificios del mercado de agujeros». Los agujeros son costosos porque, una vez más, quieren reflejar alguna angustia metafísica que Macedonio Fernández disfraza de broma ligera. Estas observaciones obedecen, evidentemente, a mis lecturas de Borges, a su admiración por Fernández, a la relación que unió a ambos escritores. No habría que perder de vista que para Borges «las bromas de Macedonio Fernández fueron admirables en el momento en que se dijeron, porque surgían de la conversación. Pero luego él cometió el error de escribirlas, de entretejerlas y llegó a una suerte de barroquismo casi ilegible»³³⁵. No obstante, me cuesta pensar que un autor tan inclinado a preocupaciones filosóficas, a la meditación en soledad, no intentara dejar una lección o moraleja en sus pequeñas narraciones, y que tales ardides pasaran desapercibidos ante la mirada de Borges. Los agujeros de la espumadera podrían emparentarse con todos aquellos recursos ficcionales por los que se esfuma la noción de realidad. «El humor sarcástico y feroz, ligero y tierno, [es su modo de] dinamitar la realidad», se leyó en un periódico francés al cumplirse el centenario de su nacimiento³³⁶. La literatura

³³³ Borges (2005: 440).

³³⁴ Fernández (1972: 119).

³³⁵ Sorrentino (2001: 151-152) cita a Enrique Anderson Imbert, quien corrobora este punto de vista: «El resto [de su obra] es ilegible digresión, a menos que se busquen, entre las ruinas de esa prosa (de esa razón) toda rota por dentro, larvas de un solipsismo sorprendente, ingenioso y aun poético» (en *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 4ª ed., 1962, tomo I, pp. 415-416 [Sorrentino, 2001: 159]).

³³⁶ Fell (1974: *Le Monde.fr*).

para Macedonio fue constante mutación, elemento inestable y enemigo de la impresión sobre el papel, aspecto que explica las escasas publicaciones en vida del escritor. Ironía, profundidad, juegos con el lenguaje, angustia y miedo. El individuo en general está condenado a desaparecer, irremediabilmente, como ocurre con el señor Ga o como esos vestigios de lucidez y verdad que se pierden para siempre por los artificiosos agujeros de la ficción.

CORTÁZAR: LA NARRATIVA BREVÍSIMA TAMBIÉN ES UNA RAYUELA

David Lagmanovich considera que Julio Cortázar, Augusto Monterroso y Marco Denevi son los tres principales clásicos del microrrelato hispánico³³⁷. Como hemos acordado antes, en este capítulo prestaremos una particular atención a los autores de la minificción argentina y su relación con Borges, y ésta es la razón por la cual no incluiremos las aportaciones del creador de «El dinosaurio» en nuestra discusión. Cortázar (1914-1984), por su lado, es una figura imprescindible en la configuración del microrrelato hispánico y en las formas en que su arte literario fue desarrollándose en un recorrido casi diametralmente opuesto al de Borges. Me parece que, precisamente, es debido a los contrastes que ofrece su obra en relación con el microrrelato borgiano, entre otras razones, que interesa estudiar aquí a Cortázar³³⁸.

Para Cortázar, su vida como escritor podía comprenderse conforme a tres etapas: primero, una «fase estética», en la que «la actividad literaria valía [...] por la literatura misma», lo que desembocaba en «un mundo estético y estetizante»; segundo, una «etapa metafísica», reflejo de «ese campo de búsqueda e interrogación» —etapa en la que podríamos situar obras capitales suyas como «El perseguidor» y *Rayuela*—; y tercero, una «etapa histórica», en la cual se rompe el individualismo para ver al sujeto en un bloque constituido por «sociedades enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos»³³⁹. Considero que Borges y Cortázar siguieron en lo sustancial las dos primeras etapas, y que la tercera fue una consecuencia del modo en que la literatura del «padre de los cronopios» fue aprehendiendo los tumultuosos cambios del siglo XX latinoamericano, aspecto que, a primera vista, ejerció una influencia

³³⁷ Lagmanovich (2006: 207). Borges y Juan José Arreola entran en la categoría de los precursores o preclásicos del género, según el crítico Lagmanovich (2006: 187-206).

³³⁸ No habría que perder de vista, desde luego, algunas similitudes o coincidencias. Aquí va un ejemplo: «Borges y Cortázar tratan de reproducir en sus obras la necesidad del ser humano de ponerse en contacto con su origen, y que la sensación de caos que experimenta al intentar pasar a lo sagrado se debe a la incomunicación causada por la falta de sacralización por parte del hombre moderno» (Henriksen, 1992: 197).

³³⁹ Cortázar (2016: 16, 18, 20-23).

muchísimo más limitada en Borges. De cualquier manera, la anécdota según la cual Borges fue el responsable de la publicación del primer cuento de Cortázar, «Casa tomada», se ha convertido en una especie de hito, en una imagen de paso del testigo³⁴⁰. Las diferencias que pueden constatarse entre ambos escritores, volvámoslo a decir, es lo que aquí nos interesa: la influencia de Borges puede convertirse también en una alteración absoluta de lo propuesto sin obviar, no obstante, el punto de partida. En otras palabras, Cortázar reconoció en sus inicios la presencia de la impronta borgiana, y de ahí, con esta herencia y otras más que fue adquiriendo en su recorrido como escritor, anduvo las etapas que he citado y que forman parte de sus conferencias en Berkeley³⁴¹.

Las aportaciones de Julio Cortázar justifican el hecho de que hoy se le pueda considerar el «gran cultivador y teorizador, en castellano», del «cuento literario moderno, aquel que nace con E. A. Poe»³⁴². Lo dicho puede también aplicarse al microrrelato. El propósito de este apartado consiste en describir algunas de esas aportaciones, contrastándolas con algunas características de la influencia borgiana a la minificción hispánica, según los postulados de Irene Andres-Suárez, ya citados. Y para ello, voy a tratar de añadir aquí algunas ideas al brillante análisis que David Lagmanovich realiza en torno al microcuento «Continuidad de los parques», tomando al pie de la letra sus sugerencias finales, que comienzan con la frase «Para quien quiera proseguir el trabajo...»³⁴³.

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría

³⁴⁰ Sorrentino (2001: 104).

³⁴¹ Borges, a propósito de Cortázar, dijo en una ocasión: «[...] nos vimos creo que dos o tres veces en la vida»; sobre la experiencia de la publicación del cuento «Casa tomada»: «[...] me sentí muy orgulloso de haber sido el primero que publicó un texto de Julio Cortázar»; con respecto a su obra: «[...] a mí los cuentos fantásticos de Cortázar me gustan. Me gustan más que las novelas suyas: creo que en las novelas él se ha dedicado demasiado al mero experimento literario» (Sorrentino, 2001: 104-105).

³⁴² Valls (1993: 10) apunta que «el término cuento surge, según Baquero Goyanes, en 1870, aunque entonces designaba únicamente a los relatos de tradición oral».

³⁴³ Lagmanovich (2006: 208-220).

por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela³⁴⁴.

Lagmanovich estudia tres aspectos de «Continuidad de los parques»: «el subtexto literario», «las estrategias del léxico» y «la estructuración del relato». Según el especialista, la «literaturización» de un texto a partir de uno secundario, que sirve de referencia (en este caso, se trata de *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence) y que establece en primer término una red intertextual que sirve de escenario para manifestar la posición del autor con respecto a los llamados lector-macho y lector-hembra. Este último es aquel que se inserta en una narración concebida con todos los artilugios de una literatura cómoda, rellena de diálogos fáciles e interminables y de descripciones farragosas en torno a la psicología de los personajes y los decorados. El «hombre en el sillón» se describe, así, como una representación del lector-hembra, complacido en la lectura de un texto que es también de su propia autoría. Lagmanovich repasa algunas estrategias lexicales, en las cuales la reformulación de algunos sintagmas (como «el puñal se entibiaba contra su pecho» del primer párrafo y «el puñal en la mano» del segundo) abre una estructura dual, determinada por una sintaxis que se refleja en un espejo deformado o el empleo del quiasma. La narración crea en su forma un doble, complementado por la presencia de dos párrafos y hasta de un binomio de personajes: por un lado, el lector del primer y del último párrafo, quienes son y no son la misma entidad literaria; por otro lado, el hombre y la mujer de la segunda secuencia³⁴⁵. Finalmente, Lagmanovich advierte cómo la estructura del relato establece en el contraste entre el pretérito perfecto y el imperfecto una correspondencia entre una idea de realidad y una supuesta forma de ficción. Pongamos un ejemplo. Entre el pasaje del primer párrafo que dice: «la abandonó [la novela] por negocios urgentes», y uno de los últimos de este bloque, en el que leemos:

³⁴⁴ Sobre esta minificción, el propio Julio Cortázar (2016 [1980]: 84-87) reconoció que fue «el cuento más breve que [había] escrito»; y añadió: «[...] precisamente porque es muy corto la verdad es que me dio mucho más trabajo porque había que cuidar cada palabra».

³⁴⁵ El desdoblamiento operado en el «hombre en el sillón»: en el primer párrafo, es el autor y el lector de su propia ficción; en el segundo, es un personaje más de la acción.

«empezaba a anochecer», se crea un nuevo abismo —a semejanza de la división que se establece entre los dos párrafos— destinado a reforzar la construcción especular del microrrelato. Lagmanovich sugiere, además, que «las abundantes formas deícticas» podrían dar mayor énfasis a sus propuestas, sin que éstas, por lo tanto, cambien drásticamente de sentido.

La recurrencia de los pronombres personales «él» y «ella» sirve para desdibujar aún más la fisonomía de los personajes evocados por el lector del sillón, quien pierde, a medida que avanza la acción, el control sobre las situaciones que ha creado y que terminan ocasionando su destrucción.

Ahora bien, en «Continuidad de los parques» también asistimos a una elevación del recorte o fragmento al estatus de pieza literaria, a la manera que ya hemos constatado en la elaboración de los *Cuentos breves y extraordinarios*. Si Borges y Bioy Casares fueron capaces de convertir el fragmento de un texto en una minificción autónoma y funcional, Cortázar hizo lo propio con su modo de entender la literatura, reinventando y dirigiendo el collage literario a una dimensión de significaciones infinitas; esto es así dado que «el dispositivo collage rige [...] la concatenación lógico-factual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva»³⁴⁶. El lector del sillón evoca la imagen misma del lector de microrrelatos. Su lectura de un extracto de una obra —la suya, para colmo— justifica el aspecto desordenado y alternativo propio a la minificción; el lector pudo haberse detenido en el mismo pasaje y determinar un final diferente. Las elipsis corroboran esa necesidad de hacer del lector una entidad activa, dispuesta a añadir al texto sus propias interpretaciones y recreaciones. El minicuento puede considerarse, según estas ideas, como la pieza de un extenso collage; su interpretación podría depender, o no, de la forma que el lector emplea para situarlo en un contexto mucho más amplio, el contexto elíptico de todo aquello que rodea a la narración, pero que no se ve, conforme a la imagen de lo que podría haber «más allá de los ventanales», según hemos leído. «Continuidad de los parques» también ilustra la recreación perfecta de un mundo en pocos trazos, lo que nos permite evocar la comparación realizada anteriormente entre la minificción y la pintura. Esa «continuidad» evocada en el título es la que nos recuerda que las instancias de lo real y lo ficticio se comunican estrechamente, ocasionando un juego confuso, perverso: uno puede no saber cuándo termina la realidad y comienza la ficción, o ignorar si eso que llamamos realidad es otra forma de ficción. Esta capacidad de difuminar las fronteras entre ambos

³⁴⁶ Yurkievich (1994: 107-121) se refiere en su análisis a *Rayuela* (1963), pero me parece que sus postulados son tan válidos para la gran novela de Cortázar como para la minificción objeto de nuestra atención.

mundos, que apenas se disimula en el corte que separa los dos párrafos del texto, nos conduce a preguntarnos cuál es el rol del creador; ¿en qué consiste su implicación en el relato, por qué necesita implicarse y qué significa su probable muerte? Con el fin de responder a estas cuestiones, pudiéramos decir que el «hombre en el sillón» refleja los movimientos de creación-interpretación del mundo, del hecho literario; su final inexorable es una intuición o una realidad, según los dictados del lector. Su muerte, en todo caso, es un símbolo del fin y el inicio, de la estructura circular del microcuento, tan presente en la literatura borgiana. Lagmanovich apunta que un «rasgo» propio a «Continuidad de los parques» —también recurrente en Borges, según el crítico—es el de «la enmarcación», en donde «la obra literaria crea un marco estructural dentro del cual se desarrolla otra obra literaria»³⁴⁷.

Este acto de enmarcar, de crear una línea de continuidad entre las narraciones —el factor elíptico permite intuir que otras historias encapsuladas esperan por la creatividad del lector—, permite que la minipieza se convierta en el fragmento de un gran collage, sujeto a interpretaciones inagotables, conforme al principio de la lectura alternativa y desordenada de un mundo recreado en trazos certeros y contundentes, en el cual el creador juega un papel fundacional: su vida y muerte, en apenas dos párrafos, anuncian la circularidad propia a la minificción borgiana. En este sentido, y retomando los postulados de Andres-Suárez a propósito de la influencia borgiana en la minificción hispana, en «Continuidad de los parques» es posible percibir «el carácter ilusorio e inasible de la realidad» (el mundo real construido por la voz narradora va fundiéndose poco a poco con la narración secundaria); «la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas» (en este sentido, el microrrelato juega con las posibilidades que la literatura fantástica explora en torno a lo sobrenatural al crear un personaje literario que se convierte en actor y víctima de su propia narración); «la visión circular y cíclica del tiempo» (la minipieza es un círculo, en un sentido literal, al obligar al lector a repetir la lectura una y otra vez); «la existencia percibida como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente» (el «hombre en el sillón» es el prisionero de su propia narración; al escribirla, redacta también su propia sentencia de muerte, lo que nos conduce a destacar «la supremacía de la ficción frente a lo real» y «la fusión de dos planos de realidad normalmente irreconciliables: la ficción y la vida»); la «indagación en la naturaleza del yo»; «la idea de un yo unívoco y permanente es una

³⁴⁷ Lagmanovich (2006: 210-211). Este crítico también dice que «la “continuidad” que menciona el título [...] es lo que permite que seamos ganados por la “ilusión novelesca” mencionada por la voz narrativa. La operación real, si pudiera existir, sería un acto de magia; en la operación ficticia, el libro funciona claramente como un “libro mágico”, un *grimorio*, según un código que tiene ilustres antecedentes y, en Jorge Luis Borges, uno de sus máximos cultivadores» (2006: 211).

patraña» (la metamorfosis identitaria del «hombre en el sillón» es un ejemplo flagrante)³⁴⁸. Como puede observarse, casi todas estas aportaciones borgianas están presentes de una u otra forma en «Continuidad de los parques», lo que nos permite afirmar que Borges pudo ser uno —con toda seguridad, no fue el único— de los puntos de partida sobre los cuales Cortázar erigió las bases de su brevísima ficción.

Dichas bases pueden relacionarse con los tres niveles de comprensión evocados por Cortázar para la comprensión de su obra³⁴⁹. Estos niveles tienen que ver con lo metafísico, lo semántico y el lector. Así, de la misma manera en que alcanza, sobre este particular, su mayor expresión en la novela, pienso que los microrrelatos de Cortázar exploran «los problemas de la naturaleza humana, del destino humano, del sentido de la vida»; luego, sus minificciones indagan en el terreno «de la expresión, del lenguaje, concretamente de la escritura», tal y como se manifiesta en «Continuidad de los parques», en donde la deformación de una novela destinada al lector-hembra acaba, al final del segundo párrafo, en «una última vuelta de tuerca», en la que se anula «la oposición entre formas perfectivas e imperfectivas», como se ha dicho antes, «a favor de estructuras nominales»³⁵⁰; por último, «la intención [de la minificción según Cortázar, en mi opinión] es eliminar toda la pasividad en la lectura en la medida en que sea posible y colocar al lector en una situación de intervención continua»³⁵¹. Como estas apreciaciones fueron pronunciadas en su momento a propósito del arte novelístico manifestado en las divagaciones y andanzas espirituales y topográficas, creo que podemos admitir que la minificción también es una rayuela, en el que el lector acepta las convenciones de un juego, ser activo, crear, ingeniar nuevas posibilidades de comprensión, indagar en un nuevo lenguaje, alcanzar el «cielo» a fuerza de puntapiés para luego descender

³⁴⁸ Recuérdese que Andres-Suárez (2012a: 76, 78, 79, 80, 81) menciona también la «marcada inclinación a construir [los] microrrelatos en torno a una inquietud de naturaleza científica, filosófica, metafísica, religiosa, etc.» y «el concepto del tiempo [...]». Este último aspecto puede relacionarse tanto con la circularidad de la estructura del relato como con el contraste entre las formas verbales perfectivas e imperfectivas que estudia Lagmanovich (2006: 215-217), contraste que sirve para acentuar la dicotomía realidad-ficción. Con respecto a las inquietudes de variada índole, «Continuidad de los parques» elabora, a partir de un ejercicio de literaturización, un juego que parte de una broma —reírse a costillas de una novela como *El amante de Lady Chatterley*— para fomentar una discusión alrededor de la lectura activa y de las innumerables posibilidades de deconstruir la realidad gracias al hecho literario.

³⁴⁹ Cortázar (2016: 216-223) consagra estas apreciaciones a *Rayuela*, pero creo, como he convenido antes, que es posible adaptar estas ideas al microrrelato tal y como fue creado por el escritor argentino.

³⁵⁰ Lagmanovich (2006: 218). Cortázar (2016: 218-219) nos recuerda que Horacio Oliveira «insulta a las palabras, las llama “las perras negras”, las llama “las prostitutas” [...] porque tiene mucho miedo que el lenguaje le juegue malas pasadas; que en vez de ser él quien piensa y critica, el lenguaje piense un poco por él y le imponga fórmulas estereotipadas, las fórmulas que vemos cuando abrimos el periódico por las mañanas». La muerte probable del lector de «Continuidad de los parques» sella el final de la lectura complaciente con un lenguaje impuesto por terceras instancias; la ausencia de verbos en las últimas líneas acaricia la utopía de una nueva expresión literaria de la cual Cortázar fue uno de sus más fervorosos partidarios.

³⁵¹ Cortázar (2016: 223).

una o dos casillas, y seguir jugando, siempre preguntándose cuál es el sentido de la vida, con una sonrisa, sin darle a todo demasiada importancia. Son estas consideraciones las que me han conducido a pensar que ese «experimento literario» que es *Rayuela* ha constituido un modo de dimensionar todas las posibilidades de la minificción a una escala superior. Los juegos metafísicos y semánticos, así como las anécdotas lúdicas con el lector, se reflejan en esos seres curiosos salidos de la imaginación de Cortázar y que han protagonizado tantas de sus minificciones. Me refiero a los celebérrimos *cronopios* y a sus criaturas antagónicas, los *famas*.

Cuenta Cortázar que en una oportunidad, en un teatro parisiense, durante el «intervalo entre dos momentos de un concierto», se le vino a la mente la idea de los cronopios, una palabra inventada, sin ninguna relación con el vocablo griego que alude al tiempo, y que poco a poco fue atribuyéndole a estos seres una carga de socarronería e ingeniosidad bien dosificada por el buen humor; los famas, por su lado, fueron vistos como una oposición de los primeros: mientras que los cronopios «eran unos seres muy libres, muy anárquicos, muy locos, capaces de las peores tonterías y al mismo tiempo llenos de astucia, de sentido del humor, una cierta gracia», los famas «siempre» fueron vistos por su creador «con mucho cuello, mucha corbata, mucho sombrero y mucha importancia [...], los representantes de la buena conducta, del orden, de las cosas que tienen que marchar perfectamente bien porque si no habrá sanciones y castigos»³⁵². Muchos microrrelatos de Cortázar están protagonizados por estos seres únicos, pobladores de un mundo cuyo parecido con el nuestro es una mera coincidencia. Me gustaría terminar este análisis dedicado a Cortázar con uno de estos minicuentos, y que el argentino presenta en estos términos: «Ésta es una historia muy muy breve que casi me ha sucedido a mí una vez»:

HISTORIA

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de la calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta³⁵³.

¿Qué hay de Borges en esta minipieza? Entre los verbos imperfectivos «buscaba» y «precisaba», el lector advierte cuál es el centro de la historia, la solución del enigma: «la llave de la puerta». Entre esta búsqueda y necesidad, se crea un objeto capaz de asegurar la salida, pero esto es imposible puesto que el individuo en general, y el sujeto literario en particular, es un prisionero en su propio mundo y está sometido a una lucha a muerte entre ficción y realidad, a unas constantes preocupaciones existenciales descritas en círculos concéntricos

³⁵² Cortázar (2016: 184-185).

³⁵³ Cortázar (2016: 189).

de nunca acabar, enmarcados y vueltos a enmarcar. Para Julio Cortázar, Borges fue en su momento «una especie de cielo de literatura»³⁵⁴. Pero los senderos se bifurcaron irremediabilmente en el recorrido de ambos creadores, como no podía ser de otro modo, y entre Buenos Aires y París las fisuras fueron aumentando cada vez más, aunque no demasiado, puesto que nunca dejó de haber un lugar para el maestro y para el reconocimiento de su impronta:

«Todos los pequeños Borges [...] viven un poco agazapados porque saben perfectamente que están imitando y lo hacen porque confían en que de todas maneras esa imitación dé algo bueno alguna vez. (En general no lo da). La influencia es algo muy diferente de la imitación: la influencia es algo que puede entrar por un camino totalmente inconsciente y son los críticos los que casi siempre descubren las verdaderas influencias que puede haber en un escritor»³⁵⁵.

MARCO DENEVI Y LA FICCIÓN FRAGMENTADA

Una de las últimas preguntas formuladas por Fernando Sorrentino al término de su séptimo encuentro con Borges tiene que ver con el escritor Marco Denevi (1922-1998): «¿Usted conoce la obra de Marco Denevi?», pregunta Sorrentino, en «una remota salita» de la Biblioteca Nacional. «No, pero tengo la impresión de que es excelente», respondió Borges. «Es una de esas convicciones previas a la lectura». Y, para sorpresa del entrevistador, Borges pregunta: «¿Qué dice él en su obra?»³⁵⁶. Pregunta interesante, que aquí vamos a retomar, con ciertas modificaciones: ¿Qué dice Denevi en su forma de concebir la ficción breve? Durante su conversación con Borges, Sorrentino, con el fin de darle a su entrevistado una idea de la obra del escritor nacido en Sáenz Peña, parafrasea el siguiente microrrelato:

EL MAESTRO TRAICIONADO

Se celebraba la última cena.

—¡Todos te aman, oh Maestro! —dijo uno de los discípulos.

—Todos no —respondió gravemente el Maestro—. Conozco a alguien que me tiene envidia y, en la primera oportunidad que se le presente, me venderá por treinta dineros.

—Ya sé a quién aludes —exclamó el discípulo—. También a mí me habló mal de ti.

—Y a mí —añadió otro discípulo.

—Y a mí, y a mí —dijeron todos los demás (todos menos uno, que permanecía silencioso).

—Pero es el único —prosiguió el que había hablado primero—. Y para probártelo, diremos a coro su nombre.

Los discípulos (todos, menos aquel que se mantenía mudo) se miraron, contaron hasta tres y gritaron el nombre del traidor.

Las murallas de la ciudad vacilaron con el estrépito, pues los discípulos eran muchos y cada uno había gritado un nombre distinto.

Entonces el que no había hablado salió a la calle y, libre de remordimientos, consumó su traición³⁵⁷.

³⁵⁴ Cortázar (2016: 18).

³⁵⁵ Cortázar (2016: 179).

³⁵⁶ Sorrentino (2001: 242).

³⁵⁷ Denevi (2006: 5) y Sorrentino (2001: 246-247).

El tema bíblico, como se ve, es una constante en el microrrelato argentino, como hemos apreciado ya en Lugones y Borges. Las narraciones que integran los libros canónicos de la religión cristiana han sido una fuente de inspiración debido a, entre otras posibles razones, ese aspecto que las convierte en las piezas de un gran todo, de una enciclopedia colectiva, a la imagen de nuestra Wikipedia. Esa autoría anónima y polifónica alude a una cierta imagen de enigma que, en cierta manera, invita a la reescritura y a una idea un tanto socarrona según la cual hay un evangelista dentro de cada escritor. La necesidad de acudir a la vida de Cristo —y, muy precisamente, a los instantes previos a la Pasión, como es el caso que nos corresponde— queda expresada en esa forma de seccionar cada episodio conocido, convirtiéndolo en una especie de cortometraje del cual se extrae un fotograma. En este sentido, el microrrelato de Denevi es un fotograma, y es quizás este aspecto el que motivó a David Lagmanovich a precisar que la «clara inclinación al fragmentarismo» es uno de los sellos distintivos del autor de «El maestro traicionado», minificción que aparece en un volumen mayor, *Falsificaciones* (1966, 1969), y que emparenta el carácter fragmentario de la narración breve con el discurso apócrifo y el plagio³⁵⁸.

El caso que nos corresponde pareciera jugar con la idea de un relato apócrifo del Nuevo Testamento. Pero ya la primera frase del minicuento —«Se celebraba la última cena»—nos dice que estamos ante un alarde de parodia que termina convirtiéndose, al final, en un ejercicio de ironía³⁵⁹. Las líneas se suceden con rapidez gracias al recurso del diálogo, que puede ser coral o individual: «¡Todos te aman, oh Maestro!». «Todos no», es la respuesta de Jesús. Se opera la magia del microrrelato; la elipsis que sigue a este punto y seguido dibujan en la mente del lector una serie de situaciones que no se señalan, pero que sí se imaginan: la estupefacción de los invitados, la interrupción de esos momentos en que cada quien se lleva a la boca un pedazo de pan, un trozo de pescado, una copa rebosante de vino. El lector regresa a la relación y, entonces, los discípulos confiesan uno a uno haber sido receptores de los planes del traidor. «Y para probártelo», dicen a su maestro, «diremos a coro su nombre». Esta forma de enrevesar el relato bíblico con una serie de acusaciones entre los mismos discípulos juega con un detalle de cierta importancia: los principales seguidores de Cristo, según la tradición, fueron doce; en el «evangelio según Denevi», «los discípulos eran muchos». La transformación del episodio original se apoya en esta aumentación que es cuantitativa y cualitativa a la vez; la cantidad de los discípulos, su número, se determina con el adjetivo

³⁵⁸ Las dos primeras ediciones de *Falsificaciones* fueron publicadas en 1966 y 1969; una tercera edición, de 1977, fue publicada con ciertos cambios de fondo (como, por ejemplo, al final de «El precursor de Cervantes»), cambios que Lagmanovich (2006: 226) prefiere obviar. He respetado la elección del especialista en este asunto.

³⁵⁹ Lagmanovich (2006: 232).

indefinido «muchos», y esta circunstancia borra las identidades de los comensales de la última cena de Jesús, creando un juego de perspectivas que se refuerza en esa frase que invita al lector a situarse fuera de la escena descrita para ofrecer una mirada exterior, aérea, gracias a la frase «Las murallas de la ciudad vacilaron con el estrépito». La prosopopeya empleada permite que ese sentimiento de duda y confusión se generalice: todos «los discípulos se miraron» —incluso «las murallas de la ciudad» dudan— puesto que «cada uno había gritado un nombre distinto». La intención de revelar el nombre del traidor fracasa mientras que el verdadero responsable de la pasión y muerte del Nazareno, «libre de remordimientos, consumó su traición».

Al escuchar de Sorrentino su paráfrasis de este microrrelato, Borges respondió: «Está muy bien, realmente, esa idea». Y luego añadió: «Yo tenía una idea parecida: que Jesús, al decir “Yo sé que voy a ser traicionado”, quería que esa frase fuera interpretada como un orden, quería incitar a alguien a traicionarlo, ya que él necesitaba ser traicionado para cumplir con la crucifixión»³⁶⁰. Este episodio nos permite corroborar, al menos, dos hipótesis: la primera evoca esa forma de filiación espiritual, por darle un nombre, que pudo haber existido entre Borges y Denevi, escritores argentinos de dos generaciones sucesivas; la segunda tiene que ver con esa fascinación compartida por «la compresión o encapsulado de una larga historia», eje del «carácter fragmentario», así como «la brevedad de la pieza íntegra, la aparente desestimación de la propia autoría, el elemento paródico y la ironía»³⁶¹. Estos aspectos son válidos tanto para «El maestro traicionado» como para «El precursor de Cervantes», minificción citada y analizada por Lagmanovich, y publicada también, originalmente, en *Falsificaciones* (1966, 1969).

EL PRECURSOR DE CERVANTES

Vivía en El Toboso una moza llamada Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchelo, sastre, y de su mujer Francisca Nogales. Como hubiese leído numerosísimas novelas de estas de caballería, acabó perdiendo la razón. Se hacía llamar doña Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen, la tratasen de Su Grandeza y le besaran la mano. Se creía joven y hermosa, aunque tenía no menos de treinta años y las señales de la viruela en la cara. También inventó un galán, al que dio el nombre de don Quijote de la Mancha. Decía que don Quijote había partido hacia lejanos reinos en busca de aventuras, lances y peligros, al modo de Amadís de Gaula y Tirante el Blanco. Se pasaba todo el día asomada a la ventana de su casa, esperando la vuelta de su enamorado. Un hidalguelo de los alrededores, que a pesar de las viruelas estaba prendado de ella, pensó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en un rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas del imaginario caballero. Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Aldonza Lorenzo había muerto de tercianas³⁶².

³⁶⁰ Sorrentino (2001: 242).

³⁶¹ Lagmanovich (2006: 232-233).

³⁶² Denevi (2006: 48); este microrrelato aparece en la edición consultada bajo el título «Dulcinea del Toboso».

Este microrrelato, al igual que el anterior, demuestra que es válida la hipótesis según la cual la minificción puede pasar de un estado embrionario —la idea inicial— para sufrir luego un proceso de sobreposición —superponemos diferentes capas a un microrrelato de base— y concluir en un ejercicio de recreación. El ciclo se repite cuando el microrrelato recreado vuelve a su estado embrionario y el proceso vuelve a dibujar un círculo, y así, indefinidamente. La idea inicial es tema de la intertextualidad. El evangelista o Cervantes son referencias autorales sobre las que se vuelcan los ingenios de Borges y Denevi. El modelo cervantino es parodiado y, sobre todo, focalizado en un personaje de la gran novela manchega: Dulcinea del Toboso. La locura de don Quijote se refleja en la aldeana transfigurada en doncella, quien es una mujer poco o nada agraciada, pero que se ha convertido en una infatigable lectora de libros de caballerías. Se reescribe el mito: la imaginación desbordante de Dulcinea transforma su realidad y transgrede las fronteras entre lo real y lo ficticio. Ocurre, entonces, un milagro: «un hidalguelo de los alrededores [...] pensó hacerse pasar por don Quijote». Don Quijote deja de ser una creación cervantina; su presencia en el relato es una consecuencia de la locura o ensoñación de Dulcinea. Pero el lector advertido, conocedor de ese galimatías compuesto por las distintas voces narrativas del *Quijote*, duda por un instante, y cree que se está contando la misma historia, pero desde otro punto de vista. El «hidalguelo» en cuestión no puede ser otro que el mismo Alonso Quijano; son las lecturas de su enamorada las que lo impulsan a iniciar sus andanzas por ese mundo que es la Mancha. El nuevo Quijote se quiere presentar a sí mismo como un imitador del «imaginario caballero»; el origen de las aventuras quijotescas se modifica, pero en esencia se respeta el hilo de la narración cervantina. El título del microcuento pretende poner de relieve el concepto de antelación, de preceder una historia a otra. Cervantes entra así en la red intertextual de la literatura occidental, no como un «precursor» de la novela, sino más bien como un autor influenciado por otro, como una figura que continúa el trabajo iniciado por otro.

Es ésta la idea que me interesa: el microrrelato antecede a la novela. El llamado «cuarto género narrativo» es, en realidad y en consideración a una cronología, el primero. La minificción es la verdadera precursora de Cervantes: en el caso de Denevi, esa forma de narración brevísima adquiere la forma de una labriega soñadora, con la cara picada de viruela, que sueña con ser la señora de un gran reino y la amada de un caballero, un hidalgo de poca monta que sale a *imitar* a don Quijote. En este sentido, la brevísima ficción es una imitadora de la novela, pero en su versión reducida, comprimida o encapsulada, en palabras de Lagmanovich. Denevi reescribe y recrea a Cervantes; su voz narradora se convierte en un

segundo Pierre Menard puesto que se ha escrito una nueva versión de la novela, que es por otra parte la misma, al fin y al cabo. De todo lo anterior, se puede resumir diciendo que «Denevi reescribe un texto bien conocido de la literatura hispánica»; así, «la intertextualidad conduce a la reescritura, y ella se desliza hacia la parodia»³⁶³. Este aspecto interesa porque si en un principio la novela cervantina se consideró como una parodia de los libros de caballerías, los (re)escritores —a la imagen de un Borges y de un Denevi— continúan prolongando el patrimonio del autor alcalaíno empleando los mismos procedimientos³⁶⁴. Otro aspecto relevante en este análisis, o así me lo parece, es el tocante a la constante reinención del microrrelato. En la tercera edición de *Falsificaciones*, Denevi cambia el desenlace de «El precursor de Cervantes»; en lugar del final de las primeras ediciones, que aquí he transcrito: «Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Aldonza Lorenzo había muerto de tercianas», se puede leer este otro final, desdeñado por Lagmanovich en su análisis: «Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Dulcinea, que había recuperado la razón, se le rio en la cara»³⁶⁵. Si es cierto, siguiendo al especialista argentino, que en el microrrelato cada palabra «cuenta» en el doble sentido de narrar y de ocupar un lugar preciso en el drama del discurso, también es verdad que la minificción puede describirse como una estructura dinámica, abierta a tantas interpretaciones como construcciones atribuibles por parte de su creador. En este sentido, Denevi ilustra a cabalidad el ejemplo del fragmentarismo cambiante, siguiendo el patrón de Borges.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, IMPROVISACIÓN Y RIVALIDAD

David Lagmanovich incluye a Enrique Anderson Imbert (1910-2000) en un grupo de autores que han contribuido a afianzar las bases del «microrrelato contemporáneo», integrado por Ana María Matute, Max Aub, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral y Edmundo Valadés³⁶⁶. Resulta interesante esta apreciación dado que aquí hemos tratado de situar a Bioy Casares en el mismo periodo en que la minificción en Argentina fue dando sus primeros pasos formales gracias, en buena medida, a sus contribuciones realizadas a la

³⁶³ Lagmanovich (2006: 234-235) señala que otro «procedimiento que usa Marco Denevi (común a la mayor parte de las piezas incluidas en *Falsificaciones*) es eminentemente borgiano: consiste en la atribución errónea o fantástica del texto a un escritor inventado, cuyos datos se ofrecen respetando las convenciones eruditas». El final evocado se manifiesta de la siguiente manera en la edición aquí consultada: «Cuando, confiando en su ardid, fue al Toboso y se presentó delante de Dulcinea, Aldonza Lorenzo había muerto» (Denevi, 2006: 48).

³⁶⁴ Entre tantas posibles referencias borgianas, podríamos citar la «Parábola de Cervantes y de Quijote» (*El hacedor*), en donde creador y personaje son llamados «soñador» y «soñado» (Borges, 2005: 799).

³⁶⁵ Lagmanovich (2006: 230).

³⁶⁶ Lagmanovich (2006: 237-254).

literatura fantástica en lengua española, así como a su participación en las antologías de sello borgiano, entre las cuales, como se ha visto, *Cuentos breves y extraordinarios* ha representado un antes y un después en la configuración del microrrelato hispánico. Es decir, si Bioy Casares no entra dentro de la categoría de los «clásicos», sí sería posible atribuirle un lugar entre los pioneros. En todo caso, éste no es el tema que nos corresponde aquí dado que, con respecto a la mención y al análisis concedido a Anderson Imbert, retendré del crítico esta aseveración: «Los temas de sus cuentos muestran una dependencia constante de Borges, autor que para Anderson Imbert representó siempre algo así como un rival inalcanzable»³⁶⁷. La supuesta influencia ejercida por Borges queda así descrita como una lucha implacable contra lo que a la larga resultó imposible de realizar. Y, sin embargo, Anderson Imbert desarrolló, a la par de una labor autoral nutrida por numerosas ficciones cortas, una respetable carrera académica que no debería pasar desapercibida frente al autodidactismo borgiano, por muy brillante que fue, claro está.

Esta supuesta rivalidad con Borges se me asemeja más bien a esa carrera contrarreloj por encontrar una salida en ese laberinto ficcional que afectó tanto a los escritores de su generación puesto que no habría que perder de vista tampoco que entre Borges y Anderson Imbert apenas hubo una diferencia de edad de once años. Es decir, a ambos podemos considerarlos como dos miembros pertenecientes a una misma generación de creadores. Borges, como ya se ha visto, fue siendo canonizado por la crítica, en primer lugar, como figura divinizada de las letras hispánicas; Anderson Imbert, por su lado, durante su recorrido como profesor y especialista en literatura, fue tratando a su manera de destejer el hilo de Ariadna, buscando un sentido a la obra borgiana mediante sus críticas y sus propias minificciones³⁶⁸. Creo que es en esta manera de percibir el patrimonio de Borges, como un todo laberíntico, que podríamos interpretar la pretendida rivalidad de Anderson Imbert, vista, entonces, como un modo de encontrar una explicación, un significado, en un recorrido que también fue estableciendo nuevos laberintos, esto es, nuevas ficciones cortas. Es de esta manera que podríamos empezar a analizar el siguiente minicuento, publicado originalmente en *El gato de Cheshire* (1965):

³⁶⁷ Lagmanovich (2006: 253).

³⁶⁸ «Reparemos, ante todo, en que su tema —el laberinto— es el más significativo en toda la obra de Borges. Casi no hay cuento, poema o ensayo en que no se asome. Toda clase de laberintos. Laberintos como construcciones en el espacio o en el tiempo, como formas de la realidad o de la mente, como hechos o como alegorías. Más aún: hay cuentos contruidos como laberintos, cuentos dentro de cuentos, cuentos que, aunque a primera vista parezcan autónomos, son en verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa a todos [...]. Para Borges el mundo es caos; y dentro del caos el hombre está perdido como en un laberinto» (Anderson Imbert, 1960: 41).

ESPIRAL

Regresé a casa en la madrugada, cayéndome de sueño. Al entrar, todo oscuro. Para no despertar a nadie avancé de puntillas y llegué a la escalera de caracol que conducía a mi cuarto. Apenas puse el pie en el primer escalón dudé de si ésa era mi casa o una casa idéntica a la mía. Mientras subía temí que otro muchacho, igual a mí, estuviera durmiendo en mi cuarto y acaso soñándome en el acto mismo de subir por la escalera de caracol. Di la última vuelta, abrí la puerta y allí estaba él, o yo, todo iluminado de luna, sentado en la cama, con los ojos bien abiertos. Nos quedamos un instante mirándonos de hito en hito. Nos sonreímos. Sentí que la sonrisa de él era la que también me pesaba en la boca. Como en un espejo, uno de los dos era falaz. «¿Quién sueña con quién?», exclamó uno de nosotros, o quizá ambos simultáneamente. En ese momento oímos ruidos de pasos en la escalera de caracol. De un salto nos metimos uno en otro y así fundidos nos pusimos a soñar al que venía subiendo, que era yo otra vez³⁶⁹.

El microrrelato constituye, en su construcción, una metáfora del «cuento construido como laberinto», a la imagen de los apuntes de Anderson Imbert, para quien Borges «encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo». La estructura abismal se asemeja a la imagen que ofrece el título: una escalera en espiral, «de caracol», conduce a la voz narradora hacia su destino, su habitación. La narración se inserta en un pasado mediante los verbos de movimiento conjugados a la primera persona del pretérito («regresé», «avancé», «dudé») puestos a modo de contrapunto con verbos al infinitivo («entrar», «despertar», «subir»), estrategia sintáctica que consigue el efecto de crear una escena atemporal, en constante movimiento, pero sin alcanzar una forma precisa. El decorado del microrrelato resulta borroso mientras la voz narradora va dibujando el sueño dentro del sueño. Al encontrarse con su otro yo, la voz narradora afirma: «Sentí que la sonrisa de él era la que también me pesaba en la boca: como en un espejo, uno de los dos era falaz». Los postulados de Andres-Suárez vuelven, pues, a confirmarse; en «Espirale», nos topamos una vez más con «el carácter ilusorio e inasible de la realidad», «la visión circular y cíclica del tiempo», «la existencia percibida como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente» y, sobre todo, con «la idea de [que] un yo unívoco y permanente es una patraña»³⁷⁰. «Espirale» también se refleja en «Continuidad de los parques»; la ficción y lo real se funden, como ocurre con los yoes de la voz narradora en ambos microrrelatos, en donde la síntesis resultante dibuja un nuevo laberinto, otro sueño. En este orden de cosas, la recreación de una nueva realidad-ficción es el tema de la breve pieza que sigue:

LA FOTO

Jaime y Paula se casaron. Ya durante la luna de miel fue evidente que Paula se moría. Apenas unos pocos meses de vida le pronosticó el médico. Jaime, para conservar ese bello rostro, le pidió que se dejara fotografiar. Paula, que estaba plantando una semilla de girasol en una maceta, lo complació: sentada con la maceta en la falda sonreía y...

¡Clic!

Poco después, la muerte. Entonces Jaime hizo ampliar la foto —la cara de Paula era bella como una flor—, le puso vidrio, marco y la colocó en la mesita de noche.

³⁶⁹ Anderson Imbert (1999b: 26-27).

³⁷⁰ Andres-Suárez (2012a: 76, 79).

Una mañana, al despertarse, vio que en la fotografía había aparecido una manchita. ¿Acaso de humedad? No prestó más atención. Tres días más tarde: ¿qué era eso? No una mancha que se superpusiese a la foto sino un brote que dentro de la foto surgía de la maceta. El sentimiento de rareza se convirtió en miedo cuando en los días siguientes comprobó que la fotografía vivía como si, en vez de reproducir a la naturaleza, se reprodujera en la naturaleza. Cada mañana, al despertarse, observaba un cambio. Era que la planta fotografiada crecía. Creció, creció hasta que al final un gran girasol cubrió la cara de Paula.

El tiempo vuelve aquí a ser uno de los temas abordados. Si la fotografía, así como el fotograma, pueden ser comparados con el microrrelato, la idea de narrar una semilla que crece y se desarrolla luego de haber sido fotografiada ilustra esas posibilidades inagotables que existen en la minificción, en cuyo fondo todos los finales pueden ser posibles y en donde el tiempo crea «senderos» paralelos, convergentes y divergentes. La muerte de Paula establece un final rotundo, pero en la onomatopeya que ocupa una línea completa, en ese «¡clic!», se crea una fisura que se abre hacia una visión de la eternidad, hacia el mundo de todos los desenlaces imaginados, en los cuales la sucesión del tiempo termina resultando indetenible, infinita. La semilla que Paula plantaba al momento de ser fotografiada por su marido mantiene su curso, su ritmo de vida, creando un efecto, no de «una reproducción de la naturaleza» sino de una «reproducción en la naturaleza»; el microrrelato se autoabastece en esta especie de maquinaria literaria sin fin. La semilla en cuestión crece hasta convertirse en un girasol que oculta el rostro de la difunta para reforzar esa idea según la cual «el yo es una patraña». Todos estos planteamientos desembocan en un cuestionamiento perpetuo de la realidad. El laberinto es la salida. Pero todos estos conflictos se resuelven sin mayor dificultad, como lo comprendió el mismo Anderson Imbert: «La agnóstica visión de Borges se expresa en una dialéctica de buen humor»³⁷¹. Es, finalmente, este factor, el buen humor, el que crea un contrapeso a tantas meditaciones sobre el laberinto existencial y los dramas del tiempo, la materia y el espacio. En «Tabú», publicado en *Las pruebas del caos* y considerado como «un texto logrado», tal vez se avanza en este sentido:³⁷²

TABÚ

El ángel de la guarda le susurra a Fabián, por detrás del hombro:
—¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra zangolotino.
—¿Zangolotino? —pregunta Fabián, azorado.
Y muere³⁷³.

³⁷¹ Anderson Imbert (1960: 42-43).

³⁷² La cita es, evidentemente, de Lagmanovich (2006: 252-253), para quien muchas de las minificciones de Anderson Imbert constituyen «vistosos juegos cerebrales en los que no suele encontrarse demasiada profundidad ni, en muchos casos, una prosa muy cuidada». Sobre este particular, el especialista añade que el autor de *El Grimorio* manifestó una amplia vocación, un «afán», por publicar sus creaciones, «incluso sin mucha revisión».

³⁷³ «Tabú» figura en *Las pruebas del caos* (1946 [Anderson Imbert, 1999a: 105]).

El *Diccionario* nos define la voz «zangolotino» como un «adjetivo coloquial» que sirve para expresar el «dicho de una persona joven: aniñada o infantil en su comportamiento y en su mentalidad». El sujeto literario se convierte en la pieza de un gran ajedrez, de un juego: su muerte está condicionada por la pronunciación de la palabra innombrable, palabra que constituye la esencia del tabú y la solución del enigma. La mención fatal de «zangolotino», aun en forma de interrogación, resuelve el microrrelato en un final abrupto, y, por lo tanto, esperado, convirtiendo la pieza en un juego pueril, ligero, humorístico. En función de este resultado, la minificción de Anderson Imbert crea una antítesis en relación con las preocupaciones existenciales manifestadas en las piezas-labermintos. Es así como, de acuerdo con lo aquí observado, la idea de invención y rivalidad en la obra del cordobés podrían comprenderse en estos términos: Borges crea un laberinto, el punto de partida desde el cual Anderson Imbert «rivaliza» con el modelo original inventando nuevos dédalos³⁷⁴. Esta simbiosis de invención y rivalidad está constituida por la búsqueda en el laberinto.

Hasta aquí, pues, he querido ofrecer una visión panorámica de cinco autores relacionados con la minificción borgiana: por un lado, dos precursores —Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández—, presencias tutelares del Borges temprano, puntos de partida del microrrelato, referencias de un Buenos Aires a medio camino entre dos siglos, varias vanguardias y diversos acercamientos a la literatura; por el otro, tres representantes de la ficción breve —Cortázar, Denevi y Anderson Imbert—que, desde la primera fila, contribuyeron a su manera particular en el desarrollo y evolución del «cuarto género narrativo», según las preocupaciones manifestadas por Borges y a partir de un anhelo de distanciarse del escritor, profundizando los temas existenciales o dándoles una vuelta de tuerca más propia del recurso experimental. Me ha parecido necesario comenzar los análisis que siguen a continuación con esta presentación de lo que he considerado como *lo esencial* del árbol genealógico de la narrativa brevísima argentina. En lo que sigue, comenzaremos a estudiar a catorce representantes del microrrelato hispánico. Cinco de ellos son españoles, nueve son latinoamericanos. Todos se sitúan a ambos lados del Atlántico, imagen que podríamos añadir a las tantas atribuidas a Borges como creador-océano, el canon literario entre las (dos) orillas³⁷⁵. Tras el análisis de las lecturas borgianas, sustento de sus antologías,

³⁷⁴ De cualquier manera, la idea literal de rivalidad en Anderson Imbert para con Borges no es tampoco fortuita; ella podría obedecer a argumentos como el siguiente, que, leído, entre líneas, da mucho qué pensar: «[El éxito de Borges], que es un merecido premio a su talento, prueba también que aun la literatura más difícil puede convertirse en popular cuando halaga la necesidad deportiva de novedad» (Anderson Imbert, 1960: 33).

³⁷⁵ «Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas), Borges es el escritor de “las orillas”, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes», nos dice Beatriz Sarlo (1995: 18). Esta idea de «céntrica marginalidad» es la que nos permite insertar a Borges en el corpus de los catorce autores de esta memoria.

y de su propia creación de microrrelatos, es del todo lógico experimentar una cierta sensación de vértigo. Borges nos confronta a un abismo. Se puede estar de acuerdo o no con las apreciaciones ditiirámicas de los críticos, pero hay que reconocer que semejante literatura es abismal. Esta memoria, pues, y como ya se ha anunciado al principio, se considera como una aportación modesta al estudio de Borges en calidad de receptor y productor de narraciones brevísimas, y de su influencia e impacto dentro de esa hornada de escritores de la que hablaremos dentro de poco³⁷⁶. Esta influencia, recuérdese, sigue un modelo triangular o más bien atómico que he tomado prestado a Umberto Eco y se sustenta en las observaciones de Irene Andres-Suárez en torno a la impronta borgiana en los escritores españoles nacidos en el siglo XX. Estos dos elementos, de los que ya he dado cuenta, constituirán una guía para el análisis.

Pero recuérdese que esta influencia constituye una materia tan subjetiva (¿existe acaso algún asunto que no lo sea?) que al hablar de impronta entenderemos que, a la larga, se trata de una observación particular, propia de cada lector, de lo que puede parecernos como un rasgo de ascendencia entre un escritor y otro. El objetivo que aquí me trazo consiste, nada más y nada menos, en proporcionar una serie de argumentos lo suficientemente sólidos como para respaldar estas observaciones. La capacidad que posee una obra para ofrecer significados es inabarcable, y, sobre este particular, Borges es un ejemplo excelente³⁷⁷. Lo que aquí vamos a comentar parte de la influencia elemental que se le ha reconocido a la obra borgiana para, después, considerar que la labor de los representantes del microrrelato consiste en describir el universo en función de sus propios esquemas de entendimiento, haciendo de cada brevísima ficción, de cada pieza creada, una letra, un párrafo en la gran enciclopedia del mundo³⁷⁸. Desde este punto de vista, Borges es canon e influencia tanto como lo son y lo serán un Millás, un Merino, un Mandrini.

³⁷⁶ Tal vez no sea necesario recordar que las referencias a los «del lado de allá» y los «del lado de acá» constituyen un simple guiño a Cortázar.

³⁷⁷ Gérauld (2003: 96).

³⁷⁸ A fin de cuentas, cada autor de brevísimas ficciones repite a su manera, siguiendo a Alberto Julián Pérez (1986: 78) «uno de los procedimientos narrativos más utilizados por Borges para representar la idea», esto es, «el resumen, el efecto de reducir a términos breves y precisos lo esencial de un escrito o de todo lo dicho sobre un asunto o materia». Así, «la crítica reconoció este procedimiento como “la influencia de la Enciclopedia Británica” en el estilo de Borges; como sabemos las enciclopedias utilizan el resumen en forma sistemática y es natural que Borges, amando lo económico, sintético y resumido, fuese un buen lector de enciclopedias» (en Gene H. Bell Villada, *Borges and His Fiction*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981, p. 18).

UN SUEÑO

En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.

Jorge Luis Borges, *La cifra* (1981)

Los cuatro autores españoles que integran el análisis de este capítulo forman parte de la que hoy se considera como la generación de creadores que permitió la consolidación del microrrelato en España a partir de la década de los ochenta. Entre los nombres más destacados de esta hornada, la crítica especializada ha citado, a la par de los nombres de nuestro cuarteto, a José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, Rafael Pérez Estrada, Juan Pedro Aparicio y Ángel Guache. La cantidad de los exponentes mencionados puede considerarse como un síntoma de la buena salud que ha gozado la minificción narrativa en España durante los últimos cuarenta años, si bien, como también se ha observado, es en la región hispanoamericana en donde la tradición del minicuento posee unos inicios relativamente anteriores en relación con los manifestados por el caso español³⁷⁹. Aquí prestaremos una particular atención a José María Merino, Luis Mateo Díez, Juan José Millás y Julia Otxoa, los cuatro narradores españoles, los «del lado de allá», refiriéndonos con ese «allá» a la periferia peninsular y a su riqueza pluricultural, tan próxima y a la vez tan distante para el Borges porteño y oceánico. Quizá resulte oportuno recordar que, pese a sus respectivos orígenes leonés, valenciano o vasco, los cuatro autores aquí convocados se han valido de la lengua española en la expresión de su propio arte literario.

Es conveniente también precisar el contexto histórico de los cuatro creadores. Merino, Díez, Millás y Otxoa nacieron y crecieron durante la dictadura, esa larguísima posguerra española, y vivieron en carne propia los años de la llamada Transición³⁸⁰. Puede afirmarse que el grueso de sus minificciones comienza a publicarse en pleno periodo

³⁷⁹ Los autores citados y la apreciación en torno a la tradición del microrrelato en América Latina son de Andrés Suárez (2007: 155), quien manifiesta: «[La literatura hispanoamericana, en términos de minificción narrativa] nos lleva casi veinte años de ventaja». Esta especialista añade que la «otra generación» de narradores, la «que coexiste con la precedente y está dando el espaldarazo definitivo para la consolidación del género», está formada por los «nacidos en la década del sesenta, entre otros, Felipe Benítez Reyes (1960), Hipólito G. Navarro (1961), Ángel Olgoso (1961), José Manuel Benítez Ariza (1963), Carmela Greciet (1963), David Roas (1965), José Alberto García Avilés (1965), F. M. (1967), Andrés Neumann (1977) [...]» (2007: 155-156). ¿Hace falta señalar la masiva presencia masculina en todos estos paneles de autores?

³⁸⁰ Julia Otxoa (2017: 313) relaciona, por ejemplo, «la brevedad de las formas narrativas» de Luis Mateo Díez con «la historia de aquel tiempo de posguerra», en donde «el conjunto de las historias dibuja un tiempo de penuria, miedo y ausencia, ante los asombrados ojos de la infancia».

democrático, cuando todos han alcanzado ya una edad madura. Me parece que este detalle resulta importante puesto que los intensos movimientos sociales y políticos de la España del siglo XX no son ajenos, como es de suponer, a las situaciones personales de estos narradores que, por otro lado, han sabido construir una minificción propia a partir de sus propias preocupaciones, necesidades, anhelos, lecturas y experimentaciones, precisamente en un diálogo permanente con lo sobrenatural y lo fantástico. La hipótesis rectora de este apartado de la memoria considera que todos han sido influenciados de una u otra manera por la narrativa breve de Borges; nuestros objetivos secundarios pretenden describir las condiciones en las que se ha producido esa supuesta impronta y cómo ésta ha sido aprovechada y, sobre todo, alterada. Y esto es así puesto que es necesario también hipotetizar lo siguiente: la influencia borgiana pudo ser un punto de partida, pero nunca un recorrido constante signado por la imitación. Habría que tomar en cuenta, asimismo, la forma en que Andres-Suárez ha organizado a los ya numerosos representantes de la minificción española. Así, Díez es considerado por esta especialista un pionero del microcuento español gracias a la publicación, a principios de los años noventa, de su colección de cuentos y minipiezas *Los males menores* (1993). Millás y Otxoa son también destacados, por su lado, como presencias imprescindibles de la narración hiperbreve, pero en un periodo ligeramente posterior, el que corresponde a los últimos años del siglo pasado. Siguiendo a Andres-Suárez, Merino, tras la publicación de *Cuentos del libro de la noche* (2005), consolida el microrrelato en España en la primera década del nuevo siglo; este periodo de robustecimiento del género incluye tanto a autores consagrados como el propio Merino y otros que aquí no mencionaré como a un conjunto de escritores que hoy tienen entre cuarenta y cinco y sesenta años de edad. Entre las muchas apreciaciones de interés de Andres-Suárez en lo que atañe a esta cronología, me interesa destacar el hecho de que es concretamente entre este grupo de creadores nacidos entre 1960 y 1975 en el cual se acusa con mayor claridad «la influencia notable del legado de Jorge Luis Borges»³⁸¹.

En relación con esta observación, y sin ánimos de refutar lo anteriormente expuesto, es materia de esta memoria considerar que el patrimonio borgiano alcanza un ascendiente de amplio espectro entre los representantes del microrrelato español, no sólo entre los más jóvenes, y que es posible argumentar tales presupuestos mediante una serie de ejemplos que

³⁸¹ Andres-Suárez (2012a: 60-70) considera que, «respecto de la generación anterior», «los cambios más significativos» podrían ser, además de la impronta borgiana, «el notable incremento de lo fantástico, acompañado de un deseo de renovación del género a partir del conocimiento de los textos clásicos»; «la intensificación de la intertextualidad y del humor negro y grotesco»; «el realismo metafórico»; «y la incidencia en su producción de las nuevas tecnologías (el ciberespacio, los blogs y las bitácoras, los SMS, etc.)».

analizaré en las páginas siguientes. Para resumir: si bien es cierto que la huella del realismo es incuestionable en Díez y Merino, también lo es que la intrusión de lo fantástico en la literatura de estos autores, así como los caminos que condujeron a Otxoa a explorar el microrrelato desde la poesía y la fusión de géneros en Millás —responsable este último de una poética del ensayo-artículo— pueden considerarse, de entrada, como síntomas inequívocos de un cierto parentesco con Borges, por lo general inconsciente, intuitivo y tácito. Los análisis que siguen parten de un doble proceso metodológico de inducción y deducción, según se anunció en la introducción: partimos de una particularidad para llegar a una generalidad —los diferentes rasgos temáticos y estilísticos de los narradores del corpus nos acercan a Borges como influencia— y «se verifican y aplican» una serie de postulados a casos muy precisos —se deduce que varios aspectos de forma y fondo de los microcuentos estudiados forman parte de una red intra e intertextual; el trabajo que aquí se propone consiste en describir la relación que se establece entre esos aspectos y la red mencionada—³⁸².

JOSÉ MARÍA MERINO Y EL «REALISMO QUEBRADIZO»

Leonés nacido en Galicia por necesidad e hijo de un abogado de «ideas republicanas», puede decirse que las entrevistas y los premios son una de las constantes en la carrera literaria de José María Merino (La Coruña, 1941), quien es, desde 2008, el sustituto de Claudio Guillén en la Real Academia Española —ocupa el sillón «m»—. Para Lagmanovich, Merino «es otro ejemplo de escritor culto y refinado», con una particular «poética del microrrelato»³⁸³. Me atrevo a decir, además, que, a sus ochenta años, su vida está en las antípodas de la existencia borgiana: Merino no sólo ha realizado estudios universitarios, sino que también ha establecido, a la par de su labor creativa, una vida familiar con una mujer y dos hijas, María y Ana, que han desarrollado, asimismo, y por su lado, una respetable carrera académica. Para empezar, vamos a considerar que el peso de la influencia borgiana en el ganador del Premio Nacional de las Letras 2021 está determinado, entre otros muchos aspectos que aquí no podremos discutir, por las coordenadas intertextuales Borges-Quijote-Cervantes y por las angustias existenciales que nacen de una revisión de la realidad por parte del sujeto literario.

³⁸² Hurtado León y Toro Garrido (2007: 75).

³⁸³ Lagmanovich (2006: 262) cita la definición que da Merino del microrrelato: «Que sea pequeño pero que sea volátil, que desaparezca enseguida de nuestro campo de visión, pero que nos deje una intensa imagen de ese mundo paralelo, certero, hecho sólo con palabras, que tiene que suscitar la narrativa verdadera» (en «Pequeño y volátil», *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 79-80, obra editada por Neus Rotger y Fernando Valls; la cita de Merino aparece en Lagmanovich [2006: 262]).

Citaré y entrecruzaré algunas declaraciones realizadas por Merino en tres entrevistas publicadas en los últimos años³⁸⁴. Y comenzaré recordando que en el año 2017 la Real Academia Española publica ese gran esfuerzo editorial consistente en elegir lo que hay de «esencial» en la obra de Borges, y que, en esa ocasión, Merino destaca, según el artículo de López Iglesias, «siete obsesiones, número mágico muy de la atmósfera creadora borgiana», a saber, «la misteriosa y difusa frontera entre ficción y realidad; la figura del doble; el sueño como creador de sucesivas realidades; el universo como algo en donde lo imaginario acaba sustituyendo a lo real; el tiempo y sus innumerables perspectivas; el lugar donde se unen todos los lugares del universo ordenados en distintos ángulos y lo enigmático, lo secreto y lo laberíntico como elementos de la realidad». Estas cualidades ya han sido mencionadas en esta memoria y constituyen, *grosso modo*, la base sobre la que se fundamenta el legado de Borges. Pero yendo un poco más lejos, en lo que concierne sobre todo a Merino, podemos reconocer que la figura de don Quijote vista a través de los ojos de Borges constituye un aspecto relevante dentro de sus observaciones. Ese mismo año 2017, entrevistado por Alberto Gordo, sale a la luz un pasaje de *Aventuras e invenciones del profesor Souto* en el que se ventila la «aproximación superficial, anecdótica» al *Quijote* por parte de Borges³⁸⁵. Es curiosa esta apreciación porque si, por un lado, se establece una toma de posición y, por lo tanto, una clara distanciamiento reducida en un hecho de fácil comprobación («Borges nunca leyó el *Quijote* de tapa a tapa»), por otro lado, se manifiesta una clara intención de proseguir las limitadas lecturas borgianas a la novela de Cervantes reforzando el tema del doble y conduciendo este problema al terreno del microrrelato, en un esfuerzo de prolongación, de rediscusión. Es éste el caso del siguiente minicuento, titulado:

LA CUARTA SALIDA

El profesor Souto, gracias a ciertos documentos procedentes del alcañá de Toledo, acaba de descubrir que el último capítulo de la segunda parte del *Quijote* —«De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte»— es una interpolación con la que el clérigo, por darle ejemplaridad a la novela, sustituyó buena parte del texto primitivo y su verdadero final. Pues hubo una cuarta salida del ingenioso hidalgo y caballero, en ella encontró al mago que enredaba sus asuntos, un

³⁸⁴ Dos de las entrevistas fueron publicadas en 2017: «José María Merino: “La ficción tiene que agredir a la realidad”», (Alberto Gordo, *El Cultural.com*, 29 de septiembre de 2017) y «Borges, siempre esencial» (Javier López Iglesias, *Hoy es arte.com*, 6 de junio de 2017). La tercera fue realizada por Alberto García-Teresa para la revista *2001*, número 6, septiembre-octubre de 2002, y aparece, para la fecha de publicación de esta tesis, en el número 11 de la publicación digital *Otro lunes.com. Revista hispanoamericana de cultura*.

³⁸⁵ En referencia a las *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017), un periodista anuncia una conclusión de Merino: «Borges tuvo una aproximación superficial, anecdótica, al *Quijote*». A lo cual, Merino corrobora: «Desde luego. Su lectura del *Quijote* no fue profunda. Si lo hubiese leído profundamente, hubiera descubierto al doble, que es un tema que le interesaba mucho» (Gordo, 2017: *El Cultural.com*). Todo ello sin dejar de lado las conclusiones del mismo profesor Souto en el citado libro, conclusiones que ya habían aparecido en un texto anterior, *Días imaginarios*: «Mi opinión es, sencillamente, que la aproximación de Borges a *El Quijote* fue superficial, que se conformó con ciertos aspectos simbólicos del asunto, que nunca debió de completar su conocimiento del mundo quijotesco con la lectura del *Quijote* de Avellaneda y que, si lo hizo, sólo puso en ello una atención anecdótica» (Merino, 2002: 168).

antiguo soldado manco al que ayudaba un morisco instruido, y consiguió derrotarlos. Así, los molinos volvieron a ser gigantes, las ventas, castillos y los rebaños, ejércitos, y él, tras incontables hazañas, casó con Dulcinea del Toboso y fundó un linaje de caballeros andantes que hasta la fecha han ayudado a salvar al mundo de los embaidores, follones, malandrines e hideputas que siguen pretendiendo imponernos su ominoso despotismo³⁸⁶.

En esa «cuarta salida del ingenioso hidalgo», el doble quijotesco crea una síntesis, una tercera criatura, un «caballero» que contradice el desenlace original de la novela y acaba con sus propios artífices, el real y el ficticio —«un antiguo soldado manco» y «un morisco instruido»—, y eleva la locura de Quijano a un estado de perfecta lucidez, en el cual «los molinos volvieron a ser gigantes, las ventas, castillos y los rebaños, ejércitos». Esta fundición de los dos Quijotes en un tercero, bendecido con el poder de culminar las proezas y de otorgarle a la historia una forma de «final feliz», se complementa con esa alusión al hecho de que «los espejos tienen algo de monstruoso», evocada en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», por su relación estrecha con «la cópula», una de las abominaciones declaradas por «uno de los heresiarcas de Uqbar»³⁸⁷: en el microrrelato de Merino, Don Quijote se casó con Dulcinea y «fundó un linaje de caballeros andantes». Me parece que la estrategia es evidente tanto en la forma como en el fondo: el relato se dirige hacia la redimensión del mito, la multiplicación literal del héroe. La cuestión metafísica del doble se resuelve en una fundición de las dos identidades —el Quijote cervantino y el Quijote apócrifo— y la dialéctica prosigue en una sucesión sin fin de caballeros, conforme a los espejos monstruosos de la inventiva borgiana. Resulta bastante lógico, por otro lado, identificar algunas líneas de la red intertextual que vinculan «La cuarta salida» con «El precursor de Cervantes», de Marco Denevi, y con las contribuciones borgianas, realizadas en función de diversos registros, al mito manchego. A modo de síntesis, podemos considerar que el microrrelato, por su proverbial concisión y brevedad, es también ambicioso, y que pretende, con sus recursos de estilo, abarcar la inmensidad de la novela, reduciéndola a la figura del átomo, esto es, la unidad conceptual.

No obstante, habría que retomar lo dicho por el propio Merino y la importancia que en realidad le ha concedido a la impronta borgiana. El académico se siente más próximo de Kafka que de Borges: al primero lo considera como la génesis de la literatura contemporánea mientras que el argentino no deja de ser una referencia³⁸⁸. Borges queda, así, reconocido como uno de sus «modelos de cuentistas», «entre los que también citará a Bécquer, Hoffmann, Poe, Clarín, Emilia Pardo Bazán, Chéjov, Cortázar, Carmen Martín Gaité, Ana

³⁸⁶ Merino (2005: 77).

³⁸⁷ Borges (2017: 15).

³⁸⁸ «Sí, Borges es un gran referente para toda mi generación. Pero yo creo que el referente de toda mi generación, el gran referente, es Kafka. Y ese es el padre de todo; de ahí venimos todos. Luego, claro, Cortázar. Yo tendría más referente de Cortázar que de Borges», confiesa Merino a García-Teresa (2010: *Otro lunes.com*).

María Matute»³⁸⁹. La tendencia, en todo caso, apunta hacia lo fantástico, y es en este sentido que la minificción de Merino ha producido minipiezas en las que se ponen de manifiesto singulares posibilidades derivadas del «cruce espacio-temporal» tan presente, según Merino, en la literatura de Borges y Cortázar, «cruce» que posee «un origen indoeuropeo, seguramente de la India»³⁹⁰. Tan heredero de la literatura occidental como lo fue Borges, y de la interpretación realizada por Occidente de lo oriental y de lo exótico, Merino explora en el diálogo identitario, el sujeto literario desdoblado, una nueva edición del doble a través de eso que podemos llamar la realidad cotidiana. El yo resulta de una duplicidad que rima con complicidad, como ocurre en este microrrelato:

CONVIVENCIA

La primera vez que lo oí, pensé que alguien había entrado en casa. Eran las siete de la tarde, mi mujer se había ido al cine con unas amigas, yo estaba en la sala leyendo el periódico, y me llegó su murmullo desde el otro lado del piso. Me levanté: al fondo del pasillo, tras la puerta abierta de mi estudio, brillaba la lámpara de la mesa y una voz tarareaba una melodía familiar. Me quedé escuchándola hasta descubrir que el causante del tarareo era yo mismo: me había quedado ahí a pesar de haberme ido a la sala. Muy turbado por el incidente, regresé a la sala y permanecí escuchando el tarareo hasta que se extinguió. Volví a mi estudio: la lámpara estaba apagada y no había nadie.

Unos días después, otra tarde en la que también mi mujer estaba ausente, se repitió el fenómeno: esta vez me encontraba en mi estudio, enfrentado al ordenador, cuando empecé a oír la televisión en la sala. Desde el pasillo, vislumbré mi propio bulto sentado en el sofá con el periódico en las manos.

Ahora, cuando me encuentro solo en casa, soy consciente de estar en la sala o en el estudio, pero sé que al mismo tiempo me encuentro en el otro lugar. Mi temor inicial se ha ido apaciguando, pero permanezco sin moverme hasta que mi ruido en el otro sitio se extingue y la luz se apaga, horrorizado de que algún día podemos encontrarnos yo y yo³⁹¹.

La soledad es imprescindible para que «el fenómeno» se produzca: la voz narradora reconoce su aislamiento en un terreno familiar, la «casa», escenario constituido a su vez por dos ambientes separados por un «pasillo»: «la sala» y «el estudio». El yo se sitúa en la sala y se escucha tararear en el estudio, y constata: «Me había quedado ahí a pesar de haberme ido a la sala». De vuelta al estudio, el yo se da cuenta de que «la lámpara estaba apagada y no había nadie». Fin del primer párrafo, final del primer acto. El segundo acto repite la escena anterior, «unos días después», pero a la inversa: el yo del estudio repara a su doble «sentado en el sofá con el periódico en las manos». Fin del segundo párrafo, final del segundo acto. Se produce a continuación una toma inquietante de conciencia: «Soy consciente de estar en la sala o en el estudio, pero sé que al mismo tiempo me encuentro en el otro lugar». El yo se desdobra y

³⁸⁹ Gordo (2017: *El Cultural.com*).

³⁹⁰ García-Teresa (2010: *Otro lunes.com*). El ejemplo citado por Merino procede de Don Juan Manuel; se trata de la minipieza protagonizada por Don Illán y el deán de Santiago en *El Conde Lucanor*, en donde la estrategia de ofrecer una narración secundaria como si se desarrollara en la pantalla de un cine, en un tiempo y un espacio paralelos, termina influyendo grandemente a Borges, como hemos visto en el séptimo capítulo de esta memoria. Merino hace referencia a este ejemplo y a otros más de la tradición literaria fantástica para concluir: «Es decir, que esto es seguramente un arquetipo que tengo ahí metido o a través de lecturas o casi inconscientemente».

³⁹¹ Merino (2014: 261-262).

pareciera que fuera capaz de gestionar su inteligencia gemela, paralela; lo sobrenatural, todo aquello que no tiene una explicación susceptible de caber en los límites de nuestra lógica, se resume en esa posibilidad «horrorizada» de que «yo y yo» puedan, por fin, encontrarse. Ciertamente, el minicuento manifiesta la huella de lo fantástico-metafísico, el aroma familiar de «Borges y yo»; de «Espirala», de Enrique Anderson Imbert. La red intertextual vuelve a manifestarse, siempre de un modo subterráneo, puesto que, sin duda, ni Merino ni ningún otro escritor podría ser capaz de reconocer dónde termina una influencia y comienza la otra. De cualquier modo, en «Convivencia» podemos encontrar una lectura apreciada por el académico y que ya hemos leído en los *Cuentos breves y extraordinarios*: en el sueño de Chuang Tzu, la incapacidad de distinguir entre el soñador y el soñado, entidades que en apariencia se confunden, establece una analogía de la realidad y el sueño, que también podemos extrapolar al «yo y yo»³⁹². Las ficciones de Merino respetan, así, los «registros» ya empleados por Borges, pero revisados, personalizados, puestos a contraluz con «esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición»; así, «lo fantástico, lo simbólico, el *realismo quebradizo* [...] «tienen como ámbito el tiempo contemporáneo»³⁹³. El programa estético del autor sigue lo anunciado en el prólogo sin título a su obra *La trama oculta* (2014), en donde leemos lo siguiente: «El orden del libro ofrece tres vertientes: el primer grupo puede adscribirse a una mirada predominantemente realista, en el segundo grupo prevalece lo fantástico —y hasta lo futurista— y un tercero reúne varios minicuentos, también de diferente temática». Los títulos de las tres partes en cuestión de *La trama oculta* son «De este lado», «De aquel lado» y «Silva mínima». La influencia de Cortázar y de Borges resultan bastante elocuentes en estas elecciones programáticas; la realidad se sitúa en «este lado», en lo cercano y natural, mientras que lo extraño y fantástico se coloca en «aquel lado». Los adjetivos demostrativos aluden a una evidente relación del sujeto literario con el espacio, lo próximo y lo distante, así como

³⁹² Interrogado por García-Teresa (2010: *Otro lunes.com*) acerca de si Merino «apoya su interpretación de la realidad como algo inestable y confuso en alguna teoría filosófica o sólo la utiliza como material literario o un poco de todo», el académico ilustra sus argumentos con «el cuento chino de Chuang Tzu», que «dice que Chuang Tzu soñó que era una mariposa y cuando despertó no supo si era Chuang Tzu que había soñado ser una mariposa o una mariposa que estaba soñando ser Chuang Tzu». La cita que sigue es un tanto larga, pero me parece que es absolutamente reveladora para los fines de este capítulo: «Yo creo que de ese cuento sale muchísimo pensamiento, muchísima fantasía; que en ese cuento está un poco el origen de todo lo metaliterario. La mezcla de la realidad y de la vigilia y de la realidad y el sueño, la realidad que tocamos y la realidad que soñamos. La realidad virtual y la realidad real. Pues a mí ese cuento y cuentos de ese estilo siempre me han fascinado. Por otra parte, simpatizo mucho con el pensamiento oriental, con el pensamiento hindú. No en vano tengo ahí a Shiva encima de la mesa. Esa idea de los occidentales, gracias a la razón y a la lógica, tan dura, tan perfecta y tan construida del mundo, yo siempre la pongo en duda. Yo creo que el mundo, la realidad, es bastante más misteriosa y escurridiza. La realidad no es de una pieza. Eso sí, el dolor, el terror... Todo eso sí es de una pieza, pero se inscribe en una realidad mucho más confusa. Vivimos en un mundo en el que todos podríamos ser felices y la inmensa mayoría de la gente es infeliz, pero no hay razón para ello; el mundo podría ser un sitio de felicidad».

³⁹³ Merino (2004: 9-10, *Nota del autor a Cuentos de los días raros*).

con ese reconocimiento, esa constatación de encontrarse en mitad de lo excesivo, lo variopinto, el terreno de todos los posibles, la selva, la silva³⁹⁴. El microrrelato «Convivencia» es, de hecho, el primero que encontramos en «Silva mínima», la puerta de entrada a un mundo en el que las certezas se borran, las filosofías transmutan en intuiciones, en aproximaciones tímidas al enigma. En todo caso, un aspecto que sobresale en la minificción de Merino es el siguiente: «En sus microrrelatos hay una perfecta adecuación entre las realizaciones prácticas y las ideas expuestas por él en sus reflexiones teóricas»³⁹⁵. Para Merino, la minificción narrativa se compone de «textos de muy poca extensión, intensos y significativos en su lenguaje y trama», cuya «aparición» sella la identidad «de un género de naturaleza peculiar, diferente, propio de la modernidad», cuyos orígenes, en lengua española, podrían empezar a situarse a partir de la obra «*Calila e Dimna* (1265), que llega al castellano desde el persa a través del árabe», y en donde «hay estupendos relatos de poca extensión» que serán continuados, con el paso de los años, por «colecciones de relatos muy cortos de autores como Juan Timoneda, Luis Zapata de Chaves, Esteban de Garibay, Juan de Arguijo o Bernardino Fernández de Velasco, además de algunos libros misceláneos proscritos inquisitorialmente, como *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada»³⁹⁶. No es de extrañar que, con semejante bagaje, Merino se haya convertido en una figura que ha afianzado el microrrelato en España, valiéndose de nuevas relecturas de viejos mitos borgianos, llámese el doble o un tal don Quijote.

LUIS MATEO DÍEZ: IMAGINACIÓN Y RECUERDO

A la par de sus multipremiadas novelas, la prosa brevísima de Luis Mateo Díez (Villablino, 1942) lo ha convertido en una respetada referencia de la literatura española contemporánea; sus minicuentos son hoy reconocidos por el público y estudiados a fondo por la crítica. El autor de *La fuente de la edad* y *La ruina del cielo* ha realizado, como Merino, estudios de Derecho;

³⁹⁴ Puede decirse que la tercera parte de *La trama oculta* (2014), «Silva mínima», refleja varios temas de «lo fantástico», «una cocina donde ya están dados los ingredientes [...] el doble, el fantasma, la metamorfosis, la invisibilidad, los cruces espacio-temporales, el monstruo, los objetos cargados de posibilidades, las casas cargadas de posibilidades, los escenarios cargados de posibilidades mágicas» (García-Teresa, 2010: *Otro lunes.com*).

³⁹⁵ Basanta (2019: 33) añade que un «rasgo fundamental» en Merino consiste en «la continua voluntad de experimentación, ya en asociaciones insólitas, ya en audaces juegos de intertextualidad con grandes obras literarias del pasado. Esta actitud lúdica se vuelve a menudo transgresora frente a la tradición cultural, y subversiva frente a lo establecido en el presente. En el microrrelato encontró Merino el cauce privilegiado para desplegar el humor, como nunca había aflorado antes en sus narraciones».

³⁹⁶ Merino (2007: 42).

es en la actualidad miembro de la Real Academia Española y ocupante del sillón «B» desde el año 2000.

Antes de empezar a buscar las filiaciones de Díez con Borges, es necesario que tomemos en cuenta la siguiente declaración: «Pertenezco a una generación bastante huérfana a la hora de reconocer maestros»³⁹⁷. Esta orfandad, no obstante, no contradice las afinidades, puesto que en una entrevista Díez manifiesta, «como Borges», que «la irrealidad es la auténtica condición del arte»³⁹⁸. Esta búsqueda de la irrealidad pareciera emparentarse con la conocida reinención de la realidad conocida, con el establecimiento de una realidad paralela. En este sentido, nada puede ser irreal, y así, los mundos detrás del espejo son posibles gracias al recurso del lenguaje. De este modo, para Díez «la palabra narrativa es aquella que obtiene su entidad de tal, siendo en principio una palabra más, una palabra cualquiera, cuando el narrador la dota, o mejor la insufla, de esos otros elementos que constituyen la ficción literaria: imaginación y memoria. La palabra narrativa sería así una palabra imaginativa y memoriosa o, para llevarla más lejos, fantásica y memorable. La palabra, al fin, que la historia requiere para que lo imaginario exista»³⁹⁹.

La imaginación y el recuerdo se convierten, pues, en los dos extremos de una dialéctica literaria que pone en tensión la fantasía con lo memorable al servicio de la palabra, el texto, el discurso del microrrelato. Si nos detenemos por un instante en lo anterior, ¿qué elementos borgianos podemos apreciar en la minificción de Díez? ¿De qué manera se produce la impronta de Borges? En otras de sus declaraciones, el académico leonés señala que «el Borges budista» es aquel que «define al yo como un conjunto privado de recuerdos»⁴⁰⁰. Ese yo es un sujeto recreado, salido de la noción de irrealidad evocada, que, sin recuerdos, busca en la fantasía las imágenes de la memoria perdida. En todos estos asuntos, pareciera que la impronta borgiana alcanzara un grado de depuración elevado, tanto en el fondo como en la forma. Si las explicaciones metafísicas y, por extensión, filosóficas ocupan en las narraciones de Borges un lugar destacado, en Luis Mateo Díez —como en Merino— las soluciones propuestas parecen estar más próximas del misterio, de la mera descripción de lo desconocido. De los numerosos minicuentos de Díez, aquí analizaré tres de ellos, que son,

³⁹⁷ Mateo Díez (2001: 9).

³⁹⁸ Seoane (2020: *El Cultural.com*).

³⁹⁹ Mateo Díez (2001: 28).

⁴⁰⁰ «Los recuerdos no están en ningún sitio, pertenecen al tiempo —nos dice Luis Mateo Díez—. Quienes confunden la memoria con un almacén desconocen su naturaleza. Uno puede sentirse forastero en sus jornadas antiguas. La memoria es indiferente a la codicia del yo. También se engañan quienes imaginan el yo como una sucesión de estados de ánimo. La sensación de frío al atravesar un zaguán no se añade a un yo preexistente. No hay tal yo. ¿Eres tú quien lee estas líneas o ya eres otro?, pregunta [Borges] emulando a Heráclito» (Arnau Navarro, «El ser y el tiempo», *Babelia*, 2020).

dicho sea de paso, algunos de los más conocidos y comentados: «El pozo», «La carta» y «El sueño». Me ha parecido que es posible identificar una red intratextual entre estas piezas que, posteriormente, se vinculan de un modo a otro a la referencia borgiana. No habría que poner a un lado la apreciación de Díez en relación con esa escasa presencia de «maestros»; en su caso, así lo podemos expresar de antemano, Borges parece haber sido una lectura necesaria, pero nunca un guía. Empecemos por el primer microrrelato:

EL POZO

Mi hermano Alberto cayó al pozo cuando tenía cinco años.

Fue una de esas tragedias familiares que sólo alivian el tiempo y la circunstancia de la familia numerosa.

Veinte años después, mi hermano Eloy sacaba agua un día de aquel pozo al que nadie jamás había vuelto a asomarse.

En el caldero descubrió una pequeña botella con un papel en su interior.

«Éste es un mundo como otro cualquiera», decía el mensaje⁴⁰¹.

El paso del tiempo es descrito por los años que pasan: veinte después del accidente en el que Alberto, el hermano de la voz narrativa, pierde la vida a la edad de cinco años, en un pozo. Este pozo se asemeja a un túnel del tiempo y la entrada a una nueva versión del país de las maravillas, como se verá enseguida; la caída, en tanto ley esencial de la gravedad y, por lo tanto, de la realidad del mundo lógico, desemboca en «una de esas tragedias familiares que sólo alivian el tiempo y la circunstancia de la familia numerosa». En apenas dos frases, y mediante los recursos elípticos capaces de ser convocados por una narración precisa, el lector es capaz de imaginar una escena rural, una casa, un campo; hay un pozo en la imagen; una familia destrozada, con muchos hijos tal vez, que sigue adelante tras la muerte del niño. Las identidades no se difuminan; se intuye una necesidad de nombrar rostros, de crear individualidades. A Alberto, el niño muerto, se suma Eloy, el otro hermano que «descubrió una botella con un papel en su interior en el caldero», cuando «un día sacaba agua de aquel pozo al que nadie jamás había vuelto a asomarse». Se produce, entonces, el misterio, entendido como una epifanía, una revelación: el papel de la botella contiene un mensaje escrito por el desaparecido Alberto: «Éste es un mundo como otro cualquiera». La recreación de una nueva realidad o de un universo paralelo es evidente; la muerte se describe como la puerta a una dimensión diferente, constituida a partir de la imaginación. El factor memoria se aprecia en el recuento de la muerte del hermano; la acción de recoger agua en el pozo de la desgracia, tantos años después de la muerte de Alberto, funciona como un llamado al pasado, a lo lejano, a la necesidad de mantener vivos los recuerdos. Pero lo que interesa es ver cómo esas memorias se transmutan en posibilidades de mundos remotos, que son «como

⁴⁰¹ Díez (1993: 140).

otro cualquiera». El pozo es un túnel, un camino hacia lo distinto, hacia el país de las maravillas. La muerte, tal y como hemos leído en Borges, se convierte en un tema recurrente, homogeneizador y omnipresente en lo que toca, muy concretamente, a las minipiezas de *El hacedor*. En Díez, la muerte se convierte en un fantasma tutelar, en una compañía con la que es posible convivir sin que la realidad de este mundo se altere, pero sin dejar que la noción de irrealidad —o de las otras realidades— pueda seguir intuyéndose. Es éste, a mi parecer, el tema del siguiente minicuento:

LA CARTA

Todas las mañanas llego a la oficina, me siento, enciendo la lámpara, abro el portafolio y, antes de comenzar la tarea diaria, escribo una línea en la larga carta donde, desde hace catorce años, explico minuciosamente las razones de mi suicidio⁴⁰².

Una vez más, la voz narrativa se focaliza en la primera persona del singular⁴⁰³. El sujeto literario enumera las mismas actividades realizadas «todas las mañanas» y su lista de tareas diarias evoca un ambiente urbano: las voces «oficina», «lámpara», «portafolio» se complementan con la conjugación del verbo «sentarse», lo que recuerda que hay una silla y, con seguridad, un escritorio sobre el cual escribir. Se menciona una «larga carta» en la que, «desde hace catorce años», la voz narrativa explica «minuciosamente las razones de [su] suicidio». La muerte anunciada se pospone en una posible sucesión de jornadas de trabajo, aunque es posible también que el lector suponga que se ha llegado al último día, el día de la ejecución. No obstante, una frase —«escribo una línea en la larga carta»— nos recuerda que se trata de una contribución más a la epístola de los infortunios que explicarán, en algún momento, el suicidio del individuo. Es interesante esa alusión a la realidad estéril y fatigosa de una vida entregada a las ocupaciones repetitivas de una oficina. El sujeto espera, pacientemente, el momento de su redención, de su muerte; esa espera constituye para él la puerta a su mundo paralelo, a la manera del microrrelato «El pozo», en el cual la llegada a otro mundo —semejante a «otro cualquiera»— se produce desde el principio. Aquí, la otra realidad se pospone debido a que resulta imperiosa la necesidad de explicar las razones por las cuales hay que partir: la imagen de una carta laboriosa, escrita después de tantos años, en la que se desarrollan las razones del suicidio, parece más próxima a un libro infinito, escrito a modo de una autobiografía que continuará escribiéndose en el «allá» deseado o, en su defecto, que terminará el día en que el sujeto, finalmente, muera. Esta forma de representar

⁴⁰² Díez (1993: 128).

⁴⁰³ La crítica ha descrito con perspicacia este aspecto: «Casi todos los microrrelatos de Luis Mateo Díez están escritos en primera persona. En ellos, su autor se acerca a los límites de la condensación, la intensidad, la expresividad y la imaginación extremas. En muchos de ellos llama la atención sobre la fragilidad de la vida humana, lo paradójico de la existencia y lo ambiguo de nuestra conducta» (Valls, 2010b: 183).

la muerte como una presencia o como una salida de escape que exige una cierta preparación tiene su contrapartida, como en Borges, en el sueño como tema literario y estrategia para complementar los artificios de los supuestos finales mortales. Es decir, muerte y sueño son las caras de una misma moneda, y en Borges esta forma de dicotomía logra escindir la identidad, a la imagen del sueño de Chuang Tzu, en la cual el soñador y el soñado se funden, y ni Chuang Tzu ni la mariposa comprenden quiénes son y si sus inquietudes se manifiestan en la realidad o en la irrealidad. El siguiente microrrelato, uno de los más conocidos de Luis Mateo Díez, explora estas posibilidades:

EL SUEÑO

Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo todavía me tembló durante un rato⁴⁰⁴.

La citada transmutación del soñador y el soñado se cumple una vez más, pero esta vez se completa con una idea de irrealidad corroborada, es decir, con una «pintura», una estampa de otro mundo, en el que una criatura —se ha intuido que se trata de un perro por los actos de la madre que lame y el rabo que tiembla— despierta «sobresaltado» de una pesadilla en la que veía cómo «un niño [se lo] comía». Podemos aquí obtener varias conclusiones o diversas lecturas: primero, la criatura sueña con un niño que se lo come; segundo, un niño sueña que es un animal devorado por otro niño; tercero, las secuencias claramente separadas y distintas, marcadas por los verbos «soñé» y «devoré», crean a su vez dos mundos paralelos: el sueño y la realidad (o recuerdo), sólo que esta idea de realidad se transforma a su vez en una evocación del sueño, lo que termina conduciéndonos al eterno retorno y a la circularidad borgiana; y cuarto, el tema de la muerte, siguiendo las ideas expuestas en torno a «El pozo» y «La carta», regresa como *leitmotiv* y como recurso que alude al fin pospuesto una y otra vez: en este sentido, la voz narradora pareciera afirmar, gracias a la elipsis del microrrelato: «Si dejo que el niño-fiera me coma, me muero y se acaba la historia». La base de la historia regresa a la dualidad sueño-recuerdo⁴⁰⁵. Y es justamente en tal dualidad en donde ese modo de alejar a la muerte, sin que ésta deje de guiar el fondo de la narración, permite crear una serie de vasos comunicantes entre las minipiezas de Díez aquí estudiadas y que conforman a su manera un todo coherente, como en las escenas

⁴⁰⁴ Díez (1993: 115). Acerca de esta minipieza, Casas (2017: 181-182) señala que «el desenlace propicia una interpretación fantástica, pero en un sentido que no esperábamos», es decir, «lo fantástico se caracteriza muchas veces por ser, además de un fenómeno semántico, un fenómeno verbal o lingüístico: en esos casos, no cabe hablar de fantástico en su “modalidad de percepción” (cuando el acontecimiento imposible irrumpe en el mundo representado), sino de fantástico en su “modalidad de lenguaje”, ya que la transgresión fantástica tiene lugar en el plano de la enunciación».

⁴⁰⁵ «Según el propio autor [Luis Mateo Díez], ambos, el recuerdo y el sueño, conforman el sustrato de una única historia, que a lo largo de su vida no ha logrado escribir. Al contrario que el autor, yo creo que ambos ya han sido narrados, convertidos en fábula» (Otxoa, 2017: 316).

desarrolladas en el vitral de una catedral, cuya comprensión e interpretación exigen una visión de conjunto, tal y como ocurre en las numerosas minificciones de Jorge Luis Borges.

JUAN JOSÉ MILLÁS Y EL «MESTIZAJE GENÉRICO»

Juan José Millás (Valencia, 1946) nació apenas dos años después de la publicación de *Ficciones* y tres años antes de la aparición en librerías de *El Aleph*. El año en cuestión de su nacimiento fue uno en el que Borges vivió la que probablemente fue una de las experiencias más bochornosas de su vida; en la Guía biobibliográfica del volumen *Borges esencial* (2017) se puede leer lo siguiente: «Por su oposición al régimen peronista, [en 1946] la Municipalidad lo transfiere a la Escuela de Apicultura, dependiente del organismo. Otra versión sostiene que se lo nombró inspector de pollos, gallinas y huevos en un mercado de la ciudad. Borges renuncia». Aquellos años cuarenta fueron memorables tanto en España como en Argentina; la palabra mundo parecía ser sinónimo de guerra, de hambre, de ignominia. La familia Millás se traslada de Valencia a Madrid a principios de los cincuenta. El joven Juan José termina matriculándose en la Universidad Complutense y abandona a mitad de camino los estudios de Filosofía y Letras. Luego empieza a trabajar para Iberia, y entonces, la vida dio un traspies, o más bien un salto hacia arriba, según se mire, puesto que, en cuestión de pocos años, y a partir de 1975, el nombre de Juan José Millás fue consolidándose en el difícil y muy poblado panorama de la literatura española contemporánea, gracias a *Cerberos son las sombras*, pero sobre todo a *Papel mojado*. Sus novelas, objeto de no pocos premios, han sido tan comentadas y estudiadas como sus crónicas, reportajes, ensayos, cuentos y microrrelatos, géneros todos que han terminado diluyéndose para dar forma a sus ya conocidos «articuentos», «textos [que] entregan los resultados de la observación y los frutos de la imaginación en una prosa cuidada, de indudable maestría: son construcciones dotadas a la vez de velocidad y elegancia»⁴⁰⁶.

De Millás sobresale, pues, el llamado «mestizaje genérico», en donde «el discurso descriptivo-argumentativo [...] interfiere claramente en el discurso narrativo», y «el componente ensayístico, especulativo» de algunos de sus textos no deja de cumplir con «todos los requisitos de la narratividad»⁴⁰⁷. Su prosa, elegante y veloz, como se ha dicho, corresponde con una figura de autor, la suya, que a veces, muchas veces, pareciera no tomarse demasiado en serio. Es este aspecto un tanto relajado y muy irónico, de observador agudo e iconoclasta de los problemas y contradicciones del mundo, el que tal vez podría poner en

⁴⁰⁶ Lagmanovich (2006: 265).

⁴⁰⁷ Andres-Suárez (2002a: 64-65).

peligro nuestra hipótesis acerca de la impronta borgiana en la obra de Juan José Millás; si antes he destacado que la vida matrimonial de Merino contrastaba con los largos años de soltería y frustraciones de Borges, en el Millás articulista-cuentista-ensayista subyace un creador divertido y ágil, preocupado a su manera por las actualidades de España, interesado también en los análisis de la imagen, en explicar el fondo y la forma de las composiciones fotográficas que por lo general se miran y nunca se observan. Tal es el caso de su «Borges sueña a Bioy», publicado en *El País Semanal* el 22 de febrero de 2015, texto en el que desarrolla el postulado, a partir de un retrato en blanco y negro de Bioy Casares realizado por Gorka Lejarcegi, que los sueños de Borges se pueden materializar y que a través de ellos podemos imaginar cómo funcionó, al menos parcialmente, la amistad de ambos creadores. No obstante, si hiciera falta identificar una influencia más directa en Millás, se ha hablado de un «fantástico cotidiano» procedente de Julio Cortázar⁴⁰⁸. En el valenciano, como en Borges, se reconocen sus deudas con la literatura, y esa certeza de que todos los libros ya han sido escritos, lo que explica que, en su caso, si se viera obligado a hacerlo, volvería a escribir cada una de sus propias líneas una y otra vez, infinitamente⁴⁰⁹.

Los tres microrrelatos de Millás que aquí vamos a tratar son menos difusos en cuanto a las fronteras genéricas y han sido citados por Irene Andres-Suárez en su antología publicada por Cátedra en 2012. He preferido confiar en esta especialista la difícil tarea de seleccionar las piezas escritas por Millás para este análisis, no por comodidad sino guiándome por el sentido común⁴¹⁰. Las creaciones en cuestión son «Conflicto», «Escribir, I» y «El infierno», publicados originalmente, en 1997, en *Cuentos a la intemperie*. Me parece que las tres crean un círculo temático, de relación menos directa con el tiempo, como se verá posteriormente en el apartado dedicado a Julia Otxoa. Considero también, sobre todo, que hay una línea intratextual entre estos microrrelatos que ahondan en los antagonismos identitarios tan

⁴⁰⁸ Cito a Schifino (2019: *Revista de libros.com*), quien elabora una crítica de la novela *El mundo*, de Millás, según el siguiente argumento: «Millás reexamina lo cotidiano a través de lo fantástico, un impulso que se imbrica con el de examinar la vida a través de la ficción». Este crítico señala las «muchas alusiones literarias» presentes en esta novela, sobre todo aquella en la que «el sótano desde el que los amigos observan el mundo es casi seguro un homenaje creativo al sótano en “El Aleph” de Borges».

⁴⁰⁹ Refiriéndose a sus *Articuentos completos* (2011), Millás anuncia un programa estético basado en el autoplagio aparente: «[...] es muy posible que dedique los próximos años a escribirlos de nuevo punto por punto y letra por letra, para no repetirme. Salud» (en el «Prólogo», 2011: 8).

⁴¹⁰ Aunque los cuatro autores españoles del corpus se remitan en mayor o menor grado a Borges como referencia, me atrevería a decir que Millás es el que desarrolla con el argentino una relación, en cierta manera, más estrecha, aspecto este que se corrobora con las numerosas alusiones a Borges en sus propias creaciones. Seleccionar los microrrelatos de Millás, y de los otros narradores citados, constituye, a estos efectos, una tarea colosal: la tesis dentro de la tesis.

conocidos ya, tan próximos de Borges, y en el modo en que la literatura es capaz de sondear los misterios de la muerte⁴¹¹.

CONFLICTO

Aquel tipo tenía dentro de sí un escritor bueno y un escritor malo que trabajaban a horas distintas. Aun así en los textos del malo se percibía finalmente un aliento de bondad, mientras que en los del bueno sonaba, cuando menos falta hacía, un estertor agónico procedente de la respiración del malo. Estaban tan cerca, en fin, que no podían dejar de influirse. Los lectores, según se colocaran en uno u otro lado de la identidad de aquel tipo, pensaban que se trataba de un mal escritor con aciertos geniales, o de un genio que se estaba echando a perder. Nadie, excepto el propio sujeto, advirtió nunca que aquel conflicto era el resultado del choque entre dos individuos diferentes que vivían en el mismo cuerpo y escribían con el mismo bolígrafo.

A ambos era preciso alimentar, así que el propietario del cuerpo leía bazofia para saciar el hambre del escritor malo y proteína pura, sin grasa, para mantener la línea del bueno. De este modo, el malo estaba cada día más gordo, mientras que el bueno se transformaba en pura fibra. Eso empeoró las cosas, pues si bien el aliento de bondad empezó a resultar más patente en los escritos del malo, los del bueno llegaban al público manchados de grasa, de manera que perdió a sus lectores o los sustituyó por meros consumidores. El malo, sin embargo, conquistaba día a día lectores de verdad, interesados en el proceso místico por el que la grasa aspiraba a convertirse en músculo.

El tipo habitado por estos dos artistas incompatibles veía con tristeza declinar el lado más noble de sí mismo y se sentía fracasado. Entonces dejó de leer estupideces para matar al malo de hambre y escribir una obra maestra. Pero el bueno, al perder ese estertor agónico, cayó en profundo abatimiento y se dio a la lectura de páginas con hidratos de carbono que destruyeron su gusto. Al poco, dejó de escribir⁴¹².

Si tuviéramos que decir que en esta minificción hay un personaje principal, pudiéramos decir, con todos los riesgos que tal empresa representa, que se trata del llamado «propietario del cuerpo». Podría intuirse que la narración evoca un paradigma religioso: cuerpo y alma, la carne y el espíritu; por un lado, el recipiente, por el otro, el contenido, esto es, los dos escritores. Pero una lectura detenida nos recuerda que el tal «propietario del cuerpo» es el encargado de alimentar a los dos literatos y esto pareciera querer decir que el microrrelato no introduce un «conflicto» especular, sino más bien triangular: tres entidades se debaten en un mismo terreno de acción, el cuerpo-alma del sujeto literario. El hilo conductor de la trama consiste en el régimen alimentario empleado por el «propietario del cuerpo»: la «bazofia» con que alimentaba al «escritor malo» termina haciendo de éste un creador de calidad, con «lectores de verdad», mientras que la «proteína pura» con que se nutre el «escritor bueno» fue ocasionando su ruina intelectual. El dilema consistente en matar de hambre al primero termina causando un «estertor agónico» y un «profundo abatimiento» en el segundo. El sujeto que lidia con semejante batalla termina sucumbiendo a una derrota absoluta: «Al poco, dejó de escribir». La minipieza se lee casi como una fábula con su propia moraleja: es una historia sobre las pasiones de leer y escribir, capital espiritual del escritor. Nos recuerda que la inspiración, o eso que queremos llamar inspiración, es materia del juego

⁴¹¹ A estos efectos, Valls (2001: 9) indica: «Concibe Millás la literatura como un modo de conocimiento que utiliza para saber, para explorar recovecos de la existencia que desconocemos».

⁴¹² Millás (2001a: 113-114, citado por Andres-Suárez, 2012a: 341-342).

intertextual, de las numerosas influencias, buenas y malas, que todo artista puede recibir. Es curioso el juego de palabras que explora, por ejemplo, la palabra «bondad», que alude a lo bueno en términos morales y también estéticos. En «Conflicto», a diferencia del microrrelato «Convivencia», de Merino, el doble reside en una sola unidad y el debate ya no estriba en el terror de reconocerse en el otro, el yo mismo que está en la otra orilla, sino de «ese otro yo que vive conmigo mismo». La batalla de los yoes se libra en el mundo de la creación artística, en el ámbito de la metaliteratura, y es en este sentido que puede leerse el siguiente microrrelato de Millás:

«ESCRIBIR, I»

El día en el que empezó todo no tenía muchas ganas de escribir, de manera que para hacer tiempo fingí no saber si una palabra se escribía con be o con uve. Aquella duda retórica se convirtió misteriosamente en una enfermedad real, y en cosa de una semana al problema de las bes se sumó el de las haches, así que tardaba mucho en escribir una página porque tenía que consultar continuamente el diccionario. Creo que desarrollé una curiosa habilidad para evitar palabras que contuvieran esas letras, por mis escritos de esa época jadean un poco al andar, como si estuvieran enfermos.

Al poco, comencé a padecer también de problemas sintácticos. Las frases se me quebraban a la altura de los verbos, como varillas de cristal demasiado finas. Me asusté un poco, porque vivo de fabricar esas varillas, así que intenté construir frases gruesas y cortas, del tipo yo soy yo, o estoy perdido pero también éstas se rompían. Una tarde escribí: «esto es una frase», y al poco dejó de ser una frase y se convirtió en un dolor de cabeza. Enseguida olvidé qué cuerda había que rasgar para que se escuchara un adjetivo, y aunque descubrí que la de los sustantivos sonaba del mismo modo si la golpeabas de una manera especial, el esfuerzo me fatigaba demasiado.

Luego, en fin, se marcharon los verbos, primero los copulativos y a continuación los transitivos. Los intransitivos se resistían a caer, pero la verdad es que masticaba mal con ellos, así que me los arranqué yo mismo, con un cordel. Si puedo contarlo, es porque ahora abro cada día un libro de otro y recorto palabras que luego pego en un papel, como si fueran amenazas; en cierto modo lo son, aunque sólo para mí, porque a veces se me acaba el pegamento o la paciencia y no logro decir lo que quiero, pero creo que duermo más que antes. Y respiro mejor⁴¹³.

El microrrelato desarrolla una alegoría de la pérdida de la supuesta inspiración y de la intertextualidad que en ocasiones es convocada de manera eufemística para evitar la mención de la palabra plagio⁴¹⁴. La focalización de la narración reposa de nuevo en el yo, en una voz que narra sus peripecias en ese vasto mar que es el arte de la escritura. Hay una especie de ritmo *in crescendo*: en cada párrafo el malestar del yo narrador-escritor va en aumento hasta alcanzar una forma de paroxismo inesperado, puesto que la resolución de la trama se sitúa en un final despojado de dilemas, en ese «Y respiro mejor» de la última línea. El primer párrafo se dedica a tratar el tema de las letras, el segundo hace lo mismo con las frases mientras que en el tercero la desaparición de los verbos se compara con la imagen de

⁴¹³ Millás (2001a: 109-110, citado por Andres-Suárez, 2012a: 342-343).

⁴¹⁴ A propósito de Borges y el plagio, Marsimian (2015) cita el siguiente fragmento de una entrevista publicada en *Proa* (número 42, julio-agosto de 1999, Buenos Aires): «Borges, ¿usted copió mucho?». Respuesta: «Yo diría que plagió mucho más bien. Yo creo que la copia es un placer y es un deber también. Creo que uno debe expresar imitando de igual modo que un niño habla repitiendo lo que oye [...]. Todo escritor empieza tratando de ser otro. Conviene empezar imitando [...]. El idioma mismo es una tradición [...]. Los idiomas no son sinónimos; cada idioma es un modo de sentir el mundo. Y por qué no heredar esas diversas tradiciones, (por qué no) sentir el mundo de muchos modos [...]».

unos dientes arrancados «con un cordel». Pero todo comienza con «una duda retórica [que] se convirtió misteriosamente en una enfermedad real»: las pocas «ganas de escribir» aparecen junto con ese no saber qué letras emplear para construir las palabras, lo que se traduce en «escritos» que «jadean un poco al andar, como si estuvieran enfermos». El mal se va haciendo cada vez más crónico cuando leemos, en el segundo párrafo, que «las frases se [le] quebraban [a la voz narradora] a la altura de los verbos». Aparece una nueva comparación: las frases son como «varillas de cristal demasiado finas». En todo el microrrelato, forma y fondo van creando ese panorama yermo de la escritura que implosiona, que se vacía a sí misma hasta desaparecer por completo. Y esto es así puesto que la partida irrevocable de los verbos deja a una voz narradora desamparada, desdentada —y aquí los dientes, y, por extensión la boca, aluden al microrrelato anterior, «Conflicto», en donde el dúo de escritores es alimentado con lo mejor y lo peor—. La única salvación posible parece describirse en la única certitud del relato: «Si puedo contarle, es porque ahora abro cada día un libro de otro y recorto palabras que luego pego en un papel, como si fueran amenazas; en cierto modo lo son, aunque sólo para mí». Abrir cada día un libro de otro y recortar palabras que luego se pegan en un papel. No creo que se haya podido expresar con mejor acierto el misterio de la intertextualidad de la que Borges ha sido uno de sus exponentes más clarividentes en lengua española. Es como si esa voz narradora en primera persona fuese un alter ego borgiano, una figura extraída de su propio mundo que logra describirnos, a su manera, cómo esa aparente esterilidad de inspiración alude en realidad a una depuración del lenguaje, a la palabra justa, «robada» a un tercero, aunque dotada de un renovado sentido, como en ese *Quijote* que es el mismo y a la vez otro completamente distinto que la tradición apócrifo-borgiana atribuye a un tal Pierre Menard. «Conflicto» y «Escribir, I» pueden leerse e interpretarse como las caras de una misma moneda o como una continuidad de situaciones metaliterarias en las que los malos escritores son aquellos que se empeñan en escribir «vastos libros» en un «desvarío laborioso y empobrecedor» cuando en realidad los buenos son los que pretenden que todas las literaturas ya han sido escritas y que el buen arte, tanto el del antólogo como el del hacedor, consiste en recortar palabras de otros y pegarlas en un papel. La alusión al «pegamento» parece recordar al *collage* y a todas las procedencias posibles, a todos los sentidos que es posible identificar y describir en el inmenso fresco de toda empresa literaria. En todo caso, el resultado de una cura semejante, sin verbos rebuscados ni frases quebradizas, es una literatura respirable, saneada. «Conflicto» y «Escribir, I» son, en suma, microrrelatos teóricos que ahondan en la forma, en el caparazón de la escritura. En contrapartida, el fondo, el contenido, es de nuevo borgiano al explorar la difusa interrelación entre sueño y muerte, como se aprecia en el

siguiente minicuento, bocanada de buen humor que disfraza más mal que bien una auténtica preocupación teológico-metafísica emparentada, como ya se nos ha dicho, con la literatura fantástica:

«EL INFIERNO»

Estábamos enterrando a un amigo, cuando un teléfono móvil interrumpió con su sonido la grave ceremonia. Tras un breve intercambio de miradas reprobatorias, comprendimos que el ruido procedía del cadáver, cuyo féretro había sido abierto para que el finado recibiera el último adiós. La viuda, con más inconsciencia que valor, se inclinó sobre el muerto y sacó el teléfono de uno de los bolsillos de la chaqueta. «Diga», pronunció dolorosamente. No sabemos qué escuchó al otro lado, pero la vimos palidecer y gritar en seguida: «Fernando falleció ayer y usted es una zorra que ha destruido nuestro hogar». Dicho esto, interrumpió la comunicación y devolvió el artefacto a su lugar.

Al abandonar el cementerio, supe por alguien de la familia que había sido deseo del propio Fernando ser enterrado con su móvil, lo que, constituyendo una excentricidad perfectamente afín a su carácter, me devolvía una imagen menos grata y oscura de quien sin duda había sido una de las referencias más importantes de mi vida. Como es costumbre, me dirigí en compañía de los más íntimos a casa de la viuda, para darle consuelo. Ella nos ofreció un café, que estábamos saboreando mientras hablábamos de cosas intrascendentes, cuando sonó el teléfono. Tras unos segundos de terror, los presentes alcanzamos un acuerdo tácito: nadie había oído nada, ningún sonido de ultratumba se había colado en aquella reunión de amigos. Después de diez o doce llamadas, el aparato enmudeció y la propia viuda se levantó a descolgarlo: «No estoy para pésames», dijo.

Aquella noche, a la hora en que los insomnes suelen descabezar un sueño, me levanté, fui al teléfono y marqué el número del móvil de Fernando. Lo cogieron al primer pitido, pero colgué antes de escuchar ninguna voz. Sólo quería comprobar que el infierno existía⁴¹⁵.

En «El infierno», la economía de medios confecciona la estructura de una novela en miniatura; es decir, cada párrafo, por su autonomía y despliegue de acciones, parece funcionar como un capítulo en una sucesión rápida y bien conducida de situaciones en apariencia dispares. En primer lugar, la voz narradora, convertida en testigo eterno de las acciones, cuenta el momento en el que un teléfono suena desde el féretro de un difunto poco antes de su entierro en un cementerio. La reacción de la viuda, responsable de atender la llamada, es más bien folletinesca y parece provocar en el lector una cierta hilaridad, y por sus palabras se intuye que ha sostenido una conversación con la amante del muerto. El incidente vuelve a repetirse en el segundo párrafo, en el que el tiempo de la acción ha transcurrido y ahora la escena se desarrolla en la intimidad del hogar de la familia enlutada. Las llamadas se suceden, «diez o doce» veces hasta que por fin la mujer del difunto descuelga el teléfono y dice: «No estoy para pésames». El tercer párrafo sitúa al lector en la noche de aquel día, «a la hora en que los insomnes suelen descabezar un sueño». La voz narradora anuncia su decisión de levantarse e ir «al teléfono» para marcar «el número del móvil de Fernando». Las dos últimas líneas del microrrelato recogen lo que aquí nos interesa, la sospecha de un mundo fuera de éste, sólo concebible gracias a los misterios de la muerte y el sueño: «Lo cogieron al primer

⁴¹⁵ Millás (2001a: 129-130, citado por Andres-Suárez, 2012a: 343-344).

pitido, pero colgué antes de escuchar ninguna voz. Sólo quería comprobar que el infierno existía».

La comprobación de la existencia de un inframundo nos pone de cara, en primer lugar, a una tradición heredada por los principios de cualquier pensamiento religioso. Se sobreentiende que Fernando, el difunto, está en el infierno porque «la zorra que destruyó su hogar» se atrevió, al parecer, a hacer una llamada al móvil del adúltero, ese que deja «una imagen menos grata y oscura». Desde luego, entendemos que la idea del móvil es un deseo expresado por Fernando antes de morir; es factible imaginar una orden previa como ésta: «Cuando me muera, quiero que me entierren con mi teléfono móvil». Numerosas preguntas surgen de las necesarias elipsis del microrrelato; he aquí algunas: ¿Quién pudo poner un teléfono en el féretro? ¿A quién se le puede ocurrir hacer una llamada a ese número? ¿Ha hablado en realidad la viuda con la supuesta «zorra», la amante de Fernando, o se trata de simples alucinaciones auditivas? El lector debe arreglárselas con todos estos acertijos que, al fin y al cabo, no tienen demasiada importancia puesto que, así como ocurre con «El pozo» de Luis Mateo Díez, en «El infierno» de Juan José Millás es la muerte la puerta de acceso a un mundo paralelo, al que también se puede ingresar desde el sueño o el insomnio. Un estado de alerta se produce; el fin último de los microrrelatos de Millás aquí citados consiste en un viaje hacia el «allá», la «otra parte», el «otro lugar». Los dilemas de los escritores que se alimentan y copian textos de otros son, a la larga, los dilemas de la eternidad, los espejos, la vida que se proyecta sin fin en un ir y volver que terminan resultándonos, cómo negarlo, necesariamente propios a los mundos de un hacedor argentino. Los mundos de Borges.

JULIA OTXOA: EL UNIVERSO EN UN CHARCO

Ha sido la propia Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) la que ha explicado con claridad el modo en que terminó convirtiéndose en una autora de microrrelatos⁴¹⁶. Que los inicios de esta pasión por la minificción narrativa estén vinculados con el ámbito de la poesía podría resultar uno de los primeros aspectos en los que sea posible adivinar cierto parentesco intelectual con Borges. No obstante, en una entrevista concedida por la autora donostiarra en junio de 2020 a los efectos de preparación de esta memoria, me encontré con que Borges figuraba como

⁴¹⁶ Otxoa (2006: 11) dice: «Con frecuencia suelen preguntarme por qué he elegido el género breve como forma narrativa para mis relatos. En realidad, no fue tanto elección sino hallazgo. Un buen día descubrí que el poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que tenían historias que contar, y el resultado final fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas».

uno más entre una nutrida lista de autores, pero nunca como una influencia decisiva durante el periodo de la infancia y adolescencia, cuando los estímulos intelectuales —impulsados por el mundo de las lecturas— empezaron a fertilizar el terreno del posterior arte narrativo de Julia Otxoa. A este respecto, cito las palabras de la autora: «Considero a Borges un gran autor, pero dentro de mis autores más queridos también incluiría a Kafka, a Bohumil Hrabal, a Ítalo Calvino, a Virginia Woolf... a Roberto Arlt... una lista infinita... Sucede que en una determinada época un autor, una lectura responde mejor a tus preguntas y en otra otro tipo de lectura responde a otras». Sus preferencias, pues, son evidentes, y no dejan de aludir al universo borgiano: «Siempre me han gustado esos autores que narran a través de lo fabuloso, lo absurdo, lo surrealista, que juegan con las apariencias, con los lectores, con los conceptos... ricos intelectualmente»⁴¹⁷.

Si Borges descubrió la literatura en la biblioteca de su infancia, algo similar ocurrió con Julia Otxoa, quien evoca con cierta nostalgia un armario en el que «todo comenzó»: «Fui una lectora muy voraz desde muy temprano; el único recuerdo nítido, tendría yo once o doce años, fue el hallazgo de un armario en la casa de una de mis tías, lleno de novelas de serie negra de los mejores autores: Simenon, Conan Doyle, Dashiell Hammet, Agatha Christie... eran todos de un tío mío, y me los leí en un par de años, jamás he vuelto a leer serie negra, pero esas lecturas dejaron en mí una huella esencial, un modo deductivo de pensamiento, una capacidad de análisis en la percepción de las cosas». Las lecturas son esenciales en la vida de todo escritor, y hasta aquí me es posible trazar un recorrido bastante nítido de la preadolescente que fue poco a poco transformándose en escritora y, más precisamente, en autora de microcuentos, en aquellos años de mediados de los sesenta. Lo que diré a continuación es la primera conclusión preliminar que se aplica muy concretamente a Julia Otxoa, aunque también podría adaptarse, en función de diversos escenarios, a los otros autores del corpus: es posible considerar la impronta borgiana como un hecho —el narrador manifiesta con sus propias palabras que Borges fue, en realidad, una influencia— o como una mera suposición, basada en hechos de los que el propio creador parece inconsciente o ajeno, hechos que la crítica puede emplear como argumentos para validar la pertenencia de un autor a una «escuela». No hemos dicho antes que Borges represente una escuela, pero en su labor de clásico del microrrelato hispánico se intuye una forma de magisterio; huelga igualmente decir que aquí no podremos nunca forzar los resultados: si Otxoa no se reconoce una seguidora de los principios narrativos borgianos, al menos es posible identificar de qué

⁴¹⁷ La entrevista a Julia Otxoa, con fecha de junio de 2020, aparece íntegra en los anexos (ver pp. 305-306).

manera la influencia del argentino viajó subrepticamente desde Buenos Aires, atravesó el Atlántico y se coló, a su manera, en ese «viejo armario», en algún lugar de Donostia. Y esto es bastante probable puesto que Kafka, Calvino, Wolf y aun Agatha Christie son figuras de una larga cadena que vincula a todas las literaturas con Borges. Y también porque en el «modo deductivo de pensamiento», en esa «capacidad de análisis en la percepción de las cosas», se adivina «una huella esencial» que también parece borgiana⁴¹⁸.

Para ilustrar estos argumentos, podríamos comenzar el análisis consagrado a Otxoa con una de sus minipiezas publicadas en *Un extraño envío* (2006). Se trata de un microcuento que ha sido varias veces citado y que indaga una vez más en el mito de Don Quijote, convertido de nuevo en referencia intertextual, aunque de un modo que deja presagiar ya no un nuevo enfoque o distintos finales posibles sino el final literal de la novela de cara al microcuento. La pieza, que alude entre líneas al incendio de la biblioteca de Alonso Quijano por parte del cura y el barbero, es la siguiente:

DE CÓMO EL *QUIJOTE* FUE QUEMADO EN MORANO

«La base esencial de una mente saludable radica en el principio de concreción con que se percibe el mundo». Este tipo de frases grandilocuentes acostumbraba a decir el párroco Pietro Asnoglionne en sus charlas formativas de los sábados en la sala municipal. Su auditorio, formado en su mayor parte por feligreses de la pequeña aldea de Morano, quedaba en suspenso, como levitando. Su discurso retórico, acompañado de estudiadas entonaciones y ensayados silencios, actuaba como una especie de hipnosis.

Un día les dijo que iba a hablarles de la famosa novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, pero fatalmente guiado por su férreo principio de concreción máxima, no pasó del inicio. Las cosas sucedieron así: Pietro Asnoglionne abrió el libro con solemnidad y comenzó a leer: «En un lugar de la Mancha...». Es este punto cerró el libro con fuerza y, mirando a los presentes, preguntó: «¿Qué creen ustedes que quiso decir Cervantes con eso de “En un lugar de la Mancha?”».

Pietro Asnoglionne adoptó en ese instante un aire rígido, se puso de pie, y blandiendo en este instante la novela en la mano derecha, levantó la voz para decir indignado: «Claramente el autor especifica muy poco, una novela con un punto de arranque tan volátil no puede ofrecer sino vaguedades, quizás quimeras, confusión de lenguaje, descontrol de ideas y anarquía. Para la salvación de nuestras almas, este tipo de libros no puede tener otro destino que la hoguera».

Corría el año 2004, el *Quijote* fue quemado en la plaza mayor de Morano⁴¹⁹.

La palabra clave de la narración parece ser la «concreción», «principio» sobre el cual «radica» «la base esencial de una mente saludable». La voz omnisciente se centra en una escena en la vida del párroco de Morano, Pietro Asnoglionne, el responsable de abrir «con solemnidad» un ejemplar de la novela de Cervantes para detenerse en el celeberrimo «En un lugar de la Mancha...» antes de espetar, de cara a su feligresía, la conclusión que se antepone

⁴¹⁸ «Por debajo de todos sus libros —dice Carrillo Martín (2012: 102-103)—, como el humus que alimenta su sentido último, subyace una concepción vital, el punto de vista de una autora que plantea múltiples interrogantes, que busca el porqué y el para qué de nuestra existencia y que, por supuesto, ofrece planteamientos llenos de matices porque cualquier interpretación es siempre relativa». Según esta especialista, Otxoa «cierra [su microrrelato “Viajes”] con una frase que sintetiza la clave sobre esa búsqueda inagotable: “El viaje más largo era para mí aquella distancia entre los ojos y la vida”. Una vida y un mundo sorprendentes, enigmáticos, que Julia Otxoa observa en sus libros de microrrelatos y que presenta al lector en toda su complejidad, dolorosa y bella a un tiempo».

⁴¹⁹ Otxoa (2006: 156-157, citado por Andres-Suárez, 2012a: 303-304).

a su afición por «el principio de concreción»: «Una novela con un punto de arranque tan volátil no puede ofrecer sino vaguedades, quizás quimeras, confusión de lenguaje, descontrol de ideas y anarquía». En pleno año 2004, la novela cervantina es execrada y quemada en plena «plaza mayor de Morano». Se ha concluido con este minicuento una serie de postulados sugestivos: el nombre de la aldea ficticia parece ser un guiño a los marranos, voz que sirve para designar tanto a los cerdos como a las «personas sucias, desaseadas, groseras y sin modales», sin dejar de lado a los «judíos conversos, sospechosos de practicar ocultamente su antigua religión», siguiendo las definiciones del Diccionario; el nombre del párroco constituye un juego de palabras que combina lo asnal —lo «bestial o brutal»— con lo sacrosanto: Pietro es el equivalente italiano de Pedro, el primer apóstol y piedra angular de la religión cristiana; el apellido resuena a Castiglione, autor de un texto —*Il Cortegiano* (1528)— que formó parte en su día de la lista de libros prohibidos por la Iglesia romana⁴²⁰. Entre inquisición y sacrilegio, el lector advertido no es ajeno tampoco a que la fecha de la acción —el año 2004— nos sitúa en la víspera del cuadringentésimo aniversario de la publicación de la primera parte del Quijote, como bien lo observa el hispanista Tyler Fisher. Todas estos guiños y juegos de palabras, que parecen tan bien escogidos y puestos en su sitio con tanta habilidad, ¿qué intentan decirnos? ¿De qué elementos podemos basarnos para insistir en la hipótesis que dice que la impronta borgiana puede percibirse, al menos tácitamente, en esta minipieza de Julia Otxoa?

Creo que es posible enunciar dos probabilidades: la primera es aquella según la cual el arranque del *Quijote* citado por el párroco constituye una especie de apóstrofe al minicuento; la segunda tiene que ver con la muerte de la novela en calidad de género narrativo que sucumbe ante el poder «saludable» y salvador de la minificción narrativa. Vamos por partes puesto que estas ideas son complementarias y a la vez contradictorias. «En un lugar de la Mancha...» son seis palabras que inician esa cascada de episodios, proezas y miserias que dan forma a la vida del caballero de la literatura por antonomasia⁴²¹. En una oportunidad,

⁴²⁰ Tyler (2015: 22-23).

⁴²¹ El lector sabrá disculpar este largo paréntesis y, en caso contrario, podrá seguir la lectura donde la dejó. El hecho es que desearía dejar aquí, sin ninguna pretensión academicista, mis impresiones sobre la gran novela de Cervantes. Leí el *Quijote* en una versión de cuatro tomos decorados con los famosos dibujos de Doré e impresos en México por Jackson. Se los compré a un vendedor de libros de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Zulia, durante mis años de estudiante de periodismo. Creo que no soy ni seré nunca un verdadero especialista en literatura porque la primera cosa que se me ocurre decir al recordar mi primera lectura del *Quijote* es que no pienso que pueda existir nada más bello ni mejor escrito en la literatura en lengua española que la obra cumbre de Cervantes. Creo también que fue en esos juegos de la belleza de las palabras en los que con seguridad quiso perderse el celeberrimo señor Pierre Menard. Y, sin embargo, pese a todo esto, lo más sublime y palpable para mí es que pueda existir, y que haya llegado hasta nuestros días, una literatura tan hermosa, un engranaje tan delicado, a la imagen de una obra de orfebrería, en un millar de páginas que comienzan con ese

intenté describir algunos de los fundamentos básicos de la creación de la novela según Cervantes tomando como punto de partida una observación de Juan Benet, tras lo cual rechacé la posibilidad de admitir que la novela cervantina fuera creada de la nada, «ex nihilo». Consideré entonces, como ahora, que el hito que supuso Cervantes se sitúa, efectivamente, entre un antes y un después que han determinado tanto la producción como la recepción del *Quijote*. Cervantes puede constituir un Galileo de la literatura, sí, pero que debe mucho a los libros de caballerías que tanto criticó, a las novelas italianas y a los relatos moriscos que otros traducían al castellano para entretener a un público variado, pueblo y nobleza, del cual él formaba parte. La originalidad de fundir todos estos materiales y presentar un nuevo modelo literario, que ha sido ensayado a su vez por tantos creadores en los últimos cuatro siglos, constituye la base de la invención de un lenguaje, de la construcción de un personaje y de los problemas o fundamentos de interpretación de un clásico. La cuestión del autor, el cómo Cervantes supo esconder su pluma y su voz detrás de un equipo de cronistas ficticios —entre los que caben, por supuesto, un misterioso traductor y el inefable Cide Hamete Benengeli—, va de la mano con la entrada y salida de los personajes y los lectores en el mundo de la ficción y de la realidad. El *Quijote* de 1615, confirmación del éxito del de 1605, refina esta técnica narrativa que añade al arte inventivo de Cervantes nuevos temas para futuros e inagotables microrrelatos, como los que aquí hemos leído, lleven la firma de un Borges o un Denevi, un Merino o una Otxoa. El *Quijote* es, en efecto y en este sentido, inacabable. El minicuento de Otxoa centra en el incipit cervantino todo el potencial del que es capaz la ficción breve: gracias a las también incansables posibilidades de la elipsis, el microrrelato puede contener «quimeras», puede desencadenar una «confusión de lenguaje», un «descontrol de ideas», en suma, una «anarquía». El párroco juzga severamente a la novela por todo lo que puede haber de caudaloso y hasta de enigmático en apenas seis palabras que cumplen a cabalidad el papel desempeñado por la minificción. En este juicio incendiario, en ese apostrofar al minicuento, como señalaba anteriormente, se llega a la segunda etapa, conclusión de la anterior: al denigrar las multitudinarias ventanas de interpretación de lo breve se termina destruyendo al emblema de la novela; el cuarto género narrativo termina así resultando favorecido en detrimento del primero. Para resumir, digamos que la estructura de la minipieza «De cómo el *Quijote* fue quemado en Morano» representa el terror y al mismo tiempo la fascinación que despiertan todas las posibilidades del microrrelato. Señalando con escarnio y miedo el infinito encerrado en ese «En un lugar de la Mancha...», se termina por

famoso y mágico «En un lugar de la Mancha...», y que sigue perpetuándose gracias a tantos ingeniosos microrrelatos como los que aquí se han citado.

entronizar el reinado de la literatura brevísima, del cual Borges fue un cultivador ejemplar y Otxoa, como se ve, una continuadora del mito que respeta, como otros autores hispánicos, la línea intertextual, lo improbable y la humorada⁴²².

Julia Otxoa nos dice en la entrevista concedida para la realización de este trabajo: «La inspiración es algo enigmático que no se nutre únicamente de un solo autor o de lecturas determinadas, también es una destilación de lo vivido, de la memoria, una amalgama de cosas que hacen que en mi narrativa tenga un carácter surrealista, una expresión a veces grotesca, irónica, misteriosa, lúdica, etcétera. Todos aquellos autores, por tanto, que se expresen con buena literatura a través de las formas breves, la concisión, el universo de lo fabuloso, lo lúdico, lo misterioso, la metaliteratura, me interesan»⁴²³. Desde este punto de vista, Otxoa es tan borgiana como cualquier otro autor que, al igual que Borges, haya entendido la literatura de lo breve como un medio para dejar destilar todo el cúmulo de vivencias y lecturas, a la imagen de una biblioteca, o del tomo de una enciclopedia que se abre y en la que se pone un dedo al azar para leer la entrada elegida. Ese interés por «la concisión» y «lo simbólico» son también de Borges, quien supo elevar estos factores de expresión a un nivel superior, al faro por el cual otros se han guiado. El círculo, según estos postulados, no alude al tiempo sino al tema, a la reescritura. Pero Otxoa tampoco es ajena a lo fantástico y a la transmigración del doble. El segundo minicuento que citaré indaga, así me lo parece, en el «yo y yo» de Merino, en «El sueño» de Mateo Díez, en fin, en «Borges y yo», pero a través de un registro ligero, transparente, y, por tanto, engañoso, que pareciera trasladarnos por un instante al reino fabuloso de las hadas:

EL VIAJERO

El viajero no acababa de llegar. Sus familiares le esperaban nerviosos. No se explicaban su tardanza. Se habían gastado una buena suma de dinero en la compra de aquella trampa y en adornarla con aquel pedazo de queso de la mejor calidad⁴²⁴.

⁴²² Con respecto a la reiterada influencia del *Quijote* entre los autores de la minificción narrativa, es posible compartir la siguiente explicación basada en dos ideas: primero, «la reescritura de los textos clásicos con el fin de provocar en el lector ese efecto sorpresivo y hasta desconcertante en ocasiones», y segundo, «el carácter metaliterario con el que surge la propia novela de Cervantes, [que] nace como instrumento de crítica al auge de las novelas de caballerías y, sin embargo, terminará por convertirse en una de ellas. Esta perspectiva de antítesis en la creación del *Quijote* alimenta de manera inequívoca al microrrelato, que evoca en muchos de sus textos [...] las dificultades creativas que entraña la condensación narrativa de este tipo de textos» (Mateos Blanco, 2015: 325).

⁴²³ En la página web de Otxoa, se puede leer una cita suya: «El microrrelato es para mí ese pequeño charco en el camino donde se refleja el universo». Me parece que la frase recuerda mucho el concepto borgiano de la literatura. La escritora aclara: «Hace muchísimos años que dejé de leer a Borges, lo leí todo en mi juventud y esa frase de mi web es de ahora, así que tiene que ver más con mi concepción de la brevedad en las formas expresivas, en el fragmento como reflejo de la totalidad, algo que ya defendía en los oscuros años treinta europeos el filósofo Walter Benjamin. Me interesa la concisión, lo simbólico, ese también que todo es uno del universo zen» (ver Anexos, pp. 305-306).

⁴²⁴ Otxoa (2006: 94, citado por Lagmanovich, 2006: 267).

El doble en este microrrelato es «el viajero», una entidad que desempeña al menos dos papeles según la lectura que se le asigne: primero, y a simple vista, puede tratarse de un animal, con toda seguridad de un ratón, porque tras la impaciente espera de «sus familiares» se anuncia una muerte probable en «aquella trampa [adornada] con aquel pedazo de queso de la mejor calidad»; segundo, y no obstante, si se trata de una criatura indeseable, llama la atención el hecho de que se la humanice o de que se la convierta en un alguien que se encuentra en pleno viaje —de ahí su nombre de «viajero»— y que cuenta con «familiares» que aguardan su llegada con ansias o nerviosismo; en esta situación se pone de manifiesta una contradicción que salta por los aires cualquier posibilidad de lógica al ser los supuestos seres queridos o allegados del viajero los responsables de su muerte segura. Pero lo que nos interesa de verdad es que el «yo y yo» deviene un «él y él». Criatura y humano, o sombra de lo humano, aluden al periplo, tema literario de profundas raíces en la literatura occidental, y luego a la muerte anunciada, al estilo de un brevísimo *thriller* con resonancias de cuentos al estilo de los que se leen a los niños antes de ir a dormir. Un detalle interesante, que a la vez puede encontrarse en «De cómo el *Quijote* fue quemado en Morano», es el de la doble lectura, fundamento de la transmigración del doble, que en este caso se traslada a la tercera persona del singular. Julia Otxoa, consciente de no sentirse particularmente en deuda con Borges, sella en sus minicuentos la impronta de los grandes temas literarios, ahondando en la idea del círculo, y por qué no, del espejo, de la repetición, del sueño, según leemos en otra de sus minipiezas, «Frase», en la cual un anciano se esfuerza en encontrar «el sentido de [una] frase» escrita sobre un «desconchado muro»⁴²⁵. La vida del anciano se consume, por así decirlo, en esta búsqueda infructuosa de una respuesta que nunca llega; al final, cae «sumido en un profundo letargo», y sueña. «Soñó con ser un desconchado muro cercando un solar vacío, inscrita en él una frase que un niño con atención leía...». El ciclo se repite así una y otra vez. Metaliteratura, sueño, dobles. La «frase» es el microrrelato de Otxoa. El microrrelato borgiano.

⁴²⁵ Otxoa (2006: 83).

Este último capítulo, continuación del anterior, aborda la cuestión de la impronta borgiana sobre un conjunto de diez narradores hispanoamericanos, aquellos que denomino los «del lado de acá» en función de esa representación a la Cortázar que he empleado para situar a los creadores del corpus en un sistema de dos orillas en el cual Borges ocupa una posición meridiana. Algunos lectores familiarizados con el microrrelato como objeto de estudio literario echarán de menos, con seguridad, la ausencia de algunos nombres. Basándonos en un conjunto de intuiciones y asociaciones, aquí se ha pretendido darle prioridad, muy particularmente, a autores mexicanos y a narradores del llamado Cono Sur —Argentina, Chile, Uruguay—, escritores en quienes se ha percibido una forma de afinidad con Borges —temática, ante todo— y una consecuente transformación y evolución del legado borgiano hacia otros cauces que suelen ser diametralmente opuestos, en forma y fondo, a la supuesta fuente de origen. Considero que vale la pena que nos detengamos primeramente en el contexto en el cual la narrativa brevísima se ha desarrollado en el ámbito hispánico de América antes de analizar una serie de microrrelatos creados por el santanderino exilado en México José de la Colina, los mexicanos René Avilés Fabila y Mónica Lavín; los argentinos Eugenio Mandrini, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Ana María Shua; los chilenos Diego Muñoz Valenzuela y Lilian Elphick, y, finalmente, la uruguaya Cristina Peri Rossi.

EL VIAJE A LA SEMILLA DE ARREOLA Y MONTERROSO

Buena parte de la crítica especializada se ha puesto de acuerdo en que el microrrelato hispanoamericano es el resultado de una reelaboración estilística nacida con el modernismo y el poema en prosa, es decir, durante los últimos años del siglo XIX. Tales conclusiones no deberían obviar el patrimonio literario ibérico, en el cual, ya desde la Edad Media, se anuncian unidades textuales muy afines con los actuales microrrelatos. Estas observaciones, ya apuntadas por otros autores y críticos bien fundamentados, podrían conducirnos a continuar ampliando la discusión necesaria en torno a la evolución cronológica del microrrelato y su

inserción en el gran tejido de la intertextualidad discursiva, discusión que ha aportado no pocos frutos hasta ahora. Aquí me centraré en los principales precursores hispanoamericanos del siglo XX antes de pasar al examen de los creadores borgianos. Así como en el noveno capítulo hemos precisado los principales nombres de lo que he dado en llamar el árbol genealógico del microrrelato argentino, en el cual se indicaron los nombres de los ascendientes y descendientes esenciales del Borges hacedor, aquí trataré de indagar en las aportaciones de las principales referencias del microrrelato hispanoamericano, que, a los efectos de esta memoria y basándome en los postulados de David Lagmanovich, son Juan José Arreola (1918-2001) y Augusto Monterroso (1921-2003)⁴²⁶. Una vez más, considero, algunas omisiones resultarán imperdonables para el lector especializado; no obstante, he preferido privilegiar las referencias que acuden a Borges en una contemporaneidad con el argentino, marco en donde las afinidades y disparidades, todo junto, establecen las condiciones de creación que aquí nos interesa conocer y describir. Me parece necesaria una última apreciación, antes de proseguir con este preámbulo, vinculada con esa realización de los mapas geográficos del microrrelato hispanoamericano. Es decir, no debe sorprendernos que los principales polos en los que la narrativa brevísima se haya desarrollado con mayor antelación sean justamente los dos extremos del continente hispánico, esto es, México y Argentina, y sus naciones vecinas —Chile y Uruguay, por ejemplo—. En lo que concierne al bloque de países sureños, la consolidada carrera de la narración hiperbreve —que comienza en el siglo XIX— termina por crear un canon, como hemos visto, con Borges en posición estelar, canon que sigue ramificándose y reinventándose entre las generaciones siguientes de narrativa brevísima. El caso mexicano no es tampoco una excepción gracias, en gran parte, a la pléyade de intelectuales que desde comienzos del siglo XX impulsaron y renovaron las letras a un altísimo nivel de experimentación y estilización, gracias, en buena parte también, a figuras precursoras como Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre otros más, según se lee en *Minificción mexicana* (2003), de Lauro Zavala; este crítico considera, sin embargo, que a la hora de establecer «el canon» sobresalen tres nombres principales: Arreola, Julio Torri y Monterroso. Es en este sentido que he concebido estas líneas preliminares.

⁴²⁶ El especialista argentino recuerda —y esto se ha señalado en la primera parte de la tesis— que el microrrelato a secas encuentra un referente destacado en los *Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire (1857), y que el microrrelato hispánico tiene sus inicios en «la obra temprana de Rubén Darío», y luego en la de los argentinos Ángel de Estrada, hijo, y Leopoldo Lugones, el mexicano Ramón López Velarde y el venezolano José Antonio Ramos Sucre. Aquí nos centramos en Arreola y Monterroso por sus aportaciones a la denominada «consolidación del género», dentro de esa línea cronológica de la narrativa breve en lengua española conformada por «precursores, iniciadores y practicantes definitivos y totales» (Lagmanovich, 2014: 33, 37, 44).

Comencemos, pues, recordando que un Borges muy joven tuvo en su momento la suerte de contar con «el apadrinamiento intelectual», por así llamarlo, de Alfonso Reyes, entonces embajador en Argentina durante dos periodos (1927-1930 y 1936-1937), como lo recuerda la crítica, que suele resaltar la edición del segundo poemario borgiano bajo la tutela del pensador regiomontano. Se recuerda, asimismo, que Borges «manifestó en diversas ocasiones que el mexicano [Reyes] le había enseñado que la lengua española podía ser un instrumento de precisión y elegancia»⁴²⁷. Semejante impacto en un lector habituado a ponderar las lecturas germanas y anglosajonas por encima de las castizas no debe tomarse a la ligera: por decirlo de una manera, Borges aprende a valorar la tradición literaria de su lengua —digamos de nacionalidad— gracias al diplomático, y esta deuda terminó por ejercer, en cierto modo, una notable influencia en las futuras relaciones borgiano-mexicanas. Juan José Arreola, que traba relación con el argentino por primera vez en 1973, reconoce que el primer círculo de lectores borgianos fue creado entre 1942 y 1943 en Guadalajara, no en Ciudad de México, excentricidad que la crítica ya ha apuntado como un signo de que «el fenómeno Borges» fue adquiriendo una preponderancia casi nacional en aquella década de los cuarenta, cuando aún *Ficciones* no se había dado a la imprenta⁴²⁸.

El guatemalteco Augusto Monterroso, residente en México a partir de 1944, cuando entonces era un joven veinteañero picado por la fiebre de la literatura y el periodismo, llegó a reconocer lo siguiente en uno de sus ya tradicionales alegatos a favor de la impronta borgiana: «Súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español»⁴²⁹. Casi podría decirse que en este reconocimiento se intuye una forma de ver en el autor argentino un justiciero de las letras hispánicas para orgullo y solaz de los países americanos de habla española. En cualquier caso, como se ha señalado antes, «para “reinscribir” la literatura de Borges dentro del espacio cultural hispanoamericano, ha sido necesario, primero, reconectarla con la cultura argentina del siglo XX (e incluso del XIX), en la cual participa y de la cual recibe influencias, pues sólo desde el ámbito de la realidad argentina —en su historia, en su literatura, en las inflexiones de su lengua, etcétera— puede empezar a comprenderse la textualidad» borgiana⁴³⁰. Esta idea,

⁴²⁷ Olea Franco (2015: 265-266).

⁴²⁸ Olea Franco (2015: 266-267). Las afinidades surgidas entre Arreola y Borges han propiciado otros debates como el relacionado con la narración de criaturas fantásticas, algunas situadas en un umbral impreciso entre lo animal y lo humano, a partir del *Manual de zoología fantástica* (1957), línea que el mexicano «revitaliza» en *Punta de plata* (1959) y *Bestiario* (1972), según Francisca Noguero (2012c).

⁴²⁹ La cita de Monterroso aparece en Olea Franco (2015: 269), quien proporciona la fuente original; se trata del artículo titulado «Beneficios y maleficios», de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, número 306, 1996, p. 10.

⁴³⁰ Olea Franco (2015: 272).

como se puede entender, refuerza el anterior comentario relacionado con la realización de una narrativa hiperbreve en función de unas coordenadas espaciales muy precisas. Aquí estamos refiriéndonos al mapa del microrrelato hispanoamericano, aunque en Borges, como en Juan José Arreola, este concepto cartográfico puede prestarse a diversas aventuras literarias. Es el caso de la siguiente creación de Arreola que resuena, de lejos, al ya famoso «Del rigor en la ciencia»:

EL MAPA DE LOS OBJETOS PERDIDOS

El hombre que me vendió el mapa no tenía nada de extraño. Un tipo común y corriente, un poco enfermo tal vez. Me abordó sencillamente, como esos vendedores que nos salen al paso en la calle. Pidió muy poco dinero por su mapa: quería deshacerse de él a toda costa. Cuando me ofreció una demostración acepté curioso porque era domingo y no tenía qué hacer. Fuimos a un sitio cercano para buscar el triste objeto que tal vez él mismo habría tirado allí, seguro de que nadie iba a recogerlo: una peñeta de celuloide, color de rosa, llena de menudas piedrecillas. La guardo todavía entre docenas de baratijas semejantes y le tengo especial cariño porque fue el primer eslabón de la cadena. Lamento que no le acompañen las cosas vendidas y las monedas gastadas. Desde entonces vivo de los hallazgos deparados por el mapa. Vida bastante miserable, es cierto, pero que me ha librado para siempre de toda preocupación. Y a veces, de tiempo en tiempo, aparece en el mapa alguna mujer perdida que se aviene misteriosamente a mis modestos recursos⁴³¹.

Si en el ejemplo borgiano el mapa, por obra de la metonimia, deviene el mundo, en el caso del autor jalisciense la representación resulta un objeto multiplicador de maravillas. En cierta manera, el proceso descrito es el mismo, pero contado en un sentido inverso; es decir, Borges pretende que el mapa cubra la totalidad del mundo y termine siendo, por tanto, inútil, mientras que el mundo va brotando, poco a poco, aquí y allá, en el mapa de los ingenios o de los supuestos objetos perdidos en el cual todo, como ocurre en el universo, puede ser posible, desde «una peñeta de celuloide» hasta «alguna mujer perdida». No es posible obviar, en esta última línea del minicuento, la velada carga erótica que se confirma en la siguiente minipieza de Arreola, que cito por su filiación con algunos cuentos extraordinarios de la antología borgiana —pienso, concretamente, en «Final para un cuento fantástico», del apócrifo I. A. Ireland—.

CUENTO DE HORROR

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones⁴³².

El amor se funde en una narración fantástica; el pasado del verbo «amar», conjugado a la primera persona del yo narrador, alude a la transformación del objeto del deseo en una entidad de ultratumba, que antes respiraba y vivía, y que ahora vive, pero estando muerta. Un aspecto que interesa es «el lugar de las apariciones», residente en el «yo soy» de la voz narradora. La circularidad del relato es ejemplar, casi visual, gracias al efecto de una única

⁴³¹ En Zavala (2003: 46; publicado originalmente en *Bestiario*, 1972).

⁴³² En Zavala (2003: 51; publicado originalmente en la serie «Doxografías», *Palindroma*, 1971).

línea textual que un lector avezado podría convertir en un círculo, y así, leer, de una u otra forma: «Yo soy el lugar de las apariciones de la mujer que amé [y que] se ha convertido en un fantasma». El punto seguido da pie a una figura casi en quiasma; las posibilidades de circularizar la historia, así me lo parece, pueden resultar numerosas.

Maravillas, fantasmas y literaturas de un cierto hidalgo manchego. Arreola, como Borges, es presa del embrujo cervantino, y en uno de sus minicuentos, titulado «Teoría de Dulcinea», propone otra visión del caballero andante desde la perspectiva de la despechada campesina⁴³³. La pieza está formada por siete párrafos; citaré aquí sólo los últimos cuatro, y algunos enunciados como, por ejemplo, el primero, que remeda el célebre comienzo del *Quijote* con un «En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso», y que introduce a Dulcinea en la historia en los términos siguientes: «En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol». Cito, pues, los párrafos finales:

TEORÍA DE DULCINEA

[...]

El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos, a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía.

Caminó muchas leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire.

Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca.

Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente.

No cabe duda: el *Quijote* es mucho más que el objeto del entusiasmo de los narradores de microrrelatos; es como si la novela de Cervantes fuera un todo monolítico sobre el cual los creadores de minicuentos van rastreando los intersticios que encuentren para ahí depositar los relatos que expliquen los delirios del andante desde otros términos. La idea, como se sabe, no es novedosa; Kafka intuye una «verdad» gracias a un iluminado Sancho Panza; Otxoa, lo vimos antes, despliega una estimulante discusión sobre literatura en una breve pieza repleta de referencias al acto de recepción de una obra literaria. Me interesa aquí el recurso de síntesis, la capacidad para resumir las andanzas del hidalgo en breves y luminosas líneas que no dejan casi nada por fuera. No se trata de una simple paráfrasis sino de la realización completa de un nuevo relato, aspecto que por sí solo ilustra las posibilidades del microrrelato en tanto género narrativo. Termino con una alusión al último párrafo, en el

⁴³³ En Epple (2005: 25).

cual se nos ofrece una imagen definitivamente humana y conmovedora de Aldonza Lorenzo, recurso que consigue el efecto de alejar la novela cervantina del olimpo artístico al que son tan aficionados algunos críticos para entregar una historia simple, ocurrida tal vez «en algún lugar de la Mancha». Juan José Arreola es, sin duda, un nombre imprescindible en la configuración del microrrelato hispanoamericano gracias a sus copiosas aportaciones y a su particular comprensión de la brevedad como literatura⁴³⁴. La explotación de los temas adquiere, al menos en los ejemplos aquí mencionados, un tono un tanto más intimista, menos precipitado en las penumbras metafísicas, más colorido y, en suma, más propenso a un humor sencillo, de fácil comprensión, menos irónico, menos borgiano.

El caso de Augusto Monterroso nos permite valorar, por otro lado, una postura mucho más explícita acerca de lo que significó para los autores contemporáneos con Borges escribir gracias a —y a pesar de— su fulgurante estela. En una entrevista titulada «La audacia cautelosa», a cargo del crítico y catedrático uruguayo Jorge Ruffinelli, Monterroso es interpelado con la siguiente pregunta «¿“La cucaracha soñadora” es un homenaje a Borges?». La respuesta no deja ninguna duda en relación con los efectos de la impronta borgiana en el autor de «El dinosaurio»: «No se me había ocurrido; pero me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges». El comentario va acompañado de otras consideraciones vinculadas con las posibles «consecuencias benéficas y maléficas» de un «encuentro con Borges»: «Creo que la [la lectura de Borges ha sido] benéfica, porque siempre me di cuenta de que en él había una parte maléfica: su propio brillo. Los que se le acercan demasiado caen achicharrados. Borges es tan él, que imitarlo es muy fácil, y muchos han caído en su trampa [...]. No obstante, lejos de los fatalismos de la influencia del argentino, conviene también citar las ideas de Monterroso en torno a Borges como magisterio: «Borges nos ha enseñado mucho: todo un mundo de literatura, y tras ese mundo, otros, de rigor, de imaginación»⁴³⁵.

Pero vayamos primero al microrrelato evocado en la entrevista con Ruffinelli antes de añadir otras ideas a las exposiciones de Monterroso; la minipieza es la siguiente:

LA CUCARACHA SOÑADORA

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha⁴³⁶.

⁴³⁴ Lagmanovich (2006: 189) considera que la brevedad según Arreola «no puede ser sino deliberada» puesto que «se relaciona directamente con ciertas sensaciones que el autor busca transmitir al lector, y que quizá se perderían o diluirían en un tratamiento más extenso».

⁴³⁵ Monterroso (1990: 23-24).

⁴³⁶ Las citas corresponden a Monterroso ([1983] 1991: 49); la alusión a los beneficios y maleficios de Borges ya ha sido citada y forma parte de *Movimiento perpetuo* (Monterroso, 1981: 57-58).

Debemos, fundamentalmente, al hispano-mexicano José de la Colina una serie de variaciones del tema kafkiano de la angustia del yo atravesado por una red intertextual de obras canónicas de la literatura occidental, como se dirá más adelante, pero resulta aquí interesante detenerse en cuatro elementos que el texto de Monterroso deja traslucir: primero, el acto de crear o recrear mediante la intención de señalar o identificar al yo —en *La metamorfosis* se nos habla de un «monstruoso insecto»; Colina lo concibe como un escarabajo; Monterroso, como una cucaracha—; segundo, el acto de soñar —es en el sueño donde las representaciones literarias son capaces de describir una segunda realidad o un mundo paralelo, reverso del que conocemos—; tercero, en el «era una vez», el microrrelato regresa a sus raíces en calidad de semilla de las fábulas remotas y de las leyendas contadas en el pasado por la vía oral —en esto Borges fue también capital; su ceguera progresiva lo condujo a convertirse con los años en un eminente juglar, recitador de ficciones propias o de terceros—; y cuarto, la circularidad de la estructura de la pieza es, al igual que el microcuento fantástico de Arreola, una confirmación de las pretensiones de la ficción brevísima: así, si se lee indefinidamente, «La cucaracha soñadora» podría ser tan extensa como *Las mil y una noches*, si suponemos también que cada lectura es portadora de una red propia de significados e interpretaciones. Eternidad, sueño, mortalidad, creación; algunos temas borgianos son aquí admirablemente barajados, y el resultado permite que las teorías de Monterroso en cuanto a la influencia de Borges se conviertan en una lección práctica. El guatemalteco supo «pasar a su lado, regresarse y seguirlo durante un buen trecho», y también «descubrir y preocuparse por el infinito y la eternidad», sin nunca «creer» en estos conceptos, sólo convertirlos en materia creada por y para la literatura. Augusto Monterroso consideraba, finalmente, que «dejar de escribir» era una de las consecuencias benéficas del contacto borgiano⁴³⁷. Tal vez esto explique, en parte, sus preferencias estéticas por la brevedad, preferencias formuladas en el que tal vez se haya convertido en la expresión del microrrelato por antonomasia, «El dinosaurio», que ya he citado en la primera parte de esta memoria⁴³⁸. Este texto ultracorto

⁴³⁷ Monterroso (1981: 57-58).

⁴³⁸ «¿Cuál es, en síntesis, la razón por la que este texto tiene tal persistencia en la memoria colectiva? [...] Podríamos señalar al menos una docena de elementos literarios: la fuerza evocativa del sueño (elidido); la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras); la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más literarios), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza); una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos); el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios); la ambigüedad semántica (¿quién despertó?, ¿dónde es allí?); la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final); [...]; la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como microrrelato (moderno o posmoderno, con más de una interpretación posible); la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror); y la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas)» (Zavala, 2001: 20-21).

pareciera querer extrapolar los elementos caracterizadores de la narrativa de Monterroso: «Concisión y densidad, contundencia y elipsis, precisión y polisemia»⁴³⁹. Todo muy bien estructurado en función del signo borgiano. A Monterroso se le debe, pues, la lúcida conciencia que la literatura hispanoamericana manifiesta por el hacedor bonaerense.

No quisiera cerrar este preámbulo relativamente extenso sin dedicar una mención a Julio Torri (1889-1970), de quien se ha dicho que «es un tópico de la crítica lamentarse de la brevedad de [su obra], e incluso reprocharle su carácter antiprolífico, como hizo Alfonso Reyes» y que «[...] no es casual que diversos pasajes de sus breves escritos, e incluso textos completos, elaboren una especie de teoría literaria en la que se exalta la escritura breve»⁴⁴⁰. Lagmanovich considera que Torri es uno de los precursores de la minificción narrativa en Hispanoamérica gracias, en buena medida, a la temprana publicación de *Ensayos y poemas* (1917), en el que figura la minipieza «A Circe», varias veces citada en las antologías de minificción⁴⁴¹. En ese texto se reproduce el ideal de Torri, para quien «la perfección sería la brevedad y la concisión»⁴⁴². En las referencias a un mundo clásico, poblado por sirenas, con embarcaciones predestinadas al naufragio, se anuncia el tema de las «ninfas marinas» que Kafka recrea en un texto añadido por Borges y Bioy Casares a *Cuentos breves y extraordinarios*. Una vez realizadas las presentaciones de estos autores iniciales de la minificción mexicana e hispanoamericana, en las próximas páginas se presentarán los análisis consagrados a los catorce autores varias veces mencionados. A modo de recordatorio, me basaré, para estas observaciones, en las propuestas de Irene Andres-Suárez a propósito de «las reflexiones y motivos inequívocos» de la impronta borgiana susceptibles de ser identificados en nuestro corpus de narradores, a saber: «el carácter ilusorio e inasible de la realidad»; «la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas»; «la visión circular y cíclica del tiempo»; «la existencia percibida como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente»; «la supremacía de la ficción frente a lo real». Además, «la fusión de dos planos de realidad normalmente irreconciliables: la ficción y la vida»; la «indagación en la naturaleza del yo —la idea de un yo unívoco y permanente es una patraña—»; «marcada inclinación a construir [los] microrrelatos en torno a una inquietud de naturaleza científica, filosófica, metafísica, religiosa, etc.»; y «el concepto del tiempo [...]»⁴⁴³. Estas ideas

⁴³⁹ Zavala (2001: 21).

⁴⁴⁰ Olea Franco (2002: 144, 147).

⁴⁴¹ Lagmanovich (2006: 171-172).

⁴⁴² Olea Franco (2002: 148).

⁴⁴³ Andres-Suárez (2012a: 76, 78, 79, 80, 81).

integran la llamada trama subterránea de mis análisis, y, en cierta manera, podrán leerse entre líneas en lo que sigue a continuación.

JOSÉ DE LA COLINA: VARIACIONES SOBRE UN TEMA KAFKIANO

Acerca de José de la Colina (Santander, 1934-México, D. F., 2019) se ha establecido una forma de homenaje relativamente tardío a sus aportaciones en calidad de autor de microrrelatos. La publicación en 2016 de sus minificciones en un solo volumen, gracias al esfuerzo editorial de Fernando Valls y titulado bajo un evocador *Yo también soy Sherezade*, es una muestra de cómo las aportaciones de Colina al microrrelato fueron diseminándose a lo largo de su carrera literaria en diversas publicaciones, concretamente en cuatro, cuya fecha inicial de creación se remonta al año 1965, esto es, cuando el autor contaba con unos 29 años de edad⁴⁴⁴. El santanderino fue en vida un incansable narrador que supo poner su talento y vocación al servicio de no pocas empresas culturales; se dedicó al ensayo, al cuento y al periodismo; hizo radio; fue traductor de autores franceses; se relacionó con intelectuales de su tiempo —Paz, Buñuel—, y constituyó, en suma, una voz destacada del exilio republicano en México⁴⁴⁵. Su vida tuvo unos comienzos difíciles en el seno de una familia modesta. El padre fue impresor, sindicalista y republicano, y luchó en los desastrosos frentes de Santander, Teruel y Barcelona antes de cruzar la frontera rumbo a Francia, para de ahí, en barco, partir hacia América, primero a la República Dominicana de los años trujillanos y obtener, por fin, la residencia permanente y la adopción en la nación mexicana, a partir de 1941, con su mujer e hijos.

Debo estas referencias y otras más al artículo citado de Fernando Valls. José de la Colina falleció en 2019, en pleno proceso de realización de esta tesis doctoral. Si pudiéramos hacernos una idea de cómo el autor hispano-mexicano contemplaba a Borges desde la madurez y la experiencia que dan los años, una breve reseña suya publicada en 2011 a propósito de «Borges y yo» nos da algunas claves para comenzar nuestro análisis: refiriéndose a aquella pieza borgiana, José de la Colina alude a un «asunto subterráneo, es decir profundo, del ejercicio de las letras: el escritor se desdobra en su lector, se lee desde su otredad, se vuelve *otro*»⁴⁴⁶. Este desdoblamiento, fundado en los mitos del espejo y del laberinto, y del que ya

⁴⁴⁴ Los cuatro libros en los que aparecen los microrrelatos de Colina son, según Valls (2015b: 285), los siguientes: «*Tren de historias* (1998), *Álbum de Lilith* (2000), ambos recogidos en *Traer a cuento. Narrativa. 1959-2003* (2004) y *Portarrelatos* (2007)».

⁴⁴⁵ Valls (2015b: 277).

⁴⁴⁶ Colina (2011: 94).

hemos dado buena cuenta hasta ahora, explica esa relación muy estrecha y activa que la literatura borgiana desarrolla con su instancia lectora en un juego de transformación y transmutación; en algún momento, Borges y su lector componen una sola unidad antes de reeditar nuevos procesos de alteridad. Es en esos procesos en donde se elabora la reescritura, entendida como un fenómeno de refundición de textos; se trata del uso de una superestructura —un discurso madre— sobre el cual sobreponer textos secundarios en una dinámica de eco, a la imagen de las voces de un coro que se responden en un fraseo sucesivo y que produce nuevas y casi infinitas significaciones. Éste es el caso de *La metamorfosis* de Kafka, novela corta que Colina reduce y moldea valiéndose de la red intertextual que convoca a clásicos literarios como Shakespeare y Cervantes. En esta reelaboración kafkiana se advierten dos procesos paralelos: si por un lado el tema de la otredad se mantiene entre el conocido binomio Gregor Samsa y el «monstruoso insecto», por el otro la multiplicación del dilema de la alteridad se hace posible en el reflejo del sujeto desdoblado en otras criaturas: don Quijote, Hamlet, el Dios bíblico, un sempiterno escarabajo. A la imagen de un músico, José de la Colina juega con las variaciones de un mismo tema. Modifica el ritmo, la tonalidad o el timbre de una misma melodía que prosigue en su colección de microrrelatos. En el citado volumen *Yo también soy Sherezade*, Colina refunda *La metamorfosis* en un total de doce minipiezas que crean un dibujo-guía en su antología cual hilo conductor; aquí se citarán y analizarán las cuatro primeras, entre otras razones, por su particular filiación con algunos pilares temáticos de la literatura borgiana⁴⁴⁷.

LA METAMORFOSIS, SEGÚN LA OTRA BIBLIA

En uno de los momentos del principio Dios inventó al hombre. Y vio Dios que eso no era bueno. Y dijo Dios: «Hágase la metamorfosis». Y despertó el hombre convertido en escarabajo. Y se dijo Dios: «Tal vez esto tampoco sea bueno, pero es más divertido»⁴⁴⁸.

Cinco enunciados componen este minicuento que retoma algunos versículos del Libro de Génesis, pero con ciertas alteraciones que ofrecen ya no un relato reescrito, sino más bien uno completamente diferente. La voz narrativa omnisciente sitúa la acción «en uno de los momentos del principio». Pero la creación no es tal cosa: es una invención, que aquí emparentaremos con «un engaño, una ficción». El empleo de la conjunción copulativa que se repite en los cuatro siguientes enunciados sirve, como lo dice el *Diccionario*, «para dar énfasis o fuerza de expresión a lo que se dice». Los verbos conjugados en un pretérito

⁴⁴⁷ Los otros minicuentos que reformulan a Kafka son «*La metamorfosis*, según Samuel Butler», «*La metamorfosis*, según Pascal», «*La metamorfosis*, según Lewis Carroll», «*La metamorfosis*, según Lautréamont», «*La metamorfosis*, contada en el sofá del psicoanalista», «*La metamorfosis*, según una declarante ante la ley», «*La metamorfosis*, según la sección de avisos de un periódico», «*La metamorfosis*, según Samuel Beckett» (Colina, 2016: 96, 103, 109, 115, 120, 124, 131, 138).

⁴⁴⁸ Colina (2016: 66).

trasladan la acción a esos tiempos primigenios en los que las criaturas bíblicas comenzaban a despertar, a crearse, a inventarse. Dios, el responsable de esta empresa, no «vio» con buenos ojos la invención —la falacia— del hombre; declara: «Hágase la metamorfosis». El hombre deviene escarabajo, aunque el relato kafkiano nunca precise en qué clase de insecto terminó convirtiéndose Gregor Samsa. Interesa el paso del humano al bicho, de lo grande a lo ínfimo. La sustancia del hombre, su capacidad de raciocinio, su libertad, todo lo que existe de poético y elevado en una criatura creada por un supuesto dios, termina retrogradándose en una carrera vertiginosa hacia los orígenes darwinianos. Es el regreso de la especie humana a los inicios. Tal vez la elección de un escarabajo no resulte tan anodina si se recuerda que los antiguos egipcios pensaban que este insecto simbolizaba al dios del Sol y que, por lo tanto, representaba la creencia de una vida eterna. Se vuelve a aludir al ciclo de la eternidad, tema predominante en la literatura brevísima, como ha podido verse hasta ahora. No obstante, el final del minicuento reserva un efecto sorpresa combinado con un humor no tan ligero; leemos: «Tal vez esto tampoco sea bueno —dijo Dios—, pero es más divertido». Si retomamos algunos de los postulados básicos de Genette, veremos que estamos ante un caso literal de intertextualidad en el que se establece una relación digamos consensuada entre dos textos (en nuestro caso, la Biblia y *La metamorfosis*). Uno de los resultados finales tiene que ver con la parodia de un texto considerado sagrado por quienes profesan creencias judeocristianas. En esta parodia se tiene mucho cuidado en no caer en la burla; sólo se trata de crear un juego especular, de analogías: si Gregor Samsa es Adán, el primer hombre, Dios sólo puede ser Kafka. Se crean, así, las bases de una manera de expresar la génesis del microrrelato, inspirándose en dos textos que juegan también con el paratexto, en nuestro caso el título, cuyo enunciado dice: «*La metamorfosis*, según la otra Biblia». El adjetivo «otra» refiere a un texto apócrifo, a una versión paralela de la historia de los orígenes según Dios. En José de la Colina, intertextualidad e hipertextualidad son requeridos para, en este último caso, lograr el trasplante de un texto B (*el hipertexto*) a un texto A (*el hipotexto*). La Biblia, Chang Zu, Cervantes, Shakespeare constituyen los *hipotextos*, las fuentes a las que se acude para lograr los injertos a la imagen del primero que hemos leído. Vayamos ahora al segundo caso:

LA METAMORFOSIS, SEGÚN CHANG ZU

Gregorio Samsa soñó que era un escarabajo y no sabía al despertar si era Gregorio Samsa que había soñado ser un escarabajo o un escarabajo que había soñado ser Gregorio Samsa⁴⁴⁹.

La mariposa en José de la Colina es ahora un escarabajo. Se notará de aquí en adelante que es ésta la forma empleada por el hispano-mexicano para aludir al insecto kafkiano. En

⁴⁴⁹ Colina (2016: 75).

este minicuento se repite cada palabra del famoso relato y se crea también la misma paradoja, el idéntico sentimiento de confusión: Gregor Samsa no sabe si ha soñado con ser un escarabajo o si es ahora un escarabajo que ha soñado con su alter ego humanizado. Recordemos que cada microrrelato reescrito contiene el potencial de un millar de nuevas interpretaciones. Si en la breve y delicada imagen de Chang Zu —nótese la ortografía empleada adrede por Colina— hombre y mariposa constituyen el anverso y reverso de una misma sustancia, en el relato que aquí hemos leído regresamos al fundamento de *La metamorfosis*: el sujeto literario ignora simplemente quién es y cuál es su lugar en el universo. Estas preguntas no se formulan en el microrrelato anterior puesto que una divinidad juega a inventar y metamorfosear; a divertirse, en suma. En este caso, no obstante, la dualidad se quiebra; el doble borgiano se desvanece y da paso a una angustia metafísica que se ha querido vincular a una supuesta posmodernidad. La idea, claro está, no es vieja tal y como lo confirma un susodicho príncipe de Dinamarca:

LA METAMORFOSIS, SEGÚN HAMLET, SEGÚN SHAKESPEARE
Ser o no ser. Ser escarabajo feliz o ser Gregorio Samsa infeliz: he ahí el dilema⁴⁵⁰.

Este microrrelato se vincula estrechamente con el otro. Entre Shakespeare y Chang Zu la duda existencial quiere profundizarse, ir un poco más lejos. El «ser o no ser» se determina por dos condiciones: la felicidad del bicho y la desdicha del humano. La extrema brevedad del texto parece querer poner contra las cuerdas las teorías del microrrelato; por un instante, se pierde de vista la idea de estar de cara a una narración. La imagen de un personaje que realiza un movimiento, que sigue una evolución, pareciera quedar descartada en esta línea que resuena a argumento filosófico. Sin embargo, el juego de elipsis propio a la minificción es capaz en éste como en otros muchos más casos de situar al lector en el sillón del creador. Un lector cultivado, dispuesto a realizar no pocos esfuerzos, tiene ante sí la tarea de continuar los artificios del relato, e imaginar, entonces, dos historias paralelas: un escarabajo pleno, realizado, con un proyecto de vida se ríe ante un viajante de comercio sin futuro ni optimismo, hundido en la miseria de sus inacabables angustias. Ambas entidades abren un arco que se ensancha a medida que la elipsis se rellena con todas las imágenes que el lector experimentado desee convocar. Por supuesto, en éste como en los otros casos, el paratexto es determinante. Aquí, *La metamorfosis* es narrada «según Hamlet» y «según Shakespeare». La estructura dual —escarabajo-Samsa— se proyecta en el binomio creador-creado. El dramaturgo inglés y una de sus criaturas literarias más conocidas quieren también fundirse en «el dilema» de la felicidad-infelicidad. Esta insistencia en dualidades no es casual,

⁴⁵⁰ Colina (2016: 84).

evidentemente, y evoca con facilidad pasmosa al «Borges y yo» comentado por José de la Colina en el artículo que he citado anteriormente.

Hay una fascinación un tanto perversa por valerse del espejo que refleja una galería de rostros que halla su versión correspondiente en *otro lado*, según el famoso enfoque hegeliano que impone una realización suprema a partir de la fundición de dos ideas o nociones opuestas. El duelo tesis-antítesis sigue resolviéndose, esta vez gracias al remedo de las primeras líneas del *Quijote*:

LA METAMORFOSIS, SEGÚN MIGUEL DE CERVANTES

En un barrio de Praga de cuyo no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un joven viajante de comercio de los de camisa semanaria, corbata manchada de sopa y zapatos polvorientos. Es pues de saberse que este sobredicho viajante, en los ratos en que no andaba vendiendo, que eran los más del año, se daba a leer libros de entomología, ciencia que trata de los insectos, con tanta afición y gusto que olvidó de todo punto su trabajo y leyendo se le pasaban las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio. Y, rematado ya su juicio con tales lecturas, vino a dar en el más extraño pensamiento en que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, para escapar al fisco y a los acreedores, convertirse en un escarabajo...⁴⁵¹

José de la Colina, como tantos otros creadores de narrativa brevísima hispánica, sucumbe a la tentación de visitar a Cervantes. La novela kafkiana se convierte en el símbolo del miedo y la duda —y por esto último tiene ganado un sitio en el olimpo de las letras fantásticas— mientras que la novela cervantina juega con la imagen identitaria, en la estela de Hamlet, sólo que de un modo mucho más rotundo y viril: en *La Mancha*, los hidalgos enloquecidos por la literatura saben muy bien que lo que les toca hacer consiste en salir a salvar el mundo con la indumentaria de rigor. No hay lugar para las preguntas ni los dilemas. El efecto producido, o lo que resta por hacer, consiste en sustituir una idea por otra: Praga por *La Mancha*, un viajante de comercio por un hidalgo, las novelas de caballería por los libros de entomología. Pero si Cervantes concibe a un Quijano catapultado a la gloria de sus propios desatinos, Colina imagina a un Samsa condenado al empequeñecimiento, a reducirse, aunque no siempre en términos cuantitativos. El insecto imaginado por Kafka es «monstruoso», aunque este último aspecto importe ahora muy poco. La alteración de una obra áurica parece alejarse de la parodia o el remedo para proponer una nueva lectura del praguense. Borges mismo lo dice cuando «[premedité] alguna vez un examen de los precursores de Kafka». En aquel ensayo, son citados textos tan lejanos como dispares —«la paradoja de Zenón», «un apólogo de Han Yu», «los escritos de Kierkegaard», un cuento de Léon Bloy y otro de Lord Dunsany— para concluir lo siguiente: «Si no me equivoco, las piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí». Y más allá: «En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o

⁴⁵¹ Colina (2016: 90).

menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema “Fears and Scruples” de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema»⁴⁵². José de la Colina parece hacerse eco de estos postulados; es más, al crear una red intertextual cita textos anteriores al kafkiano que de una u otra manera anuncian las desventuras de Gregor Samsa. En estos microrrelatos se pone de manifiesto una lectura singular por su transversalidad; si leemos a Cervantes o a Shakespeare, comprenderemos mejor el drama de un hombre que un buen día amaneció convertido en insecto. A su vez, la lectura de este drama modifica sustancialmente nuestra percepción de Hamlet o don Quijote. Esto me permite enunciar lo anterior, si se acepta también lo propuesto por Borges: «Cada escritor *crea* a sus precursores». La labor del hispano-mexicano, como se ve, ha consistido en darle forma a la teoría borgiana, en experimentar con una serie de referencias, de ecos literarios que se funden en el yo y el otro, en el espejo, en los laberintos. En Borges.

RENÉ AVILÉS FABILA Y EL CREDO BORGIANO

Nació en un año crucial para Borges y Bioy Casares, 1940, el año de publicación de *La invención de Morel*, de la *Antología de la literatura fantástica*, de la aparición en las páginas de la revista *Sur* de portentos borgianos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «Las ruinas circulares». «Religión, animalia, fantasía y terror, política y mitología, metaliteratura y vida cotidiana» resumen las líneas maestras de los minicuentos de quien hoy es considerado, atinadamente, como «un pionero de las recopilaciones antológicas»⁴⁵³. Si aún viviera, si un infarto no se lo hubiera llevado en 2016, tendría hoy más de ochenta y tantos años, y, muy probablemente, aún se mantendría fiel a su fervor por Borges. De los catorce autores de narrativa brevísima reunidos en esta tesis, René Avilés Fabila ha sido, quizás, el que ha expresado con rotunda vehemencia el *credo borgiano*, cosa que no debe confundirse con la simple y banal admiración. Tal vez fundamente este argumento, entre otras numerosas razones, con la publicación en 1991 de su *Borges y yo*, ampliación y revisita del conocido

⁴⁵² En «Kafka y sus precursores», *Otras inquisiciones* (Borges, 2005: 710-711).

⁴⁵³ Perucho (2009: 129, 131). Este crítico añade una observación un tanto demoledora a la narrativa brevísima de Avilés Fabila: «Sus microcuentos son llanos, predecibles, presuntamente borgeanos, impregnados de intrusiones autorales, con adjetivaciones innecesarias, un formato donde la administración de las palabras resulta labor obligada. Desbordan creatividad, imaginación, pero implosiona en la concreción artística. Mayoritariamente proceden de un sustrato autobiográfico, razón por la cual están enunciados en primera persona, un yo singular que resulta bochornoso luego de la lectura de las primeras doscientas páginas en que recoge sus cuentos».

poema en prosa, tributo al bonaerense en cuyas páginas figura un texto brevísimo que parece reunir las condiciones de un microrrelato autobiográfico:

BORGES Y YO

En 1971 llegué a Buenos Aires. Entre los proyectos que me llevaban a esa magnífica ciudad estaba el de conocer personalmente a Jorge Luis Borges. Lo solicité y en uno o dos días me encontraba en la Biblioteca Nacional, situada en la calle México. Hasta ahí me había acompañado el poeta surrealista Aldo Pellegrini.

Jorge Luis Borges estaba en un amplio salón. De inmediato y ya conociendo mi nacionalidad, me recibió con una inusitada catarata de elogios:

—Mexicano, junto a ustedes, los argentinos somos rústicos, aldeanos, primitivos, toscos, burdos, rudos... Su fineza y cultura...

Francamente desconcertado y sin olvidar que en términos generales los argentinos de aquellas épocas mal sabían del resto de la América Latina, lo interrumpí:

—Perdone, Borges, ¿a cuántos mexicanos ha conocido usted?

—Sólo a Reyes, mi maestro.

—Ah⁴⁵⁴.

La anécdota es narrada con un tono ligero gracias, así me lo parece, al escaso recurso de las comas; hay en Avilés Fabila una celeridad que roza la transparencia, lo aéreo. No deja de llamar la atención el modo en que el narrador describe al personaje central, situándolo en un marco vasto, símbolo de sus ideas y de su rango en calidad de creador —«en un amplio salón» de la Biblioteca Nacional—, ni tampoco esa ironía tan borgiana, mal disfrazada con los elogios, con la que extrapola sobre todos los mexicanos su propia versión de Alfonso Reyes. Otro de los aspectos que salta a la vista consiste en el diálogo sostenido entre ambos escritores, diálogo que se acerca a la entrevista periodística y que termina con una interjección que manifiesta tanta sorpresa como decepción. De cualquier manera, no hay que caer tampoco en los apriorismos. René Avilés Fabila sentía una sincera admiración por Borges, pudo conocerlo en 1971, como lo dice en su semblanza —y de ahí esa alusión al yo y al yo; al admirado y al admirador—, pero antes y después de esa fecha desarrolló una carrera como autor de minificciones y novelas, artículos periodísticos y contribuciones académicas que lo condujo a una definición personal de la narrativa brevísima y que ha sido resumida por Fernando Valls: «El microrrelato [para Avilés Fabila] debería ser una muy ajustada y precisa historia de ficción compuesta mediante la inteligencia de la agudeza y con un desenlace sorprendente, en la que —añadimos nosotros— a menudo juega con la intertextualidad, las paradojas y el humor»⁴⁵⁵. Los juegos intertextuales y humorísticos no son exclusivos de un escritor particular, claro está —y mucho menos de un autor de microrrelatos—, pero sí conviene aquí preguntarse cómo el mexicano interpreta estos códigos retomados por el hacedor argentino. Uno de esos códigos de interpretación podría ilustrarse en el siguiente

⁴⁵⁴ Avilés Fabila (1991: 14).

⁴⁵⁵ Valls (2016: 2).

texto breve de *Borges y yo*, cuyo título retoma, dicho sea de paso, la misma estructura binaria del encabezado del volumen:

BORGES Y MI PASADO

Mi pasado es borroso. Siento que, como dice Borges, «el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que recuerda un pasado ilusorio». No obstante, haré el esfuerzo por reconstruirlo por completo, aunque siga siendo incierto⁴⁵⁶.

Avilés cita un pasaje de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en el que se alude a un mundo de reciente creación, esto es, con «un pasado ilusorio», la sensación de un ayer, el espejismo de lo que supuestamente queda atrás. Esta concepción del pasado como ilusión puede referirnos al tema de la eternidad en tanto que círculo infinito. El tiempo no se sucede; es un ciclo que se repite. Como de esto ya se ha tratado aquí en varios pasajes, me gustaría hacer énfasis en el enunciado del mexicano, quien, precedido por la locución adversativa, anuncia una acción reservada para el futuro: «Haré el esfuerzo por reconstruirlo [el pasado, *su* pasado], aunque siga siendo incierto». Esta idea de reconstrucción podría relacionarse con varios aspectos; se me ocurren, al menos, tres: primero, la idea de reconstruir una tradición literaria, que se entronca con Borges y que seguramente sigue aún más lejos, siempre mediante los hitos literarios de Occidente: Cervantes, las narraciones de Sherezade revisitadas y traducidas al inglés o al francés, la Biblia de Jacobo I de Inglaterra; segundo, la intención, tal vez menos probable o intensa, de reconstruir un pasado nacional, una historia literaria mexicana, a la imagen de un Octavio Paz o un Alfonso Reyes; tercero, el gusto por reconstruir su propio pasado, como lo afirma el título del texto, «a pesar de que siga siendo incierto». Creo que estas reconstrucciones del pasado afirman la postura de Avilés en calidad de seguidor de Borges. La sustancia autobiográfica, retomando a Edwin Williamson, debe tenerse muy presente en este tipo de discusiones puesto que no se trata, como he dicho antes, de querer ajustar a los autores de microrrelatos en el molde de Borges dado que cada uno procede de un origen distinto, una latitud, una educación, una percepción del entorno que, como es de suponer, no establecen un sentido de correspondencia, aunque sí de armonía. Es decir, en Avilés Fabila como en Borges hay una pasión por los libros, una necesidad de proyectarse en la literatura para de ahí convertirse en un creador-lector. Ésta es una de las ideas que recoge el siguiente texto, también extracto de *Borges y yo*:

LEER Y ESCRIBIR

Antes de iniciar la redacción de un libro es menester la lectura de muchos otros con el objeto de no encontrarse escribiendo una pésima versión de la Biblia o, peor todavía, de *Don Quijote*⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ Avilés Fabila (1991: 20) cita un pasaje de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

⁴⁵⁷ Avilés Fabila (1991: 44).

El texto resume más bien un consejo de escritor. La materia de todo aquel que se dedica a crear libros es la literatura misma, y en esto Borges fue un paradigma. Avilés Fabila, como tantos otros antes y después que él, sigue a rajatabla la admonición. Escribir en México, en los años sesenta, no debió haber sido una cuestión baladí para un autor novel de unos veintitantos años que se formó, tal vez muy a su pesar, a la sombra de gigantes como Arreola, Rulfo y Fuentes. Esto nos lo dice Valls, en 2016, el mismo año del fallecimiento de Avilés, en su semblanza dedicada al mexicano y publicada en *El Búho*, la revista fundada por el representante de la llamada «literatura de la Onda». En esa reseña, Valls también recuerda algunos aspectos de la biografía de Avilés que se distancian de la vida borgiana: la promoción de la cultura en calidad de funcionario gubernamental, una formación académica en la Autónoma de México y en la Sorbona, una carrera docente en las aulas universitarias, una militancia en la izquierda comunista, guiado por Revueltas⁴⁵⁸. Las existencias de dos hombres de letras se separan, evolucionan y se entrecruzan cuando se producen encuentros esperados y planificados, como el de 1971, en Buenos Aires, o como cuando se reescriben historias leídas por el bonaerense, esta vez con la intención de regresar al mito de la princesa cuentacuentos de las noches orientales. Es el caso que sigue, publicado en *Cuentos de hadas amorosas y otros textos*, y titulado «Scherezada, la cuentista». La minipieza está conformada por dos párrafos de considerable extensión —435 palabras, si se cuenta el título y la dedicatoria—; en el primero, se anuncia desde el comienzo el contexto, el término de un periodo de casi tres años de historias recitadas: «El sultán Sahriyar, luego de una y mil noches sin dormir por escuchar las fascinantes historias de su esposa Scherezada, por escucharlas y por hacer el amor (no olvidemos que durante ese lapso su mujer había dado a luz a tres varones), tenía un sueño terrible». Aquí la palabra «sueño» quiere decir «ganas de dormir»; el centro de la primera parte de la pieza se basa, así, en las consecuencias de las largas noches de insomnio para un sultán de «nervios destrozados por la ausencia de reposo», incapaz de gobernar y presa de sus «órdenes equivocadas» y «edictos desafortunados» —se lee que «concedió cien azotes a un pobre mercader por estúpido y cornudo»—. Una corte desconcertada contempla cómo «estaba a punto de estallar una revuelta». Resumo el primer párrafo puesto que deseo concentrarme en el siguiente, que transcribo a continuación:

SCHEREZADA, LA CUENTISTA

Para Rosario, quien mucho la admira

[...]

La última noche, cuando a Scherezada se le habían acabado las historias o estaba harta de inventarlas, su majestad el sultán se encontraba desesperado, sumido en una profunda depresión, pero requería escuchar el final a cualquier precio, así que solicitó de sus médicos una pócima que lo mantuviera despierto. Al concluir el relato, Sahriyar tenía los ojos fijos en la nada y parecía no darse

⁴⁵⁸ Valls (2016: 2).

cuenta de la presencia de la hermosa y sensual mujer; embotado, con lentos movimientos y rezándole a Alá, se dirigió hacia una mesa donde reposaba su alfanje y con él se mató. Más no podía hacer después del largo, eterno desvelo. Scherezada, sin ocultar su pena, pues había aprendido a amarlo (y cómo no hacerlo con el hombre que pacientemente escuchaba sus fantásticos relatos), ordenó soberbias ceremonias fúnebres para despedirlo. Poco después, ya en la soledad del palacio, sin otra compañía que la de sus hijos y su padre, el visir ahora transformado en soberano, se dedicó a escribir libros con sus historias, las que antes, para probar cabalmente su eficacia artística, solía narrar a eunucos, azafatas y familiares. Cuentan que la obra tenía treinta tomos, los cuales fueron conservados como joyas de la corona. Huelga decir que todos fueron muy felices y que la mayor parte de los ciudadanos se dedicaron unos pocos al comercio, otros a actividades administrativas y la inmensa mayoría, viendo el éxito de Scherezada, a la literatura⁴⁵⁹.

«El largo, eterno desvelo» del sultán acaba en su propio suicidio. Scherezada, compungida, se encarga de preparar unas «soberbias ceremonias fúnebres» para luego, viuda, con sus hijos y su padre, «dedicarse a escribir libros con sus historias», importante alarde de creación literaria resumido en «treinta tomos». El acto de reescribir la probable escena final de *Las mil y una noches* obedece a ese impulso en apariencia natural de darle un origen a la extensa compilación de narraciones orientales; la cuentista es elevada al rango de la primera antóloga de la historia de la literatura a partir de lo ocurrido en la última noche de su encierro, la que precede a las otras mil. Es como si se creara un punto de inflexión, pero siempre dentro de un contexto entre divertido y sarcástico, puesto que la espiral infernal en la que sucumbe el sultán sirve como un reclamo, un modo de advertir: «Cuidado; la literatura también puede ser tu pérdida». La narración de Avilés Fabila resulta llana, aunque con ciertos aires de fábula orientalista, aspecto que casa muy bien con el título general del volumen del que forma parte, titulado, como mencioné antes, *Cuentos de hadas amorosas y otros textos*. Scherezada se confirma en esta pieza del mexicano como una ninfa alada, llena de amor por su sultán: «Había aprendido a amarlo —dice la voz narradora, añadiendo—: (y cómo no hacerlo con el hombre que pacientemente escuchaba sus fantásticos relatos)». Un nuevo homenaje se despliega, con un efecto final más bien delicado, al Borges niño y a una de sus lecturas preferidas del lejano Adrogué.

Borges y Avilés Fabila. El mexicano escribe en uno de sus ensayos: «Para mí siempre es magnífico toparme con este inmenso escritor, cada día lo admiro más, me enriquece continuamente». La razón que fundamenta semejante panegírico reposa en los «interesantes puntos de vista sobre Dios y la inmortalidad, sobre la existencia del cielo», que Avilés Fabila lee «en la espléndida *Borges orab*»⁴⁶⁰. En el ensayo escrito por Avilés, «Dios y la inmortalidad», resalta una vez más la admiración por Borges, las lecturas realizadas por el argentino al sueco

⁴⁵⁹ Avilés Fabila (1998: 72-73).

⁴⁶⁰ Avilés Fabila (1998: 108-109).

Emanuel Swedenborg, la manifestación de un credo, el sincero reconocimiento por una deuda que nunca pudo ser saldada.

MÓNICA LAVÍN Y EL EMBRUJO DE LOS LIBROS

Pese a ser la benjamina de los autores aztecas ya citados, Mónica Lavín (México, D. F., 1955) goza en la actualidad de un respetable número de publicaciones y distinciones que la han consolidado como una figura de las letras mexicanas contemporáneas y una de las voces ineludibles de la narrativa breve y brevísima en Hispanoamérica. Con estudios iniciales en biología, la escritora y periodista suele participar en encuentros y talleres literarios; es conferenciante y ha escrito, aparte de varias colecciones de cuentos y microrrelatos, novelas, ensayos y guiones de cine. Su punto en común con Borges reside, para comenzar el análisis que sigue a continuación, en su afición por los libros, un aspecto hasta cierto punto baladí si se recuerda que casi todos los escritores —por no decir todos— comienzan sus carreras con un amor a primera vista ocurrido en una biblioteca. No obstante, en el caso que nos ocupa, Lavín ha publicado, ya en varias ediciones, un ensayo que ha terminado por convertirse en una referencia en el sistema educativo mexicano por su innovador enfoque para despertar el entusiasmo por la lectura desde las aulas escolares. El texto en cuestión se titula *Leo, luego escribo*, inspirado en buena medida en la infancia de la autora en la capital mexicana como hija de una exilada republicana, también apasionada por la literatura y que legó a su hija la fiebre por los libros. «Mi primer contacto con la lectura —confiesa Lavín— no es tanto con el acto de leer sino con la presencia de los libros»⁴⁶¹.

Unos libros que, a semejanza del caso borgiano, trajeron consigo «la música verbal de Inglaterra» gracias a un Shakespeare recitado «en voz alta» por una docente que resultó ser tan inolvidable como «un maestro de ética que [le] hizo descubrir *La metamorfosis*»; el resto estuvo constituido por el «descubrimiento» de Borges, Cortázar y García Márquez, aunque fueron, en realidad, dos catalanas —Mercé Rodoreda y Carmen Martín Gaité—, las que ejercieron una «influencia determinante», sin obviar las entrañables lecturas juveniles de la madrileña Elena Fortún. Todo este catálogo vino aderezado con buenas dosis de literatura adolescente y policial, con autores como Defoe, Asimov, Bradbury, Conan Doyle, Poe y, en letras capitales, la estadounidense Louisa May Alcott. «Yo escribía desde los trece años. Eran melodramas de adolescentes que provenían, obviamente, de la influencia de leer *Mujercitas*».

⁴⁶¹ En Argüelles (2005: 16-17).

Todo este caudal de impresiones y descubrimientos ha llevado a la mexicana a afirmar, en plena madurez creadora: «Leer es entrar de manera pausada, íntima, sublime, delicada, a las grandes emociones, a los grandes arrebatos que nos dan los libros. Leer es ser tomado por los libros»⁴⁶².

Dos de los tres microrrelatos que citaré tienen como referencia el mundo textual; se trata de describir un trasfondo metaliterario que podría conducirnos al eslabón de la biblioteca borgiana. Todos han sido publicados en la colección titulada *Retazos* (1995) y retomados por Lauro Zavala en su antología *Minificción mexicana* (2003). He aquí el primero:

DEFORMACIÓN EDITORIAL

Al cumplir sesenta y cinco años comprendió la revelación. Nunca tendría la oportunidad de una segunda edición de su vida, revisada, corregida y aumentada, por lo que en lugar de testamento redactó una fe de erratas⁴⁶³.

Dado que en literatura todas las interpretaciones e inferencias son posibles, aquí pretenderé que el sujeto de la acción que llega a una «revelación», «al cumplir sesenta y cinco años», puede darnos pie a dos versiones: la primera, más general, tiene que ver con los géneros narrativos y el microrrelato en particular, con esa imagen de comparar la literatura en general como una «edición revisada, corregida y aumentada», un trabajo prodigioso de acumulación que acaba, al final, en una versión comprimida, en una corrección: «una fe de erratas»; la segunda versión, en cierto modo más intimista que la anterior, me ha hecho imaginar que ese hombre que llega a los días de su jubilación no es otro sino el mismo Borges, y que esa fe de erratas es un símbolo de la brevedad, la necesidad de adquirir una certeza o convicción valiéndose del recurso de la enmienda, a la manera de esa lección consistente en creer que todos los libros ya habían sido escritos y que el escritor no tiene más remedio que conformarse con la escritura de un comentario o, en el mejor de los casos, de una nota a pie de página. «Cada lenguaje es una tradición —nos dice Borges en su prólogo a *El informe de Brodie*—, cada palabra, un símbolo compartido, es baladí lo que un innovador puede alterar»⁴⁶⁴. La base del hecho relatado es, en suma, la palabra, el instrumento clave de toda creación y el personaje principal de la siguiente minipieza:

INASIBLE

Adoro sus vericuetos, la imposibilidad de arrasarla. Nunca se descubre totalmente, guarda un misterio solapado, una complicidad con su propia historia, esa mezcla de razas y acentos. Es ambigua y a la vez precisa, juguetona pero vengativa cuando se le maltrata. Es una amante perfecta, dialoga y reta. Ni siquiera en el silencio calla; su presencia la rebasa.

⁴⁶² He tomado prestadas las referencias biográficas de Lavín del trabajo de Argüelles (2005: 17-20, 26).

⁴⁶³ En Zavala (2003: 164).

⁴⁶⁴ La referencia ha sido convenientemente apuntada por Ana María Barrenechea (1984: 141).

Incita a abordarla y poseerla, blandirla con el poder de saberla y poderla someter. Sin embargo, se rebela sabia y profunda —enigmática— y no deja escapar de la condena del amasiato: al poseerla, ella me posee.

El enamoramiento acaba cuando se agota el misterio y la recreación. Pero su sentido, su sonoridad y su espacio no se han agotado, sólo lo harían en el momento en que yo me transformase en ella: conjuro imposible. Porque de la palabra, estoy enamorado⁴⁶⁵.

El microrrelato se revela como una declaración de amor. Las acciones —«adorar», «estar enamorado»— arropan a esa «palabra» que se personifica como una entidad viva, que «nunca se descubre totalmente», que «guarda un misterio solapado», «una complicidad con su propia historia». Pero el título ofrece al lector el principal atributo de esa entidad: la palabra es «inasible», y, en el caso del escritor, el embrujo se rompe cuando éste, por obra de un fugaz instante, logra transformarse en la palabra misma, fundirse con ella, en un «conjuro imposible» y enmarcado dentro de la «sonoridad» y el «espacio». Este minicuento podría reflejarse en «Un golem», de *Cuentos breves y extraordinarios*, que he citado antes y en cuyas líneas puede leerse: «Combinando las letras de los inefables nombres de Dios, Rava consiguió crear un hombre»⁴⁶⁶. El carácter inaprensible de la palabra como germen del acto creador evoca el nacimiento de un ser artificial y provoca un cuestionamiento acerca de lo que es, en definitiva, la literatura⁴⁶⁷. ¿Es acaso un microrrelato, por ejemplo, una representación del mundo o la prueba de que es simplemente un mundo aparte, completamente distinto? La combinación de las letras del alfabeto, organizadas en función de un mecanismo armonioso que sirve para ilustrar lo que el autor desea evocar, crea una disyuntiva metafísica: ¿son los signos una herramienta al servicio de un discurso digamos literario o son más bien las breves y rápidas manifestaciones de ese misterio que es la palabra, la semilla de la creación, eso que se oye y luego desaparece en el espacio, y que, si se quiere conservar, debe apelar a un sistema de representación que ha ido perfeccionándose desde los tiempos antiguos? Si se pretende crear un vínculo con el patrimonio borgiano, Lavín sondea en sus minicuentos escritos con apabullante sencillez disquisiciones que brotan de una biblioteca, allá, en la colonia Roma de unos años sesenta que han quedado atrás, quizá no para siempre, disquisiciones que se reflejan en otra biblioteca, esta vez en Palermo, en la primera década del pasado siglo. En todo caso, me parece que esta discusión puede servir de introducción al último minicuento de la mexicana que cito aquí y que trasluce, en un franco juego con el lector, las nociones del tiempo y la eternidad —en otras palabras, si antes se ha aludido a la forma, ahora es el turno del fondo—:

⁴⁶⁵ Zavala (2003: 282) incluye esta minipieza en el apartado «Metaficción ultracorta».

⁴⁶⁶ Borges y Bioy Casares (1973: 26).

⁴⁶⁷ «El acto de escribir —matiza Juan José Arreola (1997: 23)— consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan».

DESPISTADA

Tardaban en abrir la puerta. Verificó que el número del departamento fuera el correcto. Tantas veces había estado frente a una casa equivocada o acudido a una cita el día después que más le valía confirmar.

Sonrió acordándose de los tropiezos de su mente. De niña olvidaba los suéteres en la banca del colegio, de jovencita las gafas, los nombres de los maestros y los cumpleaños de los novios. El despiste había crecido con la edad. Un día regresó a casa en autobús, su marido sorprendido por la tardanza le preguntó por el auto: lo había dejado estacionado frente al trabajo. Repetidas veces trató de subirse a un coche ajeno y forcejeó con la cerradura hasta que el dueño la sorprendió.

Nadie abría la puerta. Se asomó por las ventanas. Las persianas cerradas sólo enseñaban la capa de polvo sobre el esmalte.

Se hizo de noche. Las campanadas de la iglesia a lo lejos la aclararon. Había olvidado su propia muerte⁴⁶⁸.

El hilo conductor de la pieza es la memoria. Sabemos que el sujeto de la historia es una mujer por el título que la caracteriza —se trata de una «despistada»—, y porque hay una alusión a las etapas de su vida —cuando fue «niña» y «jovencita»—. En cada uno de esos momentos se describen sus muchos olvidos: «suéteres», «los nombres de los maestros», «los cumpleaños de los novios», «el auto dejado estacionado frente al trabajo». El enunciado del primer párrafo —«Tardaban en abrir la puerta»— se conecta con los dos últimos párrafos; es decir, el segundo es analéptico, se vuelca en un tiempo pasado, rompe la cadena cronológica para caracterizar el momento cumbre de la narración, en el cual la «despistada» se da cuenta de que nadie le abre la puerta de su casa porque «había olvidado su propia muerte». En breves trazos, la voz narradora describe el clímax con un «se hizo de noche», seguido por «las campanadas de la iglesia a lo lejos». Una vez más, la voz narradora de la que se vale Lavín pareciera acudir a fuentes subterráneas que nos conduce una vez más a *Cuentos breves extraordinarios*, a «El sueño», por ejemplo, ese prodigioso microrrelato de O. Henry glosado por Borges y Bioy Casares, en el cual una serie de situaciones pertenecientes a lo onírico se entremezclan creando una sensación de realidad, que no la referencia a un mundo supuestamente real. La voz narradora de «Despistada» juega con la desmemoria como eje rector de la composición para situar la vida y la muerte en un mismo plano, y retornar, así, al tema de la circularidad eterna. La brevedad de los microrrelatos se presta a estos ejercicios que no son ya tan borgianos, después de todo, puesto que los malabarismos narrativos de nuestra narradora se reflejan también en buena parte del aparato cronológico de la minificción hispánica. Lavín es heredera de Borges, sí, pero también de sus propias bibliotecas, de los embrujos que éstas han despertado en ella; es también heredera de Arreola y Monterroso, así como de las preferencias de su juventud, tan dispares como ricas. Queda tiempo de sobra para seguir leyendo los minicuentos que la creadora mexicana seguirá

⁴⁶⁸ En Zavala (2003: 162).

componiendo, tal vez sentada en una biblioteca similar a la que estaba en la colonia Roma de su infancia. Similar, con toda seguridad, a la de Palermo o Adrogué.

LOS ETERNOS ALETEOS DE EUGENIO MANDRINI

Me ha parecido que la carrera del argentino Eugenio Mandrini (Buenos Aires, 1936) es la más borgiana de todos nuestros autores. No tanto por las similitudes del árbol genealógico —dos padres, una hermana y muchos libros— ni por una literatura que se apoya en la poesía, la ficción brevísima, el ensayo y el tango, sino más bien por una serie de reflexiones compartidas en 2016 con el escritor Rolando Revagliatti, algunas de las cuales dejan adivinar con facilidad la procedencia del cuño; por ejemplo: «¿Qué busco al escribir? Que la palabra brille como un sol o, al menos, como la sombra de un tigre», y también: «¿Qué pienso de Dios? Que existe, se llama Shakespeare y está en extensión»⁴⁶⁹. Mandrini nació el año que Borges publica *Historia de la eternidad*, y cuando el hacedor fallece en Ginebra, en 1986, nuestro autor tenía cincuenta años. Crecer como escritor y llegar a esa edad, con el contrapunto del capital borgiano, y en la capital argentina, no es cualquier cosa. En la citada entrevista, Mandrini cita a Borges «en su cuento “El inmortal”, cuando escribe: “Llovía con lentitud poderosa” —tras lo cual añade—: ¡Santo cielo azul o negro! ¿Qué es eso de una lluvia lenta? ¿Y qué es aquello de la lentitud poderosa?». Y luego dice que lo «descolocan los grandes creadores, con sus giros, sus volares, sus fulgencias, esos que detienen el paso del tiempo o saben engañarlo». ¿Hace falta suponer que Borges es para Mandrini uno de esos grandes creadores? Aquí voy a detenerme en algunos aspectos de la impronta borgiana, en temas evidentes como el desierto y la nada, según se desprende del siguiente minicuento:

NO TODO ES DESIERTO EN EL DESIERTO

En los tiempos en que gobernaban los poetas se castigaba duramente a quienes no lo eran, como el caso de ese que fue abandonado en el desierto donde, sin embargo, no murió de sol, ni de frío, ni de sed de hambre, ni de hambre de sed, ni de no saber nadar cuando el viento hacía oleajes de las dunas, ni de inmensidad, ni de ausencia de oasis o lluvia o manta en la noche de fiebre. Y ni siquiera murió de muerte.

Se hizo espejismo.

Sus camaradas de fulgor coinciden en reconocer que nunca hubo en el desierto un poeta como él en el viejo arte de crear visiones de la nada⁴⁷⁰.

Empecemos por el título: «No todo es desierto en el desierto». En la inmensidad del vacío se intuye la posibilidad de una presencia, que es expuesta al final —se trata del «viejo arte de crear visiones de la nada»—, con lo cual se expresa una imagen contradictoria, un

⁴⁶⁹ Todas las referencias de Mandrini, salvo excepción, han sido extraídas de la entrevista realizada por Revagliatti (2016: *Eurasia hoy.com*)

⁴⁷⁰ En *Las otras criaturas*, Mandrini (2013).

oxímoron, que queda reforzado por otras paradojas —como la «sed de hambre» o el «hambre de sed» o esa frase que dice: «Y ni siquiera murió de muerte»—. El estilo es solemne y hasta lapidario. Burton se presiente, Scherezada revive en la segunda noche después de la milésima primera. En aquel mundo donde la poesía es una norma, aquel «que no lo era» es castigado con un destierro en el desierto, escenario en el que acaba convirtiéndose en un «espejismo» —nótese que esta declaración queda reservada para una única línea—. El espejismo es la irrealidad, la imagen transparente que intenta representar algo, pero que nunca será el objeto representado. El tema de la clave maestra de la literatura queda de nuevo expuesto, pero en función de una dinámica dialéctica que pone al minicuento en tensión: las paradojas son los recursos estilísticos para ocultar la trama de la representación literaria, compuesta de la nada, que parte de cero y vuelve al punto inicial. «Si me preguntan qué es la poesía, digo que es un estado de ceguera desde el cual se ven otras luces, incluso otras sombras —afirma Mandrini—. Si me preguntan qué es la microficción, digo que es un rayo de luz en un sótano o más bien el escorpión que viene a mordirme la camisa». Ceguera y rayo de luz, poesía y minificción. Los minicuentos del argentino son también borgianos porque se complacen en borrar las fronteras genéricas y, así, mediante esta conocida estrategia, logran constituir un tributo, una referencia velada, o tal vez no tanto. Creo que éste es el tema que sigue a continuación:

PARPADEOS

Solo hay tres clases de ciegos, ¿o tres no es el número perfecto? Está ese al que no hay explosión ni asamblea de luciérnagas que lo saquen de la sombra profunda. Está el otro, el que aún ciego, conserva un esbozo de penumbra y al resplandor de un fósforo queda de pronto en éxtasis y bajo la luz furiosa del mediodía cree que los ojos le vuelven. Y finalmente está aquél, ese que palpa afanoso los contornos y las grietas, los movimientos y temblores de los breves mundos. Ése, el tercero, es el amante⁴⁷¹.

Los dos primeros invidentes de la parábola deambulan entre «la sombra profunda» y «un esbozo de penumbra», un «éxtasis» momentáneo. El tercero es nuestro hacedor «de los breves mundos»; se vale de sus manos, símbolo supremo de la creación, para «palpar afanoso los contornos y las grietas, los movimientos y temblores». Todas estas imágenes de superficies aluden, así me lo parece, a la piedra con la que han sido labradas todas las literaturas; es en los resquicios en donde es posible depositar algunos versos aquí, ciertas minificciones allá. Borges lo sabe; Mandrini, también. Habría que añadir que la ceguera evoca tácitamente otros sentidos, como el del oído, que se refuerza y sirve de entrada para la música, convertida en metáfora borgiana, según Ana María Barrenechea, para quien el lenguaje musical, aunque no haya sido «fundamental en la vida del Borges de carne y hueso»,

⁴⁷¹ Mandrini (2013: 28).

constituye con el tiempo «lo más cercano a esa utopía del lenguaje angélico», conformado por «metáforas eternas que establecen relaciones esenciales (rosa, círculo, espejo, río, sueño, ocaso...))»⁴⁷². El programa, similar y compartido por los dos argentinos, se refugia en minificiones releídas y vueltas a leer, como es el caso de la siguiente minipieza, inspirada en un onírico Chuang Tzu transmutado en compositor ruso:

LOS AMORES DE LA MARIPOSA INMORTAL

Durante todo el tiempo que le llevó componer *La consagración de la primavera*, la mariposa inmortal no dejó de revolotear alrededor de la cabeza de Igor Stravinsky. En algún momento llegó a rozarle los labios como si le hubiera dejado un beso de polen.

Emocionado, el músico llegó a pensar que su obra ya no le pertenecía solo a él sino también a esa mariposa, por ser ella el origen del color y la luz que, mucho después, la primavera imitaría.

Esa noche la soñó y al despertar, hechizado por la pasión, no sabía si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Soñaron juntos hasta el año 1971 en que murió Stravinsky.

Desde entonces la inmortal padece insomnio.

Aun así, en primavera se la suele ver ebria de vuelo, pero también, durante largos momentos,
y pensativa, como ebria de nostalgia.

Quién pudiera saber cuál de los dos amores fue el gran amor⁴⁷³.

La mariposa del célebre sueño es ahora «inmortal»; la vemos ahora «rozar» los labios de Igor Stravinsky en la época en que componía *La consagración de la primavera*, en 1913. El efecto producido conduce al compositor a preguntarse si su creación pertenece también a la mariposa. Llega el sueño y se repite cada palabra del minicuento traducido por Herbert Allan Giles según la traducción borgiana, sólo que este sueño dura hasta el año de la muerte del ruso, y después, en el insomnio, nos presenta a una mariposa que «padece insomnio», «ebria de vuelo», «quieta y pensativa», «ebria de nostalgia». Más allá de apuntar una posible continuación del sueño del artista, en una nueva versión —repleta de referencias: la música, el ballet, la pintura; en suma, el arte—, vuelve a reforzarse eso que Ricardo Piglia considera como «la verdad de una historia», aquella que «depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto», aspecto que he mencionado con anterioridad. El crítico amplía sus ideas con lo siguiente: «Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama. Ése es el puente que hubiera buscado Borges si hubiera tenido que contar la historia de Chuang Tzu»; y a propósito de la mariposa, dice: «El aletear frágil de la mariposa fija la fugacidad de la historia y su movimiento invisible. Borges hubiera entrevistado, en ese

⁴⁷² Barrenechea (1984: 147-148) cita un poema de Borges publicado en *La Nación*, el 2 de noviembre de 1975, «A Johannes Brahms», en el cual el argentino alude a una «liberación de los signos» conformados por dos planos (un «significante sometido a la existencia del significado»), y «también del referente», dado que «la música como signo no apuntaría a nada externo a ella misma». Este breve paréntesis sobre Borges y la música, considero, complementa la función del invidente-hacedor que crea con sus manos dejándose guiar por «el sonido y la furia» de las metáforas musicales, unas metáforas utópicas, liberadas de «la tiranía» del signo.

⁴⁷³ En *Las otras criaturas*, Mandrini (2013).

sentido lateral, la luz de otro universo. La mariposa lo hubiera llevado al sueño de Chuang Tzu»⁴⁷⁴. La mariposa de Mandrini es también portadora de otros mundos; es coautora en el arte de la creación. La minipieza se vale de la historia de un músico puesto que, como lo afirma Barrenechea, en esta forma de expresión se alude a una metáfora libre, ajena a los referentes, semilla de los bosques de la utopía. Mandrini, veladamente, acepta el desafío de Piglia y toma el testigo de Borges: cuenta la historia de Chuang Tzu para «descubrir el punto de cruce», la puerta de entrada a una nueva historia, a un mundo distinto, gracias a los delicados aleteos de la mariposa eterna, que revolotea sobre Chuang Tzu, Stravinsky y Borges. La poética breve del argentino constituye el espejo de una historia literaria de aleteos.

LUISA VALENZUELA O LA NARRATIVA BREVÍSIMA REVELADORA

La segunda integrante de nuestro cuarteto de argentinos llega al mundo el año en que Borges se ve obligado a trabajar como «auxiliar en la biblioteca municipal Miguel Cané», tras la muerte de su padre⁴⁷⁵. Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) es presentada, en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, como una «viajera infatigable», autora de novelas, cuentos y microrrelatos, periodista, ensayista⁴⁷⁶. Ha residido en España, Estados Unidos, Francia y México. Ha conocido el exilio en la época de la dictadura del periodo 1976-1983. Ha ganado distinciones y premios otorgados por universidades y organismos internacionales. Guillermo Saavedra dice que «la obra iniciada por Luisa Valenzuela no cesa de producir críticas literarias, traducciones y elogios en el exterior, mientras que en la Argentina goza de la oblicua indiferencia que suele dedicarse a los profetas nativos»⁴⁷⁷. Esta última expresión puede parecer exagerada, pero no lo es si se acepta el hecho de que la infancia de Valenzuela contó con la bendición *apostólica* de algunos invitados de honor que frecuentaron la casa de sus padres: Borges, Bioy, Sábato... Luisa Mercedes Levinson, la madre de Valenzuela, fue coautora, junto con Borges, de la novela corta *La hermana de Eloísa*, publicada en 1955, el mismo año de aparición de *Cuentos breves y extraordinarios*, y reeditada en 1999 en una tirada de lujosos ejemplares —a modo de piezas de orfebrería para bibliófilos— ilustrados por el artista cordobés Antonio Seguí⁴⁷⁸. No cabe duda, si hiciera falta presentir cuál de todos los

⁴⁷⁴ Piglia (2000: 135-136).

⁴⁷⁵ Borges (2017: CXXII).

⁴⁷⁶ Encinar y Valcárcel (2011: 73).

⁴⁷⁷ Saavedra (2003: 7).

⁴⁷⁸ He tenido acceso a uno de los raros ejemplares de esta obra reeditada al cumplirse los ciento diez años del nacimiento de Jorge Luis Borges. Aparte de estos cien ejemplares se editaron cinco, identificados con las letras P/A y destinados a María Kodama, Luisa Valenzuela, Antonio Seguí y los editores. El ejemplar disponible en París es el que fue donado por el mismo Seguí en 2018; el artista argentino tiene actualmente 87 años.

autores del corpus ha recibido la influencia borgiana por una vía más directa, todo parecería indicar que se trataría de Luisa Valenzuela. Y, sin embargo, la escritora, consciente del importante patrimonio literario de su país, reconocedora de varias figuras esenciales del árbol genealógico de la narrativa argentina, se ha desentendido a su manera de los ecos de su infancia, del Borges de visita-a-casa, para construir un fabulario propio, íntimo, en el que destacan las cicatrices de la sociedad argentina del siglo XX, en el que los laberintos implosionan y la nada resultante se abre de par en par, como una ventana hacia otro mundo. Francisca Noguerol ha «definido la escritura de Valenzuela como un baile de máscaras, pues en ella resultan esenciales los ejercicios de ocultamiento y revelación»⁴⁷⁹. Esta dialéctica se construye mediante «la economía o la claridad», fundamentos de un lenguaje contundente, incisivo⁴⁸⁰.

En Valenzuela es posible intuir la alteración más flagrante del patrimonio borgiano; ahí donde se podría leer metafísica, se denuncian las «ideologías sin conciencia»; en lugar de un espejo, hay una «ley arbitraria»; el tigre es, a fin de cuentas, «la barbarie que anida» en los discursos del arte y el poder, según una paráfrasis que realizo de las ideas de Guillermo Saavedra. En función de estos presupuestos teóricos, he aquí un reverso inusitado de la fábula de Chuang Tzu:

¿EL SUEÑO SE...?

¿El sueño se la traga? ¿Por qué justo antes de dormir leemos alguna irrefutable y secreta verdad que después no aparece —o aparece tan pálidamente— en la página que hemos marcado? No se duerma⁴⁸¹.

Las dualidades desaparecen; el desdoblamiento es sustituido por una imagen banal, la de un lector sumergido en una lectura a medio camino entre la vigilia y la somnolencia. No se trata de recrear una nueva realidad, sino más bien de denunciar lo que hay en apariencia de superfluo en el mundo cotidiano en el que vivimos, respiramos, comemos y dormimos. Es como si se escuchara una voz exclamar: ¿cómo es posible que las ganas terribles que tenemos de dormir se traguen la «irrefutable y secreta verdad que después no aparece en la página que hemos marcado»? Las epifanías juegan así a la gallinita ciega; se esconden por un

⁴⁷⁹ Noguerol (2008: 19, 21) añade: «Señaló Borges en *Otras inquisiciones* que el encanto “no es una cualidad del estilo, como la economía o la claridad, sino el efecto resultante de una suma de cualidades”. Yo añado: todas las que posee Valenzuela».

⁴⁸⁰ Sobre este aspecto, Guillermo Saavedra (2003: 11) añade: «El lenguaje de Valenzuela tiende a ser, como la luz de Einstein, partícula y onda, materia y energía, sexo y poder. Y por medio de esa capacidad anfibológica de reverberar entre la terca materialidad de los sentidos dados y la intensidad lumínica de nuevos sentidos reveladores, la escritura de Valenzuela se hace solidaria con su propósito de exponer radicalmente las fisuras de la razón, la mala conciencia de la ideología, la arbitrariedad de la ley, la barbarie que anida, como decía Walter Benjamin, en todo documento de cultura».

⁴⁸¹ Valenzuela (2003: 418).

rato, reaparecen, vuelven a esfumarse. La voz narrativa advierte al final: «No se duerma». En este llamado a la lucidez se esgrime la necesaria actitud frente a la ignorancia, los equívocos, los errores. Nótese que en el centro del microrrelato resalta la palabra «página», extensión del libro como objeto revolucionario, como antídoto contra el engaño, en las antípodas de la «irrefutable y secreta verdad», sí, secreta, puesto que las verdaderas revelaciones se mantienen ocultas y sólo un estado alerta podría garantizar su feliz hallazgo. Ahora bien, si Luisa Valenzuela sitúa la primera minipieza que aquí he citado en la instancia lectora, la segunda narración ultracorta tiene que ver con la instancia creadora y la actividad literaria como una carrera a todo galope:

TEORÍA DE LA *CHASSE À COURRE*

Si uno se sienta esperar que afloren las ideas (sistema de caza al acecho) las ideas llegan o no llegan y así pueden pasarse los años sin haber logrado nada. Mejor recurrir a otro sistema de cacería: al galope y con perro si fuera necesario. Quizá las presas así cobradas sean distintas, de sabor más sorprendente pero menos elaborado. Y bueno, hay para todos los gustos y se puede recurrir a condimentos. Además, existen formas y formas de presentar un plato y cuando hay hambre no hay pan duro. Debe también tenerse en cuenta la posibilidad de no probar bocado y pedir otra cosa (otro libro)⁴⁸².

Las ideas del narrador no deben considerarse como brotes espontáneos del ingenio; se trata más bien de cazarlas «al galope y con perro si fuera necesario». «Las presas así cobradas» se vinculan con esas verdades secretas que se buscan en un momento de traspaso; son las piezas del puzzle que todo escritor necesita armar por su cuenta, pero siempre asistido de los perros que emplea a su cuenta como un cazador de ficciones, es decir, los precursores, aquellas referencias que le ayudan a conseguir sus trofeos. Es ésta la razón por la cual el resultado de tales actividades de cacería queda simbolizado en la imagen de un plato con diferentes combinaciones de aderezos; todas las combinaciones son posibles en el viejo arte de narrar historias —una vez que las ideas han sido convenientemente cazadas— y, si el resultado final termina siendo un fracaso, entonces existe siempre la posibilidad de «pedir otra cosa (otro libro)». En los dos minicuentos se exponen puntos de vista extraídos de la metaliteratura. En ambos se proyecta la ambivalencia del binomio ocultamiento-revelación evocado por Francisca Noguerol. En el primero se sugiere la necesidad de mantenerse despierto para encontrar aquello que permanece secreto; en el segundo, el creador se lanza a la búsqueda implacable de esa verdad. Luisa Valenzuela distorsiona la impronta de Borges, la amolda a sus propios intereses, y descubre que toda minificción es reveladora, portadora de un secreto. El hacedor de Buenos Aires mostró en su día la entrada al laberinto. Con Luisa Valenzuela, comenzamos a intuir la salida.

⁴⁸² Valenzuela (2003: 425).

El año de nacimiento de Raúl Brasca, 1948, Jorge Luis Borges dirige el último número de la revista *Anales de Buenos Aires*, publicación de promoción cultural que vio entre sus páginas textos suyos como «Los inmortales», «Los teólogos», «Del rigor en la ciencia» y «El Zahir». Son años previos a la publicación de *Cuentos breves y extraordinarios* y a la confirmación, en síntesis, de las cualidades borgianas para lo breve. La crítica ha seguido con particular interés el trabajo de Brasca por su triple vertiente de narrador, antologador y miembro activo de la comunidad de investigadores de la narrativa brevísima hispánica⁴⁸³. Cito el recuento de sus principales contribuciones, según consta en la hoja de vida resumida por las filólogas Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel: es en su publicación *Todo tiempo futuro fue peor* (2004) donde se condensa la visión particular de Brasca sobre el microrrelato, género que cultiva en su saga de antologías *Dos veces bueno* (1996, 1997, 2002) y en la compilación a cuatro manos, junto con Luis Chitarroni, titulada *Antología del cuento breve y oculto*. La carga erótica de las creaciones del bonaerense se cuele en otras colecciones como *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos* (2005) y *Nosotras, vosotras y ellas. Antología de cuentos breves* (2006); no es posible obviar su propio bestiario, titulado, con buenas dosis de socarronería, *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios* (2004)⁴⁸⁴. Raúl Brasca ha puesto al día su producción de literatura breve en sendos volúmenes publicados en 2017 y 2018, y sobre los cuales Fernando Valls apunta el deslizamiento léxico, en los títulos, de la palabra *minificciones*, sustituida ahora por *microficción*⁴⁸⁵. Como en los casos anteriores, el primer objetivo de este apartado está constituido por esa necesidad de comprender cómo el patrimonio borgiano pudo prolongarse en una generación como la de Brasca, tan distante y opuesta a la del hacedor, y concretamente en un autor cuya formación universitaria inicial —la ingeniería química— ha sido un recurso tácito para el estudio minucioso de la estructura, composición y propiedades del microcuento.

Ha sido el propio Brasca quien se ha encargado de precisar el momento clave de su descubrimiento de la narrativa brevísima gracias, justamente, a la antología borgiana

⁴⁸³ La suma de todas estas incursiones en el quehacer literario, por parte de Brasca, se puede resume así: «[...] en sus narraciones se aprecia la familiaridad del autor tanto con la teoría como con la historia del género, con sus motivos más habituales, mostrando siempre un afán por reutilizar a los clásicos [...], actualizándolos, pero también por encontrar resquicios y otras posibilidades de encarar de una manera distinta la realidad, la vida y los libros» (Valls, 2018a: 973).

⁴⁸⁴ Encinar y Valcárcel (2011: 155).

⁴⁸⁵ Los libros mencionados por Fernando Valls (2018a: 963) son *Minificciones. Antología personal* y *Microficción. Cuando el silencio toma la palabra*, ambos publicados, respectivamente, en Ciudad de México y Lima.

publicada en 1955⁴⁸⁶. Si se toma en cuenta el año de la lectura, 1964, se recordará que el narrador en ciernes pudo acercarse a la primera edición de la colección con apenas dieciséis años de edad. El detonante se manifestó años después en el trabajo realizado —y ya citado— con Luis Chitarroni, y que retoma «el mismo método», esto es, «el recorte, la paráfrasis y el relato apócrifo»⁴⁸⁷. El reciclaje de estos elementos ha ido configurando una manera muy personal de comprender la minificción narrativa; Brasca consiente en reconocer su influencia borgiana, pero también manifiesta una clara conciencia de los modos en que su quehacer como narrador y antologador han alcanzado otra dimensión, una, como él lo ha dicho, de mayor sensibilidad y empatía, si se quiere, con la entidad lectora.

Creo que es, en estos términos, que podemos empezar a leer al Brasca de la impronta borgiana. Comenzaré por el siguiente microrrelato:

DEL RIGOR EN LA CIENCIA

En lo profundo de la cueva la oscuridad era total y no se oía nada. Sin embargo, tenía la sensación de un murmullo que presionaba mi oído apenas por debajo del umbral auditivo. Encendí la linterna. Adiviné una estampida de seres que, más rápidos que mi vista, habían escapado sin ruido hacia la sombra. Luego continuó el silencio, ahora expectante, como de muchas respiraciones contenidas. Apagué la luz: sentí acercarse innumerables pisadas, aunque tan silenciosas que no hay oído humano capaz de registrarlas con certeza. Prevenido, volví a encender la linterna. Otra vez la estampida, tan veloz y silenciosa como antes. Repetí esta secuencia muchas veces para estar seguro, y obtuve el mismo resultado en todos los casos. Según esta minuciosa serie experimental escribí mi «Tratado sobre el fototropismo negativo en la fauna espeleológica de la América Austral»⁴⁸⁸.

La alusión al microrrelato de Borges es evidente desde el título; sin embargo, si en el texto de base la voz omnisciente de un Sánchez Miranda se eleva desde las páginas polvorientas de los *Viajes de varones prudentes*, obra atribuida al siglo XVII, en el caso que nos corresponde un yo narrador comienza su relato desde «lo profundo de [una] cueva». El falsario Sánchez Miranda alude al mapa-mundo; el yo de la gruta es una voz desde «la oscuridad», en donde «no se oía nada». Unas criaturas invisibles —intuidas como «una estampida de seres»— se desvanecen cada vez que la voz del científico enciende su linterna, y cada vez que la apaga, vuelven las «innumerables pisadas», las «muchas respiraciones

⁴⁸⁶ «Yo había leído, a mis diecisiete años, los *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy, pero, como era esperable en 1964 de un joven cuya última y única incursión en la vanguardia (deslumbrante, por cierto) había sido *Rayuela*, quedé desconcertado. ¿Qué eran esos textitos que se terminaban uno tras otro frustrando mi esfuerzo por instalarme confortablemente en la lectura como lo hacía habitualmente? No me gustaron ni me disgustaron, salvo “El sueño de Chuang Tzu”, que, por alguna razón, siguió dándome vueltas en la cabeza por mucho tiempo» (Brasca, 2014: 87).

⁴⁸⁷ «Los *Cuentos breves y extraordinarios* me ganaron muy pronto, me convirtieron en un devoto —dice Brasca (2014: 93)—, tanto que, en 2001, con Luis Chitarroni, compilamos una antología con el mismo método [...] y casi con el mismo espíritu. Digo “casi” porque Borges y Bioy, en la suya, buscaron la esencia de lo narrativo, y la nuestra, titulada *Antología del cuento breve y oculto*, incluye minificciones narrativas y no narrativas con la única condición de que nuestra sensibilidad de lectores nos indicara que podían convivir armoniosamente en el mismo libro».

⁴⁸⁸ Brasca (2004: 28).

contenidas». El juego que se crea resulta un tanto metafórico y hasta casi de índole positivista: la luz ahuyenta la ignorancia. Pero el efecto final de la pieza viene a dar al traste con estas posibles inferencias cuando, con un guiño humorístico, se lee que la conclusión de la voz narradora consiste en redactar un tratado sobre los efectos negativos de la luz — manifestados en el doble movimiento de acercarse y huir— en las especies animales de las cavernas australes. El microrrelato borgiano pasa, así, de una lección filosófica en miniatura a un lúdico intercambio con el lector, gracias a los artificios de Brasca, quien no duda en prolongar la humanización de sus voces narradoras, cargándolas de esa sensibilidad evocada con anterioridad, llenándolas de sentimientos —como el amor y el deseo— que, paradójicamente, sucumben a la broma y la risa. Es el caso de la minipieza siguiente:

LA OTRA, LA MISMA

Era honesta, pero tenía otra mujer dentro que le decía permanentemente *puta*. A veces, la otra le utilizaba los labios y decía *puta*. Era un tormento: justo cuando se hacía un silencio en la conversación, de su boca salía *puta*. Entonces ella armaba una frase o ponía cara de desentendida si creía que *puta* había pasado inadvertido. Pero más de una vez, todos la miraron y no tuvo otra respuesta que el rubor. Al final se declaró vencida. Lo hizo por dinero. Y no una vez, muchas veces. Ahora los hombres le dicen *puta* mientras la penetran y ella se lo dice cuando está sola. Sobre todo, frente al espejo. *Pu-ta*, modulando las sílabas. *Pu-ta*, voluptuosamente. *Pu-ta*, con indecible placer. La de dentro consiente: no arma ninguna frase y se hace la desentendida⁴⁸⁹.

En el prólogo a *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos* (2005), Brasca considera: «Quizá el amor, como el humor, convenga a la microficción, un género propicio al brillo de la ironía y del ingenio, a las magias verbales, a las sutilezas de la inteligencia y, sobre todo, a los deslumbramientos de la paradoja y la ambigüedad. La mejor microficción es un relámpago en la noche, una luz repentina que muestra la fantasmagoría del paisaje sin que alcance a revelar del todo el misterio de lo oculto»⁴⁹⁰. Puesto que el tema central de esa antología es el amor, Brasca dice, en una alusión borgiana: «El amor ejerce desde siempre su dulce tiranía sin dispensas, todos somos “La secta del Fénix”». En la antología de «microrrelatos amorosos» se encuentran piezas de Merino, Colina, Otxoa, Valenzuela, Díez y Shua, todos autores de nuestro corpus, amén de figuras archiconocidas como Bioy Casares, Cortázar y Denevi, por ejemplo. ¿Brilla Borges por su ausencia? En el minicuento «La otra, la misma» se retoma el poemario de 1964, pero sólo en función del título; el contenido se extasía en el desdoblamiento de una mujer que poco a poco, tras verbalizar su yo interno — el sentirse y reconocerse como una prostituta—, alcanza una aceptación que es tanto externa —evocada en el acto de penetración de los hombres— como interna, en la cual se percibe la

⁴⁸⁹ Brasca (2004: 66). El título del microrrelato recuerda al poemario borgiano *El otro, el mismo* (1964).

⁴⁹⁰ Brasca (2005: 7). Por su lado, Noguero (2007: 13) no duda en identificar los vínculos parentales que existen entre Borges y Brasca: «Pocas definiciones más exactas para describir la creación de Raúl Brasca que la de “hacedor” [...]. Porque Brasca es, ante todo, un constructor de universos, un demiurgo tan imaginativo como ajeno a la pedantería, un maestro de la brevedad sustanciosa, del juego con envidia y de la ironía».

«voluptuosidad» y el «placer» que proporcionan la aceptación de la identidad. No debe pasarse por alto el recurso del «espejo», objeto borgiano por antonomasia y que reexplica el título del microrrelato, según el cual dos entidades supuestamente opuestas y diferentes resultan, a la larga, una misma sustancia.

Me parece también que lecturas sucesivas de «La otra, la misma» ofrecen una forma de explayar terrenos literarios por los que la literatura borgiana pasó de alto, tal vez por tabúes, incomprendimientos y, sobre todo, por razones que quizás ahora importen muy poco. Lo cierto es que las voces narradoras de Brasca se rebelan sin tapujos, manifiestan una honesta libertad hacia los temas que tratan y hacia el modo de encarar la existencia⁴⁹¹. Estas consideraciones me permiten, pues, llegar a un microrrelato firmado por otro improbable, un autor disfrazado que logra encontrar un lugar dentro de la antología realizada por Brasca y Chitarroni para desafiar al lector con otra broma, esta vez con más dosis de intertextualidad y aventuras metafísicas. Pienso que se trata de un caso ejemplar:

CONTRARIEDAD

Hace unas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui un dinosaurio. ¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? Chuang Tzu, soñador de este dilema, despierta y constata molesto que el dinosaurio todavía está allí. Intuye las incansables multitudes que repetirán esta pueril solución del bello enigma y lamenta amargamente su inoportuno despertar.

Blu Carras⁴⁹²

Aquí no se trata tanto de redundar en el juego intertextual que se establece de entrada mediante la combinación de los archiconocidos minicuentos; se trata, más bien, de tomar el hilo de la narración a partir del título, «Contrariedad», para evidenciar el mecanismo de oposición que se crea entre ambas historias ultracortas fundidas en una. La voz narradora explica los pensamientos de un yo que manifiesta la transformación operada: «Hace unas horas era una mariposa»; «Después me desperté y fui un dinosaurio». Los dos esquemas de base de ambos microrrelatos son respetados; Chuang Tzu nos habla desde el sueño mientras que el personaje imaginado por la voz omnisciente empleada por Monterroso contempla al dinosaurio una vez despierto. La experiencia lúdica creada para divertir al lector queda expresada en la pregunta: «¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una

⁴⁹¹ Es probable que estas observaciones se relacionen con algunas consideraciones de Fernando Valls (2018a: 973), para quien, en los trabajos de Brasca, «se aprecia la familiaridad del autor tanto con la teoría como con la historia del género, con sus motivos más habituales, mostrando siempre un afán por reutilizar a los clásicos [...], actualizándolos, pero también por encontrar resquicios y otras posibilidades de encarar de una manera distinta la realidad, la vida y los libros».

⁴⁹² Brasca (2014: 94). Noguerol (2012: 79-99) señala la «especial relevancia en la ficción brevísima [del famoso minicuento oriental], dando lugar a toda una familia de textos denominada por Raúl Brasca de “los herederos de Chuang Tzu”, que retoman “el repetido planteo de la dualidad como forma para obtener el efecto” (Brasca, “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias del microcuento”, *El cuento en red*, 2000)».

mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir?»). Las confusiones se despejan un poco si se presta atención a la interrogante —y esto muestra que un microrrelato, por lo general, nunca se lee de golpe puesto que invita a la reflexión y a la relectura—. El yo combina los recursos intertextuales evocados para efectuar un cruzamiento de líneas narrativas; sueño y realidad forman la urdimbre literaria sobre la cual va adquiriendo forma el tapiz: se alude, en definitiva, a un sueño dentro del sueño dentro del sueño... La voz narradora refiere el malestar del filósofo y «las multitudes que repetirán [la] pueril solución del bello enigma», esto es, despertar como antídoto o actividad que contradice el acto de soñar. A su manera, Brasca se vale de su formación científica inicial para operar ciertas transformaciones de la materia literaria; al combinar una serie de postulados ya conocidos, crea un nuevo minicuento, esta vez propio del metadiscurso, en el cual un dinosaurio sueña con ser la mariposa en una nueva realidad imaginada infinitamente por narradores futuros y próximos de la minificción narrativa.

ANA MARÍA SHUA Y LA FÁBULA DEL TIEMPO

Ana María Shua nació en Buenos Aires en 1951, es decir, apenas dos años antes de la publicación de *Cuentos breves y extraordinarios*⁴⁹³. Puede resultar innecesaria por un lado esta relación de las fechas de nacimiento de los autores del corpus de esta memoria con algunos hechos significativos de la biobibliografía borgiana, pero es posible que esta forma de establecer una perspectiva cronológica entre los creadores de minificciones y Borges pueda ofrecernos algunas pistas en lo que atañe a la influencia ejercida por el argentino. Es una influencia que, en este caso, pudiera ya considerarse como natural, es decir, como si se tratara del aire que respiramos. Borges era un caballero cincuentón cuando la niña Ana María llegó al mundo en Buenos Aires. En el ambiente literario y cultural en el que Ana María Shua crece y se hace escritora hay también un hogar lector, un Buenos Aires cosmopolita y convulso, un origen multicultural. Si hay que buscar las lecturas infantiles de Borges en Robert Louis Stevenson y Scherezada, las de Shua comienzan con una génesis casi legendaria: «A los seis años alguien me puso en las manos un libro con un caballo en la tapa. Esa misma noche yo fui ese caballo»⁴⁹⁴. Shua comienza a publicar a los dieciséis años; hoy es autora de cuentos infantiles y de novelas, dos géneros situados en las antípodas de las preferencias literarias de Borges. Sin embargo, su forma personal de cultivar el microrrelato como género merece una mención aparte.

⁴⁹³ Una entrevista a Ana María Shua, de agosto de 2021, aparece íntegra en los anexos (ver pp. 307-308).

⁴⁹⁴ Sotelo (2005: *Imaginaria.com.ar*).

En 2016, Shua publica en México *Minificciones. Antología personal*, una obra que reúne cien microrrelatos sacados de cinco volúmenes anteriores: *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Fenómenos de circo* (2011). El prólogo de Marco Antonio Campos reconoce lo siguiente: «Una antología, según esté armada, siempre es una proposición para una nueva lectura, pero para el lector tiene un especial interés cuando la hace el propio autor»⁴⁹⁵. *Minificciones. Antología personal* parece ser, ante todo, una selección realizada por la propia autora entre una serie de microrrelatos escritos y publicados durante un periodo que alcanza unas tres décadas. «Ana María Shua elige aquí [por razones personales —como el título lo indica—] cuáles son las minificciones que más valora, y por la manera como las ordena, parecen tomar —toman— una nueva vida. Quizá las mayores virtudes de Ana María Shua son volver verosímil lo insólito o lo absurdo, pero sin dejar de lado un hondo contenido humano y contar historias dolorosas o terribles como si se hablara de banalidades domésticas o de descuentos en el supermercado»⁴⁹⁶. El prologuista añade que las fuentes de la minificción según Shua se encuentran en «referencias bíblicas, relatos mitológicos, hechos históricos, cuentos de hadas, ficciones infantiles, fábulas y narraciones orientales», y asegura que «en ocasiones las brevedades narrativas de Ana María Shua son juegos o bromas, pero ello sirve en el conjunto para aligerar la dosis de ponzoña que envenena muchas de sus minificciones que tienen poco o nada de optimistas»⁴⁹⁷. Podríamos retener tres aspectos esenciales de lo anterior: en la narrativa breve de la autora argentina es posible reconocer una capacidad, una «virtud», de darle verosimilitud al absurdo, de poner a dialogar una diversidad de fuentes literarias y de construir una narrativa hasta cierto punto trucada puesto que, si la superficie puede resultar en apariencia lúdica o jocosa, el fondo es más bien sombrío y pesimista.

Sobre este particular, podríamos citar a Guillermo Siles, para quien «[...] los recursos y los habituales procedimientos que reconocemos en los microrrelatos contemporáneos [y el autor hace referencia en su estudio a Ana María Shua] aparecen efectuados en los textos de Borges». Dicho de otro modo, y según este autor «[...] las poéticas de la brevedad de Borges [...] se erigen en casos modélicos dentro del proceso de legitimación y estabilización del género»⁴⁹⁸. Borges crea y establece un canon; una niña que lee y se sumerge en los sueños de

⁴⁹⁵ Campos (2016: 11).

⁴⁹⁶ Campos (2016: 11).

⁴⁹⁷ Campos (2016: 12).

⁴⁹⁸ Siles (2007: 170). Este autor dice, por otro lado, que «en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) se condensan elementos esenciales de la narrativa asombrosa y humorística. La estrategia lúdica —o perversa, si se quiere (y esto ya lo hemos mencionado antes)— es un gesto persistente en el libro y consiste en borrar o confundir la autoría de algunos fragmentos, extraídos de fuentes dudosas y, en ocasiones, atribuidos a autores apócrifos» (Siles, 2007: 150). En síntesis, nuestros postulados quieren corroborar que esta «estrategia lúdica-perversa» de

la literatura crece y se desarrolla en un mundo cultural que conoce y lee a Borges. Las referencias borgianas, que son un cúmulo de citas, evocaciones y alusiones —en suma, de otras referencias, las creadas por el mismo Borges—, se añaden al edificio literario que la propia Shua ha ido creando con los años. Ninguna ciencia es capaz de medir hasta qué punto un autor puede influir en otro. Mediante una labor inductiva y deductiva, podemos simplemente observar las partes de un todo —siempre desde una perspectiva subjetiva—, intentando ir desde lo general hasta lo particular, o, más bien, hasta la partícula narrativa, elemento que podemos definir como la unidad medular de un microrrelato. Podemos ilustrar estas ideas con el siguiente ejemplo extraído de *Minificciones. Antología personal*. Se trata de una minipieza cuyo título anuncia de modo incontestable su paternidad:

EL JARDÍN DE LOS SENDEROS

Si nunca me extravié en el jardín de los senderos que se bifurcan es porque fui fiel al antiguo proverbio que exige: en la encrucijada, divídete. Sin embargo, a veces me pregunto, la felicidad, ¿no es elegir y perderse?⁴⁹⁹

La voz narradora se focaliza en la primera persona del singular. El microrrelato está formado por dos sintagmas; el primero abre con la conjunción *si*, que «denota condición o suposición», según el *Diccionario*, y el segundo con una locución adverbial, *sin embargo*, que viene a matizar que todo lo que se ha dicho anteriormente no impide que la resolución de la historia se lleve a cabo. ¿Y de cuál historia estamos hablando? En un juego de inferencias, y gracias al título de la pieza, el lector advertido se reconoce en la trama de «El jardín de senderos que se bifurcan». La voz narradora se inserta en la historia y describe una suposición que recuerda que la posibilidad enunciada (perderse en el jardín) es susceptible de repetirse más de una vez gracias al adverbio *nunca*. «Si nunca me extravié en el jardín de los senderos que se bifurcan es porque fui fiel al antiguo proverbio: en la encrucijada, divídete». Recordemos de nuevo las conclusiones a las que llega el inefable Stephen Albert: «*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo». Y: «*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de

Borges y Bioy Casares retorna de un modo renovado y propio en autores como Ana María Shua, creadora de su antología personal de minificciones.

⁴⁹⁹ Shua (2016: 74, de «Botánica del caos» [2000]). En unas declaraciones realizadas por la autora para la realización de esta memoria, podemos contar con la siguiente apreciación a propósito de este minicuento: «Simplemente quise jugar con el cuento de Borges, pero sobre todo con su título, y divertirme con la idea de pensar qué podría pasar si en lugar de elegir un camino entre los muchos posibles, fuéramos capaces de tomar todos los caminos a la vez».

tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades»⁵⁰⁰. Aunque he querido ilustrar esta red laberíntica con la creación de un nuevo arte literario, infinito, aquí la voz narradora se encarga de retomar los postulados del sinólogo Albert, para quien el jardín es sinónimo de una adivinanza, parábola o imagen del tiempo. Esa misma voz obedece a un precepto «antiguo»: ante las bifurcaciones y ramificaciones del jardín-tiempo, «divídetes». La conjugación del verbo *dividirse* en la segunda persona del singular, del modo imperativo, propicia la creación de un *tú* de cara a un *yo*. Dos instancias que se desdoblán y siguen senderos, «los senderos», que se bifurcan, convergen, crean recorridos paralelos, divergentes, que se unen y vuelven a separarse. Esta imagen en constante movimiento parece detenerse llegados al «sin embargo» del segundo sintagma. Aquí, la voz narradora se pregunta a sí misma, «a veces», lo siguiente: «La felicidad, ¿no es elegir y perderse?». En contra del doble, del yo desdoblado, la minificción pareciera apostar por una posible definición de la felicidad, que consiste en elegir un sendero, solo uno, y aceptar perderse en él, o, por otra parte, esta pérdida consiste justamente en la capacidad de multiplicar el andar por todos los caminos a la vez; las dos posibilidades de interpretación parecen ser aceptables. Pero esta definición no se plantea como una afirmación sino más bien como una interrogante. La definición de la felicidad se expresa como uno más de los senderos en la gran trama de la literatura y el tiempo.

Ciertos críticos, como Guillermo Siles, consideran que estas «alusiones, guiños y réplicas a algunos de sus precursores [como Borges]», «revelan los diversos matices de la literatura escrita por mujeres y la originalidad de sus propuestas». No obstante, tal vez resulte delicado, polémico y hasta inútil reducir a Ana María Shua y a otras creadoras hispánicas de minificción a esa «intersección operada entre las representaciones de géneros sexuales y literarios en consonancia con posicionamientos teóricos de los estudios de género»; no obstante, sí creo que es posible conservar, para los efectos de nuestra discusión, la alusión a unas «estéticas refractarias» en un sentido estricto, tal y como lo define el mismo Siles, para quien, «en las [estéticas refractarias], la escritura pone a funcionar mecanismos deconstructivos, simulacros e hibridaciones especialmente afines con las convenciones inestables y móviles del microrrelato»⁵⁰¹. El ejemplo citado puede así definirse como un

⁵⁰⁰ Borges (2017 [1944]: 73).

⁵⁰¹ Siles (2007: 176). A propósito de las «estéticas refractarias», Siles explica que «este concepto fue introducido por Nelly Richard [quien a su vez] retoma la concepción de Walter Benjamin acerca de un “arte refractario” que busca “romper la conformidad de las lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural, etcétera” [Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994: 17]».

mecanismo en plena deconstrucción, un simulacro de una referencia conocida y canonizada que se transforma en juego, sofisma, distracción y, finalmente, metadiscurso: la minificación habla de sí misma; ¿consiste acaso la felicidad del microrrelato en la elección de una sola trama y en la renuncia a la capacidad inagotable de las narraciones sin fin que se bifurcan? Una de las minificaciones de Shua convoca varias referencias literarias y afirma, así, otra metáfora de la creación, según la cual la reescritura de Pierre Menard fue, en realidad, el verdadero *Quijote* que terminó siendo plagiado por Cervantes —el microrrelato que sigue y el anterior componen, como se puede apreciar, una red intratextual—:

MÁQUINA DEL TIEMPO

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard⁵⁰².

Retomando de nuevo a Guillermo Siles, es bastante probable que los temas literarios trabajados por Borges y Bioy Casares regresen en la narrativa de Shua, autora de la colección de microrrelatos *La sueñera* (1984); estos esfuerzos, al menos para nosotros como lectores, insisten en el carácter fragmentario y en la intertextualidad de la narrativa breve, y, sobre todo, en la posible impronta borgiana en la producción creativa de la creadora de *Los amores de Laurita*. De *La sueñera* se han extraído veinte minipiezas para *Minificaciones. Antología personal*; he elegido la siguiente para ilustrar la última parte de este análisis:

250

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de gravedad⁵⁰³.

La voz narradora centra en la manzana todo el protagonismo de la minificación. La manzana resuena en la bala de «In memoriam J. F. K.», en donde, como he comentado antes, el metal disparado que provoca el magnicidio de Kennedy sirve para evocar una serie de objetos responsables de la muerte de algunos personajes históricos y bíblicos. «La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell» parece ser, más que nada, un objeto mortífero, que en realidad se encarga de provocar la caída interrumpida de la famosa manzana de Newton, transmutada en fruto prohibido que sella el final del idílico periodo en el Edén, descrito en el Génesis. Algunas religiones cristianas consideran que el destierro del jardín divino de los padres fundadores de la humanidad representa una caída; es la Caída del hombre. Si los destinos humanos se pierden en un mundo de desolación y angustia, la

⁵⁰² Shua (1992: 78).

⁵⁰³ Shua (2016: 36, «La sueñera» [1984]).

manzana nunca cae y frustra la formulación de una de las grandes leyes de la ciencia. Historia, religión y pensamiento científico se funden en un sueño, en la ensoñación de un Newton que también, a su manera, se ve confrontado a un jardín de senderos. Adán y Eva, «para regocijo de la serpiente», impiden que la felicidad del progreso sea consumada. La manzana nunca cae; los primeros hombres sí lo hacen, son enviados lejos del Paraíso. La tradición y las creencias se resuelven en un juego que puede ser pesimista en esa infinita bifurcación de senderos observada en 1916 por el doctor Yu Tsun, y adivinada a medias por Stephen Albert, en esa fábula del tiempo creada por un hacedor invidente y puesta como una ofrenda a una niña que creía ser un caballo el día que aprendió a leer.

LILIAN ELPHICK, LA MELODÍA DEL DOBLE DIFUMINADO

Creo que resulta conveniente iniciar los análisis dedicados a los autores chilenos con una mención previa a Vicente Huidobro (1893-1948), considerado por la crítica como uno de los «iniciadores» de la minificción narrativa hispánica, además de ser una figura central gracias a una serie de contribuciones realizadas a la literatura que, pese a su importancia, no serán tratadas en este apartado⁵⁰⁴. Comenzaré recordando ciertas nociones formuladas por Juan Armando Epple, quien, apoyándose en los postulados de Lagmanovich, considera que la «evolución posterior y consolidación como praxis estética» del microrrelato «se vincula a los procesos de impugnación axiológica de la tradición moderna que se vive en este siglo: derogación de los discursos de la modernidad, canibalización paródica e iconoclasta de sus modelos culturales, desmontaje de los centros canónicos para privilegiar las zonas fronterizas y marginales, irrupción y semantización de lo fragmentario frente al principio de unidad del discurso moderno»⁵⁰⁵. Conviene añadir a tales consideraciones el revisitado juego del doble —el dilema existencial propiciado por el yo y el yo—, y que Huidobro retoma en esta minipieza varias veces citada y que figura en la antología que Epple dedica al microrrelato chileno:

TRAGEDIA

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga.
Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas,
reglamentadas como árboles de paseo.

⁵⁰⁴ Lagmanovich (2006: 176-185) incluye a Huidobro en una galería de creadores de minificción vinculados a las vanguardias de principios del siglo XX: Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández. Por otro lado, debemos a Fernando Valls (2010c: 89-110) un estudio que da cuenta de las voces más destacadas —y «actuales»— del microrrelato chileno; son mencionados Juan Armando Epple, Pía Barros, Diego Muñoz Valenzuela, Lilian Elphick y Gabriela Aguilera.

⁵⁰⁵ Epple (2002: 9).

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados, sino llenos de asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda⁵⁰⁶.

Una mujer desdoblada en dos entidades: una es la que se casa, la otra «permanecía soltera y luego tomó un amante». «¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?». Estas consecuencias inciden en la «tragedia» del final, que llega tras seis párrafos minuciosamente confeccionados, y en donde se lee que el marido «se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra». La minipieza representa una versión que anticipa quince años antes, de alguna manera, el mencionado «Borges y yo». La escisión de la personalidad parece constituir un tema predilecto dentro de las discusiones ventiladas por las vanguardias de principios del siglo XX; la minipieza de Huidobro pareciera querer posicionarse a medio camino entre el surrealismo y un creacionismo adaptado a la prosa: por un lado, el inconsciente se despliega en una versión dual de una misma persona que, en el discurso, en la forma del relato, se deja arrastrar por «los impulsos», por una «lógica interna», en palabras del *Diccionario*. Estas reflexiones armonizan en buena medida con el imaginario borgiano y han constituido un soporte de creación para varias generaciones de autores chilenos, que aquí, desafortunadamente, no podrán mencionarse, pero que han realizado una contribución más que generosa al desarrollo de la literatura brevísima en su país y en el resto de la esfera hispánica.

Y es llegado a este punto que introduciré a Lilian Elphick (Santiago de Chile, 1959), escritora con estudios superiores en literatura, directora de talleres, editora, participante y ganadora de no pocos concursos y distinciones dentro y fuera de su país. Elphick nació justo el año antes de la publicación de *El hacedor*, en la década en que se publicaron los *Cuentos breves y extraordinarios*. En su narrativa se percibe un cierto desenfado, una estructura libre y sin aparentes pretensiones filosóficas; sin embargo, la eterna dualidad como tema literario — según se desprende de la minipieza «Tragedia», de Huidobro— se desarrolla en una historia urbana escrita por la creadora chilena; se trata del cuento «El otro afuera», en el cual un

⁵⁰⁶ En Epple (2002: 12). La antología *Cien microcuentos chilenos* comienza con tres minipiezas firmadas por Huidobro. «Tragedia» fue publicada originalmente en *Antología*, edición de Eduardo Anguita, Santiago, Zig-Zag, 1945, p. 190.

hombre observa desde su ventana las escenas que se suceden en un parque. Entre el hombre que espera y la mujer esperada se lleva a cabo una progresiva y al parecer irremediable fundición de identidades. Al final, el hombre, el yo narrador en primera persona, dice:

«Mi miedo está aquí conmigo, firme, real. No sé dónde estoy ni quiero saberlo. Y no puedo moverme, siento el frío de la pared apoderándose de mi espalda. La oscuridad repleta mi vista, busco fósforos en los bolsillos, pero encuentro algo afilado, húmedo. Retiro la mano de inmediato y corro nuevamente, corro con su imagen incrustada en la piel. La velocidad se hace más intensa a medida que grito la desesperación de no conocer su nombre»⁵⁰⁷.

La implosión del desdoblamiento —los dos yo resumidos en uno— constituye uno de los ejes trabajados en este cuento que, en mi opinión, retoma los conflictos identitarios para desarrollarlos en microrrelatos, como éste que sigue a continuación y sobre el cual desarrollaré la primera parte del examen dedicado a Elphick:

AVISO DE EXTRAVÍO

He perdido mi imagen, la palabra, ese amor feble y fugaz; he perdido lo que nunca perdí: la sombra y la luz. También se han extraviado algunos granos de arena que guardaba en mis zapatos. A quien los encuentre, por favor, no los devuelva⁵⁰⁸.

Si bien es cierto que la cuestión del doble como, por ejemplo, en «Borges y yo», conserva un halo de éxtasis del sujeto literario frente al espejo —como si dijera en una frase banal, aunque en cualquier instante lo dicho pudiera trocarse en un momento de horror: «Estoy complacido de los muchos yoes que este reflejo puede mostrarme»—, en el microrrelato de Elphick nos aproximamos a una abolición del individuo construido por la narración. El título, «Aviso de extravío», es casi un llamado de socorro, una manera de llamar la atención sobre la pérdida, aspecto que se aclara en las cuatro primeras palabras del texto: «He perdido mi imagen». A la imagen en cuestión se le añade «la palabra», que se define como «ese amor feble y fugaz». Se repite el primer enunciado, esta vez para aludir a dos esencias antagónicas necesarias para el ser: «la sombra y la luz». Al participio pasado del verbo «perder» se suma otra acción, «extraviarse», conjugada a una tercera persona indefinida para referirse a «algunos granos de arena que [el sujeto] guardaba en [sus] zapatos». La arena es una forma de simbolizar el tiempo, esa instancia que tantas obsesiones ha despertado en físicos y metafísicos, y que en el minicuento de Elphick se define como la sustancia más profunda del individuo: la arena equivale al polvo que, según los escritos bíblicos, hace referencia a dos instantes capitales: la creación-nacimiento y la muerte. «Imagen, palabra, sombra, luz, granos de arena». Las pérdidas son tan irremediables que la voz narradora parece no tener otra opción que decir a su hipotético interlocutor: «A quien los encuentre, por favor, no los devuelva». El final

⁵⁰⁷ Elphick (2001: 86).

⁵⁰⁸ En *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010: 155).

reconoce otra vía detrás del espejo, una en la que no hay desdoblamientos ni binomios multiplicados de la identidad, sino la nada, una desaparición progresiva del yo de la narración.

Ahora bien, sobre lo anterior, quisiera recordar que Ricardo Piglia, en sus «Tesis sobre el cuento» y en sus «Nuevas tesis sobre el cuento», expone dos postulados básicos para la comprensión de las formas breves que aquí podríamos extrapolar al microrrelato, siendo consciente de los riesgos que esto podría ocasionar en lo que atañe a la todavía vigente discusión sobre los géneros narrativos; no obstante, por su pertinencia, aquí los cito, incluyendo entre corchetes las adaptaciones necesarias para nuestro análisis, esperando no levantar ninguna polémica. El primero de los postulados dice: «Un [microrrelato] siempre cuenta dos historias» y el segundo: «La historia secreta es la clave de la forma del [microrrelato] y de sus variantes». Todo esto concluye en lo siguiente: «El [microrrelato] se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta»⁵⁰⁹. ¿Cuál es la «verdad secreta» del minicuento «Aviso de extravío»? Si se consienten los argumentos de Piglia, ¿cuáles son las dos historias de la minipieza? ¿Y cuál sería la historia secreta? Podemos inferir que hay, en efecto, dos niveles de lectura: el primero se relaciona con la difuminación de la identidad; el segundo, en este caso, tendría que ver con un querer desaparecer. El microrrelato aspira a emparentarse en su forma a una de esas esquelas que solíamos leer en los periódicos, pero en el fondo maneja dos tramas paralelas y subvierte, así, los hartos conocidos dilemas del doble borgiano.

No obstante, Elphick no pierde tampoco de vista las referencias culturales de la literatura hispánica y universal, y refunda a su manera el mito cervantino, pero en una paródica versión que se inspira del diálogo para escindir esta vez la imagen del creador y de la criatura literaria, y, una vez hecho esto, volver a refundirlos, casi con la misma intención de alcanzar la progresiva desaparición de la identidad a la que me he referido anteriormente. En esta minificción narrativa vale la pena recordar que «el arte de narrar es un arte de duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible, como la silueta de una mariposa contra la tela vacía»⁵¹⁰. Ese «arte de duplicación» es el que se aprecia en el siguiente relato:

DOBLE PERSONALIDAD

—Dime Sancho, ¿quién es Don Miguel de Cervantes y Saavedra?

—El autor de vuestras aventuras, mi señor.

—¡El autor de mis aventuras soy yo! ¡Dónde está ese hombre para acusarlo!

⁵⁰⁹ Piglia (2000: 105, 108, 111).

⁵¹⁰ Piglia (2000: 135).

- En la cárcel, mi buen señor.
 —¿Qué? ¿Ya ha sido condenado por plagio?
 —No, mi señor.
 —Entonces, ¿por qué? ¡Vamos, habla hombre, que no tengo todo el día!
 —Pues, por falsificación de identidad. Dice ser don Quijote de la Mancha.
 —Qué confusión me has creado, Sancho. Te prohíbo que hables más del tema.
 —Sí, don Miguel⁵¹¹.

El diálogo sirve como recurso formal para esta breve e ingeniosa pieza. En el primer enunciado el lector supone que el responsable de formular la pregunta acerca de la identidad de Cervantes es don Quijote. Se entiende que escudero y caballero andante conversan acerca de quién es, en realidad, la mano que ha decidido que ellos existan como criaturas literarias. Don Quijote niega que exista otro aparte de él que pueda asegurar la paternidad de sus aventuras. Continúan las preguntas y se crea el enredo —«Qué confusión me has creado, Sancho»—; la prohibición que el servidor recibe de seguir hablando se termina con una respuesta que ilumina el texto gracias a ese efecto sorpresa que permite comprender que, gracias al intercambio de preguntas y respuestas, Cervantes y don Quijote constituyen una sola persona. Este microrrelato nos permite proponer, al menos, dos conclusiones: primero, la posibilidad de imaginar que Cervantes y su caballero sean la misma persona elabora una breve teoría acerca de los autores considerados como personajes de sus propias narraciones, a la imagen del escritor y lector de su propio manuscrito en «Continuidad de los parques», de Cortázar; segundo, la necesidad de recrear una minificción a partir de la novela más representativa de la literatura española es un síntoma de la necesaria pasión por repetirse constantemente que demuestra la composición ultracorta. Creo que Elphick también adopta como suyas alegaciones borgianas como la siguiente: «La literatura es como una biblioteca infinita de la que cada individuo sólo puede leer unas páginas; pero quizás en esas páginas esté ya lo esencial, quizás la literatura esté repitiendo siempre las mismas cosas con una acentuación, con una modulación ligeramente distinta»⁵¹². Lilian Elphick repite, pues, las mismas páginas de la biblioteca borgiana, pero con una tonalidad propia, en un fraseo musical que corresponde únicamente a la autora chilena y que deja escuchar la melodía de un doble difuminado, de un doble fundido entre la realidad y la creación artística.

DIEGO MUÑOZ VALENZUELA O LA FRACCIÓN DEL SUEÑO

El año 1956 es clave dentro de la crónica de la celebridad que Borges fue adquiriendo a medida que se acercaba a los sesenta años. La «Guía biobibliográfica» de *Borges esencial* señala

⁵¹¹ En Epple (2005: 67).

⁵¹² Bravo y Paoletti (1999: 48; en: Osvaldo Ferrari, *En diálogo, I y II*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985).

como hitos de aquel año su nombramiento como «profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires», así como dos sendas distinciones: «el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Cuyo (Argentina)» y el «Premio Nacional de Literatura»⁵¹³. En 1956 también nació Diego Muñoz Valenzuela, en Concepción (Chile), a más de mil seiscientos kilómetros de Buenos Aires, en la costa opuesta, de cara al océano Pacífico. Fernando Valls confirma que Muñoz Valenzuela, al igual que Elphick, integra «una de las generaciones literarias que cuenta con más denominaciones», a saber, «*generación NN, generación del 73, generación de los ochenta, generación Post golpe o generación marginals*»⁵¹⁴. El chileno, a sus sesenta y cinco años cumplidos, ha realizado estudios en ingeniería que han resultado compatibles con sus inquietudes literarias, las cuales fueron adquiriendo cada vez una presencia mayor en su carrera. Ha sido merecedor de varias becas y premios, y el autor de una serie respetable de novelas, cuentos y microrrelatos; su última publicación, *Rompiendo realidades* (2021), reúne veinte minicuentos ilustrados por la artista hondureña Claudia Matute.

En una de sus declaraciones, Muñoz Valenzuela afirma que su descubrimiento de la ficción breve ocurrió, de un modo muy similar al de Borges, con la literatura oriental⁵¹⁵. El autor no proporciona una referencia precisa del cuento, pero quizá hoy nos resulte natural imaginar que se trató de «El sueño de la mariposa»; tal vez esto no sea relevante en nuestra discusión dado que el chileno ha comprendido que el hecho de acoplarse a una narrativa brevísima se relaciona en cierta medida con la literatura fantástica —Zuramérica, la casa editora de *Rompiendo realidades*, introduce «el propósito» de los minicuentos del chileno: «alterar el orden natural de las cosas, presentar una galería de seres fabulosos, provocar asombro, jugar con el arte»—. Estas preocupaciones literarias no son nuevas en Muñoz Valenzuela si tomamos como referencia el cuento suyo «Cruzar la calle». La narración comienza así: «Me encanta visitar a Roberto cuando está internado. Es un maldito bastardo loquísimo, pero me gusta ir a verlo». La historia se desarrolla mediante una semblanza del loco Roberto, un antiguo profesor de filosofía, saxofonista amateur, iconoclasta. El yo narrador se siente cada vez más subyugado por la lucidez del supuesto chiflado y por ese manicomio de maravillas en el que es posible toparse hasta con el mismo Van Gogh —o

⁵¹³ Borges (2017: CXXIV).

⁵¹⁴ Valls (2010c); las cursivas son del autor.

⁵¹⁵ «Para mí, el microcuento es una seducción inexplicable. La primera vez que leí un cuento breve, que fue un cuento fantástico chino muy antiguo, me impresionó porque descubrí un mundo que conectaba muy bien la narrativa con la poesía, por la densidad de significado. Y eso me dio vueltas, hasta que empecé a escribir mis primeros cuentos breves [...]. El ejercicio de la brevedad es terriblemente difícil, hoy me obligo al ejercicio de la brevedad para mantener vivo el respeto por el significado que tiene una sola línea». Muñoz Valenzuela también reconoce sus influencias: «[...] autores que me impactaron como Borges, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Rulfo» (en entrevista a García-Corales, 2005: 176-177).

más bien con alguien que se hace llamar como el artista holandés; en ambos casos, el detalle es superfluo—. Me interesa, sobre todo, el final; el cuento termina así: «Cuando trato de concentrarme escucho la música de saxo viniendo de muy adentro, de una zona en penumbras que apenas me atrevo a vislumbrar. Entonces pienso cada vez con más fuerza en esa idea que me obsesiona. Cruzar la calle. Hacia los girasoles amarillos, hacia las locas mezclas de licores, hacia una danza silenciosa, hacia las certezas y las dudas que me aterran. Hacia ese gigantesco imán o girasol o música que me estremece. Eso. Cruzar la calle»⁵¹⁶. Como puede deducirse, el yo narrador se desplaza cada vez más hacia el terreno de la locura, hacia ese querer «cruzar la calle», hacia ese universo desquiciado en el que una nueva razón se hace posible mediante los subterfugios del arte: la pintura, la literatura, la música.

La necesidad de retomar el tema de la locura y el arte se proyecta, pues, espontáneamente —y una vez más— sobre la novela de Cervantes. El siguiente microrrelato sitúa las correrías del caballero manchego «en algún lugar de» nuestra época tumultuosa y consumista:

DON QUIJOTE 2005

1

Don Quijote resucita para celebrar sus cuatrocientos años. Recorre el mundo dando conferencias que coronan los múltiples homenajes del mundo hispanoamericano. No sabe qué hacer con tantos viáticos y honorarios, y los acumula en los bolsillos de su traje de lino beige. Aburrido del constante acoso de admiradores y estudiosos, escapa por la puerta de servicio del lujoso hotel de turno y entra a una hamburguesería. Con tantos cócteles y cenas de celebración ha engordado visiblemente. Han tenido que confeccionarle sucesivas armaduras que se adapten a la creciente barriga. Con un fajo de dólares apretado entre sus dedos, se ubica en la fila más corta, evaluando doblar las raciones de queso y papas fritas. «La que se ha perdido Sancho por no acompañarme», murmura y comienza a engullir su italiana especial.

2

Ulula con gran resonancia el teléfono celular de don Quijote, mas el hidalgo no transige y continúa cabalgando su rocín con derecho. Sancho resopla del otro lado de la línea, a Dios rogando que el caballero tenga a bien responder a la llamada que torciera el acechante destino. Dulcinea espera en la puerta de la iglesia con un ramo de orquídeas y exhala un suspiro al ver al caballero aproximarse al galope en lontananza. Viene por la avenida colmada de gentes que lo vitorean agitando banderillas de La Mancha. «Ella no es quien usted cree que es, don Alonso —resuella el fiel escudero—, grandes decepciones le aguardan, mi señor, contestadme por la gracia de Dios». Don Quijote carga con el rostro iluminado, sin hacer caso de la infernal sonaja⁵¹⁷.

La contextualización del relato en el año 2005 parece recordarnos que don Quijote es, indudablemente, inmortal: sus andanzas cumplen ya cuatrocientos años desde 1605, aunque la voz narradora nos precise que el caballero andante ha resucitado «para celebrar» la efeméride. El microrrelato se divide en dos partes equilibradas: en la primera, don Quijote —devenido un conferenciante y promotor de la novela que él mismo interpreta— se prepara para disfrutar de una hamburguesa luego de escabullirse de ese ejército de devotos lectores,

⁵¹⁶ Muñoz Valenzuela (2001: 189, 194).

⁵¹⁷ En Epple (2005: 65-66).

«admiradores y estudiosos», que celebran el milagro de su resurrección; en la segunda parte, un enloquecido don Quijote hace caso omiso de las advertencias de su fiel escudero —ambos tienen ahora la posibilidad de comunicarse con la tecnología del teléfono móvil—, quien quiere advertirle de la peor de sus locuras jamás contadas: embestir, montado en su rocín, contra la pobre Dulcinea, que lo espera a «la puerta de la iglesia con un ramo de orquídeas». ¿Quién sabe por quién o qué habrá tomado este don Alonso devuelto a la vida a su dama resucitada tanto como el mismo Sancho? La acción de comer una hamburguesa, icono de la comida rápida y, por consiguiente, de la industrialización de las sociedades occidentales del siglo XXI, parece recrear el mito de Cervantes, pero desprovisto de ideales, cansado de que lo festejen y adulen, engordado ahora por los «tantos cócteles y cenas de celebración» a los que ha sido invitado. El registro paródico no pierde de vista la locura del personaje que decide atacar, en el siguiente apartado, a la imagen que se ha fabricado del amor y de los motivos más altruistas de sus luchas por la Mancha. Este don Alonso, que parece sucumbir a un nuevo y fatal delirio, vuelve a demostrar, como lo hizo cuatrocientos años atrás, que la locura es sinónimo de lucidez. Destruyendo sus ideales, la criatura literaria cervantina se asegura de apretar el botón y accionar el detonante que logra la explosión de la novela. Creo que estas imágenes pueden aproximarse a la interpretación que expuse en el capítulo anterior acerca de la minipieza «De cómo el Quijote fue quemado en Morano», de Julia Otxoa. Considero que Muñoz Valenzuela, al igual que la autora donostiarra, ensaya un conflicto de los géneros en función de una composición literaria paradigmática: las numerosas alusiones al *Quijote* no son sino la excusa perfecta para que el microrrelato contemporáneo anuncie su preponderancia como manifestación artística de primer orden y la inexorable desaparición de la novela como género —véase también cómo el minicuento del creador chileno se divide en dos párrafos que aluden a las dos partes de la novela de Cervantes, aunque la segunda, como bien se sabe, no apareció sino diez años después de la primera—. Borges llegó a decir, en una de sus ácidas críticas publicadas en la revista *Sur*, que «son contados los libros —las *Mil y una noches*, diremos, o el *Orlando Furioso*— de cuya esencia misma es inseparable la longitud, porque nos da la certidumbre de que en sus páginas podemos perdernos como en un sueño o una música; las muchas páginas, en general, son promesa de tedio y obra de la mera rutina»⁵¹⁸. El *Quijote* que Muñoz Valenzuela ensaya parece salido de un sueño en el cual «las muchas páginas» se convierten en el blanco de una lucidez extraordinaria: tras el apartado

⁵¹⁸ Borges (1999: 308). Ricardo Piglia (2000: 121) añade: «Borges considera que la novela no es narrativa porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la elipsis, y por tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales».

jocoso inicial, y una vez digerida la hamburguesa —recordatorio de unos tiempos en lo que casi todo se resume en la *filosofía del desecho*—, el caballero andante se apresta a acabar con los días de Dulcinea, el eslabón que sostiene todo el peso del edificio cervantino. El *Quijote* del siglo XXI es, si se quiere, algo así como el nuevo paradigma del microrrelato.

Pero la locura, por otro lado, no puede mantenerse al margen de la muerte, puerta de entrada a la eternidad, como puede figurarse en otro minicuento de Muñoz Valenzuela que ha sido varias veces reseñado, que transcribo a continuación y con el cual finalizaré el análisis dedicado al creador penquista:

EL VERDUGO

El verdugo, ansioso, afila su hacha brillante con ahínco, sonríe y espera. Pero algo debe vislumbrar en los ojos de quienes lo rodean, que petrifica su sonrisa y se llena de espanto.

El Heraldo se acerca al galope y lee el nombre del condenado, que es el verdugo⁵¹⁹.

Tres instancias completan el cuadro: el verdugo, una multitud sonriente a la espera del ajusticiamiento de un condenado y «el Heraldo». La brevedad de la historia respeta el mecanismo de evolución o movimiento que caracteriza a toda minificción narrativa: si en el primer enunciado el verdugo prepara su hacha, en el segundo «los ojos de quienes lo rodean [se llenan] de espanto»; el tercero ofrece la explicación del fenómeno: el castigador se convierte a su vez en el ajusticiado a manos del mismo mensajero de la muerte. Aunque las referencias a «El sueño», de O. Henry, no me parezcan tan veladas, considero que Diego Muñoz Valenzuela expone en esta minipieza una ilustración de esa «noción de espera y de tensión hacia el final secreto (y único) de un relato breve»⁵²⁰. «El arte de narrar —continúa Piglia— se funda en la lectura equivocada de los signos. Como las artes adivinatorias, la narración descubre un mundo olvidado en unas huellas que encierran el secreto del porvenir». En «El verdugo», el futuro queda aparcado en una zona invisible; la muerte del ajusticiador no es narrada, pero la imagen de ese instante no contado se pone lógicamente de manifiesto por obra de la elipsis. Es ese «mundo olvidado» al que acude el alma del hombre ignorante de su propia muerte en el día fatal de su ejecución. Me parece que la contribución más elocuente de Muñoz Valenzuela, detrás de su probable influencia borgiana, consiste en la reestructuración del microrrelato en calidad de género manifestador de una verdad oculta que se reserva para un futuro situado en el blanco de la página, en el silencio, en el área reservada para la imaginación y complicidad del lector. Borges le dijo a Ernesto Sábato, un día de diciembre de 1974, que «el cuento es un breve sueño, una corta alucinación»⁵²¹. Sobre

⁵¹⁹ En Epple (2002: 92; publicado en *Nada ha terminado*, Santiago de Chile, Obsidiana, 1984, p. 52).

⁵²⁰ Piglia (2000: 116).

⁵²¹ Borges y Sábato (1997: 50-51).

esto, podemos inferir que el microrrelato es una fracción de ese sueño, la fascinación del instante, el porvenir a punto de ocurrir y de ser relatado. El penquista se encarga de darle forma a estas nociones de literatura; tal vez se inspira en Borges y se encarga de sostener con aplomo los hilos de sus ensoñaciones fugaces.

CRISTINA PERI ROSSI, LA ETERNIDAD EN UN ESPEJO

He iniciado las observaciones dedicadas al corpus de narradores hispanoamericanos, «los del lado de acá», con José de la Colina, santanderino republicano exilado en México tras los naufragios causados por la Guerra Civil española, y ahora voy a terminar este apartado con una narradora uruguaya que ha hecho de España su lugar de residencia desde los años setenta. Con Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), premiada con el Cervantes, se cierra el círculo según el cual un español termina haciendo de América el centro de sus creaciones y una hispanoamericana hace lo propio, pero en sentido inverso, en la Ciudad Condal. Llegamos, así, al término de los catorce narradores estudiados, todos representantes de una literatura hispánica que hoy reconoce en ellos sus contribuciones al arte de la minificción narrativa.

Peri Rossi nace el año de publicación de la colección de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* y de la *Antología poética argentina*, «en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares»⁵²². Fue en una biblioteca, aunque no familiar, en donde pudo descubrir la lectura a una edad temprana. Realizó estudios de literatura comparada, ejerció el magisterio, se exilió en España durante los tiempos agitados que dieron paso a la llamada dictadura cívico-militar en Uruguay, residió en París por un tiempo y mantuvo con Cortázar una larga y fructífera amistad. De hecho, cuando se repasan las «afinidades literarias» de la autora, se menciona al creador de *Rayuela*, así como otras referencias de diversa procedencia y época: Felisberto Hernández, Jonathan Swift, Homero, Franz Kafka, J. D. Salinger, Juan José Arreola, Octavio Paz y, por supuesto, Julio Cortázar —Valls, de hecho, identifica el «tinte cortazariano» de las narraciones breves de Peri Rossi en el cierre de su análisis—⁵²³. Pocas afinidades, pues, a primera vista, con el universo borgiano. La literatura de Peri Rossi brota de una insatisfacción y pareciera esbozar una idea de conclusión: el laberinto somos todos, está en cada uno, representa una instancia individual y alienadora en el cual el yo se dedica a relatar el sufrimiento de la pérdida. Dicho de otro modo, si podemos inferir que Cortázar es

⁵²² Borges (2017: CXXII).

⁵²³ Valls (2018b: 49, 59) dice también que Peri Rossi ha defendido «la idea de que la literatura tiene como finalidad expresarse, transmitir y comprometerse».

hijo espiritual —aunque un tanto díscolo— de Borges, Peri Rossi es, de alguna manera, nieta inmaterial del hacedor argentino. De lo que sigue se podrá validar o no este postulado.

Antes de analizar las tres piezas que he seleccionado —Valls nos dice también que la creadora no está de acuerdo con la distinción entre cuento y microrrelato—, quisiera dedicar algunas líneas a la narración que lleva por título «El constructor de espejos»⁵²⁴. En este relato, la acción se desarrolla en un mundo atemporal en el que un hombre se dedica a la fabricación de espejos de todo tipo; unos reflejan la memoria; otros, el amor. El fabricante decide construir un muro de azogue que separe la ciudad del resto, y levantar un gran espejo en el cual todos los habitantes puedan verse reflejados. El objetivo supremo es que todos los vecinos, a la final, «puedan comprobar el espectáculo incesante de la multiplicidad y la fragmentación» para evitar de este modo «los numerosos errores de pensamiento y de conducta que pueden atribuirse a la falta de conciencia acerca de la infinita simultaneidad de lo real»⁵²⁵. El espejo es el medio por el cual un mundo ensimismado logra ser capaz de contemplar el transcurso de la vida de cada quien —los movimientos, las idas y venidas, los pensamientos y las acciones, todo al mismo tiempo— y sirve de testigo ocular, de ilustración o ejemplo —nadie podrá ocultar sus acciones en un mundo multiplicado, fragmentado, desdoblado cientos de veces—. La lectura de este texto, que considero como un microrrelato dentro de la colección *Cuentos reunidos* (2007), me ha permitido apreciar hasta qué punto el espejo borgiano ha sido capaz de evolucionar y, en el caso que nos corresponde, agrandarse y cubrirlo todo. Es como si el espejo en Peri Rossi equivaliera a los mapas que cubren todo el orbe en «Del rigor en la ciencia»; la finalidad de una superficie omnisciente que todo lo proyecta parece tener, en suma, la ambición de observar y contar cada ínfima partícula del universo. La finalidad es menos metafísica que propia a una forma de militancia: una sociedad capaz de reflejarse a sí misma puede evitar, a la postre, no pocos errores. Se lee, pues, entre líneas, la toma de conciencia colectiva, pero el fondo de la historia —con toda seguridad, inconscientemente—, respeta a mi modo de ver el canon borgiano. El «yo y yo» es más bien sustituido por un «nosotros y nosotros»; la doble dinámica de escisión-fundición de identidades es materia del infinito. Con estas ideas preliminares, pienso, puedo presentar el primer minicuento de Peri Rossi que examino en estas páginas:

CRIANZAS

Siempre imagino que mi madre tiene nada más que veinticinco años (la edad que ella tenía cuando yo nací), de ahí que me enfurezca si la oigo arrastrar los pies, cloquear, toser, pensar como una vieja. No entiendo por qué a los veinticinco años le han salido arrugas ni me explico cómo siendo tan joven se acuesta tan temprano.

⁵²⁴ Valls (2018b: 45); Peri Rossi (2007: 583-585).

⁵²⁵ Peri Rossi (2007: 585).

Si en algún momento de pavorosa lucidez advierto que es una vieja, tal descubrimiento me llena de horror, por lo cual trato inmediatamente de expulsar dicho conocimiento de la luz de mi conciencia, de manera que en seguida recupera sus veinticinco años.

Ella me trata a mí continuamente como si fuera yo una niña, por lo cual nos entendemos perfectamente. No insisto en crecer, porque sé que es inútil: para nosotros dos, el tiempo se ha estacionado y ninguna cosa en el mundo podría hacerlo correr. Moriré de cinco años y ella de veinticinco: a nuestro funeral asistirá una muchedumbre de ancianos niños y de niños que jamás llegaron a crecer⁵²⁶.

Este microrrelato aparece en la antología de David Lagmanovich (2005) con la primera frase entre corchetes a modo de título; es en la compilación de Clara Obligado (2013), que he empleado, en donde figura el título que puede leerse aquí: «Crianzas». Vamos a establecer como hipótesis que las voces narradoras de éste y de los dos próximos minicuentos de Peri Rossi proceden de ese mundo fragmentado signado por una eternidad de identidades. En el caso que nos corresponde, la clave parece residir en una parte del segundo enunciado del tercer párrafo: «El tiempo se ha estacionado y ninguna cosa en el mundo podría hacerlo correr». En la superficie de algún espejo, dos mujeres dejan de envejecer: la madre sigue teniendo veinticinco años y la hija, cinco. La eternidad es un asunto del tiempo; puede tratarse de un tiempo circular —como en el experimento de *La invención de Morel*, en donde los individuos se convierten en las imágenes de un filme que se proyecta una y otra vez— o puede intuirse como un anhelo de detener el proceso irremediable que conduce a todos los seres mortales a la muerte. Este anhelo se entiende así; es eso, un simple deseo, puesto que la voz narradora proyecta en un futuro lo que está por ocurrir, pero en una realidad estática: «Moriré de cinco años y ella de veinticinco». Se reserva a un porvenir el episodio de «un funeral [al que] asistirá una muchedumbre de ancianos niños y de niños que jamás llegaron a crecer». La idea de un tiempo detenido se asemeja a una nota suspendida, fija, mientras toda una sinfonía truena por los aires. La ilusión de vivir para siempre es cosa de un simple reflejo en un espejo en el que la voz narradora se dice algo como esto: «Vivo la eternidad en un instante en el que me digo a mí misma que nunca dejaré de tener cinco años». Estos artificios que son más bien del orden de la autosugestión no imposibilitan que lo eterno pueda reflejarse en el espejo de «todos y todos». La conciencia colectiva que Peri Rossi vehicula en sus narraciones alcanza un punto, como en «El Aleph», en el cual es posible ver «el inconcebible universo»⁵²⁷, como ocurre en la siguiente minipieza:

[11]

Ella me trajo apasionantes presentes que yo me preocupé por ordenar y clasificar en una caja.

Había un diente de su madre, después de muerta, algo amarillento, que olía a hierba seca. Dentro de un pequeño estuche, de extremos quemados, me trajo un día un helecho muerto. Sobre la delirante separación de sus filamentos lloramos toda una tarde. También me regaló un lente antiguo

⁵²⁶ En Obligado (2013: 65); publicado originalmente sin título en *Indicios pánicos*, Montevideo, Nuestra América, 1970.

⁵²⁷ Borges (2017: 236).

que pertenecía a su abuela: en el aro donde se apoyaría la nariz una imponente cresta revelaba la deformidad de la abuela, vuelta espectro desde un pavoroso accidente que peló, torció, bifurcó su cara. De todas maneras, continuó tejiendo. Había una hebra de esa lana: gruesa, ancha, abierta, de color sangriento, más parecida a una sogá que a una lana. Ella jugaba a ahorcarse los dedos con esa lana. Y dentro de una pequeña pecera, el presente que ella valoraba más: el ínfimo feto de su hermano, desprendido del útero de su madre al ascender una escalera, que ella recogió presurosa antes de que se escurriera por la alfombra y conservó en cloroformo, para que no se pudriera. Con el tiempo, de tanto tenerlo enfrente de la cama, flotando en su agua celeste, llegué a verle unos ojos pequeñísimos, los hombros como aletas y el dibujo de sus dos piernas, que nunca llegaron a separarse.

Mi gato también lo miraba con curiosidad⁵²⁸.

En el espejo es posible que una realidad onírica se despliegue. En una caja, la voz narradora «ordena y clasifica» los «apasionantes presentes» que una segunda persona, «ella», le trae. El sótano de Beatriz Viterbo se ha empequeñecido, pero *todo* sigue siendo susceptible de contemplarse: un diente, un estuche, un helecho muerto, un lente antiguo, una hebra de lana, una pecera y, dentro de ella, un feto. La sucesión de objetos pareciera describir una vida que comienza con una alusión a la muerte —el diente pertenece a la madre muerta— hasta llegar al origen, pero de un modo distorsionado, puesto que la presencia del feto es síntoma de un nacimiento truncado. Los dos extremos del círculo se unen; la muerte es abarcadora y llena la idea de una eternidad fija. En otros términos, la idea de lo eterno se reemplaza por la nada que permite evocar, por otro lado, los objetos perdidos de una existencia, los tesoros ínfimos de una vida que ya no existe. La forma en que se realiza el recuento de las cosas que se conservan conduce al lector, desde mi punto de vista, a una instancia constituida por el sueño. El sueño es el lugar, dentro de ese gran espejo, en el que un reflejo fugaz puede asegurar la idea de una revelación; hay dos historias que se desarrollan, como en un sueño: en una de ellas se observa una supuesta realidad aparente —en nuestro caso, el recuento de una serie de objetos curiosos que se conservan por alguna razón— y «un nivel escondido», que es como «la segunda historia del cuento», una trama subterránea en la que subyace una «verdad»⁵²⁹. ¿Cuál es la verdad de esta minificción? Si se me permite volver a la hipótesis del espejo colectivo, podría apuntar que se trata de congelar la vida en uno de esos objetos que alguna vez tuvieron un significado especial; el feto en la pecera es el reflejo del ser que nunca pudo nacer; la eternidad se proyecta, pues, en el estado puro de una existencia potencial, que permanece obligada a ser poco más que el comienzo de una sustancia humana.

Las cuestiones que he abordado se parecen, de algún modo, a las inquietudes borgianas. «Nuestra lectura de Peri Rossi —remedando un conocido ensayo— afina y desvía sensiblemente nuestra lectura de Borges»⁵³⁰. Si en el fondo de estas narraciones se percibe

⁵²⁸ En Encinar y Valcárcel (2011: 115; publicado originalmente en *Indicios pánicos*, Barcelona, Bruguera, 1981 [1970]).

⁵²⁹ Adélaïde de Chatellus (2011: 162-163).

⁵³⁰ De «Kafka y sus precursores», *Otras inquisiciones*, Borges (2017: 395).

una angustia y una digresión que la uruguaya cultiva con franqueza, es válido recordar que las minipiezas respetan, en su forma, las seis proposiciones de Calvino para una narrativa: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia⁵³¹. Creo que esto nos permite apreciar las creaciones de Peri Rossi como auténticas piezas de orfebrería; la minuciosidad de la confección estructural es proporcional a la ambiciosa dimensión de los temas que se manejan.

El siguiente microrrelato permite cerrar este análisis y el último capítulo de esta memoria:

ENTRE LA ESPADA Y LA PARED

El espacio que queda entre la espada y la pared es exiguo. Si huyendo de la espada, retrocedo hasta la pared, el frío del muro me congela; si huyendo de la pared trato de avanzar en sentido contrario, la espada se clava en mi garganta. Cualquier alternativa, pues, que pretenda establecerse entre ellas es falsa, y como tal, la denuncio. Tanto el muro como la espada sólo pretenden mi aniquilación, mi muerte, por lo cual me resisto a elegir. Si la espada fuera más benigna que el muro, o la pared, menos lacerante que el filo de aquélla, cabría la posibilidad de decidirse, pero cualquiera que las observe —la espada, la pared— comprenderá enseguida que sus diferencias son sólo superficiales. Sé que tampoco es posible dilatar mi muerte tratando de vivir en el corto espacio que media entre la pared y la espada. No sólo el aire se ha enrarecido, está lleno de gases y de partículas venenosas: además, la espada me produce pequeños cortes (que yo disimulo con pudor) y el frío de la pared congestiona mis pulmones, aunque yo toso con discreción. Si consiguiera escurrirme (imposible salvación), la espada y el muro quedarían enfrentados; pero su poder, faltando yo entre ambos, habría disminuido tanto que posiblemente el muro se derrumbara y la espada enmoheciera. Pero no existe ningún resquicio por el cual pueda huir, y cuando consigo engañar a la espada, la pared se agiganta, y si me separo de la pared, la espada avanza.

He procurado distraer la atención de la espada proponiéndole juegos, pero es muy astuta, y cuando deja de apuntar a mi garganta, es porque dirige su filo hacia mi corazón. En cuanto al muro, es verdad que a veces olvido que se trata de una pared de hielo, y, cansado, busco apoyo en él: no bien lo hago, un escalofrío mortal me recuerda su naturaleza.

He vivido así los últimos meses. No sé por cuánto tiempo aún podré evitar el muro, la espada. El espacio es cada vez más estrecho y mis fuerzas se agotan. Me es indiferente mi destino: si moriré de una congestión pulmonar o me desangraré a causa de una herida; esto no me preocupa. Pero denuncio definitivamente que entre la espada y la pared no existe lugar donde vivir⁵³².

En ese espacio entre «la espada y la pared» hay un tiempo congelado, un fragmento de la existencia. Los dos extremos en que apenas logra moverse el yo literario alude a las dos

⁵³¹ Aquí transcribo cuatro de las seis propuestas narrativas de Calvino, a partir de una traducción francesa de las célebres *Lezioni americane*, las cuales ilustran la artesanía literaria de Cristina Peri Rossi. Sobre la ligereza: «Si je voulais choisir un symbole inaugural pour se présenter au nouveau millénaire, je choisirais ceci: la souplesse du saut soudain du poète-philosophe qui se hisse par-dessus la lourdeur du monde, prouvant ainsi que sa gravité recèle le secret de la légèreté, tandis que ce que beaucoup prennent pour la vitalité des temps, bruyante, agressive, trépidante et tapageuse, appartient au royaume de la mort, comme un cimetière d'automobiles rouillées». Sobre la exactitud: «Le poète de la précision [est] capable de saisir la sensation la plus subtile d'une oreille, d'une main, d'un œil prompts et assurés». Sobre la visibilidad: «Si j'ai inclus la Visibilité dans ma liste des valeurs à sauver, c'est pour avertir que nous courons le danger de perdre une faculté humaine fondamentale: le pouvoir de visualiser des figures les yeux fermés, de faire jaillir des couleurs et des formes à partir de l'alignement de caractères alphabétiques tracés sur une page blanche, de *penser* par images». Sobre la multiplicidad: «[...] le moindre objet est vu comme le centre d'un réseau de relations que l'écrivain ne peut s'empêcher de parcourir, multipliant les détails de telle sorte que ses descriptions et digressions deviennent infinies» (Calvino, 2017: 24, 91, 134, 154).

⁵³² En Encinar y Valcárcel (2011: 117; publicado originalmente en *Cuentos reunidos*, Barcelona, Lumen, 2007, pp. 316-317).

verdades que un espejo hace posible: de un lado, el aparente orden de las cosas; del otro, su reflejo. Sueño y realidad; el enigma de lo doble reaparece en el cristal. Regresan Chuang Tzu y la mariposa —no se sabe si soñaba con morir por una espada o si era una espada que soñaba con matar a un prisionero; se puede decir lo mismo de la pared—; un ejército de cientos de Quijotes fragmentados, en miniatura, avanza y reabre la paradoja —vivir entre la perfecta locura o la imperfecta cordura—; Gregor Samsa se debate entre la felicidad del monstruo o la desdicha del humano; la espada y la pared simbolizan dos realidades paralelas, dos elecciones con un mismo resultado. La muerte o la nada están ahí, en un abrir y cerrar de ojos, mientras, queda el refugio de una eternidad que es tan sólo un fragmento, un hilo de vida. En Cristina Peri Rossi se disimula la impronta borgiana; hay un atisbo de Cortázar en alguna parte, pero en el fondo, cuando el yo pierde la batalla entre la espada y la pared, queda el abismo, y después del abismo, el laberinto, y después del laberinto, el espejo, y después del espejo, la espada y la pared. El ciclo se repite una y otra vez, el «atroz eterno retorno» que cita Bioy Casares: repetir una y otras veces más el mismo dibujo de «un tapiz oriental», invocando traductores, sinólogos, fantasías y murallas, dragones y partidas de ajedrez, relatos apócrifos, microrrelatos que comienzan a gestarse como un feto en una pecera, que se queda así, diminuto, para siempre, pero con todo el universo encerrado en el pecho, en el que hay un charco o una semilla. O alguna impronta. O Borges.

EL MICRORRELATO BORGIANO

CONCLUSIONES

Antes de pasar a las conclusiones que resultan de las consideraciones desarrolladas en los capítulos anteriores, dos preguntas me vienen a la mente: ¿cuál podría ser la primera aportación de este trabajo?, ¿podemos ser capaces de distinguir que hay algo nuevo que no se conociera ya acerca de Borges? Posiblemente, y a modo de síntesis, lo que de verdad importa no consiste tanto en señalar o apuntar hacia lo que Borges escribió y leyó, y cómo lo hizo, sino más bien en detenernos en la forma en que los lectores que hoy somos nosotros, los que vivimos en esta segunda década del siglo XXI, hemos podido redescubrir algunos procesos en los que la escritura borgiana fue convirtiéndose con el correr de los años en canon del microrrelato hispánico. Sobre este particular, una experiencia personal me viene a la mente.

Unas semanas antes de terminar la redacción de esta tesis, en agosto de 2021, tuve la oportunidad de visitar la tumba de Borges en el cementerio de los Reyes, en Ginebra. La lápida en la que aparece inscrito su nombre se asemeja a una enorme puerta de piedra; sabiendo cuán importante y apreciado fue el tema de la muerte en la obra del argentino, imaginé que aquella lápida era en realidad la entrada a un camino por el que se llegaba a un submundo, a una realidad paralela en la que me era posible contemplar una tertulia en algún lugar que no era, pero que debía parecerse a Buenos Aires. En esa visión, alegre, aunque con un cierto aire a melancolía y encierro, me era posible distinguir la figura de un hombre de apariencia distinguida, con una expresión entre afable y risueña en el rostro, los ojos entrecerrados, un bastón puesto contra una rodilla mientras en una mano sostenía una taza de té. Era Borges. «Seguí, seguí, que te está quedando muy bien». Le estaba hablando a otro hombre, un poco más joven que él, aunque la cabellera plateada no daba pie a los equívocos, si bien el gesto complaciente y triunfal que adoptaba lo rejuvenecía por unos instantes a cada frase escrita sobre una hoja entre una montaña de libros, algunos de vieja factura. Era Bioy Casares. En aquella imagen estaban dándole forma al párrafo de un volumen hallado en alguna parte y que, por obra del artificio, el talento y la brevedad, se convertiría en un minicuento. Bebían té, eran felices, reescribían, distorsionaban; una frase entera en el original

desaparecía y era sustituida por un adjetivo. Si trato ahora de esforzarme, podría imaginar que vi en la escena descrita un grupo de figuras traslúcidas de hombres y mujeres; algunos estaban sentados, otros de pie. La mayoría sonreía, algunos parecían disgustados. Por sus indumentarias, parecían venidos de otras épocas, de otros mundos: había un grupo de señores que parecían mandarines de alguna ilustre dinastía; en un rincón vi a unos rabinos sentados, muy serios, y a su lado había una señora acompañada de lamas tibetanos, muy oronda ella; creí ver a un visir con su séquito y, si hacía otro esfuerzo, habría podido imaginar el relincho de unos corceles azul azabache. La magia se evaporó entonces, volví a abrir los ojos y me encontré de nuevo en Ginebra. Era una mañana de verano muy fresca, y me dije que había tenido la suerte de darme una idea de uno de esos tantos momentos supremos en la creación de los *Cuentos breves y extraordinarios*. Y fue entonces cuando me dije que era a partir de este punto que podría empezar a presentar las principales recapitulaciones de esta memoria.

La antología de minipiezas *Hikâyat gharîba wa 'adjîba* fue traducida al francés, y publicada en 1977, por René R. Khawam bajo el título *Histoires étranges et merveilleuses*. Poniendo aparte las coincidencias para nada sospechosas con los *Cuentos breves y extraordinarios*, me parece interesante establecer la siguiente analogía entre ambos intitolados: si lo extraordinario puede ser sinónimo de maravilloso, ¿es posible relacionar lo breve con lo extraño? La obra traducida por Khawam profundiza en las fuentes de *Las mil y una noches* y formaliza la genealogía de una literatura «que encuentra su mejor expresión en la fábula, la parábola, la apología». La autoría es colectiva; la obra se transforma así en una especie de pieza creada por un autor coral, que se difumina en el resultado de la propia narración. Pero no podemos engañarnos; detrás de esa valiosa colección hay una firma: se trata del literato y hombre de leyes egipcio Ahmad Al-Qalyôûbî (h. 1580-1659), con quien podríamos establecer una relación en el modo de entender la literatura de Borges y Bioy Casares. Refiriéndose a Al-Qalyôûbî, Khawam destaca alguna de sus «cualidades literarias personales: fineza, gusto por la medida, humor latente, sobriedad en el trazo», y señala algunos antecedentes preclaros de esta figura de la literatura árabe, a saber, «los cuentos de animales del *Pancatantra*» indio, así como «los cuentos de la vieja Alemania transcritos por los hermanos Grimm». Khawam menciona la esencia de esa «corriente inmemorial, venida del más lejano Oriente», en la que podemos entroncar a los *Cuentos breves y extraordinarios*: «el entretenimiento y la enseñanza». Y prosigue, en esta especie de hermandad literaria en la que emparenta las obras de la India védica con las de Europa del Norte, refiriendo algunas características comunes en todos estos

ámbitos: «brevedad del relato, familiaridad con las realidades más humildes de la existencia (la vida animal, el hambre, la sed, la fatiga, la miseria, el exilio)»⁵³³.

Si no nos es posible asumir que Borges y Bioy Casares llegaron al origen de sus fuentes literarias mediante otro recurso que no fuera el de las traducciones a idiomas conocidos por los antólogos —esencialmente, el inglés, el francés y el alemán—, lo que sí es digno de mención es el hecho de circunscribir el microrrelato en una cronología desordenada que nos remite a un paisaje espiritual de diferentes culturas y modos de entender el mundo. Poner a dialogar a una orientalista francesa como Alexandra David-Néel con un pasaje del Talmud y una minipieza de la literatura árabe, como hemos visto en el capítulo «El resultado final», constituye ante todo un modo de expresar la deuda que la minificción narrativa en español tiene con las manifestaciones similares encontradas en otras latitudes. Esto debería, pues, invitarnos a considerar el estudio del microrrelato desde una perspectiva propia a la literatura comparada, marco de estudio que puede ayudarnos a proponer aquí, al menos, cuatro postulados⁵³⁴.

Primero, hemos hablado aquí de la influencia ejercida por Borges sobre un grupo de narradores hispanoamericanos nacidos entre los años treinta y cincuenta del siglo XX. Todos crecieron y se formaron como escritores gracias a numerosas lecturas entre las que, tarde o temprano, se reflejó la impronta borgiana. Pero al término de estas consideraciones creo que es posible afirmar que los creadores estudiados también han influido en Borges a su manera; es decir, en sus creaciones breves y en sus modos de leer, nuestra percepción del patrimonio borgiano termina resultando modificada⁵³⁵. Hay ejemplos elocuentes, como los de Raúl Brasca y Ana María Shua, que se valen de referencias directas a Borges en minificciones como «La otra, la misma» y «Máquina del tiempo», respectivamente. ¿Y qué decir, por ejemplo, de Luis Mateo Díez y de sus piezas ultracortas, como «El pozo»? Los temas de la muerte y la eternidad no son exclusivos en Borges, evidentemente, pero cuando nos topamos con un microrrelato que aborda estos temas resulta lógico que nos interroguemos en esas

⁵³³ Khawam (1977: 33-34). La traducción de estas declaraciones es mía.

⁵³⁴ Me he valido de las observaciones proporcionadas por Domínguez, Saussy y Villanueva (2016: 10-11) para redactar los cuatro postulados de este apartado.

⁵³⁵ Dudo que mis impresiones finales puedan describirse mejor que en el siguiente enunciado de Sandra Contreras (2013: 197), el cual evoca el ensayo borgiano dedicado a la influencia en la literatura del autor de *La metamorfosis*: «La clave de la serie de los precursores de Kafka reside en el hecho de que las heterogéneas piezas que la componen se parecen a Kafka, pero no todas se parecen entre sí. Este último hecho, dice Borges, es el más significativo. No recuerdo este pasaje para sugerir la construcción de una serie de precursores entre los nombres que barajamos; sólo lo hago para constatar que *quienes mejor leen a Borges son quienes menos se le parecen*» (la cursiva es mía).

necesidades que la narración brevísima manifiesta por encerrar en dos párrafos o en una línea la densidad de esas acuciantes cuestiones metafísicas.

Segundo, en Borges y Bioy Casares traducir consiste en reescribir, y, generalmente, en recrear. En el primer caso, aludimos a una reescritura, a una repetición de un mismo tema, sea a través de un título o de dos narraciones que manifiestan entre sí ciertas simetrías, como pudo verse en «La sombra de las jugadas», en *Cuentos breves y extraordinarios*. La recreación, a mi parecer, tiene que ver con el acto de inventar de nuevo, no a partir de la nada, sino de una base que ofrece las líneas esenciales de lo que se quiere decir. El caso de «La vuelta del maestro», en este sentido, me ha parecido ejemplar. Luego puede inferirse que la obra de Borges, como él tantas veces lo admitió, es un constante reciclaje de sus propias lecturas, una manera muy particular de hacer que los textos leídos pudieran adquirir vida y convertirse en composiciones autónomas. El trabajo realizado en *Cuentos breves y extraordinarios* constituyó, así, un taller sobre el cual desplegar este oficio de recreación. Cito a continuación otro ejemplo extraído de la antología que sirve también como ilustración de lo que significaba para Borges la esencia literaria; se trata del minicuento «El dibujo del tapiz», cuya fuente original transcribo en primer lugar:

«I read over the lines again, and thinking over them I was reminded of Henry James's story, *The Pattern on the Carpet*; the notion of a man of letters who had written many books and was quite surprised to find that one of his admirers had failed to recognize that all these tales of his were variations on one theme; that a common pattern, like a pattern of an Eastern carpet, ran through them all. If I remember; the novelist died suddenly, without revealing the nature of the pattern, and James ends very exquisitely, leaving us with the faithful admirer, who, we are to understand, is to pass the rest of his days in endeavoring to penetrate the mystery of this one design, latent in a whole self of books»⁵³⁶.

He puesto en cursiva los pasajes sobre los que los antólogos añadieron sus cuotas de recreación; aquí la traducción propuesta en *Cuentos breves y extraordinarios*⁵³⁷:

EL DIBUJO DEL TAPIZ

Recordé el cuento de Henry James, *El dibujo del tapiz*, la historia de un hombre de letras que ha publicado muchas novelas y que oye con alguna perplejidad que uno de sus lectores no había notado que todas eran variaciones de un mismo tema y que un solo dibujo las recorría, como el dibujo de un tapiz oriental. Si no me engaño: el novelista muere, sin haber declarado el secreto, y la historia concluye de una manera muy delicada, dejándonos con el lector que, nos dan a entender, se consagrará a descubrir ese reiterado dibujo, que está oculto en muchos volúmenes.

Arthur Machen, *The London Adventure* (1924)

La traducción en sí ya podría ser tema de otro análisis, pero aquí basta con concentrarse en esa imagen del lector que «se consagra a descubrir ese reiterado dibujo que está oculto en muchos volúmenes». Nótese que el adjetivo «reiterado» no aparece en el

⁵³⁶ Machen (1924: 73-74). Cuando el autor dice al principio que «leyó de nuevo entre líneas», se refiere a un clérigo, Darnell, que un día decidió escribir poemas a pesar de su escasa instrucción.

⁵³⁷ Borges y Bioy Casares (1973: 85).

original y que se trata, pues, de un modo muy borgiano de acentuar la insistencia de los mismos temas, las metáforas de siempre, que pudo identificar y retrabajar en sus composiciones como lector y hacedor.

Esto me conduce al tercero de los postulados que aquí deseo proponer. Se ha visto cómo las referencias de los creadores de narrativa brevísima a don Quijote y Gregor Samsa son el síntoma de una preferencia literaria colectiva o, en el mejor de los casos, de una forma de *prueba de fuego* por la cual todos los narradores deben pasar llegado el momento. En ambos casos, se trata de desandar el camino trazado por Cervantes y Kafka para reducir el volumen, que no la densidad. Me parece que la estructura elíptica del microrrelato es crucial en este sentido, pero también la presencia del espacio en blanco, que es igualmente portador de un significado⁵³⁸. El silencio, según Noguerol, funciona en la narrativa brevísima mediante un doble mecanismo de «restricción» y «sustracción»; se impide, por un lado, el generoso despliegue narrativo de la novela y se elimina o sustrae, por el otro, todo aquello que resulte innecesario con el fin de conservar «el reiterado dibujo del tapiz», el tema anafórico sobre el cual hay que volver, desde diversos enfoques, con historias que se cuentan desde la perspectiva de Sancho o Dulcinea, o según las lecturas del Génesis o de una tragedia de William Shakespeare.

Finalmente, me parece que las preferencias borgianas por las literaturas orientales obedecen a un impulso de crear una forma de correspondencia entre los sistemas lingüísticos propios de la lengua china, por ejemplo, y el español. He llegado a esta conclusión tras leer algunos pasajes de la *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948), obra del sinólogo Georges Margouliès que Borges saluda con admiración en su ensayo dedicado a Nathaniel Hawthorne, en *Otras inquisiciones*. Entre los razonamientos del francés, puede precisarse que una de «las particularidades» del idioma chino consiste en «la presencia de un sistema de escritura ideográfica» que pretende «reproducir, mediante una forma convencional visual, el sentido de las palabras que tal forma está destinada a notar»⁵³⁹. No debería costarnos suponer

⁵³⁸ Francisca Noguerol (2014: 79) alude a «la existencia de dos poéticas esenciales en relación al silencio: una alcanzada por contención y otra por depuración o, lo que es lo mismo, una primera obtenida por restricción — lo que supone un aparato compositivo para condensar— y una segunda deudora de la sustracción de datos, lo que lleva a cribar información». Asimismo, Andrés-Suárez (2010b: 57, 64) recuerda que, y esto también se ha comentado previamente, en el microrrelato «la parte omitida tiene mucho más peso que la visible y el lector se ve obligado a reconstruir los huecos que faltan, a efectuar la decodificación de los sentidos ocultos, sobreentendidos, sabiendo de antemano que, pese a todos sus esfuerzos, persistirán muchas zonas de sombra».

⁵³⁹ He traducido a Margouliès (1948: 13, 16), pero, por precaución, prefiero citar el original: «Les particularités de la langue et de la littérature chinoises tiennent essentiellement à deux éléments : l'invariabilité des mots, qui sont tous monosyllabiques, et la présence d'un système d'écriture idéographique». «On entend par écriture idéographique un système d'écriture qui s'attache à reproduire, sous une forme conventionnelle visuelle, le sens des mots qu'elle est destinée à noter».

el sentimiento de admiración experimentado por Borges ante tal posibilidad, según la cual tres trazos delicados podrían servir para representar la idea de un ejército que sitia la muralla de una ciudad, por poner un ejemplo, o una línea inclinada y un punto significan el lunar sobre la superficie empolvada del rostro de la emperatriz. Borges y Bioy Casares debieron haber experimentado esa sensación de lejanía, de impenetrable lejanía, de una literatura que sólo entreabrió sus puertas gracias a las traducciones inglesa o francesas que pudieron conseguir. Por tal razón había que formarse una idea de todas esas posibilidades literarias, distantes y para ellos exóticas, y ponerlas a dialogar con otras literaturas y con los textos apócrifos que compusieron y que constituyen la selección de aquello que podría resultar de una manifestación literaria hispánica —no habría que olvidar que Marco Denevi es uno de los raros narradores hispánicos presentes en *Cuentos breves y extraordinarios*—. También podemos inferir, tras una lectura de la introducción de Margouliès, que la naturaleza limitada de una antología, en términos materiales, obliga a la selección de textos cortos con el fin de ofrecer al lector un conocimiento lo más completo posible del tema rector que dirige una colección determinada como, por ejemplo y en su caso, la literatura china. Las antologías se convertirían, así, en el soporte propiciador de las narraciones breves⁵⁴⁰. De lo anterior puede inferirse que el germen inicial de *Cuentos breves y extraordinarios*, la hoy canónica y pionera antología de microrrelatos hispánicos, encuentra sus principales antecedentes en las traducciones elaboradas por sinólogos como Margouliès y Giles con vistas a la elaboración de colecciones de piezas muy breves, creaciones literarias que dan fe de las diversas composiciones, a lo largo del tiempo y de la historia, de una manifestación artística muy concreta. Pero a diferencia de estas referencias, Borges y Bioy eligieron reescribir y recrear, y crear un diálogo, no siempre correspondido, entre las obras y, en última instancia, entre el lector y las creaciones antologadas. «Alguna vez Borges declaró que estaba más orgulloso de algunos libros que había leído que de los que había escrito», confirma, oportunamente, Blas Matamoro⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ Margouliès (1948: 36-37). Para obtener una mejor comprensión de las ideas del sinólogo a propósito de una antología, léase lo siguiente: «Une anthologie, dans l'acception moderne du texte, est un choix effectué parmi les ouvrages d'une certaine littérature, destiné soit à permettre une opinion sur l'ensemble d'après les échantillons choisis, soit à fournir, réunis et en volume réduit, les meilleures ouvrages autrement disséminés dans les éditions et perdus parmi les recueils d'œuvres complètes» (1948: 31). Y también: «Ce qui importe dans l'anthologie générale, c'est de présenter des traits caractérisant tout l'ensemble de la littérature donnée et non un seul auteur, pas même une époque» (Margouliès, 1948: 41).

⁵⁴¹ Matamoro (2000: 11) añade lo siguiente al respecto: «Examinada borgianamente, esta manifestación propone una pregunta: ¿incluye entre los libros leídos los escritos por Borges? En tal caso, entre lo leído estaría dicha manifestación y la lectura se volvería infinita. Y, efectivamente, la lectura, según Borges, se debate entre dos extremos que escapan a la razón: el acto único e irrepetible de leer, anclado en un momento absolutamente singular, y el inasible infinito».

He tomado como punto de partida para la realización de los análisis anteriores una serie de consideraciones inspiradas en un enfoque de análisis estructuralista. De este modo, y retomando los postulados presentados en el primer capítulo, se recordará que la estructura puede definirse como el cuerpo, el aparato relacionado con la superficie del texto. El estilo es el tono y a la vez una noción que en el ámbito literario puede remitirnos a la forma, el armazón que posteriormente se verá reflejado en la sintaxis. Todorov abarca una definición mucho más amplia del estilo, según la cual, también según un enfoque estructuralista, es posible identificar un nivel de enunciación y otro nivel del enunciado⁵⁴². El primero se puede relacionar con el componente pragmático y el segundo con el semántico-sintáctico, aspectos que he considerado en la lectura de las diferentes piezas evocadas en el corpus. Esta elección, desde luego, puede resultar tan discutible como el resto de las conclusiones aquí presentadas.

Ya para terminar, quisiera citar a dos especialistas de la narrativa brevísima hispánica, cuyas enseñanzas han sido para mí vitales en la realización de esta memoria. Aunque estas ideas no resulten en apariencia correlacionables, creo que todas nos dan una idea de la amplitud del tema aquí tratado, esto es, Borges y el microrrelato hispánico. De David Lagmanovich, autor varias veces citado en estas páginas, asumo una admiración compartida por el creador de *Ficciones*, y me identifico plenamente con el crítico cuando dice que «resplandece en [los textos borgianos] su capacidad para escribir una prosa impecable, nada aparatosa y a la vez altamente significativa, como si estuviéramos frente a un Cervantes redivivo»⁵⁴³. Borges está sentado con honores en el panteón de los clásicos; el título de este trabajo —«De las formas narrativas brevísimas al microrrelato en la obra de ficción de Borges y en sus antologías»— ha querido implicar tanto la evolución de la estructura de la narración reducida, o más bien ese vaivén entre lo corto y lo ultracorto, como la resonancia cervantina que se intuye en todo lo que se ha dicho hasta ahora, y que es tan deudor de Borges como del maestro manchego. Por otro lado, los estudios realizados sobre la narrativa brevísima en el ámbito hispánico han sido tan favorecidos por los críticos que Lauro Zavala ha comentado con perspicacia que «por primera vez en la historia literaria contamos en lengua española con una tradición [...] analítica suficiente para hablar del surgimiento de una teoría literaria producida» en nuestro idioma⁵⁴⁴. Soy consciente del patrimonio crítico levantado por los especialistas que he citado, y que, pese a sus diferentes posturas, han hecho posible que

⁵⁴² Todorov y Ducrot (2006: 344-348).

⁵⁴³ (Lagmanovich, 2010: 206).

⁵⁴⁴ (Zavala, 2010: 23-24).

pudiera darles forma a mis propias conclusiones. Espero que estas inquietudes no se detengan aquí.

«La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto», dice Ricardo Piglia, quien imagina en uno de sus peculiares ensayos, titulado «El último cuento de Borges», el momento en el que un hombre recibe, sin pedirlo, los episodios y las imágenes de la memoria personal de Shakespeare. En este magnífico texto, Piglia explora los temas de «la manipulación de la memoria y de la identidad» para evocar el tema borgiano del doble y cómo el proceso shakesperiano es devuelto a su vez. Cito los párrafos finales del texto:

«Podemos imaginar a alguien que en el futuro (en una pieza de hotel, en Londres) comienza inesperadamente a ser visitado por los recuerdos de un oscuro escritor sudamericano al que apenas conoce.

Entonces ve la imagen de un patio de mosaicos y un aljibe en una casa de dos pisos en la esquina de Guatemala y Serrano; ve la figura frágil de Macedonio Fernández en la penumbra de un cuarto vacío; ve una tropilla de caballos de crin arremolinada que galopa en la llanura bajo la hondura del poniente; ve en un hotel abandonado un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin; ve un tranvía que cruza las calles quietas de la ciudad de Buenos Aires y en él ve a un hombre que, con el libro arrimado a sus ojos de miope, lee por primera vez la *Comedia* de Dante; ve a una muchacha india de crenchas rubias y ojos azules, vestida con dos mantas coloradas, que cruza lentamente la plaza de un pueblo en la frontera norte de la provincia de Buenos Aires; ve la llave herrumbrada que abre la puerta de una vasta biblioteca en la calle México; ve una pesa de bronce y un hrön y un reloj de arena y ve el manuscrito perdido en un libro de Conrad y ve el bello rostro inaccesible de Matilde Urbach que sonrío en la luminosa claridad de un atardecer de verano.

Tal vez en el porvenir alguien, una mujer que aún no ha nacido, sueñe que recibe la memoria de Borges como Borges soñó que recibía la memoria de Shakespeare»⁵⁴⁵.

No me cabe duda de que es ésta, a la larga, la esencia del microrrelato que aquí hemos estudiado. El microrrelato borgiano.

⁵⁴⁵ Piglia (2000: 49-54).

BREVEDAD

Quisiera detenerme más, ser más extenso y pausado. Pero ¿cómo ocultar que no tengo nada más que decir?

David Lagmanovich, *Los cuatro elementos*

Entrevista a cinco autores del corpus

De las formas narrativas brevísimas al microrrelato en la obra de ficción de Borges y en sus antologías

Tesis doctoral

Entrevista a Julia Otxoa, 2 de junio de 2020

Usted nació en 1953, el mismo año en que Borges inicia la edición de sus Obras completas a cargo de la editorial Emecé. ¿Puede recordar el texto preciso con el que descubrió a Borges, describir el momento en el que esto ocurrió, decir la edad que usted tenía entonces?

No recuerdo el texto preciso con el que descubrí a Borges, fui una lectora muy voraz desde muy temprano; el único recuerdo nítido, tendría yo 11 o 12 años, fue el hallazgo de un armario en la casa de una de mis tías, lleno de novelas de serie negra de los mejores autores: Simenon, Conan Doyle, Dashiell Hammet, Agatha Christie... eran todos de un tío mío, y me los leí en un par de años, jamás he vuelto a leer serie negra, pero esas lecturas dejaron en mí una huella esencial, un modo deductivo de pensamiento, una capacidad de análisis en la percepción de las cosas. Luego vinieron otras lecturas en la adolescencia y juventud, sobre todo filosofía y poesía, y más tarde la narrativa; quedé deslumbrada por Kafka, Dostoievski y Chejov, y tras ellos muchos autores, muchos autores... entre ellos, eran los años del *boom* latinoamericano, Julio Cortázar, Borges... pero también los grandes narradores de cuento breve norteamericano Raymond Carver, etc., y la inglesa Virginia Woolf, el italiano Ítalo Calvino... La inspiración es algo enigmático que no se nutre únicamente de un solo autor o de lecturas determinadas, también es una destilación de lo vivido, de la memoria, una amalgama de cosas que hacen que en mi narrativa tenga un carácter surrealista, una expresión a veces grotesca, irónica, misteriosa, lúdica, etc. Todos aquellos autores por tanto que se expresen con buena literatura a través de las formas breves, la concisión, el universo de lo fabuloso, lo lúdico, lo misterioso, la metaliteratura, me interesan.

Es decir, considero a Borges un gran autor, pero dentro de mis autores más queridos también incluiría a Kafka, a Bohumil Hrabal, a Italo Calvino, a Virginia Woolf... a Roberto Arlt... una lista infinita... Sucede que en una determinada época un autor, una lectura responde mejor a tus preguntas y en otra otro tipo de lectura responde a otras.

Siempre me han gustado esos autores que narran a través de lo fabuloso, lo absurdo, lo surrealista, que juegan con las apariencias, con los lectores, con los conceptos... ricos intelectualmente.

En su página web, se puede leer una cita suya: «El microrrelato es para mí ese pequeño charco en el camino donde se refleja el universo». Me parece que la frase recuerda mucho el concepto borgiano de la literatura. ¿Piensa usted que de alguna manera Borges ha influido en su obra literaria? ¿Podría precisar en qué aspectos la impronta borgiana se ha manifestado en su propia carrera como escritora?

No creo que únicamente, como ya le he dicho anteriormente, haya influido en mi obra narrativa, lo ha hecho junto a muchos autores más, y junto a mis propias vivencias personales... es algo mucho más complejo el tema de la inspiración.

Y con referencia a mi frase en la web, pues hace muchísimos años que dejé de leer a Borges; lo leí todo en mi juventud y esa frase de mi web es de ahora, así que tiene que ver más con mi concepción de la brevedad en las formas expresivas, en el fragmento como reflejo de la totalidad, algo que ya defendía en los oscuros años treinta europeos el filósofo Walter Benjamin. Me interesa la concisión, lo simbólico, ese también que todo es uno del universo zen.

Su microrrelato «Frase», publicado en la Antología del microrrelato español (1906-2011), editada por Irene Andres-Suárez (2012, Madrid, Cátedra), nos habla de un anciano que se esfuerza en encontrar «el sentido de [una] frase» escrita sobre un «desconchado muro». La vida del anciano se consume, por así decirlo, en esta búsqueda infructuosa de una respuesta que nunca llega; al final, cae «sumido en un profundo letargo», y sueña. «Soñó con ser un desconchado muro cercando un solar vacío, inscrita en él una frase que un niño con atención leía...». En este microrrelato, encuentro algunas referencias borgianas: el ciclo constante que se repite; la difuminación de fronteras entre el sueño y lo que creemos llamar realidad; la metaliteratura, esa invasión de la ficción dentro de la ficción. Ya sé que existen tantas lecturas como lectores, pero me gustaría saber qué piensa usted de estas reflexiones personales acerca de su microrrelato.

Su reflexión sobre mi microrrelato me parece muy acertada y descriptiva de mi narrativa. ¡Es todo un honor para mí la relación que hace con Borges de mi narrativa!

Entrevista a Ana María Shua, 20 de agosto de 2021

Usted nació en 1951, el año en que Borges publica la colección de cuentos La muerte y la brújula, así como dos obras en colaboración: una con Delia Ingenieros, Antiguas literaturas germánicas, y otra con Adolfo Bioy Casares, Los mejores cuentos policiales, 2.ª serie. ¿Podría tratar de recordar el texto preciso con el que descubrió a Borges, describir el momento en el que esto ocurrió, decir la edad que usted tenía entonces?

Fue *El Aleph*. ¿Cómo no recordarlo? Estaba en la biblioteca de mis tíos. Yo era una niña muy lectora, tenía diez años y había escuchado a los adultos hablar de Borges. ¿Quién era ese autor y por qué lo alababan tanto? Por supuesto mis preferidos eran los clásicos infantiles: los de Luisa May Alcott, los de Salgari, El Príncipe Valiente... Pero tenía mucha curiosidad por saber qué tenía de especial ese autor para que lo nombraran tanto. En el cine, Borges salía en el noticiero: el máximo reconocimiento imaginable. Traté de leer *El Aleph*, no entendía nada, me aburría... hasta que llegué a *El Inmortal*. Me salté los párrafos eruditos y el resto me fascinó. Pero nada fue tan extraordinario como llegar al final y darme cuenta de que ese hombre, el inmortal, ¡era Homero! Y Borges me lo estaba diciendo a mí, porque sabía que yo sabía. ¡Disfruté una exquisita sensación de complicidad intelectual! Poco después encontré *El milagro secreto*, en un libro maravilloso, la *Antología del cuento extraño*, compilada por mi compatriota Rodolfo Walsh. No me acuerdo si me fijé en el autor o no. En esa época de mi vida los cuentos eran como árboles y no me importaba demasiado quién los había escrito. (Sí, es contradictorio con mi interés por saber qué había escrito Borges, pero es real, así de contradictorios somos a esa edad. Y después también.) Un tiempo después, a los once años, quise ingresar a un colegio secundario muy prestigioso. El examen era difícil. Mis padres me mandaron a un curso de ingreso en el que había un profesor de lengua más que exigente. Nos pidió que escribiéramos una redacción con el título "Un día de playa". Yo describí un día de playa en el que se produce una súbita detención del tiempo y todo queda inmóvil por un instante, incluso la sombra de una mosca sobre la arena. Creí que el profesor me había puesto un diez porque no se dio cuenta de que me había "copiado" de *El milagro secreto*. Ahora estoy segura de que me lo gané justamente porque se dio cuenta.

Marco Antonio Campos, en su prólogo a sus Minificciones. Antología personal (2016), dice que usted se ha inspirado de «referencias bíblicas, relatos mitológicos, hechos históricos, cuentos de hadas, ficciones infantiles, fábulas y narraciones orientales». Esta variedad de fuentes tiene un cierto deje borgiano. ¿Piensa usted que de alguna manera Borges ha influido en su obra literaria? ¿Podría precisar en qué aspectos la impronta borgiana se ha manifestado en su propia carrera como escritora?

No hay ningún escritor argentino de mi generación que pueda jactarse de no tener la menor influencia de Borges. Somos hijos réprobos de Borges y hermanos menores de Cortázar y nuestra obra es una constante fuga para escapar de esas influencias. Pero las referencias bíblicas, relatos mitológicos, hechos históricos, cuentos de hadas, ficciones infantiles, fábulas y narraciones orientales no tienen relación directa con mi admiración por Borges. Son lecturas que me llegaron por otros caminos, por ejemplo, mi propia fascinación por el cuento popular que redescubrí leyéndoles a mis hijas y que me

llevó de Ítalo Calvino a *Las mil y una noches*; y de ahí a Afanasiev y los hermanos Grimm, entre otros, en un periplo desordenado pero intenso. Y la Biblia, bueno, es una fuente infinita de historias, ¿cómo no aprovecharla? Creo que la impronta borgiana está presente en mis microrrelatos, mucho más que en los cuentos o las novelas. Y más que en los temas, la percibo en cierta cadencia de la prosa, en cierto melancólico escepticismo de las ideas.

En su microrrelato «El jardín de los senderos», publicado en principio en Botánica del caos (2000), leemos que una voz narradora reconoce haber sido «fiel al antiguo proverbio que exige: en la encrucijada, divídete». «Sin embargo», se pregunta la misma voz, «la felicidad, ¿no es elegir y perderse?». Aquí pareciera que nos encontraríamos con dos temas muy borgianos: en primer lugar, el tema del doble, ese doble que se divide en «el jardín de los senderos que se bifurcan»; el segundo tema pareciera evocar una definición de la felicidad que consiste en perderse en un jardín que podríamos relacionar con un jardín-universo o con un jardín-biblioteca. ¿Qué piensa usted?

No sé, no pensé para nada en un jardín universo o biblioteca. Simplemente quise jugar con el cuento de Borges, pero sobre todo con su título, y divertirme con la idea de pensar qué podría pasar si en lugar de elegir un camino entre los muchos posibles, fuéramos capaces de tomar todos los caminos a la vez.

De las formas narrativas brevísimas al microrrelato en la obra de ficción de Borges y en sus antologías

Tesis doctoral

Entrevista a Luisa Valenzuela, 7 de febrero de 2022

Usted nació en 1938, el mismo año en que muere el padre de Borges. ¿Puede recordar el texto preciso con el que descubrió a Borges, describir el momento en el que esto ocurrió, decir la edad que usted tenía entonces?

¿Piensa usted que Borges ha influido de alguna manera en su obra literaria? ¿Podría precisar en qué aspectos la impronta borgiana se ha manifestado en su propia carrera como escritora?

La verdad es que crecí con Borges; desde que tuve uso de razón, Borges frecuentaba mi casa materna junto con muchos otros escritores y escritoras argentinos hoy famosos; escuché los amistosos debates, asistí a sus conferencias. Así que de haber una influencia es más bien indirecta.

Pensá dos cosas: eran tiempos cuando no existía el concepto de microrrelato en tanto género. Ni siquiera la palabra microrrelato.

Y dos: Borges depuró la lengua española, la peló hasta el hueso, quitó todo barroquismo del camino, apostó siempre por la palabra exacta. Así que, claro, no puede menos que haber abierto el camino al microrrelato y su precisión semántica.

Esta pregunta es válida en caso de que en la anterior usted sí reconozca la influencia de Borges. Me explico: tras leer varias de sus ficciones brevísimas, como «Teoría de la chasse à courre», podría decirse que usted distorsiona la impronta de Borges, la amolda a sus propios intereses, y descubre que todo microrrelato es revelador, portador de un secreto. El hacedor de Buenos Aires mostró en su día la entrada al laberinto. Con usted pareciera que comenzáramos a intuir la salida. ¿Qué piensa?

Vuelvo a lo mismo. La categorización vino después, de hecho, yo descubrí el microrrelato en tanto género en Salamanca a principios de los 90, de boca de Francisca Noguerol. Textos como el que citás forman parte de otro cuerpo de escritura, una miscelánea titulada *Libro que no muere*, que rescaté de mis innumerables cuadernos cuando decidí expatriarme y viajar a Nueva York en 1979.

De las formas narrativas brevísimas al microrrelato en la obra de ficción de Borges y en sus antologías

Tesis doctoral

Entrevista a Lilian Elphick, 7 de febrero de 2022

Usted nació en 1959, en la misma década en que aparece la antología Cuentos breves y extraordinarios, y justo un año antes de la publicación de El hacedor. ¿Puede recordar el texto preciso con el que descubrió a Borges, describir el momento en el que esto ocurrió, decir la edad que usted tenía entonces?

No recuerdo cuándo comencé a leer a Borges. Lo que sí recuerdo fue haber leído con fruición a Kafka y Julio Cortázar antes de los 20 años. A Borges lo leí en la universidad, en plena dictadura chilena, mientras exoneraban a alumnos y profesores. Más que su poesía, me interesaron sus cuentos: «El jardín de senderos que se bifurcan», «El muerto», «Emma Zunz». Aunque, debo decir que siempre me ha perseguido el cuento «El muerto», que leí a los ¿21?, así como hasta el día de hoy me persiguen los cuentos de Kafka (incluyo aquí *La metamorfosis*).

Me parece que su obra refleja la siguiente aseveración borgiana: «La literatura es como una biblioteca infinita de la que cada individuo sólo puede leer unas páginas; pero quizás en esas páginas esté ya lo esencial, quizás la literatura esté repitiendo siempre las mismas cosas con una acentuación, con una modulación ligeramente distinta». ¿Piensa usted que Borges ha influido de alguna manera en su obra literaria? ¿Podría precisar en qué aspectos la impronta borgiana se ha manifestado en su propia carrera como escritora?

Los autores que más han influido en mi modo de construir literatura han sido Kafka, Cortázar, Marguerite Duras y Clarice Lispector. Quizás Borges esté de modo inconsciente en algunos de mis relatos o microrrelatos. Cuando escribo no urdo a mis precursores, sin embargo, de alguna u otra manera se las arreglan para ser una especie de sombra o luz, quién sabe, que acompañan el acto creativo. Debo reconocer que me gusta el juego de la metaliteratura, el yo autor inmerso en la obra y eso, definitivamente, es muy borgeano. Puedo llegar a ser la «mujer que entreteje estos símbolos», parafraseando al autor (ficticio) de «El muerto». Entretejo y también deshago el tejido literario.

Su microrrelato «Doble personalidad», publicado en MicroQuijotes (2005), antología preparada por Juan Armando Epple, visita la gran novela de Cervantes y pareciera proponer la refundición del doble borgiano: creador y criatura creada son, a la larga, los personajes de una misma y vasta narración. ¿Qué piensa usted?

En el ensayo «Magias parciales del *Quijote*» (1952), Borges señala una característica sobrecogedora de algunas narrativas: el plano de la realidad y el de la ficción se confunden, así como lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. Ejemplos: los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*; el barbero revisa la biblioteca del Quijote y encuentra *La Galatea*, de Cervantes; Hamlet es espectador de *Hamlet*. Se trata del mapa dentro del mapa o la literatura dentro de la literatura, donde se genera un espacio laberíntico, irradiante, espejeante. Lo que yo hago en «Doble personalidad» es utilizar el viejo recurso del *doppelgänger*, borro las fronteras entre realidad y ficción (el Quijote-personaje versus Cervantes-autor) en un proceso o entramado que es totalmente ficticio. Veo que en ambas figuras se produce una lucha o pugna con la mano que los escribe.

De las formas narrativas brevísimas al microrrelato en la obra de ficción de Borges y en sus antologías

Tesis doctoral

Entrevista a Diego Muñoz Valenzuela, 7 de febrero de 2022

Usted nació en 1956, un año importante para Borges: el argentino es nombrado profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires y es merecedor del Premio Nacional de Literatura. ¿Puede recordar el texto preciso con el que descubrió a Borges, describir el momento en el que esto ocurrió, decir la edad que usted tenía entonces?

Fue en 1969, es decir, yo tenía 13 años, en clase de Castellano (así se llamaba en esa época, ahora se denomina Lenguaje). Un profesor trabajó con nosotros reemplazando a la profesora regular por dos meses. Ese notable maestro, cuyo nombre quedó olvidado en el confín de los tiempos, anunció que, en vez de abordar el Siglo de Oro, leeríamos narradores actuales. Nos dio a conocer el boom: Rulfo, Cortázar, Borges, Vargas Llosa... El tercer cuento leído y comentado en clases fue *El inmortal*, de Borges. Quedé fascinado, sorprendido, marcado para siempre por esa lectura. Después busqué sus obras, en especial el cuento y el ensayo, y con el tiempo llegué a la *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Ocampo y Bioy Casares. Allí encontré, en los tempranos 70, los primeros microrrelatos, que aún no tenían denominación ni menos aún reconocimiento como género. Quedé hechizado por esas narrativas concisas, envenenado por su magia. Tanto así, que escribí poco después, a mediados de los 70, algunas de esas prosas mínimas sin nombre, entre las que figuran mis primeras publicaciones.

En una entrevista concedida a Guillermo García-Corales, y publicada en 2005 en un libro dedicado a dieciséis escritores chilenos adscritos a la considerada «nueva narrativa», usted afirma haber descubierto la ficción breve gracias a la literatura oriental. Algo similar le pasó a Borges. ¿Piensa usted que el creador de Ficciones ha influido de alguna manera en su obra literaria? ¿Podría precisar en qué aspectos la impronta borgiana se ha manifestado en su propia carrera como escritor?

Ha influido de maneras directas e indirectas, menos o más complejas. Quizá la más importante y más directa sea el acercamiento al microrrelato, en especial a aquel de naturaleza fantástica, que creo constituye una parte importante de mi escritura del género brevísimo. En algunos de mis cuentos puede percibirse una impronta que está más bien a medio camino entre Borges y Cortázar, otro gran maestro.

De otra parte, mi marcada predilección por el cuento es una expresión de la influencia de Borges (aun cuando he escrito muchas novelas, y a la fecha publicado seis) que se expresa en quince volúmenes que incluyen varios microrrelatos. El arte de la escritura del cuento es una cima inalcanzable: siempre constituye un desafío mayor donde se combinan variables diversas y hasta contradictorias entre sí (por ejemplo, trama, personajes, escritura, atmósfera, intensidad, significancia). Eso marca una perseverancia obsesiva, una reiteración permanente de una búsqueda que no parece tener final.

Me parece que en su microrrelato «Don Quijote 2005» usted ensaya un conflicto de los géneros narrativos en función de una composición literaria paradigmática; es decir, la alusión al Quijote parece ser la excusa ideal para que el

microrrelato contemporáneo anuncie su preponderancia como manifestación artística de primer orden ante, por ejemplo, la novela. Borges, dicho sea de paso, consideraba que la novela no era narrativa por alejarse demasiado de las formales orales, según apunta Ricardo Piglia. ¿Qué piensa usted?

Pienso que mi intención principal con este microrrelato era la escritura de una parodia que señalara la imposibilidad de la existencia de un personaje como el Quijote en nuestra sociedad actual, dominada por el consumo y las vivencias triviales.

Al basarse en la intertextualidad, el microrrelato solo existe a partir de la novela original, que viene a ser un reconocimiento de su gigantesca importancia.

De otra parte, es preciso reconocer en la tendencia actual el alza acelerada del microrrelato, que en los tiempos de Borges podía considerarse una curiosidad vistosa para lectores de mente abierta (pues hay quienes están blindados e imposibilitados de apreciar sus fortalezas distintivas).

Hoy el microrrelato, impulsado por sus cultores, estudiosos, difusores y editores, medio siglo después, prospera de manera continua y acelerada, tanto en la forma de libros en papel y electrónicos, como en los soportes de las redes sociales y el mundo de la virtualidad electrónica. Esto ocurre más allá y por encima de las creencias, los deseos, los prejuicios, los cánones estéticos. En este sentido, estoy de acuerdo con que «Don Quijote 2005» señala esa preponderancia de la importancia literaria del microrrelato.

DISCURSO Y LITERATURA

ADAM, J.-M. (2002): «Linguistique textuelle». «Plan de texte». «Superstructures textuelles». En: CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique: *Dictionnaire d'analyse du discours*. París: Seuil, pp. 345-346, 433-434, 557-558.

BARTHES, Roland (1973): «Texte (Théorie du)». En: *Encyclopædia Universalis*, volumen 15. París, pp. 1013-1017.

BLOOM, Harold (1994): *The Western Canon*. Nueva York, San Diego: Harcourt Brace and Company.

CALVINO, Italo (2018): *Pourquoi lire les classiques*. Traducción de Jean-Paul Manganaro y Christophe Milesi. París: Gallimard.

CALVINO, Italo (2017): *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*. París: Gallimard.

CORTÁZAR, Julio (2016): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carlos Álvarez Garriga. Barcelona: Debolsillo.

CORTÁZAR, Julio (2013): *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio (1973): *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets.

CORTÁZAR, Julio (1963): «Quelques aspects du conte». En: CORTÁZAR, Julio (2008): *Nouvelles, histoires et autres contes*. París: Gallimard, pp. 11-24.

DE MAESENEER, Rita y LOGIE, Ilse (2014): «Las antologías como instrumentos de canonización: una introducción». En: de Maeseneer, Rita y Logie, Ilse, eds.: *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur*. Ginebra: Droz, pp. 201-205.

DOMÍNGUEZ, César; SAUSSY, Haun; y VILLANUEVA, Darío (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Traducción de David Mejía. Barcelona: Taurus.

ECO, Umberto (2015): *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo.

ECO, Umberto (1985): *Lector in fabula*. París: Grasset et Fasquelle.

FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica». En: ROAS, David, ed.: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 283-297.

FOUCAULT, Michel (2013): *La grande étrangère. A propos de littérature*. Édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Pote-Bonneville et Judith Revel. París: Éditions EHESS.

FOUCAULT, Michel (1971): *L'ordre du discours*. París: Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses*. París: Gallimard.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.

HURTADO LEÓN, Iván y TORO GARRIDO, Josefina (2007): *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Caracas: El Nacional.

- KRISTEVA, Julia (1969): *Séméiotik. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico». En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7-44.
- RODRÍGUEZ, Adriana (2008): «El análisis del discurso y sus aportaciones a los estudios literarios en el marco de las coordenadas autor, obra, lector y contexto». En: *Andamios, revista de investigación social*, volumen 5, número 9. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 77-98.
- SAER, Juan José (1999): *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2013 [1851]): *Sobre el lenguaje y las palabras. La personalidad literaria*. Estudios que corresponden al tomo II, páginas 598 a 611, y 526 a 535, de *Parerga und Paralipomena*, edición de Julius Frauenstädt. Traducción de Edmundo González-Blanco. Capellades: José J. de Olañeta, Editor.
- SCHWANITZ, Dietrich (2005): *La cultura*. Madrid: Suma de Letras.
- TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald (2006): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (2001): «Definición de lo fantástico». «Lo extraño y lo maravilloso». En: ROAS, David, ed.: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 47-64 y 65-81.
- VALLEJO, Irene (2019): *El infinito en un junco*. Madrid: Siruela.
- VALLS, Fernando (2018): «El rompecabezas de las antologías». En: *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, noviembre de 2018, número 863, pp. 2-3.
- VAN DIJK, Teun (2007): *Estructuras y funciones del discurso*. México D.F.: Siglo XXI.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012): *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- YURKIEVICH, Saúl (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya-Mario Muchnik.

BORGES, BIOY CASARES, SUS FUENTES, LA CRÍTICA

ACEVEDO DE BORGES, Leonor (1999 [1964]): «Propos». En: *Jorge Luis Borges*. París: L'Herne, pp. 9-11.

ADUR, Lucas (2015): «Lo esencial de lo narrativo está en estas piezas. Una lectura de *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares». En: *LL Journal*, volumen 10, número 2, pp. 1-18. City University of New York: Graduate School and University Center. Department of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages.

ALAZRAKI, Jaime (1978): «Jorge Luis Borges». En: ROY, Joaquín, ed.: *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia, pp. 34-76.

AL-QALYUBI, Ahmad (1977): *Histoires étranges et merveilleuses*. Traducción de René R. Khawam. París: Libretto.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1960): «Un cuento de Borges: “La casa de Asterión”», *Revista Iberoamericana*, volumen 25, número 49, enero-junio, pp. 33-43. Universidad de Iowa: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

BALDERSTON, Daniel (2019): *La méthode Borges*. Traducción de Sophie Campbell. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

BALDERSTON, Daniel (2000): *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos.

BALDERSTON, Daniel (1996): *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BALDERSTON, Daniel (1986): *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

BALDERSTON, Daniel (1985): *El precursor velado. R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Traducción de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana.

BARRENECHEA, Ana María (1984): *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BETANCORT SANTOS, Sonia (2010): «Oriente no es una pieza de museo». *Jorge Luis Borges y las culturas de la India*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.

BIOY CASARES, Adolfo (2006): *Borges*. Barcelona: Destino.

BIOY CASARES, Adolfo (2000): *Palabra de Bioy. Conversaciones con Sergio López*. Buenos Aires: Emecé.

BIOY CASARES, Adolfo (1994): *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*. Barcelona: Tusquets.

BIOY CASARES, Adolfo (1972 [1940]): *La invención de Morel*. Madrid: Alianza-Emecé.

BIOY CASARES, Adolfo (1976): *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.

BLANCO, Mercedes (2000): «Borges y la metáfora». En: *Variaciones Borges*, número 9. Aarhus: The Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation, Universidad de Aarhus, pp. 5-39.

BLANCO, Mercedes (1997): «Fiction historique et conte fantastique. Une lecture de “Los teólogos”». En: *Variaciones Borges*, número 4. Aarhus: The Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation, Universidad de Aarhus, pp. 5-50.

BORGES, Jorge Luis (2017): *Borges esencial*. Barcelona: Real Academia Española-Alfaguara.

- BORGES, Jorge Luis (2005): *Obras completas*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- BORGES, Jorge Luis (2001): *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- BORGES, Jorge Luis (2000): *Borges en El Hogar (1935-1958)*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1999): *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*. Barcelona: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1993, 1997a): *Œuvres complètes, I, II*. Edición establecida, presentada y anotada por Jean Pierre Bernès. París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1997b [1928]): *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- BORGES, Jorge Luis (1997c): *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1995): *Borges en Revista multicolor*. Buenos Aires: Atlántida.
- BORGES, Jorge Luis (1990a): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets.
- BORGES, Jorge Luis (1990b [1957]): *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1986): «Prólogo». En: LUGONES, Leopoldo: *La estatua de sal*. Madrid: Siruela.
- BORGES, Jorge Luis (1976): *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- BORGES, Jorge Luis (1977): *Obra poética. 1923-1977*. Madrid: Alianza-Emecé.
- BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo (2002): *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo, eds. (1973): *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada.
- BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo, eds. (1955): *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal.
- BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo (1992): *Diálogos*. Barcelona, Buenos Aires: Seix Barral.
- BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1984 [1957]): *Manual de zoología fantástica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis y LEVINSON, Luisa Mercedes (2009): *La hermana de Eloísa*. Ilustraciones de Antonio Seguí. Madrid: Del Centro.
- BORGES, Jorge Luis, OCAMPO, Silvina y BIOY CASARES, Adolfo, eds. (1977): *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- BORGES, Jorge Luis y SÁBATO, Ernesto (1997): *Diálogos. Compaginados por Orlando Barone*. Buenos Aires: Emecé.
- BRAVO, Pilar y PAOLETTI, Mario (1999): *Borges verbal*. Barcelona: Emecé.
- CÁMPORA, Magdalena y GONZÁLEZ, Javier Roberto, eds. (2011): *Borges-Francia*. Buenos Aires: Selectus.
- CAMURATI, Mireya (1990): *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor.
- CARRIZO, Antonio (1997): *Borges el memorioso*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- COBAS CARRAL, Andrea (2007): «Modos de refundarse. Los casos de Borges, Bioy y Silvina Ocampo». En: VIÑAS, David, dir., y LÓPEZ, María Pía, coord.: *La década infame y los escritores suicidas 1930-1943. Historia de la literatura argentina*, tomo III. Buenos Aires: Paradiso, pp. 83-95.
- COLINA, José de la (2011): «La página viva. Borges y “Borges”». En: *Revista de la Universidad de México*, número 89. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 94.
- CONTRERAS, Sandra (2013): «Aira con Borges». En: *La Biblioteca*, número 13. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 184-201.
- DAVID-NÉEL, Alexandra (1929): *Mystiques et magiciens du Thibet*. París: Plon.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2009): *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011): *El hacedor (de Borges), 'Remake'*. Madrid: Alfaguara.
- FERRER, Manuel (1971): *Borges y la nada*. Londres: Tamesis.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2016): *Borges. La visita del Dios*. Valencia: Tirant Humanidades.
- GENETTE, Gérard (1999): «La littérature selon Borges». En: *Jorge Luis Borges*. París: L'Herne.
- GERAULT, Jean-François (2003): *Jorge Luis Borges: une autre littérature*. París: Encrages.
- GILES, Herbert Allen (1922): *Gems of Chinese Literature*. Shanghái: Kelly and Walsh, Limited.
- GONZÁLEZ MUT, Marcos (2015): *Borges, antólogo de lo fantástico: hacia una poética del género*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1972): *The American Notebooks*. Ohio: Ohio State University Press.
- HELFT, Nicolás (2013): *Borges: postales de una biografía*. Emecé: Buenos Aires.
- HELFT, Nicolás (1997): *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- HENRIKSEN, Zheila (1992): *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Pliegos.
- KAFKA, Franz (1950): *La muraille de Chine et autres récits*. Traducción de Jean Carrive y Alexandre Vialatte. París: Gallimard.
- KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila (1982): *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Londres: Tamesis Book Limited.
- KHAWAM, René R. (1981): «Introduction». En: AL-QALYUBI, Ahmad, *Le fantastique et le quotidien*. París: G.-P. Maisonneuve et Larose.
- KHAWAM, René R. (1977): «Introduction». En: AL-QALYUBI, Ahmad, *Histoires étranges et merveilleuses*. París: Libretto.
- LAFON, Michel (1990): *Borges ou la réécriture*. París: Seuil.
- LOUIS, Annick (2007a): *Borges ante el fascismo*. Berna: Peter Lang.
- LOUIS, Annick (2007b): *Borges face au fascisme, 2. Les fictions du contemporain*. París: Aux lieux d'être.

- MACHEN, Arthur (1924): *The London Adventure of the Art of Wandering*. Londres: Martin Secker.
- MARSIMIÁN, Silvina B. (2015): «Jorge Luis Borges. Del autor al lector. Un caso de lectura palimpsestosa». En: BILBAO RITCHER, Bertha *et alii*. *Ensayos literarios iberoamericanos*, año 1, número 1. Buenos Aires: Librería LGC.
- MATAMORO, Blas (2000): «El lector Borges: los libros y la noche». En: LEFERE, Robin, ed.: *Borges en Bruselas*. Madrid: Visor, pp. 11-20.
- MARGOULIES, Georges (1948): *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*. París: Payot.
- MONGES, Hebe (2008 [1987]): «Introducción». En: BIOY CASARES, Adolfo: *El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Colihue.
- NOGUEROL, Francisca (2000): «Con y contra Borges». En: DE LA FUENTE, José Luis, coord.: *Borges y su herencia literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 63-80.
- OLEA FRANCO, Rafael (2015): «Sobre la difusión de Borges en el mundo». En: OLEA FRANCO, Rafael, ed.: *El legado de Borges*. México, D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 257-274.
- PAULS, Alan (2004): *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- PÉREZ, Alberto Julián (1986): *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- PIGLIA, Ricardo (2005): *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PIÑA, Cristina (2011): «Significación de *El hacedor* en el contexto de la obra borgiana». En: *Revista Digilenguas*, número 7, Córdoba: Universidad de Córdoba, Facultad de Lenguas, pp. 81-94.
- PREMAT, Julio (2018): *Borges*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1991): *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila.
- ROJO, Violeta (2015a): «En el principio fue el caos: Borges y Bioy creadores de la minificción». En: *El cuento en red*, número 30. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 103-108.
- ROSATO, Laura y ÁLVAREZ, Germán (2010): *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- RUIZ, Bernardo (1976). *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. México D.F: Sociedad General de Escritores de México.
- RUSSELL, Bertrand (1918): *Mysticism and Logic*. Londres: Longmans, Green and Co.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2017): «Borges antólogo: La edificación del canon literario nacional y la creación de un nuevo público lector». En: CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores: *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges (1986-2016)*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 105-129.
- SARLO, Beatriz (1995): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel.
- SCARANO, Tommaso (2020): «Nota al testo». En: BORGES, Jorge Luis: *Racconti brevi e straordinari*. Traducción de Tommaso Scarano. Adelphi eBook.
- SILES, Guillermo (2009): «Bajo un breve cielo: microrrelatos de Borges». En: *Variaciones Borges*, número 27. Borges Center, Universidad de Pittsburgh, pp. 149-173.

- SCHOLEM, Gershom G. (1955): *Major Trends in Jewish Mysticism*. Londres: Thames and Hudson.
- SORRENTINO, Fernando (2001): *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- STERNE, Laurence (1849): *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- SUCRE, Guillermo (1969): «Tendencias de la crítica borgiana». En: *Revista iberoamericana*, número 68, mayo-agosto de 1969. México D. F.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon (1906 [1834]): *Historiettes*. París: Société du Mercure de France.
- THON, Sonia (2007): «Pragmática de la recreación del texto: El minotauro de Jorge Luis Borges». En: MARISCAL, Beatriz y MIAJA, María Teresa (eds.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, «Las dos orillas»*. Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 717-725.
- TOMASSINI, Graciela (2017): «Borges: la opción por la brevedad». En: BORGES, Jorge Luis: *Borges esencial*. Barcelona: Real Academia Española-Alfaguara, pp. XCIC-CXX.
- TORO, Alfonso de (2002): «Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual». En: TORO, Alfonso de, ed.: *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura-Ensayo-Filosofía, Theorie und Kritik der Kultur und Literatur*, volumen 23. Vervuert, pp. 135-155.
- VV. AA. (1894): *The Book of the Thousand Nights and One Night*, volumen 1. Traducción de Richard F. Burton. Londres: H. S. Nichols and Co.
- VARGAS LLOSA, Mario (2020): *Medio siglo con Borges*. Barcelona: Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, Mario (2010): *Un demi-siècle avec Borges*. París: L'Herne.
- VÁZQUEZ, María Esther (1984): *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: José Vergara Editor.
- WILDE, Oscar (1909): *Lord Arthur Savile's Crime and Other Prose Pieces*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- VILLANUEVA, Graciela (2015): *Borges. Ficciones, El hacedor*. Neuilly: Atlande.
- WILLIAMSON, Edwin (2006): *Borges, una vida*. Traducción de Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral.
- WILLIAMSON, Edwin (2004): *Borges, a life*. Nueva York: Viking.
- WINTERNITZ, Moriz (1920): *Geschichte der Indischen Litteratur*. Leipzig: C. F. Amelangs Verlag.
- ZAVALA MEDINA, Daniel (2018): «Notas sobre la antología *Cuentos breves y extraordinarios*». En: *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, noviembre de 2018, número 863. Barcelona: Planeta, pp. 32-35.
- ZHUANGZI (1889): *Chuang Tzú. Mystic, Moralist, and Social Reformer*. Traducción de Herbert Allen Giles. Londres: Bernard Quaritch.

NARRATIVA BREVÍSIMA

AÍNSA, Fernando (2012): «Liminar». En: CALVO REVILLA, Ana y NAVASCUÉS, Javier de, eds.: *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 9-12.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1999a): *Cuentos I. Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1999b): *Cuentos II. Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2018): *El microrrelato en la España plurilingüe*. Valladolid-Nueva York: Universidad de Valladolid.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, ed. (2012a): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2012b): «Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano: *Teatro de cenizas*». En: CALVO REVILLA, Ana y NAVASCUÉS, Javier de, eds.: *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 111-125.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010a): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010b): «Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico». En: POLLASTRI, Laura, ed.: *La buella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, pp. 51-69.

ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio, eds. (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2007): «La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato: Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio». En: *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas. Revista Anual de la Cátedra Miguel Delibes*, número 5. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 153-175.

ARGÜELLES, Juan Domingo (2005): «Leer es ser tomado por los libros: Mónica Lavín». En: *El Bibliotecario*, año 4, número 47. México, D. F.: Dirección General de Bibliotecas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 15-26.

ARREOLA, Juan José (1997): *Narrativa completa*. México, D. F.: Alfaguara.

ASIMOV, Isaac y CONKLIN, Groff (1963): *Fifty Short Science Fiction Tales*. Nueva York: Collier Books.

AVILÉS FABILA, René (1998): *Cuentos de badas amorosas y otros textos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

AVILÉS FABILA, René (1991): *Borges y yo*. México, D. F.: Siete.

BAKUCZ, Dóra (2015): *Reescrituras y falsificaciones: La significación palimpséstica en el microrrelato argentino*. Madrid: Verbum.

BASANTA, Ángel (2019): «José María Merino: teoría y práctica del microrrelato». En: *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, número 24, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 17-35.

BOCCUTI, Anna (2018): «La microficción en las antologías: un balance crítico». En: *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción*, número 3. Madrid: Universidad San Pablo CEU, pp. 1-18.

- BRASCA, Raúl (2014): «Dos décadas con la microficción: descubrimientos y redescubrimientos». En: GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry, ed.: *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 86-98.
- BRASCA, Raúl (2005): «Prólogo». En: *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*. Barcelona: Thule.
- BRASCA, Raúl (2004): *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule.
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- CAMPOS, Marco Antonio (2016): «Las minificciones de Ana María Shua». En: SHUA, Ana María: *Minificciones. Antología personal*. México, D. F.: Ficticia Editorial.
- CARRILLO MARTÍN, Nuria (2012): «El enigma como punto de partida y de llegada: Los microrrelatos de Julia Otxoa». En: ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen, eds.: *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASAS, Ana (2017): «Los resortes de lo fantástico en la minificción de José María Merino y Luis Mateo Díez». En: ENCINAR, Ángeles y CASAS, Ana, eds.: *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid: Cátedra, pp. 173-185.
- COLINA, José de la (2016): *Yo también soy Sherezade*. Edición de Fernando Valls. Palencia: Menoscuarto.
- DE CHATELLUS, Adélaïde (2011): «Del cuento hispanoamericano a las formas breves en lengua castellana: hacia lo universal». En: NOGUEROL, Francisca; PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles; ESTEBAN, Ángel y MONTOYA SUÁREZ, Jesús, eds.: *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 155-165.
- DENEVI, Marco (2006): *Falsificaciones*. Barcelona: Thule.
- ELPHICK, Lilian (2001): «El otro afuera». En: *Cuentos chilenos contemporáneos 2000*. Santiago de Chile: Lom, pp. 81-86.
- ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen, eds. (2011): *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial.
- EPPLE, Juan Armando, ed. (2005): *MicroQuijotes*. Sant Adrià de Besòs: Thule.
- EPPLE, Juan Armando, ed. (2002): *Cien microcuentos chilenos*. Santiago: Cuarto Propio.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1972): *Cuadernos de todo y nada*. Buenos Aires: Corregidor.
- FISHER, Tyler (2015): «The Man of La Mancha in Miniature: *Don Quijote* in Twenty-First-Century Spanish Microfiction». En: KAHN, A. M., ed.: *Connecting Past and Present: Exploring the Influence of the Spanish Golden Age in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars, pp. 11-34.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo (2005): *Dieciséis entrevistas con autores chilenos contemporáneos. La emergencia de una nueva narrativa*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2012): «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica». En: CALVO REVILLA, Ana y NAVASCUÉS, Javier de, eds.: *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 37-51.
- HERNÁNDEZ, Darío (2012). *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral. La Laguna, Tenerife: Universidad de La Laguna.

- KOCH, Dolores (2000): «Retorno al micro-relato: algunas consideraciones». En: *El Cuento en Red: Estudios sobre la ficción breve*, número 1, primavera de 2000. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, pp. 20-31.
- KOCH, Dolores (2000): «Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato». En: *El Cuento en Red: Estudios sobre la ficción breve*, número 2, otoño de 2000. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, pp. 3-10.
- LAGMANOVICH, David (2014): «Nuestros microrrelatos: ayer, hoy y mañana». En: GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry, ed.: *La minificación en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 30-45.
- LAGMANOVICH, David (2010): «Brevedad con B de Borges». En: POLLASTRI, Laura, ed.: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, pp. 185-206.
- LAGMANOVICH, David (2007): *Los cuatro elementos. Microrrelatos*. Palencia: Menoscuarto.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LAGMANOVICH, David (2005): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- LÓPEZ DÍAZ, Ricardo (2021): *La cuerda del contrabajo*. París: Edilivre.
- LUGONES, Leopoldo (1996 [1906]): *Las fuerzas extrañas*. Edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra.
- LUGONES, Leopoldo (1987): *Cuentos fantásticos*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia.
- MANDRINI, Eugenio (2013): *Las otras criaturas*. Palencia: Menoscuarto.
- MATEO DÍEZ, Luis (2001): *La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*. Madrid: Real Academia Española.
- MATEO DÍEZ, Luis (1993): *Los males menores*. Madrid: Alfaguara.
- MATEOS BLANCO, Belén (2015): «El *Quijote* como mecanismo intertextual en el microrrelato». En: *Actas del L Congreso internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI*. Burgos: Universidad Isabel I de Castilla, pp. 317-327.
- MERINO, José María (2019 [1993]): «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.». En: *Cuento español contemporáneo*. Edición de María Ángeles Encinar y Anthony Percival. Madrid: Cátedra.
- MERINO, José María (2014): *La trama oculta*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MERINO, José María (2007): «El microrrelato. Teoría e historia». En: *Revista de libros*, número 129, septiembre de 2007. Madrid: Caja Madrid.
- MERINO, José María (2005): *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (2004): *Cuentos de los días raros*. Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (2002): *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, Juan José (2011): *Articuentos completos*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, Juan José (2001a): *Cuentos a la intemperie*. Madrid: SM.

- MILLÁS, Juan José (2001b): *Cuerpo y prótesis*. Madrid: Suma de Letras.
- MILLÁS, Juan José (2000). «Realidad e irrealidad». En: ANDRES-SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana (eds.): «Juan José Millás. Grand séminaire». *Cuadernos de Narrativa*, 5, diciembre de 2000. Universidad de Neuchâtel.
- MILLÁS, Juan José (1985): «Simetría». En: VALLS, Fernando, ed. (1993). *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Espasa Calpe.
- MONTERROSO, Augusto (1996): *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México, D. F.: Alfaguara.
- MONTERROSO, Augusto ([1983] 1991): *La Oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Anagrama.
- MONTERROSO, Augusto (1990): *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona: Muchnik.
- MONTERROSO, Augusto (1981): *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ VALENZUELA, Diego (2001): «Cruzar la calle». En: *Cuentos chilenos contemporáneos 2000*. Santiago de Chile: Lom, pp. 187-194.
- NOGUEROL, Francisca (2017): «Brasca, el hacedor». En: BRASCA, Raúl: *Minificciones. Antología personal*. México, D. F.: Ficticia, pp. 13-20.
- NOGUEROL, Francisca (2014): «Espectrografías: minificción y silencio». En: GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry, ed.: *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 60-84.
- NOGUEROL, Francisca (2012a): «Argentina-España: hacia una lectura transatlántica de la minificción». En: GALLEGO CUIÑAS, Ana, ed.: *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 79-99.
- NOGUEROL, Francisca (2012b): «Juego de villanos: Luisa Valenzuela, maestra de intensidades». En: CALVO REVILLA, Ana y NAVASCUÉS, Javier de, eds.: *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 221-233.
- NOGUEROL, Francisca (2012c): «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida». En: *Variaciones Borges*, número 33. Pittsburgh: Borges Center, Universidad de Pittsburgh, pp. 127-148.
- NOGUEROL, Francisca (2008): «Luisa Valenzuela, baile de máscaras». En: VALENZUELA, Luisa: *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia: Menoscuarto, pp. 7-21.
- OBLIGADO, Clara, ed. (2013): *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma.
- OLEA FRANCO, Rafael (2002): «Un lujo mexicano: Julio Torri». En: *Caravelle*, número 78. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 143-161.
- OTXOA, Julia (2017): «De la fábula y el enigma». En: ENCINAR, Ángeles y CASAS, Ana, eds.: *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid: Cátedra, pp. 311-317.
- OTXOA, Julia (2006): *Un extraño envío*. Palencia: Menoscuarto.
- PELLICER, Gemma y VALLS, Fernando eds. (2010): «Relatos para un nuevo siglo». En: *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*. Palencia: Menoscuarto.
- PERI ROSSI, Cristina (2007): *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen.
- PERUCHO, Javier (2009): *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México, D. F.: Ficticia.

- PUJANTE CASCALES, Basilio (2013): *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo, ed. (2010): *Los mundos de la minificción*. Valencia: Aduana Vieja.
- ROAS, David (2012): «Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad». En: CALVO REVILLA, Ana y NAVASCUÉS, Javier de, eds.: *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 53-63.
- ROJO, Violeta (2020): *La minificción ya no es lo que era*. Bogotá: El Taller Blanco.
- ROJO, Violeta (2015b): «Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificción». En: *Unidiversidad*, número 20. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 82-99.
- SAAVEDRA, Guillermo (2003): «Prólogo». En: VALENZUELA, Luisa: *El placer rebelde. Antología general*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-16.
- SAER, Juan José (2000): *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SHUA, Ana María (2016): *Minificciones. Antología personal*. México, D. F.: Ficticia.
- SHUA, Ana María (1992): *Casa de geishas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SILES, Guillermo (2007): *El microrrelato hispanoamericano: La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- VALADÉS, Edmundo (2015 [1976]): *El libro de la imaginación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- VALENZUELA, Luisa (2003): *El placer rebelde. Antología general*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VALLS, Fernando y ROTGER, Neus, eds. (2005): *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Madrid: Montesinos.
- VALLS, Fernando (2018a): «Los microrrelatos de Raúl Brasca o el revés de la nada». En: LAÍN CORONA, Guillermo y SANTIAGO NOGALES, Rocío, eds.: *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor, pp. 961-974.
- VALLS, Fernando (2018b): «La insensata geometría de la vida en los microrrelatos de Cristina Peri Rossi». En: *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 11, número 14. Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 45-61.
- VALLS, Fernando (2016): «René Avilés Fabila: maestro de la brevedad». En: «Homenaje», *El Búbo. Revista digital de promoción cultural*, año 18, número 188. México, D. F.: Fundación René Avilés Fabila, pp. 1-2.
- VALLS, Fernando (2015a): «El microrrelato como género literario». En: ETTE, Ottmar; INGENSCHAY, Dieter; SCHMIDT-WELLE, Friedhelm; VALLS, Fernando, eds.: *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 21-49.
- VALLS, Fernando (2015b): «Narrativa y reescritura: los microrrelatos de José de la Colina». En: *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, número 17. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 277-301.
- VALLS, Fernando (2010a): «Microrrelatos: entre la red y el libro». En: *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía, pp. 13-24.
- VALLS, Fernando (2010b): «La narrativa breve de Luis Mateo Díez». En: *Turia*, números 93-94. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Gobierno de Aragón, pp. 176-184.

VALLS, Fernando (2010c): «Breve panorama del microrrelato en Chile. Los narradores actuales». En: ETTE, Ottmar y NITSCHACK, Horst, eds.: *Trans-Chile. Un acercamiento transareal*. Madrid-Fránkfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 89-110.

VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.

VALLS, Fernando (2001): «Prólogo». En: MILLÁS, Juan José: *Articuentos*. Barcelona: Alba.

VALLS, Fernando, ed. (1993): *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Espasa Calpe.

ZAVALA, Lauro (2010): «Los estudios sobre minificación: una teoría literaria en lengua española». En: POLLASTRI, Laura, ed.: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, pp. 23-39.

ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificación*. Sevilla: Renacimiento.

ZAVALA, Lauro, ed. (2003): *Minificación mexicana*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

ZAVALA, Lauro (2001): *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. México, D. F.: Alaguara-Universidad Autónoma Metropolitana.

ARTÍCULOS DE PRENSA

- ARNAU NAVARRO, Juan (2020): «El ser y el tiempo». En: *Babelia*, 22 de agosto de 2020. Madrid.
- FELL, Claude (1974): «Le centenaire de l'écrivain argentin Macedonio Fernández». En: *Le Monde*, 29 de noviembre de 1974. París.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2010): «José María Merino». En: *Otro lunes, revista hispanoamericana de cultura*, número 11, año 4, enero de 2010. Madrid.
- GORDO, Alberto (2017): «José María Merino: “La ficción tiene que agredir a la realidad”». En: *El Cultural.com*, 29 de septiembre de 2017. Madrid.
- GUERRIERO, Leila (2020): «Apuntes sobre María Kodama». En: *Babelia*, 27 de marzo de 2020. Madrid.
- JARQUE, Fietta (2011): «Fernández Mallo, el ‘re-Hacedor’». En: *El País.com*, 15 de febrero de 2011. Madrid.
- LÓPEZ DÍAZ, Ricardo (2001): «Un tal Jorge Luis Borges». En: *Panorama*, 3 de junio de 2001. Maracaibo.
- LÓPEZ IGLESIAS, Javier (2017): «Borges, siempre esencial». En: *Hoy es arte.com*, 6 de junio de 2017. Madrid.
- MILLÁS, Juan José (2015): «Borges sueña a Bioy». En: *El País Semanal*, 22 de febrero de 2015. Madrid.
- MULEIRO, Vicente (2019): «Una desdicha necesaria». En: *Caras y caretas.org.ar*, 29 de julio de 2019. Buenos Aires.
- PRIETO, Ana (2012): «María Kodama, viuda se nace». En: *Orsaí*, número 5, febrero de 2012. Buenos Aires: Orsaí, pp. 19-30.
- REVAGLIATTI, Rolando (2016): «Eugenio Mandrini: sus respuestas, poemas y microficciones». En: *Eurasia hoy.com*, 13 de junio de 2016.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2011): «Los peligros de ‘rehacer’ la obra literaria de Borges». En: *El País.com*, 1 de octubre de 2011. Madrid.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2006): «Borges viene a cenar». En: *El País.com*, 14 de octubre de 2006. Madrid.
- SEOANE, Andrés (2020): «Luis Mateo Díez: “Creo, como Borges, que la irrealidad es la auténtica condición del arte»». En: *El Cultural.com*, 13 de noviembre de 2020. Madrid.
- SCHIFINO, Martín (2019): «El mundo de Millás». En: *Revista de Libros.com*, 12 de junio de 2019. Madrid.
- SOTELO, Roberto (2005): «Ana María Shua». En: *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 3 de agosto de 2005. Buenos Aires.
- TALESE, Gay (2011): «Borges en el corazón». En: *Babelia, El País.com*, 13 de agosto de 2011. Madrid.
- VICENT, Manuel (2018): «¿De qué se ríen esos idiotas?». En: *El País.com*, 22 de junio de 2018. Madrid.