



INSTITUTO SUPERIOR DE LETRAS EDUARDO MALLEA (A-1369)

Incorporado a la Enseñanza Oficial

PROYECTO DE EDUCACIÓN ABIERTA Y A DISTANCIA MALLEA

CARRERA:

Tecnicatura Superior en Edición de Textos

Textos literarios

Tercer año, primer cuatrimestre

Ediciones Mallea

Textos Literarios, Buenos Aires: Ediciones Mallea, 2024.

102 páginas.

ISBN: 978-987-1905-03-4

1. Lingüística. Coordinadora: Prof. Dra. Lina Mundet

**® INSTITUTO SUPERIOR DE LETRAS
EDUARDO MALLEA (A-1369)**
Incorporado a la Enseñanza Oficial

Mendoza 3114
(1428) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina

Tel.: 4541-6597/ 4544-8214

E-mail: info@institutomallea.edu.ar
secretaria@institutomallea.edu.ar
rectoria@institutomallea.edu.ar

Web: www.institutomallea.edu.ar

RECTORA: Prof. Dra. Lina Mundet

SECRETARIO ACADÉMICO: Lic. Gonzalo J. Lemme

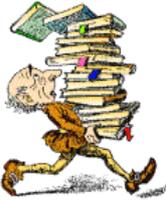
PROSECRETARIA: Lic. Guadalupe Giménez Milán

® Ediciones Mallea

QUEDAN RIGUROSAMENTE PROHIBIDAS, SIN LA AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS REPRESENTANTES DEL INSTITUTO SUPERIOR DE LETRAS EDUARDO MALLEA, LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL DE ESTA PUBLICACIÓN POR CUALQUIER MEDIO O PROCEDIMIENTO.

LEY N.º 11.723

GUÍA DE ÍCONOS

ÍCONO	DESCRIPCIÓN Y USO
	INTRODUCCIÓN Y ORIENTACIÓN PARA EL ESTUDIO DE <i>TEXTOS LITERARIOS</i>
	OBJETIVOS DE LA ASIGNATURA
	ÍNDICE DE LOS CONTENIDOS
	RECUPERANDO LAS IDEAS PREVIAS
	ESTUDIO DE LOS CONTENIDOS
	ACTIVIDADES (Entrega obligatoria)

	EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN
	RECOMENDACIONES
	PARA SINTETIZAR
	ANEXOS
	BIBLIOGRAFÍA
	RESPUESTAS SUGERIDAS A LOS EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN



INTRODUCCIÓN Y ORIENTACIÓN PARA EL ESTUDIO DE *Textos literarios*

Textos literarios se diferencia de las otras disciplinas de la carrera de edición en cuanto a los tipos de textos donde focaliza su mirada. En efecto, hasta aquí hemos recorrido asignaturas que presentan distintos tipos textuales a fin de reconocer en ellos su organización y lenguaje, como así también, la situación comunicativa respecto del medio social donde circulan. Dichos textos, según su función, sirven para narrar, informar, describir, dar instrucciones, argumentar, persuadir...

La literatura contiene poesía, teatro, cuento, novela... Estos textos tienen intención estética y su lectura nos permitirá apreciar la sonoridad de una frase, identificarnos con un personaje, emocionarnos ante una situación o imagen poética, divertirnos, lamentarnos, sufrir, asombrarnos, temer, reír. Sin embargo, la literatura también nos hace pensar y nos aproxima al conocimiento de la persona y del mundo, a la vez que nos ubica en tiempos y espacios, y realidades diversas. El que compone obras literarias deja entrever, aunque no se lo proponga, el mundo que lo rodea, sus valoraciones y saberes, y todo a través del lenguaje. Por eso, cuando leemos literatura no nos preocupa si lo expuesto ocurrió verdaderamente; sabemos de antemano que todo lo que se narra o percibe es ficción. Nos bastará con conmovernos, deleitarnos y comprender que, detrás de la ficción, subyace un mundo verdadero: el de las esencias humanas. Pero como el escritor no es un filósofo y mucho menos un científico –aunque lo sea– usará el discurso literario, con todo su ropaje de apariencias y simulaciones, para verter la más auténtica de las realidades. Solo necesita que nosotros, los lectores, entremos en su juego y compartamos el ámbito simbólico.

La presencia del discurso literario en la carrera de editor intenta incorporar la potencialidad y la complejidad de un conjunto de obras con sus contextos de producción y recepción, un universo de escritores y de lectores, a partir de la construcción y reconstrucción del mundo de la ficción narrativa, el trabajo con la emoción y los efectos de los textos poéticos sobre los lectores. La finalidad reside en introducir a los estudiantes en las distintas miradas que la literatura como práctica estético social ha instaurado y formalizado sobre la realidad, la identidad y la creatividad lingüística.



OBJETIVOS DE LA ASIGNATURA

- Orientar el análisis de las obras literarias a través de un método exploratorio que determine sus diferentes niveles interpretativos.
- Reconocer los géneros literarios como base para la organización de su análisis.
- Detectar en los textos literarios los distintos tipos de narradores.
- Formular el tema de un texto literario luego de haber ahondado en todos los niveles de análisis.
- Dominar el haz de temas de la obra del escritor Jorge Luis Borges.
- Propiciar la adquisición de una competencia literaria para analizar *nouvelles*.





ÍNDICE DE LOS CONTENIDOS

MÓDULO I - EL NARRADOR Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Unidad n.º1 El lector, el escritor y el narrador

1. El lector, el escritor y el narrador. El lector y la lectura. Los niveles de lectura: impresionista, comprensiva y analítica. El hombre y el escritor. El escritor y el narrador.
2. Los puntos de vista o focalizaciones. Los pronombres personales. Narraciones en primera persona: narrador protagonista y testigo. Narrador en tercera persona: omnisciente y observador. Combinación de los puntos de vista en la narrativa actual: 1) el "yo" enmarcado, 2) el "yo" transpuesto, 3) visión conjunta, 4) visión intersubjetiva o perspectivismo, 5) yuxtaposición de varios "yoes" o el narrador múltiple, 6) La misma acción con pronombres distintos, 7) La segunda persona.

Unidad n.º2 La estructura narrativa

1. El tema: su enunciación.
2. Otros componentes: la idea central. La trama: sus partes. El hecho único. El resumen.
3. *Actividades. (Entrega obligatoria).*

MÓDULO II - ANÁLISIS DE UN CONTARIO CONTEMPORÁNEO

Unidad n.º 1 Jorge Luis Borges I

1. Aproximación al pensamiento y a la obra de Jorge Luis Borges. Caracterización de su obra en conjunto. Las razones de unidad. Dos degeneraciones críticas. Los temas y la concepción del mundo. Opiniones de Borges (plano político y religioso).

Unidad n.º 2 Jorge Luis Borges II

1. Los temas de la obra de Borges. Primer tema: El universo como realidad incomprensible. Segundo tema: El microcosmos cifra el macrocosmos. Tercer tema: El universo es ilusorio. Cuarto tema: Un hombre es todos los hombres. Quinto tema: El instante clave que le revela al hombre su índole profunda. Sexto tema: El tiempo. Séptimo tema: El coraje.
2. Guía para el análisis de *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges.

ANEXO: ENTREVISTA Burghi – Borges

MÓDULO III - LA NOUVELLE

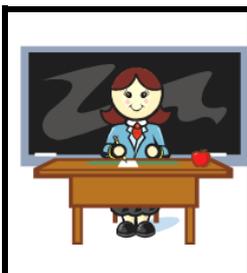
Unidad n.º 1 Los temas del siglo XX

1. Características generales de la novela latinoamericana del siglo XX.
2. El tema de la soledad y la incomunicación en la novelística de Eduardo Mallea.
3. Reflexión sobre la narrativa contemporánea, por Ernesto Sábato.

Unidad n.º 2 Método de análisis de *nouvelles*

- Base metodológica para el análisis de *nouvelles*

BIBLIOGRAFÍA

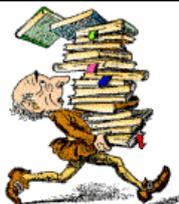


Importante:

Acuda al Cuadernillo de Lecturas de Textos literarios para ejemplificar los temas desarrollados en los módulos I y II de esta asignatura.

MÓDULO I

EL NARRADOR Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA



Unidad I

El lector, el escritor y el narrador

1. El lector, el escritor y el narrador

1.1. El lector y la lectura

A través de las definiciones del cuento y tomando como punto de partida las diferentes poéticas, llegamos a la conclusión de que el cuento literario es una especie autónoma, con su estatuto artístico propio. Sus componentes obedecen a una lógica interna, es decir, sus acontecimientos o situaciones conforman un orden cerrado, abarcan una totalidad, ya que sus partes o unidades narrativas, a diferencia de la novela, no son independientes, sino que se organizan en un todo. Su expresión es limitada y centrípeta frente a la extensión de la novela, cuya enunciación se abre en abanico, es centrífuga.

El cuento establece una sola relación entre emisor, mensaje y receptor, es decir, el narrador, el cuento y el lector.

El **lector** como término de esta relación ha sido, para gran parte de la crítica y la teoría literaria, postergado como objeto de análisis. Durante mucho tiempo se vio en el lector una función relativamente secundaria desde el punto de vista estético. Este desplazamiento del lector obedece a una excesiva valoración de la figura del autor, o bien, al presupuesto de que la obra vale por sí misma respecto de sus cualidades internas, al margen de quien la consume. El autor y la obra suelen ser el centro de atención de los estudios literarios. Pero la crítica actual, sobre todo a partir de la sociología de la literatura, ha reconsiderado el papel decisivo del lector –ya no como receptor estático, ingenuo y pasivo– sino como factor dinámico y de significación esencial en la producción de la obra.¹

¹ Leer *La muerte del autor*. Por Roland Barthes. Traducción: C. Fernández Medrano. Fuente: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>.

El destinatario tiene una función dentro del plan del texto. Y esto no es nuevo. Ya Aristóteles había concebido una teoría de la recepción al tratar los efectos que se producían sobre el público de la tragedia. Lo trágico –para él– debía seguir la norma de despertar en el espectador sentimientos de miedo y compasión. Son múltiples los ejemplos de autores que se han dirigido directamente al lector para apelar a su “comprensión”, “requiriendo su atención” o llamándolo “amigo”, “igual”, etc. La intención declarada de los clásicos, en general, fue la de agradar, conmover o enseñar al público.

Bajo la influencia del Romanticismo, que privilegió la imagen del autor como “genio inspirado”, la figura y papel del lector fueron, en cierta medida, desestimados. Edgar A. Poe volvió a introducir la idea del lector como “clave” en la conformación de la obra. Sostenía que el cuento debía ajustarse a un tiempo breve de lectura para que el lector pudiera disfrutar de él de una sola vez, al igual que el impacto emocional del poema, no podía producirse en el lector si excedía o era inferior a una cierta extensión. Es decir, veía en el modo de leer una obra, en la predisposición emocional del lector, algunas de las reglas de la composición de los géneros lírico y narrativo breve. Quiroga va más allá y nos dice que el cuento subsume en su proceso al centro de su objetivo: el lector, dado que aquel no es sino una flecha dirigida directamente a su blanco o destinatario.

Valéry se negaba a ver al poeta como un ser “elegido” en virtud de la inspiración e, invirtiendo el canon romántico, definía al poeta como alguien capaz de convertir al lector en un ser inspirado.

Unamuno trató, por todos los medios, de escandalizar al lector corriente, “lector *hedónico*”,² lo llama, como Cortázar habla del “lector-hembra”; es necesario sacudir al lector, alterarlo, acabar con su ingenuidad porque en él perduran la inercia y lo caduco.

Sartre interpretó el escribir y el leer como dos momentos de un mismo proceso; la obra está incompleta si no se realiza en la instancia de la lectura, porque hay un hecho obvio: toda obra literaria está concebida para ser leída.

Es importante tener en cuenta que:

La lectura posibilita que la obra escape de lo individual para volverse *transubjetiva*: el monólogo se convierte en diálogo vivo en el que el autor y lector participan de un modo dinámico.

Para Anderson Imbert, el lector está presente en la gestación de la obra, se desdobra del escritor, ya que quien escribe, lee al mismo tiempo: el escritor escribe con las manos del narrador y lee con los ojos del lector ideal.

Emisor y receptor de una ficción tienen siempre una presencia simultánea en la obra, dependen mutuamente y se vinculan con el mundo imaginario del que forman parte. En el acto de leer, el lector se *ficcionaliza*, al representar el papel de destinatario o lector ideal para quien el cuentista escribe.

² Expresión irónica para referirse al lector hedónico, aquel que solo busca placer y permanece inactivo frente a la lectura.

¿Qué es leer? Descifrar un código, decodificar una serie de signos que tienen un significado. Pero, la obra literaria es portadora más que de signos de símbolos que reclaman un modo especial de abordaje que no puede ser exclusivamente racional y descriptivo, sino que tiene que ser primario o intuitivo. Es decir, la lente de aquel que se acerca a la literatura debe estar adecuada al objeto mismo que estudiará. Si bien recurrimos a numerosas ciencias: historia, cultura, posturas del hombre, que enriquecen lo literario, nos será necesario atender al contacto directo con el hecho literario mismo, que es ante todo un encuentro expresivo. “Estética” viene del griego (*αιστανομαι*) que significa “sentir”, “experimentar”. La estética, constituida como tal en el siglo XVIII, era una parte de la filosofía especialmente dedicada al estudio y profundización de los fenómenos del arte, de la expresión estética en sus distintas fases. Si nosotros soslayamos ese encuentro estético con la obra, es porque simplemente la consideramos un objeto para describir y analizar e ignoramos su naturaleza específica como fenómeno estético. Estaríamos transformando en cosa aquello que no lo es; la cosa puede ser pesada, medida, descripta, pero al símbolo lo tenemos que volver a sentir, a vivir por un proceso que es justamente el de la estética.

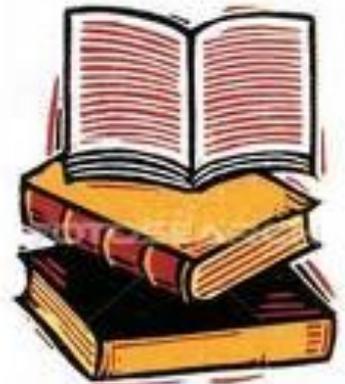
La lectura es pues una recreación del sistema simbólico. La literatura, como todo lo humano, es un acontecer del espíritu y no meramente formal; acontece en la interioridad, en el acto de comunicación entre los hombres. Ese *textum* o tejido de significaciones nos lleva permanentemente a toda la historia humana, a toda la cultura y a todo aquello que los hombres viven. De ahí que el texto no sea un ámbito cerrado en sí mismo, en los límites de su espacio imaginario.

La lectura ideal sería aquella que recreara totalmente el texto, que pusiera en acto todas sus potencialidades.

Tal vez, esa lectura ideal no exista. Sí existen lecturas diferentes. Ya Alfonso Reyes decía que cada lector creaba una obra distinta; hasta cierto punto, cada uno de nosotros al leer la recrea con distinta intensidad de acuerdo con su capacidad estética y su cultura; cuanto más refinado es el lector más ejercitado está en el trabajo de la lectura literaria, distinta se vuelve y más rica. No hay lecturas inocentes a no ser que se trate de un lector poco avisado. En el ámbito complejo de la cultura moderna, donde todo se discute y replantea, encontramos que las lecturas se hacen más disímiles. Con todos estos elementos previos encararemos la tarea de análisis concreto e integral de una determinada obra. [Analizar: *αναλιω* > 'desatar'; *τεξτυμ* > 'tejido'.] El análisis consiste en la descripción metódica y lo más exhaustiva posible de los componentes del texto y del particular sistema que rige la relación entre ellos, para comprender, interpretar y valorar.

El primer paso para el análisis es el enfrentamiento directo o la toma de contacto a través de la lectura. En general se lee en forma pasiva para percibir solo lo externo del texto (argumentos, ideas...) pero quien se prepara para el análisis debe ir más lejos y sacar el mayor provecho de la lectura. Todo texto tiene un sentido literal primero, pero una vez introducidos dentro del campo del símbolo nos encontramos con una multiplicidad de significados. De ahí que no hay que ser *reductivos* en la interpretación y decir, por ejemplo, este texto tiene dos sentidos; muchos críticos reducen su visión a pocos sentidos, ya que no ven otros posibles, por eso es prudente propiciar variantes interpretativas. Ya decía San Efrén (306-373) de una manera muy inte-

ligente, aplicándolo a las Sagradas Escrituras: ninguna interpretación es única. San Efrén es un viejo padre de la Iglesia, escritor y místico cristiano, casi desconocido que tiene un breve tratado, muy interesante, sobre la interpretación de las Sagradas Escrituras. Dice que estas son como un pozo insondable, cada cual saca allí de acuerdo con la capacidad de su recipiente. Siempre nos deja una renta más que no agotamos en la primera lectura y volveremos a este pozo y sacaremos más en la segunda lectura y en la tercera. Todo depende de esto y no solo del método; no hay que ser *metodólatras* o adoradores del método. Podemos tener todos los métodos a nuestro alcance y aplicarlos con toda minucia, pero si no contamos con esa capacidad básica que se llama intuición, los métodos no sirven. Porque hay raíces en las obras y asociaciones que únicamente las despertamos con nuestra consonancia. Por eso cuando Pascal dice: "no es en Montaigne lo que yo leo lo que leo, sino en mí cuando leo a Montaigne" quiere significar que toda lectura es una forma de lectura de sí mismo; porque siempre hay preocupaciones subyacentes, naturales, explícitas o no, que están operando por detrás y es lo que desata la asociación en lo que estamos leyendo. De ahí que no hay que ser excluyentes. Pascal descubre cosas pero ¿dónde están? No es que no estén en el texto, nosotros las detectamos porque tiene un diapasón de consonancia; lanzamos una vibración y sentimos que, como un eco, la onda vuelve y se empieza a descubrir, armónicamente, elementos en la obra que entran en resonancia. Alguien dirá "¿pero esto no es científico?" Y a nosotros ¿qué nos preocupa?, ¿quién puede sostener que el estudio de la literatura es científico? Para serlo, tendríamos que basarnos en definiciones concretas, establecer leyes, determinar categorías, señalar clasificaciones. ¿Qué regla se puede enunciar respecto de la literatura si se agota en las obras particulares?, si precisamente lo que buscamos en cada momento es la originalidad y que un poema de Bécquer no sea igual a otro poema de Bécquer, aunque tengan elementos comunes, porque si es igual, uno de los dos sobra. No podemos establecer leyes en el arte, porque estamos rescatando lo individual y no nos sirve la generalidad. En la literatura como en el mundo, la diversidad de las criaturas es lo que enriquece.



kirby0105s fotosearch.com

1.2. Los niveles de lectura

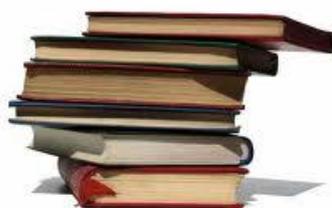
De lo anterior deducimos que hay que saber leer bien y que no es suficiente una única lectura. Leer bien significa hacerlo con lentitud, atención, entusiasmo y modestia. No es posible abarcar en pocos minutos o algunas horas de lectura en lo que acaso un autor ha cifrado experiencias de largos años.

De acuerdo con la mayoría de los estudiosos sobre el tema, son necesarias, por lo menos, tres lecturas básicas para la tarea analítica, lo que no excluye la posibilidad o casi la necesidad de muchas otras, totales o parciales, para dominar su contenido.

Estos tres niveles de lectura son los siguientes:

- a) La primera lectura o contacto inicial con la obra proporcionará el encuentro estético entre dos almas. Es la lectura inicial o **lectura impresionista** ya que se da el primer contacto sensorial con lo escrito; en ellas prevalecen las impresiones de ciertos contenidos o mensajes, como así también, de ciertas experiencias estéticas que se irán adhiriendo a la periferia de la memoria del receptor. Estas primeras impresiones nos conducirán al significado aparentemente verdadero del texto.
- b) En la segunda lectura o **lectura comprensiva** se visualizan mejor las impresiones recibidas en la primera, se descubren nuevas conexiones entre los contenidos antes difusos y se reflexiona sobre lo esencial de la obra. De ahí que se llame “comprensiva” pues intenta ver la relación de los elementos dentro del panorama totalizador. Será pues una lectura más lenta y reflexiva, e implicará una mayor participación del lector, ya que este es el momento de separación de ejes, oraciones clave y datos relevantes. La técnica del subrayado, marcas y acotaciones al margen servirán para poner en primer plano de interés las connotaciones principales para ubicarse rápidamente en el pensamiento del autor, en el plan de la obra y descubrir sus conexiones profundas. (En este nivel se realizará la búsqueda en diccionarios de la lengua, enciclopédicos, etimológicos o en libros de distintas disciplinas que completen la significación del texto).
- c) Tercera lectura o **lectura analítica**. La llamamos así porque en este nivel se procede a la fragmentación de la obra para la clasificación de todos sus componentes que preparamos para el análisis. (La técnica del fichaje puede resultar útil).

El vocabulario: En la lectura comprensiva del texto podemos tropezar con algunos vocablos cuyo significado ignoramos y que entorpecen la comprensión. Recurrimos al Diccionario de la Lengua, auxiliar imprescindible del escritor. Este nos da generalmente varias acepciones, pero se elegirá solo aquella que conviene al texto. La palabra tiene significación propia e independiente, por un lado, y también sentido, según el contexto donde se halle inserta. En efecto, el sentido se realiza dentro del texto. Podemos apreciar también el valor que representa la etimología en el mundo íntimo de la palabra, esa especie de mito que ella conlleva. Etimología, donde ετιμος > ‘verdadero’; λογος > ‘palabra’: ‘la palabra indica la verdad que ella expresa’. El diccionario etimológico nos orienta en la construcción del proceso de la evolución semántica de cada palabra, desde su origen, explicando y fechando todos los sentidos antiguos y básicos.³



³ Usamos solo dos mil palabras, cuando hay más de doscientas mil.

1.3. El hombre y el escritor

Existen tres entes indispensables dentro de la obra literaria: el escritor, el narrador y el lector.

Respecto del escritor, distinguimos entre el hombre de carne y hueso y el escritor. En efecto, quien cuenta es siempre un hombre concreto, con vida humana. Pero la mejor documentada biografía no nos revela el secreto de su personalidad, tampoco su autobiografía, porque nadie se conoce a sí mismo lo bastante. Sería absurdo pretender explicar las características de un cuento conocido por el carácter de una persona desconocida, pero también resultaría absurdo conferirle al cuento una absoluta autonomía, incluso los anónimos fueron escritos por alguien, cuyo nombre no trascendió.⁴

Recuerde que:

La obra refleja, más que la imagen del hombre, la del escritor: su cultura, sus gustos, sentimientos, intuiciones, estilo, técnica, etc., es decir, la suma de sus preferencias más o menos conscientes.

El hombre vive en el mundo, pero cuando hace literatura abandona el ámbito de la realidad cotidiana, común a todos los seres, para instalarse en la comarca ideal que él mismo delimita; así se instala en el plano estético. El escritor es un ser que, a fuerza de especializarse en su vocación, ha adquirido una segunda naturaleza. Ambos: hombre y escritor se interrelacionan, pero mientras el primero permanece siempre el mismo entre los demás, el escritor muestra personalidad cambiante en cada una de sus obras. Esto lo ha visto muy bien Borges en su relato, "Borges y yo", de *El Hacedor*, en *Obras Completas* (1974) Emecé, Buenos Aires, pág. 808.

⁴ El estructuralismo, llevado a su máximo grado, analiza las obras sin importarle el autor; la obra es para esta escuela un sistema de signos donde se ha eliminado lo genético y desconocido su génesis. Nosotros partiremos de una óptica más abarcadora donde la biografía del autor también interesa, no para caer en el *biografismo* de principios de siglo, donde se necesitaba conocerla para ver cómo se reflejaba en la obra –eso sería una simplificación absurda para la crítica de hoy– pero sí para ver la íntima relación de vida y obra; y esto resulta apasionante en algunos casos. Ya que nunca podríamos separar la obra de la vida que la explica y completa, así como la obra explica y completa la vida. Hay casos patéticos como el de José María Arguedas (1911-1969), el gran novelista peruano, cuando escribe su última novela: *EL zorro de arriba, el zorro de abajo*, introduce en una parte de ella el diario de sus últimos días y se suicida cuando termina de escribirla. Algo similar ocurre con Gerardo de Nerval (1808-1855), romántico francés, que en su novela *Aurelia*, escrita tumultuosamente en los últimos días de su vida, anticipa en ella su muerte.

En síntesis, toda obra está profundamente arraigada en una vida, en un devenir histórico, en una cultura y en una tradición; de ahí el enfoque interdisciplinario para interpretarla.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

1.4. El escritor y narrador

El escritor, en el momento de componer, ejerce su autoridad delegando su punto de vista a un narrador o a varios.

Recuerde que:

durante el proceso de la creación, se produce un desdoblamiento del escritor, ya que este elige una máscara para representar un papel: así nace el narrador.

Puede suceder que el escritor quiera mostrarse tal cual es o esconderse. Si quiere mostrarse, saca de su interior un narrador que tiene su misma figura, sus manías y aún su nombre y nos quiere hacer creer que él –el escritor– y su fantasma –el narrador– son la misma persona. En esos casos el escritor se ha *ficcionalizado*. El escritor desaparece para dar vida al narrador. El lector avisado nunca los confunde. Pero para esconderse puede fingir que no tiene nada que ver con el cuento que leemos y en un prólogo o nota pie de página aclararnos que su única responsabilidad es la de editar papeles ajenos. Entonces, al leer nunca estamos en contacto con el escritor sino con el narrador. Este, en su universo imaginario, goza de extraordinarios privi-

legios: puede alardear de un conocimiento que está más allá de las posibilidades humanas, puede mostrar el mundo interior de sus personajes, contradecirlos o permitirles que ellos también sean narradores o convertirse él mismo en personaje. De ahí que sea el narrador quien organiza la materia narrativa y este plan afecta directamente la significación de la obra.

2. Los puntos de vista o focalizaciones

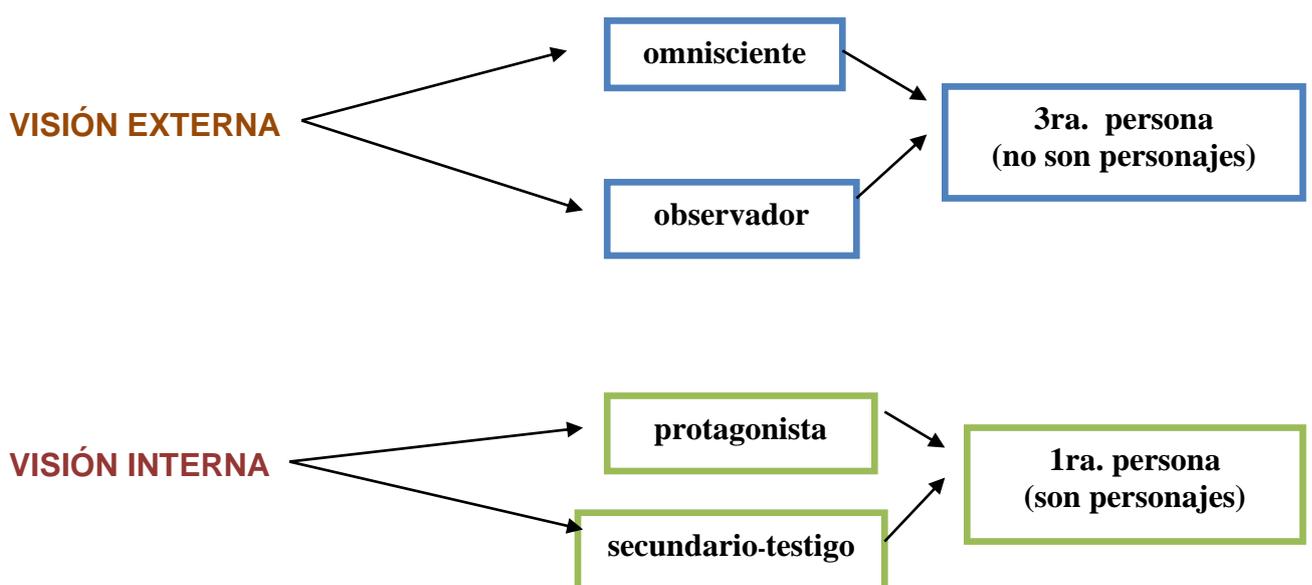
Importa ver ahora dónde se sitúa el narrador respecto de lo narrado, qué posición ocupa, desde dónde mira u observa. La crítica se ha preocupado de este problema que denomina punto de vista, o perspectiva narrativa, o *focalizaciones*.



Cuando nos preguntamos quién narra, debemos considerar la posibilidad de existencia de uno o varios narradores que ocupan posiciones variables en relación con la historia: pueden ser protagonistas, testigos, confidentes, ajenos a la acción, etc. Estas distintas posiciones permiten jugar con la distancia y contar con los efectos de perspectiva. En efecto, pueden darse dos circunstancias:

- a) que el narrador se desenvuelva dentro de la esfera del cuento desde la cual refiere los hechos;
- b) que se halle fuera de su contorno.

Si se da la primera opción, lo hará desde la óptica de un personaje, ya como protagonista de su propia historia, ya como testigo o personaje secundario de peripecias vividas por otros personajes más importantes. Si el narrador está fuera del cuento, podrá hacerlo con la omnisciencia de un dios o desde el punto de vista de un observador humano.



2.1. Los pronombres personales

En el proceso de toda comunicación lingüística, una primera persona se dirige a una segunda para contarle algo, por ejemplo, sobre la tercera. Tú y yo son pronombres de personas o seres personificados; la tercera, en cambio, puede ser sustituida por cualquier sustantivo, es el objeto/sujeto de quien se habla.

Los "ángulos de visión de un cuento" están lingüísticamente determinados por ese triángulo: un yo → emisor, un tú → receptor y un él o ello → objeto de la comunicación. Pero en el coloquio real, el emisor puede pasar a ser receptor y el receptor, emisor. Un cuento, en cambio, es una entidad fija en que el narrador, lector y personaje tienen que mantener sus posiciones.

2.2. Narraciones en primera persona

Con el punto de vista del yo el narrador nos cuenta todo lo que es objeto de su conciencia. El cuento en primera persona se carga de subjetividad.

Narrar en primera persona tiene sus ventajas o desventajas. Se supone que una ventaja del "yo" es convencer al lector de la verosimilitud de la historia, ya que nos inclinamos a creer más en los testimonios directos que en los rumores indirectos. Sin embargo, el cuento no es una realidad, sino un mundo de ficción donde rigen otras leyes. Hay narraciones en primera persona que son ilógicas, fantásticas, referidas por neuróticos, falseadores. El "yo", por sí solo, no tiene la virtud de convencernos; solo nos indica que el narrador es protagonista o testigo de lo que cuenta. Sin embargo, una de las desventajas que se señalan es que pueden disminuir las expectativas del lector, ya que desde el comienzo sabemos que el héroe ha de sobrevivir a los peligros. Pero, en literatura, un "yo" puede seguir contando aún después de muerto.

La primera persona puede estructurar el discurso a través de dos modalidades curiosas para la composición del cuento: las cartas y el diario, ya que las memorias son más frecuentes en la novela. Ejemplo de ello son los cuentos de Cortázar: "Sobremesa", (constituido por cuatro cartas y una esquela final, intercambiadas entre dos amigos); "Carta a una señorita en París" (larga epístola a Andrée, residente en París, de un poeta que le ocupa su departamento en Buenos Aires); y "Lejana", en forma de diario: "Diario de Alina Reyes".

➤ Narrador personaje – protagonista

El personaje central del cuento narra su propia historia en primera persona del singular. En ese "yo", el narrador protagonista nos refiere lo que piensa, siente y ocurre a su alrededor.

Entre otros aspectos, la primera persona del narrador protagonista nos sirve para verificar lo siguiente:

- a) El grado de subjetividad u objetividad es diverso: si el protagonista se limita a exponer sus acciones y observaciones, será más objetiva que si deja traslucir su interioridad (preferencias, sentimientos), en cuyo caso se cargará de subjetividad. El lector puede inferir situaciones que el protagonista no ve por estar inmerso en el conflicto.
- b) Se posibilita el predominio de los hechos de conciencia y de los complejos anímicos del personaje.
- c) La interioridad del personaje es la que hilvana la estructura del cuento.
- d) Se sigue mejor el proceso enfermizo y delirante, si el protagonista es un neurótico, por ejemplo.
- e) Se narra desde el centro del conflicto; la mente del protagonista es el manadero desde donde todo parte.
- f) Se asiste a la incidencia del mundo real sobre el "yo". No nos interesa saber objetivamente lo que en el mundo pasa, sino cómo incide en el yo.
- g) El lector acompaña como un álter ego la narración.

➤ **Narrador personaje secundario o testigo**

A este narrador se lo identifica porque no es protagonista de la historia sino un personaje secundario que participa de la acción, pero nos cuenta las aventuras de otros personajes más importantes en primera persona.

Se lo considera observador pasivo de los hechos, pues nos habla de lo que ve y oye a su alrededor en el momento en que estos suceden. Lo encarna, por ejemplo: un viejo amigo, un pariente, un vecino, etc., quienes usan el "yo" para referirse a otros.

Su radio de acción es reducido, pues al no ocupar el centro de los sucesos se entera de ellos en forma indirecta, o porque fue testigo de la situación, o porque se lo contaron, o porque es un confidente del protagonista, o porque infiere información a través de indicios externos: cartas, gestos, actos, palabras, diarios... para sacar sus propias conclusiones.

Puede ser muy subjetivo –según los sentimientos que posea respecto de los protagonistas– pero también objetivo. Su actitud puede ver el conjunto apuntando al significado o pegar el ojo en el detalle significativo.

(Para ejemplificar, leer "El encuentro", de J. Luis Borges, en *El informe de Brodie*).

2.3. Narraciones en tercera persona

La tercera persona es la forma más usada en el cuento, forma tradicional del narrador en tercera persona.

➤ Narrador omnisciente

El narrador omnisciente es un narrador no personaje que revela un conocimiento absoluto de la historia y sus criaturas.

Se oculta a la vista, narra en tercera persona con una visión "desde atrás", donde mueve los hilos como un titiritero, y asume el papel de un dios, cuya omnisciencia le otorga la capacidad de ver, oír y saber todo lo que ocurre dentro del cuento. Comenta situaciones, adelanta acontecimientos, reflexiona acerca de actitudes y pensamientos de sus personajes, ya que penetra en sus conciencias y hasta en sus inconsciencias. Nada se le escapa: ni causas, ni efectos, ni el pasado ni el futuro.

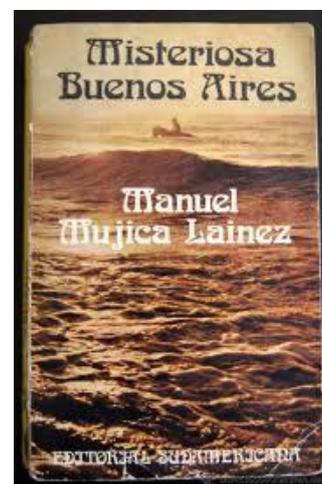
Ya que la omnisciencia es un atributo divino y no humano, solo el mundo ficticio de la literatura crea la convención de que el narrador tenga el poder de saberlo todo. Nada le es ajeno: pesadillas, delirios, desmayos, recuerdos, intenciones...

➤ Narrador observador

El narrador observador asume el papel de un observador ordinario que solo sabe lo que ve y oye a través de una visión externa "desde afuera", similar a la que una cámara cinematográfica puede registrar.

De esta manera, nos da el informe objetivo de un mundo en el que están comprometidos los personajes y se refiere a lo que estos hacen y dicen. Sin embargo, se le escapa la totalidad de los acontecimientos y no tiene acceso a ninguna conciencia. No obstante, su campo de acción es más amplio que el del personaje testigo, ya que posee libertad de movimientos para seguir a los personajes a los lugares más recónditos. El mundo observado está presentado a través de la tercera persona y preferentemente en tiempo presente. El narrador testigo, en cambio, se mueve en un mundo más estrecho, solo percibe lo que vive como personaje de los acontecimientos.

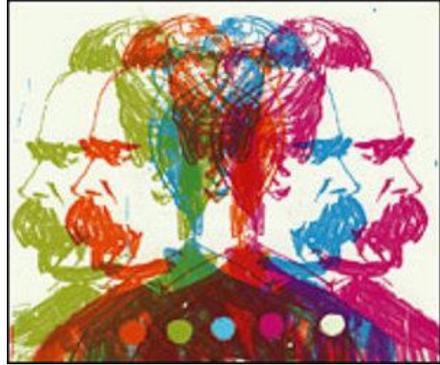
(Para ejemplificar, leer "El pastor del río", de Manuel Mujica Lainez, en *Misteriosa Buenos Aires*).



2.4. Combinación de los puntos de vista

Son estos los cuatro puntos de vista básicos que el narrador usa en su creación. Este puede elegir uno de ellos y mantenerlo fijo a lo largo del cuento o más de uno para combinarlos.

Durante siglos los narradores no se preocuparon por los puntos de vista, lo cual no impidió que lograran obras maestras. Fue en el siglo XX –y ya a mediados del siglo anterior– cuando los narradores de la generación de Henry James, conscientes de las técnicas del punto de vista, las manejaron con habilidad. Luego vino una época de experimentación en que los autores buscaron la pluralidad y no la unidad del punto de vista. A partir de allí, los puntos de vista se entrecruzaron.



Lo cierto es que no hay ninguno que valga más que otro. Ser consecuente en el uso de uno no da mayor valor que usarlos caprichosamente. Lo importante es observar si esa combinación crea un juego estético realmente positivo. Veremos ahora algunas de las posibilidades de combinación de los puntos de vista.

1) El "yo" enmarcado

El "yo" enmarcado corresponde al "yo" del narrador omnisciente u observador que decide introducirse en el cuento.

Sin embargo, esta presencia del "yo" no significa que necesariamente ese punto de vista domine en el cuento. El narrador comenta en primera persona:

Yo te referiré, lector, los hechos anteriores a la enfermedad de María...

pero retoma luego la tercera persona:

María estaba en la casa de su tía cuando...

Ese "yo" puede ser una intromisión momentánea o no, hay que medir sus grados. Este procedimiento de enmarcar el cuento en 3.º persona con fórmulas de 1.ª tiene antecedentes folclóricos.

¿Quieres que te cuente yo un cuento...?

Por ese sendero me fui...



(fórmulas de apertura y de clausura)

Responde a la intención de unir artísticamente el mundo de ficción del cuento con el real del narrador.

2) El "yo" transpuesto

A) En los cuentos de Julio Cortázar, que tanto ha enriquecido el cuento hispanoamericano, se encuentran curiosas variantes del cuento en 1.^a persona. En "Axolotl",⁵ de *Final del juego*, un narrador protagonista nos evoca su metamorfosis en ajolote, un pez. El cuento se basa en el tema mítico de la identificación del hombre con su animal totémico, y comienza así:

Hubo un tiempo en que **yo** pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

A partir de esta sorprendente introducción, el protagonista cuenta su fantástica experiencia y **la narra desde su condición de metamorfoseado**, evocándola con dos tiempos verbales: pasado y presente, que corresponden, respectivamente, al proceso de identificación y al estado actual.

Luego de describirnos los *axolotl* nos dice:

A veces una pata se movía apenas, **yo** veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no **nos** gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco **nos** damos con la cola o la cabeza de otro de **nosotros**; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si **nos** estamos quietos.

La compasión del narrador por el pez prisionero del acuario, con el que había encontrado una comunicación extrañamente profunda, se resuelve en sacrificio e intercambio transmigratorio, de suerte que el animal pasará a la libertad y el hombre al sufrimiento. Llega un momento que el pez también narra su propia experiencia:

O **yo** estaba también en **él**, o todos **nosotros** pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario.

La 1.^a persona se vuelve ambivalente, se desdobra y bifurca en un discurso ambiguo donde el "yo" del hombre se refiere al pez azteca y este al hombre con un "él", pronombre intercambiable, y ambos terminan por confundirse.

Salvo al final el *axolotl* reflexiona consigo mismo, consolándose de que acaso el hombre, cuya obsesión quedará convertida en uno de ellos, imaginará un cuento sobre esos seres pensantes. Clara referencia de Cortázar a sí mismo como cuentista inclinado a la temática del bestiario, el doble y la irrupción de lo fantástico y extraño en la vida, que involucra al lector en el compromiso de compartir ese mundo irreducible a toda lógica:

Creo que al principio **yo** era capaz de volver en cierto modo a **él** -ah, solo en cierto modo- y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un *axolotl*, y si pienso como un hombre es solo porque todo *axolotl* piensa como un hombre en su imagen de piedra rosa. Me pare-

⁵ Ver *Cuadernillo Lecturas, cuentos*, pág. 39.

ce que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre **nosotros**, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo sobre los *axolotl*.

B) Hay dos cuentos de Quiroga que ejemplificarían esta técnica del "yo" traspuesto.

El primero es "El hombre muerto",⁶ de 1920.

Un narrador omnisciente describe el asombro ante la muerte inesperada de un hombre que resbala, en la caída se clava un machete y está agonizando. Pero en el narrador del cuento hay una movilidad de su óptica, que por momentos adquiere el ángulo del protagonista que se ve a sí mismo como desde afuera o solo percibe lo que desde el suelo puede ver.

Al final, el narrador lo mira desde los ojos de un caballo. En efecto, en el penúltimo párrafo del texto se produce un desdoblamiento del hombre que –mediante un esfuerzo mental– abandona su cuerpo y ve el paisaje del dintorno. Esta visión distanciada, gradualmente ascendente hasta hacerse cenital –como el movimiento de una cámara cinematográfica, arte que Quiroga dominaba– se repetirá en otro cuento. El hombre se ve a sí mismo en medio de su propiedad. Y, en el párrafo final, hay dos movimientos: a) de alejamiento del hombre, cuando el caballo pasa sobre él (el animal sabe instintivamente que "eso" ya no es su dueño, sino un bulto en el suelo y lo abandona); b) el movimiento es hacia el hombre, en el momento en que se escucha cada vez más cercana la voz del hijo que se aproxima.

C) Trece años después, Quiroga escribió "Las moscas"⁷ que será recogido en *Más allá* (1935).

El punto de vista es similar: un accidente trivial provoca la situación agónica. En este cuento el hombre tropieza con un raigón de árbol caído. Técnicamente el cuento presenta la peculiaridad de asociar tres puntos de vista: el del protagonista → una 1.^a persona que nos refiere su agonía; un narrador observador → que en 3.^a persona hace reflexiones sobre la muerte y, como en el otro cuento, adopta enfoque y distancias distintos respecto del cuadro, desplazándose hacia diversos puntos de observación y, finalmente, el punto de vista de una mosca → que en 1.^a persona del singular narra sus movimientos en la escena.

Esquema:

1.º párrafo a 5.º	→	narrador protagonista;
7.º párrafo a 9.º	→	narrador observador;
10.º párrafo a 17.º	→	narrador protagonista;
17.º párrafo a 19.º	→	mosca (yo traspuesto).

⁶ Ver *Cuadernillo Lecturas, cuentos*, pág. 11.

⁷ *Ibidem*, pág. 13.

3) Visión conjunta

Dos o más personajes comparten una misma experiencia, la que es narrada por uno de ellos con visión colectiva en 1.ª persona del plural.

Un ejemplo sería: "Nos han dado la tierra", en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo; "Casa tomada",⁸ en *Bestiario*, de Julio Cortázar, o en algunas obras narrativas de Marco Denevi como el cuento "Hierba del cielo" o la *nouvelle* *Asesinos de los días de fiesta*. En ambas piezas no llegamos a distinguir cuál de los personajes es el que asume la palabra narradora para darnos la visión conjunta de los sucesos presenciados por todos.

4) Visión intersubjetiva o perspectivismo

Cada uno de los personajes da su versión de la realidad vivida conjuntamente, en 1.ª persona.

Este punto de vista suele ser muy frecuente en la novela, sobre todo en la policial.⁹ Como ejemplo tenemos el cuento de "En el bosque", de Ryunosuke Akutagawa.¹⁰

5) Yuxtaposición de muchos "yoes" o el narrador múltiple

"La señorita Cora",¹¹ en *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar es el ejemplo que tomaremos para analizar el narrador múltiple, representado por varios personajes.

El narrador de este cuento se ha ocultado tan bien, que el lector tiene la impresión de que la historia se narra sola, por mera yuxtaposición de monólogos de distintos personajes, un monólogo interior directo. La 1.ª persona narradora se multiplica alternadamente, ya que el discurso narrativo es asumido cada vez por un "yo" diferente que modela la unidad narrativa. Esta composición a varias voces en una línea secuencial pone en primer plano la presencia del lector, única entidad capaz de abarcar y reunir en su lectura los segmentos parciales de los hechos. En ningún momento aparece un narrador fuera de los personajes, la articulación de las piezas corre por

⁸ Ver *Cuadernillo Lecturas, cuentos*, pág. 16.

⁹ La ingenuidad de la literatura del siglo XVIII hacía que todo lo que el narrador contaba respondía a la buena fe. A partir de un autor inglés, Wilkie Collins —comentado y traducido a nuestra lengua por Borges— la actitud cambia. Autor de dos excelentes novelas: *La dama de blanco* y *La piedra lunar*, armadas con las versiones de los personajes, incorpora la revolucionaria técnica de la intersubjetividad. Ambas novelas, de estructura policial, van construyendo la realidad, pero el lector a pesar de haber llegado a la última página no tendrá claro cuál de las versiones es la verdadera.

¹⁰ En *Los mejores cuentos policiales (2)*, de Bioy Casares y Borges, Editorial Alianza, 1983.

¹¹ Ver *Cuadernillo Lecturas, cuentos*, pág. 56.

cuenta exclusiva del lector. [En una clínica operan a Pablo, un adolescente; la operación se complica; se sugiere que Pablo no sobrevivirá. Se alternan los monólogos de Pablo, la madre, los médicos, la enfermera Cora]. Estas piezas narrativas de cada narrador se combinan más ordenadamente al comienzo –"Pablo, el joven enfermo, el anestesista... –pero al promediar el cuento el ritmo se acelera, se acumulan y desplazan con menos intervalos los pensamientos y discursos de los personajes que se imbrican e interpolan –parecen entrar unos en otros, porque faltan los signos de puntuación (prosa caótica)– como en un vértigo hacia el final fatal.

La maestría del cuentista nos demuestra con este diseño que la especie no siempre responde a un discurso unívoco; las distintas voces narradoras muestran desde su propio ángulo de visión una confluencia de elementos compositivos hacia la unicidad de estructura.

6) La misma acción con pronombres distintos

La 3.^a persona de la voz narradora suele aparecer mezclada –en el cuento hispanoamericano– con la 1.^a persona, desde una perspectiva omnisciente. Como texto ilustrativo se destaca "Las babas del diablo",¹² en *Las armas secretas*, de J. Cortázar, ejemplo singular de una interacción perfecta de la 1.^a y la 3.^a persona. El cuento comienza con la intervención de un narrador (escritor) en el trance de hacerlo escritura que reflexiona sobre el modo de escribir su cuento. Comienza por buscar el punto de vista más adecuado.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.

El narrador opta por alternar dos pronombres: el "yo" y el "él" que se refieren a sí mismo. La 3.^a persona inicia lo sucedido a Roberto Michel, fotógrafo aficionado, pero de golpe continúa la 1.^a persona en un discurso directo del protagonista, pero luego vuelve a la 3.^a y nuevamente a la 1.^a, hasta imponerse esta en lo sucesivo –salvo algunos intervalos de la 3.^a– para cerrar el cuento. Asistimos a un desdoblamiento por el cual aparentemente hay dos narradores, pero en sustancia es uno solo; Michel, al que le ocurre el incidente, es el narrador omnisciente y el narrador-escritor en su difícil tarea o experimento narrativo:

porque -nos dice- nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando...

Hay una simbiosis original entre escritor-narrador-personaje; el *leitmotiv* del contemplado paso de las nubes a lo largo del cuento y otros indicadores nos hablan de la figura unívoca del narrador, pero el artificio narrativo nos desconcierta y reclama nuestra atención como lectores.

¹² Ver *Cuadernillo Lecturas, cuentos*, pág. 48.

7) La segunda persona

Es infrecuente encontrar un cuento estructurado desde la 2.^a persona, dado que en la narrativa cuentística priman la 1.^a y 3.^a personas narradoras.¹³ En este caso, el narrador es una 1.^a persona que se dirige a una 2.^a, destinatario interno del cuento.¹⁴ El narrador, aunque no cede la palabra a su interlocutor, se hace cargo de sus reacciones, simula responder a una interrupción o pensamiento formulado por el otro.

¿Me preguntas qué hice entonces?

Importante es el ejemplo de "El río",¹⁵ en *Final del juego*, de Julio Cortázar, cuento estructurado en un soliloquio interior con predominio de la 2.^a persona, cuyo mecanismo consiste en subsumir una actitud de diálogo pensado por el cual el narrador relata la peripecia del *tú* a quien se dirige. El narrador va repasando en la mente las actitudes adoptadas por la mujer que, durmiendo junto a él, lo ha amenazado con irse a arrojar al Sena, cosa que precisamente acontece al final del cuento. En menos de cuatro páginas, el personaje discurre imaginariamente acerca de los comportamientos de su "silenciosa" compañera sin saber a ciencia cierta si ha desaparecido o no de su lado. El cuento comienza:

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas te escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así...

En el entresueño (o duermevela, como diría Machado) del descanso nocturno, de a ratos, el hombre siente la presencia o acaso la ausencia de la mujer en el lecho, hasta que en el amanecer, al querer ensayar los gestos del amor, descubre, ya demasiado tarde, el cumplimiento de la amenaza. La 1.^a persona narrativa es necesaria para el relato de las reacciones del hombre en relación con la actitud femenina que las provoca; la 2.^a persona se arroga el predominio en el discurso narrativo, pues es la encargada de contar la historia de la ahogada en el río.



**¿Ha comprendido los conceptos fundamentales, los ejemplos y las citas? ¿Realizó los fichajes correspondientes como material que podrá traer al examen? Consulte sus dudas con su tutor/a.
Participe en los foros.**

¹³ Es más común encontrar su uso en la novela. Por ejemplo: *La bahía de silencio*, de Eduardo Mallea, extensa novela cuyo discurso está dedicado a un *usted*, la mujer ideal que impulsa todos los actos del protagonista.

¹⁴ En la Argentina el tratamiento de *vos*, *tú*, *usted* (2.^a persona) indica matices especiales en la relación entre el narrador y el destinatario.

¹⁵ Ver *Cuadernillo Lecturas, cuentos*, pág. 38.



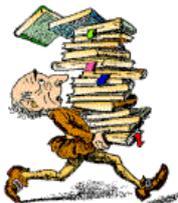
EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN

MÓDULO I

1. ¿Cuál es la tendencia actual respecto de la función del lector?
2. ¿Qué implica la ficcionalización del escritor?
3. ¿A qué llamamos focalizaciones?



Consulte con su tutor/a en caso de dudas. Recuerde que la solución de esta autoevaluación se encuentra en las últimas páginas del Cuadernillo.



Unidad II

La estructura narrativa

1. El tema: enunciación

El concepto de tema en la obra literaria es uno de los problemas más peliagudos y menos definidos. Resulta positivo recurrir, para aproximarnos a él, a las reflexiones de Eduardo Mallea, que en toda su ensayística ha insistido en la significación de los textos. Nos dirá que esta es una potencia oculta en ellos y que su descubrimiento no se da en lectores fáciles o superficiales. Mallea es un escritor que lee significados en los sucesos de la realidad, de ahí que nos diga:¹⁶



(1) Eso, la significación, la verdadera significación es lo que los mejores lectores encuentran -Shaw en el caso de Ibsen, Berdiaeff o Chestov en el caso de Dostoievsky, Malraux en el caso de Faulkner. Ésos son los descubridores del valor absoluto, de la razón última de una obra, los que exponen el precio íntimo y la trascendencia de esa obra en términos de reducción de la idea, en términos de traducción al recóndito, secreto lenguaje fundamental; son los que muestran *lo que está detrás*, lo que está *más allá*. Lo que está *encima*, y *debajo* de los hechos o de las situaciones. [Pág. 75]

Este es el nivel del tema, es decir, el nivel explicativo, interpretativo de lo fáctico. Entendemos una obra cuando nos abrimos a la significación de los hechos. Mallea continúa:

(2) Y gracias a ellos las obras pasan a ser inmortales, pasan a ser eternas. Pues el lector común, el espectador común son los que no ven más que el plano de las cosas y de los actos, ignorando por lo general el origen y la dirección ocultos en esos actos. ¡Los críticos de la literatura a veces son tan pequeños! Solo se mueven en la superficie, en el contorno del contorno, en la letra de la letra. Son incapaces de darse el trabajo de buscar en todo su enigmático, intenso, revolucionario *más allá*. Pues toda gran literatura es revolucionaria. [ídem]

Aquí lo de revolucionaria está en doble sentido: como arte (tejné) por sus innovaciones en el plano de la creación, de lo puramente formal; y también en el contenido, como generadora de un nuevo mensaje.

¹⁶ Citas extraídas de su novela *Gabriel Andaral*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971. El personaje es una hipóstasis del pensamiento del autor.

- (3) La novela no nace de unos hechos, sino de la reflexión sobre los hechos. Los grandes novelistas lo que intentan narrar es el contenido sobrehumano de unos hechos humanos. Ésa debe ser la meta de toda novela mayor. [Pág. 117]
- (4)... el lector reclama un complemento de generalización, no solo en las ideas explícitas, sino en las acciones implícitas; pues un libro tiene varios pisos, aunque su acción y reflexión pasen en uno solo. Un libro puede mentir. Hay que saber cuándo miente. Un libro puede esconder la verdad, hay que saber cuándo -y dónde- la esconde; un libro puede *sobrededir* la verdad, hay que saber cuándo o dónde está la verdad no sobredicha, la verdad de fondo o la verdad lisa y llana. [Pág. 138]

Bergson decía que cuando un hombre lee, un hombre inteligente, es necesario que posea un suplemento de alma, una especie de alma suplementaria; esta es la que va a calar, interpretar, captando el significado. El buen lector pone en práctica un "complemento de generalización", agrega Mallea. Por lo tanto, aquel que, terminada la lectura de una obra solo puede contar un argumento sin entender lo que pasó, es un mal lector, pero aquel que, generalizando a lo humano, refiere la significación profunda de lo que pasa en un pueblito de Jujuy, por ejemplo, en una choza en medio de la Puna, es un buen lector.

Recuerde que

El tema es la enunciación de la decantación verbal del proceso de generalización.

Esta capacidad para detectar lo profundo no nace en forma espontánea, sino de un proceso de elaboración sobre cada texto leído. Una vez que concluimos la lectura de un cuento, por ejemplo, en pocas oportunidades nos preguntamos qué significa, decimos sí de qué se trata y cuál es el enredo, cómo son los personajes, dónde se mueven y cuál es el hecho único. Pero qué significa, primero para nosotros y después para lo humano, nunca. Y en tanto no hagamos este ejercicio diariamente de enunciar verbalmente el tema jamás entenderemos ni transmitiremos el sentido trascendente de una obra. Si un profesor no sabe mostrar a sus alumnos la esencia humana, aquello permanente y vital de una obra, está cerrando las puertas al goce estético.

Cuando hablamos de dos planos: del significante y del significado, dijimos que en una obra están íntimamente fusionados. El significante sería toda la estructura de la obra (lo estilístico, lo técnico y lo fónico) todo está subsumido a la luz de esa célula interior que es el significado. Sartre decía que detrás de toda técnica literaria –esta es lo más transmisible, la receta– hay una metafísica. Por ejemplo, en la elección del punto de vista hay una postura frente al mundo. Si se elige el punto de vista omnisciente, es porque se acepta de antemano que se puede informar a alguien de toda la realidad existente a través de la palabra; en la elección de la omnisciencia se adhiere a una concepción del mundo en que es posible el conocimiento pleno. Si, en

cambio, se narra a través de la visión intersubjetiva en la que cada personaje presenta la versión de los hechos, la metafísica que subyace indica que el conocimiento de la realidad es relativo respecto del receptor y que no existe una versión definitiva, sino una conjunción de versiones que se aproximarían a esa realidad compleja de conocer. Si se elige el punto de vista del narrador observador, se acepta una limitación del conocimiento del objeto: se puede captar lo que hace y dice, pero no lo que piensa (las palabras son los inventos que existen para tapar los pensamientos), de ahí la limitación de este punto de vista.

Si detrás de la técnica hay una concepción del mundo ¿dónde está reflejada? En el tema elegido. Todo autor tiene una constelación temática dominante en función de una significación esencial donde se apoya una concepción del mundo. Por eso cuando nos quedamos fuera de lo temático no entendemos nada de una obra. Y cuanto más elemental, más accesible sea el nivel de las acciones, más tramposa resulta la obra porque cuesta más ver los distintos niveles que presenta. De ahí que los autores que poseen una carga de trascendencia muy grande prescinden hasta de los nombres de los personajes y de los sitios, y pueden hasta hacer teoremas en sus planteos. (Por ejemplo, X de la ciudad A se dirigió a Z...). Entonces, plantean una situación humana profunda, pero le quitan –para que el lector no se distraiga con circunstancias superfluas– lugares y nombres. De esta manera se logra una inmersión del lector directamente en la significación de los hechos. Pero si al quitarle todo el lector no ve, es como dice San Agustín, si no ves la luna que señalo con el dedo, no es culpa de mi dedo sino de tus ojos que no ven la luna; pero ahí está el dedo, la señal.

Entonces, el concepto de tema, mal definido en los manuales de literatura, está directamente relacionado con la plena significación de la obra. De ahí que al lector se le reclame un espíritu de generalización, pero no hacemos nada con que el lector lo posea si el autor no parte de él. A los argentinos –lamenta Eduardo Mallea– nos falta en general justamente eso: lo general, la forma de dar trascendencia a lo que tocamos y hacemos, significación humana profunda a aquellos hechos con que se enfrentan. El defecto argentino es atarse demasiado a los acontecimientos, al nivel fáctico. Entonces el hombre padece una realidad cualquiera, se desencadena en su vida una serie de hechos y los cuenta como meros hechos, sin repensarlos ni darles significación. De esta manera, la obra no está cargada de trasfondo, de trascendencia.

A gran parte de la narrativa argentina –afirma Mallea– le falta un sentido de trascendencia, es decir, ir más allá de lo que muestra. Y, justamente, esto que Mallea exige a los creadores ha sido su tarea de esfuerzo desde que comenzó a escribir. Participar en el mundo –reflexiona– no es solo un querer estar sino un querer entender. Y en ese querer entender lo que en el mundo pasa, es lo que genera su obra. De ahí que logre una difusión tan grande en lectores europeos, porque sus narraciones están cargadas de sentido. Los lectores argentinos estamos demasiado acostumbrados a la lectura de argumentos y nos olvidamos de lo otro.¹⁷ De modo que si desde

¹⁷ Anécdota: Nuestro autor recuerda una escena en París, cuando era adolescente y el deslumbramiento que fue para él conocer la diferencia entre un adolescente argentino y otro europeo. Se encuentra en una oportunidad con un muchacho parisino y se van juntos a tomar un café. En la charla, el joven le confía su padecimiento amoroso, una historia muy intrincada con una muchacha de su edad. Y lo que le llamó la atención a Mallea fue la forma en que el muchacho exponía las circunstancias de su pasión, pues a cada situación concreta le iba dando un sentido y una trascendencia, ubicándola en un plano de valores respecto

el vamos, desde la intuición creadora no hay percepción del sentido, el narrador se convierte en mero cronista. El narrador es el hombre que reflexiona sobre lo que se va mostrando, de ahí el viejo lema de Santo Tomás del "narrar definiendo". Pero ¡cuidado! que en el arte el narrador no siempre tiene que desarrollar este sentido, sí apuntarlo (sino parece que estamos escribiendo para lectores tontos) es, como dicen en esgrima: "toca y deja". Tocar, eso es suficiente. Porque cuando un autor quiere cargar de significación una obra, el gran riesgo que corre es hacer la obra filosófica, muy adensada de reflexiones y, en consecuencia, se puede perder al lector y la obra. De ahí que haya que aligerar la materia literaria, pese a la base de reflexión que pudiera tener. Por eso es que le dice al escritor: "No le aconsejo a usted ninguna filosofía", sino la especulación, la reflexión sobre la realidad, dado que por ese camino se le otorga dimensión al texto.

En un ensayo nos dice:¹⁸

El narrador elige y reduce para que el lector pueda extender.

Esta es una primera lección que nos da Mallea. El narrador elige y reduce en el texto: equilibra descripciones, acciones, psicologías, todo está armonizado. Y así:

...el lector devuelve, a sus implicaciones y resonancias universales, la inmensa simplificación del Quijote.

Esta es la misión del lector común. Pero cuando ese lector es un profesor, el papel se duplica, porque es una obligación moral saber explicitar, extender, desarrollar lo que está plegado, apretado... para liberar lo insinuado en el texto. El narrador logrará una obra de mayor proyección, en la medida en que su "Weltanschauung", su visión del mundo, sea más abarcadora, más integradora. Es decir, el artista percibe la realidad del mundo, porque es el único que ve la unidad de todo lo existente. Sin embargo, hay artistas que tienen mirada de zócalo o de nido y dejan a un lado todo el contorno. Esa visión integral y única que Paul Claudel llama la *mirada imperial del poeta* –como si el monarca estuviera parado en un altozano contemplando sus dominios– es aquella que abarca grandes territorios y los integra como suyos y les da un principio de unidad al encontrar relación entre los elementos. Esta visión integral se reduce a una especie de copia en escorzo en la obra. El escorzo consiste en delinear sintéticamente lo que se ve en el gran panorama. Esta síntesis en escorzo del mundo se ha de proyectar en cada una de las obras de un escritor, hasta abarcar un sistema de imágenes completas. En efecto, cada obra es en sí una imagen completa: tiene autonomía, leyes, vive por sí misma, pero a su vez se integra en el todo que es la producción completa de un autor. Ese escorzo es el que da sentido y unidad a

de su propia experiencia. Se expresaba –dice Mallea– como si fuera un maestro, discriminando cada uno de los elementos que nosotros hubiéramos contado tumultuosamente, enredándonos en hechos pasionales, sin darles dimensión. "Ahí advertí –confiesa con asombro– la diferencia entre lo europeo y lo argentino". Este muchacho parisino encarna para Mallea lo europeo, pues estaba dándole a lo que vivía individualmente con una muchacha ignota una significación para toda su vida, incluso vinculándola con los valores humanos.

¹⁸ Eduardo Mallea ha vertido sus reflexiones sobre la novela en varios ensayos. Entre ellos, *Poderío de la novela*, Buenos Aires, Aguilar, 1965; *Notas de un novelista*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

la creación. Si no hay escorzo en la visión previa del mundo, esa obra no pasará de ser una mera crónica. Por eso insiste Mallea al explicar:

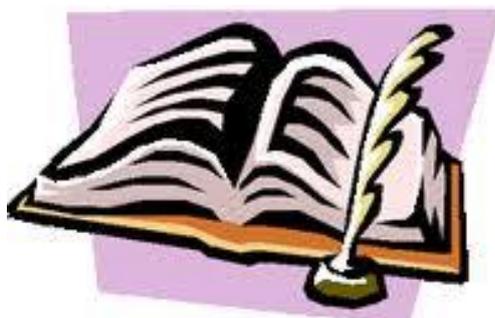
Creado ese mundo en escorzo, ese mundo sacado del mundo pero que no es el mundo, el narrador opera dentro de las leyes y dimensiones del escorzo. Cuanto más grande el narrador, más toda la cantidad de elementos invisibles actuantes en un escenario. Esos mundos ficticios tienen para quien los lee en la transcripción que el escritor ofrece de ellos una importancia no ficticia.

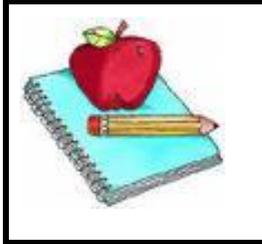
Y esto es lo que nunca hacemos los profesores: trasladar a la vida la lección de la literatura.

La vida enseña pocas cosas, la vivimos -en el mejor de los casos pensamos en lo que vivimos-, pero los mundos creados en la ficción narrativa tienen una importancia poderosa cuando han sido inventados por creadores profundos, por consiguiente, su papel por excelencia es la de enumerarnos infinitas preguntas tras los infinitos actos.

El hacedor tiene una pupila de generalización: ve una realidad concreta y la inserta enseguida en el plano humano general y le encuentra un sentido profundo. El lector deberá hacer a su vez el mismo esfuerzo, acaso será un lector arrabalero, dado que se quedará en los arrabales del texto sin penetrar en el corazón de la plaza.

Según Válerly, la obra literaria es como un fruto: al morderlo todo es pura delicia para la boca, pero al mismo tiempo es nutrimento para el espíritu, para el hondón profundo del hombre. Pero, como todo fruto, hay en él capas, niveles. El primero es el epitelial, cortical, el de la cáscara; luego, vendrá la pulpa y más allá el carozo. Y entonces, ahí, cuando tocamos el carozo, los profesores dicen "hemos llegado al núcleo", al sentido profundo, sin darnos cuenta de que este también presenta sus capas y hay que traspasarlas.





PARA SINTETIZAR

El tema es la interpretación enunciada por el lector después de haber realizado el esfuerzo de encontrarle sentido profundo a los hechos. La enunciación del tema es muy breve, no más de dos o tres renglones, pero no tan breve que se exprese con una o dos palabras, porque en esa extensión no puede haber interpretación posible. El lenguaje de la enunciación es abstracto, no contaminado de imágenes ni de elementos propios del argumento, ya que nace de un proceso de generalización. En efecto, el lector generaliza a lo humano una serie de sucesos particulares, es decir, encuentra lo general en lo particular. De ahí que su enunciación se asemeje más al discurso filosófico que al narrativo. Si en la enunciación del tema quedan aún elementos pertenecientes al nivel fáctico (del argumento), es porque todavía no se profundizó lo suficiente en el grado de abstracción requerida.

Se podrá llegar a definiciones temáticas después de haber analizado todos los niveles del texto: punto de vista, tiempo, espacio, personajes, etc., y estas podrán variar en cada lectura, según el tipo de maduración a la que haya llegado el lector en su interacción con el texto.

2. La idea central

El narrador despliega en el texto su idea o concepción del mundo que da sentido a la trama y a la caracterización de los personajes.

Pero como no es un ensayista o filósofo que formula su pensamiento en una prosa discursiva, encarna en situaciones que vivirán sus personajes su modo de sentir y estimar. En la creación de todo un cuento, por ejemplo, entra una idea, esta penetra en todos sus tejidos y estampa su sello y unidad, pero es el crítico o el lector común el que la enuncia a través del tema que nace de su propia interpretación del cuento. El tema es una abstracción obtenida por el lector-crítico, en una operación lógica, conceptual: a través del proceso de generalización, como ya vimos en el punto anterior.

2.1 La trama: sus partes

Aristóteles definía la trama como la combinación de incidentes en una acción completa que la mente puede captar de una vez.

La unidad de un cuento depende de la eficaz conexión interna de esos incidentes a tal punto que el desplazamiento o quite de cualquiera de ellos desarticule el conjunto. Cada hilo es una acción que se entreteje en una trama. De ahí que esta sea la

disposición artística de esos hechos y la relación que guardan entre sí. Un buen diseño de la trama evita digresiones, cabos sueltos, flojeras.

Recuerde que

Podríamos definir la trama, entonces, como la serie de acontecimientos en sus mutuas relaciones internas, distribuidos artísticamente a través de la estructura apretada del cuento.

En ella descubrimos tres partes bien definidas:

- I. Introducción
- II. Nudo o desarrollo
- III. Desenlace



- I. **Introducción** Finalidad → presentar una situación crítica. A pesar de su brevedad, en ella aparece solo lo significativo: el tiempo, el espacio y, a veces, el protagonista.
Objetivo: → despertar el interés.

- II. **Nudo** o desarrollo de la totalidad de los acontecimientos de la trama.
Finalidad → mantener despierta la curiosidad del lector. Los indicios o notas emocionales se intensifican anticipando el final sin develarlo; en efecto, nos insinúan que algo va a suceder pero hay que llegar al final para saberlo.
Objetivo: → suspender la expectativa del lector.

- III. **Desenlace** Finalidad → producir una descarga de energía contenida. Se da la distensión al presentarse la solución del problema de un modo inesperado.
Objetivo: → satisfacer la curiosidad o inquietud del lector.

En un cuento bien logrado los tres tiempos de la preceptiva tradicional están tan apretados que se reducen prácticamente a uno solo. La coherencia está dada por el tema que se halla contenido en cada una de sus partes. De ahí que la introducción se relacione con el nudo, el nudo con el desenlace y el desenlace con la introducción, cerrando así el ciclo.

2.2. El hecho único

El hecho único es tal porque no acepta episodios laterales ni interpolaciones, pues lo fundamental es que la acción fluya continuamente hasta llegar al final. El hecho único se enuncia con una sola palabra.

En la trama se hallan dos elementos fundamentales: *conflicto* y *clímax*. El conflicto, del latín *conflictum* > 'combate', 'lucha interior', es el núcleo de la estructura de la obra. Todo cuento deberá presentar necesariamente un conflicto, es decir, una oposición entre dos fuerzas que ejercen su acción ante una situación crítica; esas dos fuerzas se enfrentan en un verdadero combate. Así el personaje lucha contra fuerzas que están más allá de su control –guerras, accidentes, cataclismos, etc.– o contra otros personajes o contra fuerzas que lo agitan desde dentro.

Entre el conflicto y el desenlace aparece el clímax que es el grado de mayor intensidad dentro de la escala ascendente de lo emocional. A partir de allí, la atención comienza a decaer en escala descendente hasta el final del cuento. Cuando el conflicto llega a su clímax –punto crítico de máxima concentración– no puede seguir intensificándose. El resultado de la lucha entre fuerzas opuestas es inminente. A veces este punto culminante o momento clave marca la conclusión del nudo y el comienzo del fin. A veces queda todavía un trecho por recorrer antes de terminar.

Sin embargo, el estado de suspensión del lector se mantiene a lo largo de los dos procesos: el del conflicto –progresión ascendente– y el de la resolución –progresión descendente–. Por lo general, esta última suele ser más corta y rápida que la ascendente. Por ejemplo, en el cuento policial lo que interesa es la resolución del conflicto; en cuentos psicológicos, en cambio, sigue interesando el efecto que la resolución del conflicto produce en los personajes.

2.3. El resumen

El cuento es un orbe verbal definitivo. Cambiar una sola palabra sería adulterarlo. El resumen cumple un propósito práctico que es reducir a lenguaje lógico lo que en el cuento se expresa en lenguaje estético. Es una partera macabra que saca solo del cuento la osamenta, ejemplificará Anderson Ímbert con una imagen certera. En la sinopsis de los acontecimientos más importantes, la caracterización de los personajes, las descripciones, los diálogos, etc., son reducidos a líneas principales del argumento. El orden del resumen es lógico y no se ciñe necesariamente al de la narración, es decir, a la trama diseñada por el escritor con sentido estético, que suele alterar la secuencia cronológica.

Pedagógicamente, el resumen del texto narrativo es útil ya que en sí implica una interpretación. El lector de un cuento goza del *cómo* se lo ha narrado; el lector de un resumen del *qué* se ha narrado.



¿Ha comprendido los conceptos fundamentales, los ejemplos y las citas? ¿Realizó fichajes? Consulte sus dudas.

Participe en los foros.



EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN

MÓDULO II

1. ¿Recuerda qué es el *hecho único*? ¿Podría definirlo?
2. ¿Qué se entiende por *trama* y cuáles son sus partes?



Consejo:

Tanto el trabajo con la bibliografía, la autoevaluación y las actividades le servirán para ir monitoreando su aprendizaje o para realizar consultas precisas en el foro.



ACTIVIDADES (Entrega obligatoria)

Trabajo práctico N.º 1

1) Sobre la base de sus conocimientos sobre los puntos de vista o focalizaciones, catalogue los tipos de narradores de estos fragmentos y fundamente su clasificación.

A)

El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yaracacusú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.

El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras.

B)

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios.

C)

Me mudé el jueves pasado, a las cinco de la tarde, entre niebla y hastío. He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves fue un día lleno de sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible.

D)

La enfermera de la mañana es un amor de mujer, tan humilde, con ella sí da gusto hablar, dice que el nene durmió hasta las ocho y que bebió un poco de leche, parece que ahora van a empezar a alimentarlo, tengo que decirle al doctor Suárez que el cacao le hace mal, o a lo mejor su padre ya se lo dijo porque estuvieron hablando un rato. Si quiere salir un momento, señora, vamos a ver cómo anda este hombre. Usted quédese, señor Morán, es que a la mamá le puede hacer impresión tanto vendaje. Vamos a ver un poco, compañero. ¿Ahí duele? Claro, es natural. Y ahí, decime si ahí te duele o solamente está sensible. Bueno, vamos muy bien, amiguito. Y así cinco minutos, si me duele aquí, si estoy sensible más acá, y el viejo mirándome la barriga como si me la viera por primera vez. Es raro pero no me siento tranquilo hasta que se van, pobres viejos tan afligidos pero qué le voy a hacer, me molestan, dicen siempre lo que no hay que decir, sobre todo mamá, y menos mal que la enfermera chiquita parece sorda y le aguanta todo con esa cara de esperar propina

que tiene la pobre. Mirá que venir a jorobar con lo del cacao, ni que yo fuese un niño de pecho.

E)

Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no contaba. El hombre postrado se quedó solo; su mano izquierda jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder.

F)

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor.

G)

Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.

2) Tome uno de estos fragmentos y páselo a otro narrador. Comente los cambios producidos y los efectos estéticos.

3) Lea un cuento de la selección u otro cualquiera que pertenezca a estos autores y enuncie el tema.



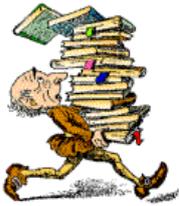
CALIFICACIONES



Antes de realizar esta actividad, estudie en profundidad y fiche todas las posibilidades de narradores. Respete el cronograma de estudio y de entregas obligatorias.

MÓDULO II

ANÁLISIS DE UN CONTARIO CONTEMPORÁNEO



Unidad I

Aproximación al pensamiento y a la obra de Jorge Luis Borges

1. Caracterización de su obra en conjunto

Entendemos que, si bien Borges es un gran poeta porque maneja el lenguaje artístico de un modo muy personal, sus verdaderos valores están asentados en la narrativa, ya que no ha de tener par en estos momentos en la lengua castellana y difícilmente en otra lengua. Es también un lúcido ensayista, aunque todavía hoy no se le haya sacado todo lo medular que sus ensayos contienen. Los europeos se han apoyado mucho en estos últimos, más de lo que imaginamos, y corrientes críticas nuevas empezaron a trabajar a partir de textos borgianos desde la década del 40 y 50 aproximadamente.

La obra de Borges es omnívora en el sentido de que come de todo, pero, básicamente, el alimento esencial de su obra es el intelectual. Sin embargo, que una obra se alimente de una teoría lingüística, matemática, filosófica... o de una concepción religiosa, no es novedad en el campo de la creación, la literatura está llena de ellas; lo que sí es insólito, original, es que la mayor parte de su producción, lo más pesante de la dieta, sea ese nutrimento esencial para él: las doctrinas y teorías de diferente naturaleza. Eso sí es borgiano.

Cabe destacar, por otro lado, que este uso y abuso de lo conceptual en su producción ha llevado a la crítica a tipificar erróneamente su obra por momentos. Uno de los primeros que bautizó la producción de Borges basado en esta característica fue Bioy Casares, con un juicio del que después se arrepintió, no por el juicio en sí, sino por la trascendencia que tuvo, ya que los críticos argentinos de medio pelo lo tomaron como fórmula y lo repitieron sin aclaraciones. En efecto, en el Prólogo de la *An-*



*tología...*¹⁹ aparece este concepto poco feliz, porque iba a ser de fácil aplicación para todo el mundo.

Con "El acercamiento a Almotasim", con "Pierre Menard, autor del Quijote" y con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Borges ha creado un nuevo género literario que participa del ensayo y de la ficción, son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces de todo elemento humano...

Primera punta por donde va a salir la "inhumanidad" de Borges, porque se ceba demasiado en lo intelectual y no en el "corazón chorreante puesto en la mano de los románticos", "en la víscera vil" –como decía Carducci–, o en la poesía visceral que nace de las entrañas. Todo esto no aparece en Borges.

... no aparece lo patético y lo sentimental, y está destinada a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.

Esta definición que es muy exacta fue desvirtuada; se entendió que el exceso de intelectualidad deshumanizaba su arte y que, por tanto, su obra se recluía para el tratamiento de especialistas, iniciados en doctrinas filosóficas, y no es así, con una simple aproximación previa y gradual a un texto borgiano, un adolescente, incluso, puede perfectamente entender ese mundo; no comprenderá todos los niveles tal vez, pero sí logrará una interpretación gozosa de este.

En 1942, en la Revista Sur, Nº 22, ratificó la misma idea diciendo:

... su literatura es una literatura de la literatura y del pensamiento.

"... es una literatura de la literatura": esto es un eco, tal vez, de aquella frase de T. S. Eliot que dice que hay escritores que escriben con tinta y otros, con sangre.

Escribir con tinta significa nutrirse de la literatura para hacer nueva literatura, y escribir con sangre sería nutrirse de las entrañas, con desgarrones o tajadas de vida.

Pero lo que en voz de Bioy Casares fue un elogio, una celebración de un tipo de literatura insólita en nuestro país que nos iba a posibilitar trascender a todo el mundo, será tomada por otros como una forma de denigración o descarte y se convertirá en un juicio condenatorio. Frente a estas denuncias tomemos al azar dos frases que pueden reivindicarlo:

a) lo genérico puede ser más intenso que lo concreto

nos dice Borges en *Historia de la eternidad*. ¿Por qué lo genérico puede ser más intenso?, porque lo concreto concebiría a un hombre agonizante, sufriente, que nos cuenta sus penas; un individuo presentado con realismo, pero cuando tomamos conciencia de que es un hombre y lo elevamos al plano genérico, y hablamos de que todo hombre agoniza, esto puede ser mucho más conmovedor porque abraza todos los niveles, a la humanidad entera.

b) el individuo es de algún modo la especie

¹⁹ BORGES, BIOY y OCAMPO (1940) *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana.

dice Borges en “El ruiseñor de Keats”, en *Otras Inquisiciones*. Sobre esta base, podemos tomar cualquiera de sus personajes como Hladík, del “El milagro secreto”, o Recabarren, de “El fin”, y desplazarlos al plano de lo universal, porque “el individuo es la especie”, es decir, son ellos pero, además, son ese otro abstracto que les da dimensión de símbolos; y esto se produce por el sustrato teórico, doctrinal de donde nacen y que el texto contiene.

1.1. Las razones de unidad

A) **Unidad temática.** No son muchos los temas presentes en la obra de Borges que él va entretejiendo, a tal punto que en una sola pieza pueden aparecer varios de ellos, junto con las distintas versiones de la realidad que generan; de ahí que resulta tan difícil deslindarlos y aislarlos. Un cuento o un poema pueden tener un tema que consideramos central y subtemas que se espigan alrededor. Y este tema central podría aparecer en otra pieza como subtema y así ir atravesando toda su producción.

La recurrencia de los mismos temas hace que podamos hablar de un autor unitivo.

Este adjetivo lo usamos para indicar que su obra tiene notas muy firmes y sostenidas de coherencia interna que le dan unidad. Estos temas reincidentes, hegemónicos –porque como ejes surcan toda su obra: poesías, ensayos, cuentos–²⁰ lo hacen de alguna manera temático, es decir, indican a aquel que maneja con cierta fijeza pocos temas. El gran autor es siempre temático, cada loco con su tema, dice el refrán, y esto se aplica a los grandes autores que tienen generalmente pocos tópicos, una constelación temática, un tema central y en torno de ese sol una serie de subtemas que se van asociando y vinculando con sus matices y tornasoles. [Son los “Sísifo”²¹ de la conversación que apedrean con un solo tema”, hermosa frase de Gracián que recuerda el mito del suplicio eterno o trabajo infinito]. Borges mismo dice que es monótono, no por tener un solo tono sino porque es monotemático –como Rubén Darío, cuya obra se unifica en el profundo sentido erótico de las cosas, o como García Márquez–. Por ende, muchos de sus libros comienzan con esta advertencia: “El lector encontrará, además de los previsibles espejos y laberintos...” pero hay una frase tremenda que él dice irónicamente en una entrevista: “es triste convertirse en el propio plagiaro o discípulo”.

El autoplagio es natural en un hombre que tiene un mundo unitario, los autores que nunca se repiten es porque están tomando de otras partes. El artista podrá renovar-

²⁰ En ese orden escribió Borges.

²¹ Sísifo: Fundador y rey de Corinto, condenado por Zeus por ambición. Sísifo es aquel gigante condenado a subir un pedrusco por la ladera de la montaña y cuando lo instalaba en la cima y creía concluida su tarea, se le venía abajo; y otra vez la empujaba hacia arriba y se le caía. [También está Ixión que gira eternamente en los espacios; las Danaides que echan agua a un barril sin fondo; Tántalo condenado a no poder alcanzar lo que ansía: el alimento y el agua, apetencias primarias; todo se le escurre. [Veamos cuántos mitos se asocian, se constelan en un mismo núcleo temático, que es el castigo a un trabajo infinito, nunca concretado].

se expresiva, temáticamente, pero siempre hay una constante que subyace, un curso profundo detrás de toda renovación formal.²²

A la 1.^a unidad referida a lo temático se le suma la 2.^a a la que denominaremos:

B) **Unidad expresiva o estilística pura.** Otro factor unitivo es su estilo propio. Borges logra a través de muchos ensayos (donde fusiona el lunfardo primero, los arcaísmos, la lección de Quevedo, una cierta concisión propia de Tácito,²³ y una vuelta al lenguaje neutro después) encontrar su voz propia y desechar caminos anteriores. Y de lo particular se va adecuando a una lengua más general. Su lenguaje quedaría despojado de particularismos para ir al encuentro de lo universal. Logra, en síntesis, una característica expresiva propia que donde toca deja su impronta, su huella.

C) **Unidad entre su propia reflexión y la obra.** La 3.^a razón de unidad se vincula con la coherencia existente entre lo que expresa, lo que sostiene como teoría –no como poética en sí–, las explicaciones que da y lo que luego encontramos en su obra.

Estas tres fuertes razones de unidad apuntan a la *coherencia interna* de toda su producción. (Las tres podríamos subsumirlas en el adjetivo “estilístico”; pues esta palabra fue adquiriendo con el tiempo una amplitud semántica cada vez mayor, ya que a lo netamente verbal, lingüístico, se sumó el ετιμος <etimós> del autor al proyectarse hacia lo temático).

1.2. Dos degeneraciones críticas

Frente al conjunto de temas que Borges maneja solemos cometer habitualmente dos errores de proyección, dos degeneraciones críticas. La 1.^a es la siguiente: estamos leyendo autores medievales o un autor persa o chino –como la famosa situación de Chuang-Tzú, del sueño de la mariposa– y decimos: “¡qué tema borgiano!”, pero estos autores alentaron muchos siglos antes que Borges. Leemos en Alfonso X aquel cuento del monje que sale a pasear por el jardín del convento y se detiene a escuchar el canto de un pájaro con deleite, pero cuando vuelve al convento no lo conoce nadie, es más, la estructura del edificio ha cambiado y el abad Pedro, por el que pregunta, hace 200 años que murió. El tiempo se ha detenido, se produce el milagro, para el monje pasaron breves instantes, pero para el tiempo real → siglos... Y decimos “¡qué borgiano este tema!” Esto se produce porque estamos tan contaminados del estilo de Borges, tenemos tan asumido su sello personal que lo erigimos como dueño y patrón absoluto de determinados temas. No nos damos cuenta de que estamos leyendo hacia atrás. Esta es una degeneración genética, no podemos afiliar temas de siglos anteriores, como las aporías de Zenón o los arquetipos de Platón, a todo cuanto maneja Borges y calificarlo de borgiano.

La segunda degeneración es más grave –porque aquello es inamovible, lo dijo Chuang-Tzú; lo escrito, escrito está y Borges lo retomó después: nuestro comentario no los afecta– y se produce cuando proyectamos nuestro juicio crítico sobre lo con-

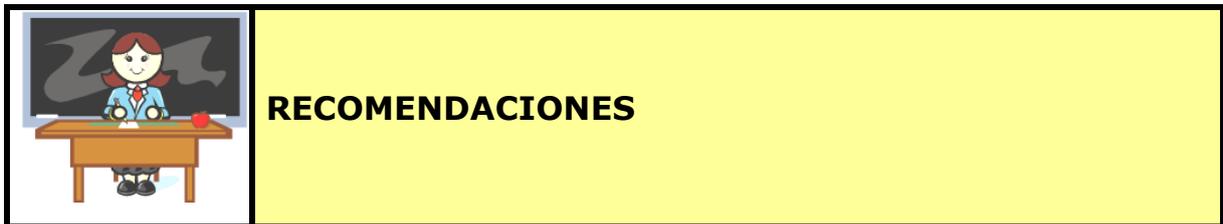
²² El mayor modelo de renovación expresiva y temática en la Argentina es quizás Lugones. “Yo tengo –dice– la flexible unidad de la corriente, como va corriendo, va cambiando”.

²³ Historiador latino (55-120), de estilo conciso y sentencioso.

temporáneo; de esta manera, si a un pobre escritor novel se le ocurre desarrollar el tema del tiempo infinito o de que el mundo es un sueño de alguien, el rótulo opera de inmediato y lapidariamente “esto es un tema borgiano” y resulta tan drástico que lo descalifica y aplasta.



Estas apreciaciones lindan en el error porque no existen temas “borgianos”, los temas son universales, están a disposición del consumidor; lo que sí se manifiesta como propio es el tratamiento personal de un tema, un tratamiento borgiano. Borges ha elegido un conjunto de temas, una especie de corpus temático, a los que vuelve recurrentemente y les ha impuesto la impronta de su tratamiento. Esta elección sí es borgesiana, porque quien elige un grupo temático predominante para toda su producción no está haciendo otra cosa que definirse por sus gustos y señalar sus coincidencias con realidades ajenas a él, aquellos temas que encontramos en diferentes ámbitos: en las doctrinas, las filosofías, en la teología, etc.



Sería conveniente que, antes de entrar en la clasificación temática, recordemos qué entendemos por tema. Según vimos en la unidad anterior, *tema es el significado profundo, trascendente que le damos a determinantes hechos o situaciones humanas*. De ahí que la enunciación del tema de una obra surja de un proceso de elaboración y reflexión que apunta a lo permanente y vital que ella contiene. Por eso es que no aceptamos como temas enunciaciones del tipo: “el tema del laberinto” o “tema del espejo”, porque no existen como tales. Esto es ignorar el concepto de tema de una obra, incluso hay trabajos bibliográficos que utilizan esas enunciaciones erróneas. Tanto el laberinto como el espejo son imágenes, símbolos, formas concretas de encarar realidades temáticas profundas. Es decir, el laberinto es anodino en cuanto al tema, su imagen tiene cierta capacidad sugestiva, pero no posee un significado único, sino muchísimos posibles según el artista lo subsuma en un contenido temático determinado.

1) La imagen del *laberinto* puede apuntar a:

- la sensación de extravío que el hombre experimenta en la realidad;
- el concepto de infinito o de caos del mundo;



- la angustia de la vida ante la propuesta repetida de elección de caminos.
- 2) El *espejo* como realidad objetiva puede también cargarse de muchos significados. Puede ser:
- la condensación de la idea de una infinita postergación;
 - la irrealidad;
 - la disolución que nos amenaza;
 - la búsqueda del conocimiento de sí mismo.

La disponibilidad que ambas imágenes ofrecen las habilita para muchos contenidos. [Podríamos también hablar del laberinto como mito y alegoría. Si nos preguntamos cómo nace el laberinto, nos colocamos en el plano mítico. En ese caso, el laberinto es una especie de imagen mental que se nos incorpora y que se va transmitiendo por herencia ancestral en los hombres. Primero fue una narración sagrada que acompañaba al rito; después se desacraliza y queda como mera historia; pero esta nos remite siempre al fondo mítico originario y, quien posee las claves interpretativas, le devuelve su significación profunda. Porque el mito es una situación narrativa que presenta una realidad modélica o arquetípica que revela sentidos profundos de la vida humana en forma permanente].

Si a esas narraciones les quitamos los personajes: Dédalo, Ícaro, Minos... y les colocamos hombres y mujeres innominados, le estamos dando dimensión humana y universalidad. Esto permite la recreación permanente de los distintos sentidos que el mito tiene, porque como el símbolo, es polisemántico y polifónico. Entonces, tomamos una obra como *Los Reyes*, de Cortázar, y estudiamos el mito del laberinto en él, que está al servicio de una realidad muy distinta de la de Borges, por ejemplo. Luego, del plano mítico podemos derivar al plano psicológico y comprobar que existe un complejo de Ícaro –que estudió Gastón Bachelard (1884-1962), filósofo francés–, del hombre que se siente en la realidad concreta de su vida como metido en un laberinto del cual quiere salir, escaparse, y termina extraviándose, perdiéndose en la salida.]

1.3. Los temas y la concepción del mundo

Partiremos de una pregunta que puede ser el principio de arranque de una larga discusión: ¿los temas omnipresentes en la obra de Borges nos revelan su concepción del mundo como hombre y su postura frente a las realidades que expone? Porque si leemos a Camus, Sastre o Mallea sabemos que cuando ellos tratan determinados temas y los desarrollan a través de argumentos –nivel fáctico–, están reflejando su pensamiento en ellos, el mismo con que se mueven en el plano político, humano y moral de sus vidas. Pero en Borges la situación cambia.



Nos encontramos, entonces, con que hay dos modalidades de autores.

1) los autores que hacen de los temas formas expresivas de su concepción del mundo y de su posición frente a la realidad;

2) los autores cuyos temas solo son motores para la creación; por lo tanto, la obra los agota en sí misma, y ellos nunca expresan sus padecimientos interiores y personales.

Borges pertenece a los segundos. Él nos dice que toma las doctrinas filosóficas y teológicas como material para su creación ficcional o ensayística, por lo que tienen de maravilloso y original.

En consecuencia, el hecho de manejar doctrinas y concepciones sin adherirse a ellas le ha valido el mote de “deshumanizado”; de hombre que no se compromete con la realidad. Sin embargo, podemos atenuar este juicio y pensar que si Borges se deja atraer casi siempre por el plano de las doctrinas metafísicas y teológicas, es decir, por las creaciones de los hombres que han agotado su vida manejando el instrumento más excelso del ser, la inteligencia, en función de encontrarle una explicación al mundo y a la misión del hombre en él, que Borges se preocupe por el conocimiento de estas obras, reveladoras de una profunda vocación humana, ya le quita, en parte, este rótulo de deshumanizado. Y, además, si bien es cierto que en su producción hay una predilección natural por el plano intelectual, racional o discursivo y, a la vez, un desplazamiento del plano afectivo, visceral, no olvidemos que lo que hace que el hombre sea hombre y lo dignifique, no es la víscera o la emoción, sino, básicamente, la capacidad intelectual.²⁴

Sin embargo, aunque él insistentemente diga que no se adhiere a tal o cual doctrina, no hay que olvidarse de que a la información doctrinal, filosófica y teológica, Borges le suma el padecimiento autobiográfico; y este representa un plano que la crítica nunca tiene suficientemente en cuenta. Borges insiste permanentemente que su agonía biográfica, que las instancias personales de su existencia han condicionado mucho su obra; entonces no podemos aceptar que siempre el arranque de una ficción de Borges esté en el nivel de la doctrina, sino que a veces llega a esta buscando una explicación a su desazón vital.

Por ejemplo, en esa etapa de su vida en que se desempeñó como empleado en aquella biblioteca de barrio él comienza por sentirse irreal, como Wells, invisible, tan irreal era que los compañeros de la biblioteca le decían “acá hay un tipo que le han dado un premio y tiene el mismo nombre tuyo”; no sabían que ese hombre que trabajaba con ellos era el escritor. Y esa ingenua, comprensible ignorancia de sus compañeros de trabajo lo llevaban a una irrealidad mayor ¿qué era él para ellos? Nadie.

Él comenta, en varios reportajes, que salía de la biblioteca después de terminar el día –de la cual únicamente recuerda cuál era el número que en la catalogación correspondía a Dios (la preocupación teológica siempre en él está dándole vueltas,

²⁴ Lo que nunca pudimos pedirle es que tuviera adhesiones con situaciones políticas o compromisos históricos en sus obras –los ha tenido en su vida personal, dado que se ha afiliado a partidos políticos y se ha desafiliado, ha tenido posiciones muy claras frente al militarismo en el 55, fue antimilitarista después, asumió actitudes muy definidas respecto de Perón, luego cambió sus opiniones, pero todo esto es un poco anecdótico y nos deja la impresión de que jugó o se divirtió como un “magister ludi” con las distintas posturas o concepciones.

aunque sea por interés de teoría)– y se iba al cinematógrafo, casi no vivía, dado que la biblioteca y el cine eran dos puntos de ficción en los que él alentaba y por los que se sentía irreal. Sobre esa base autobiográfica él comienza a nuclear todo un andamiaje, un enriquecimiento teórico y doctrinal.²⁵ Entonces, ante este padecimiento personal busca en las fuentes lectivas razones que le expliquen el sentido del universo, y elige entre aquellas doctrinas que le alivien esa sensación de extravío e irrealidad, pero que a la vez le robustezcan el sentido de realidad frente al mundo. En consecuencia, termina escribiendo ficciones donde fusiona el sufrimiento personal con una doctrina filosófica. Así crea Borges, no es que se sienta a pensar cómo va a manejar tal o cual teoría –tal vez en algún momento lo haya hecho–, pero por algo él insiste en el aspecto biográfico y en lo circunstancial que la vida le ofrece.

Podemos dar ejemplos de lo que afirmamos: el cuento “El Sur” se genera de un golpe en la cabeza; la ceguera lo hará buscar antecedentes de otros directores ciegos de la Biblioteca Nacional, y así surge el “Poema de los dones”. Entonces, no simplifiquemos tanto al decir que Borges se nutre exclusivamente de las grandes teorías y que de allí parte; muchas veces el detonador es la experiencia biográfica. No todo se agota en el nivel intelectual.

En el cuento “La muerte y la brújula” (de *Ficciones*) nos gráfica muy bien este aspecto. El protagonista fracasa, se extravía y muere por haberse guiado exclusivamente por la razón, por no haber tenido otra vía en la vida que la disquisición y el razonamiento. Como el enemigo sabe que no lo mueven otras potencias, planea y teje todo un laberinto para extraviarlo sobre los moldes de un esquema netamente racional, y así lo vence. Es como si Borges se diera una lección a sí mismo, se advirtiera del riesgo que corre un intelectual que solo se atiene a su plano.



1.4. Opiniones de Borges (plano político y religioso)

No es necesario reiterar que Borges no se considera un predicador ni un fabulista, su intención no es persuadir ni captar al lector para su causa, sino que él simplemente crea una ficción y la brinda. De modo que no es *ángel* > ‘mensajero’ –nos dice con ironía, jugando con la etimología de la palabra– porque no trae ningún mensaje a los hombres. Podemos señalar, entonces, que este es su primer descarte en el campo de los contenidos temáticos de su obra: el hecho de no preocuparle la transmisión de determinada posición teórica o concepción del mundo. Claro que uno puede decir que hay opiniones de Borges muy rotundas respecto de de-

²⁵ Esto nos hace recordar aquella hermosa imagen de Stendhal (1783-1842), en el libro *D’Amour*; en este ensayo, interesante por las clasificaciones que establece sobre las formas del amor dice que en un río de Italia, si colocamos una ramita podrida y la dejamos unos días, cuando volvemos a buscarla la encontramos transformada en una magnífica joya. El agua, que arrastra sales y otras sustancias, ha ido depositando este material y constelándola hasta convertirla en una pieza llena de colores y matices; pero el centro es la ramita podrida, todo lo otro se ha ido adhiriendo. La ramita –acá lo pútrido no correría– es la experiencia vital que Borges tiene, pero a partir de allí todo lo demás forma una ficción, sin olvidarnos que allí hay una raíz pesante].

terminadas realidades, aunque su costumbre es, después de hacer una afirmación tajante, negarla o debilitarla.

Porque nos dice:

Las opiniones de una persona son las menos importantes que hay en ella, ya que es tan misterioso el arte o el ejercicio de la literatura que no sé si las opiniones cuentan, no sé si las intenciones cuentan tampoco. Lo que importa es la obra.

¿Qué nos está indicando? Que frente a su caso como autor, no liguemos la temática de su obra con su posición personal de hombre nacido en 1899, en una manzana de Palermo, etc...., etc..., ese hombre no es el otro Borges de las ficciones. Él establece que su obra rompe las conexiones con el autor; esta vive su vida y no hay cordón umbilical ideológico entre él y lo que escribe.

Expondremos ahora algunas declaraciones de Borges, enunciadas fuera de la obra, que son taxativas respecto de sus posiciones políticas y aún religiosas:

Yo me definiría como un inofensivo anarquista: un hombre que quiere un mínimo de gobierno y un máximo de individuo.

Respecto de lo filosófico, le pregunta Ferrari en este Diálogo:

–Borges, en filosofía creo que lo real para usted es el idealismo.
–Sí, es decir, el concepto de la vida como un largo sueño, quizás sin soñador ¿no? Un sueño que se sueña a sí mismo, un sueño sin sujetos; de igual modo que se dice “nieva”, “llueve”, podría decirse: “se piensa” o “se imagina” o “se siente”, sin que necesariamente haya un sujeto detrás de estos verbos.

Podrían espigarse otras reflexiones y aprovechar el *Diccionario privado de J. L. Borges*, preparado por Blas Matamoros, en Madrid, para la editorial Alta Lena, en 1979.²⁶ Este libro de opiniones comienza con esta línea:

Lo que decimos no siempre se parece a nosotros.

Es decir, hay una distancia entre lo que afirmamos y lo que somos realmente, con lo que relativiza todo el contenido del libro.

Irónicamente comenta que los temas que más interesan giran en torno de la política y la religión, dos entidades conflictivas sobre las cuales todos tenemos doctorado. (Es curioso, nos dice, cómo la gente, sin estar capacitada, se mete a hablar de formas de gobierno, del principio de la democracia..., sin embargo, nunca se le animan

²⁶ Esta colección tiene también el *Diccionario privado de Dalí, Wilde, Gómez de la Serna*, entre otros. Este libro contiene opiniones de Borges, lamentablemente no se indican las fuentes de referencia en ninguna página. (Supongo que no se había puesto Matamoros en la tarea borgeana de inventar opiniones y entremeterlas en las verdaderas para juzgar al creador. Esperemos que no).

a la teoría cuántica o a la de la relatividad, o la composición química de tal o cual producto. Creen que leyendo el diario ya es suficiente para opinar de todo).

➤ Política

Soy incrédulo ante la democracia y acuso al nacionalismo, mal entendido, de alimentarse solo de diferencias.

Siempre lo combatió por eso, porque se define por oposiciones y no por integración con el resto.

El libre albedrío y la libertad son meras ilusiones necesarias.

La democracia es una superstición basada en las estadísticas.

Si se ve la guerra de Vietnam como parte de la guerra contra el comunismo, está plenamente justificada.

Debemos hacer todo lo posible por defender este gobierno (es 1976); los militares son caballeros y decentes, no han llenado la ciudad de retratos, no hacen propaganda. Eso sí, son débiles porque no han respondido a los crímenes con fusilamientos. Pero nos han salvado del caos, de la ignominia, de la infamia y del comunismo.²⁷

No voy a las recepciones de la embajada soviética donde sirven vodka y caviar; no sigo ese régimen.

Desearía un estado como Suiza donde no se sabe cómo se llama el presidente; propondría que los políticos fueran personajes secretos. Este estado que no se nota es posible, solo es cuestión de esperar 200 ó 300 años, y mientras tanto, embromarnos.

➤ Religión

Los católicos argentinos creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan por él. Conmigo ocurre lo contrario: me interesa y no creo.²⁸

Melancólicamente no creo en Dios, pero es tan extraño este mundo, que no quisiera excluir la posibilidad de un ser omnipresente.

La idea de Dios, de un ser sabio, todopoderoso, y que además nos ama es una de las creaciones más audaces de la literatura fantástica.

Todas estas opiniones ratifican un poco su agnosticismo. Por eso creemos que la actitud de rebelde –como opina cierta crítica– está lejos de Borges, lo que revelan sus expresiones es un agnosticismo muy grande, una no adhesión de fe a la idea de Dios; si bien en un momento parece que la afirma, después la borra al decir: “es una creación de la literatura fantástica”. Pero su actitud no se apoya en una rebeldía, porque esta afirma el valor contra el que nos rebelamos. Tanto el amor como el odio

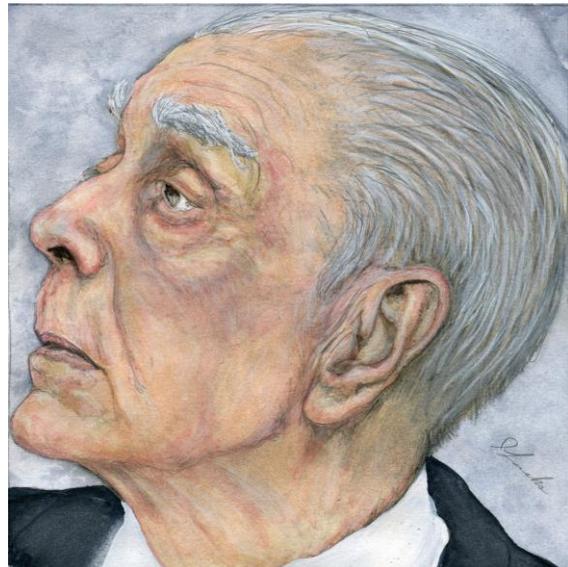
²⁷ Declaración muy dura que después atenuó.

²⁸ Lo de católicos argentinos es para desprestigiarnos un poco. El católico argentino es como el español, cuando las papas queman, se confiesa. Así actuó la vieja Celestina, después de todo lo que urdió, zurció y manejó, pedía a los gritos por un confesor.

están creando el objeto de amor o de odio, centran en nosotros una realidad, es decir, en su rechazo u odio, estaría afirmando a Dios. No es la rebeldía de Prometeo o de Titán encadenado contra la divinidad. El tono de rebeldía es casi inexistente en Borges, más bien lo que se detecta es una especie de decepción, una angustiada decepción de los límites, una amargura por aquello que no podrá nunca alcanzar debido a su condición humana. Es más, su actitud es un poco criolla, de resignación frente al destino que fluye y que el hombre lo ve desarrollarse con sabiduría, pero con dolor. Por eso no podríamos explicar por qué, cuando comentó en su ensayo *Martín Fierro* la escena del negro, no entendió el gesto de Martín Fierro. Cuando este mata al negro en el duelo dice: limpié el facón en los pastos /desaté mi redomón /monté despacio y salí /al tranco pal' cañadón.

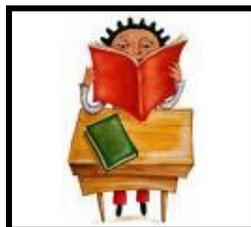
Curiosamente Borges explica estos versos como una ostentación de coraje o de bravuconada de Martín Fierro; no es esa precisamente la interpretación.

Ese mismo gesto aparece en tres novelas de Ricardo Gutiérrez y se comprende como un signo de agobio por el destino que se le viene encima y la fatalidad que se le impone; los movimientos se deslizan lentos –y esto está en las novelas de Gutiérrez– porque al individuo lo abruma la conciencia de que el destino lo llevó a eso, porque él no quería pelear. Llama la atención que Borges no descifró mejor esta escena, que Lugones interpretó a medias, pero que él se dejó llevar por esa pendiente. ¿Cuál es, en síntesis, la actitud de Borges frente al destino que se le impone? De resignación dolida, pero sin queja.



¿Ha comprendido los conceptos fundamentales, los ejemplos y las citas? ¿Realizó los fichajes correspondientes como material que podrá traer al examen? ¿Comenzó a leer los cuentos de la Antología para ejemplificar los narradores?

Participe en los foros.



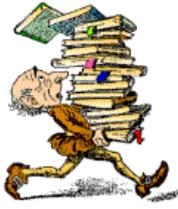
EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN

MÓDULO I

1. ¿Cuáles con las razones de unidad en la obra de Borges?
2. ¿Existen temas “borgianos”?
3. Recuerde que el mejor acercamiento a la temática y al estilo de este gran escritor se logra a través de la lectura atenta y comprensiva de sus cuentos.



Consulte con su tutor/a en caso de dudas. Recuerde que la solución de esta autoevaluación se encuentra en las últimas páginas del Cuadernillo.

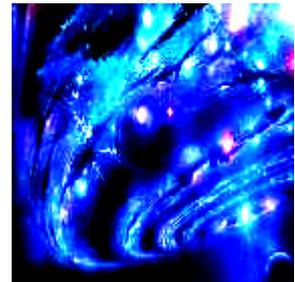


Unidad II

Los temas de la obra de Jorge Luis Borges

1. Primer tema: El universo como realidad incomprensible

Este primer tema, casi omnipresente en la obra de Borges, parte de la convicción de que el mundo es un caos irreductible, es decir, imposible de reducir a ninguna ley humana; sin embargo, como hombre, no puede eludir el intento de buscarle un sentido, aunque sepa que toda solución está condenada al fracaso. Esto relativizaría el juicio de la crítica que sostiene que la literatura de Borges busca el modo de evadirse de la realidad; Borges no elude el mundo y la realidad, porque toda su obra es un esfuerzo por salir a su encuentro y comprender.



Entonces, basándose en teorías gnósticas,²⁹ nos va dando las distintas posibilidades de origen del Universo y dice: el mundo es incomprensible porque es creación de dioses locos o malévolos, de demiurgos o ángeles ineptos, de algún dios menor, o bien, un dios infantil, un dios caduco o melancólico que ya no se acuerda de haberlo creado. Todas las alternativas de dioses presentadas nos aproximan a la idea de una creación imperfecta, por haber estado hecha por seres inhábiles para crear un mundo ordenado, cósmico.

Pero la explicación que prima sobre todas es que Dios murió en mitad de la creación y dejó al mundo a medio hacer, por eso el universo se torna incomprensible para nosotros que hemos perdido el proyecto mental y no sabemos cuáles eran sus fines. Esta convicción ahondaría el desamparo y absurdo de nuestras vidas, perdidos en un universo deforme, carente de dios y sin sentido.

El mundo puede ser un caos para nosotros por dos razones:

a) porque realmente es caótico: no tiene ninguna coherencia interna, debido a la inhabilidad de dios o a lo inacabado de su proyecto;

b) porque es un caos aparente: el universo está regido por leyes divinas, incomprensibles para nosotros, porque van más allá de nuestras posibilidades de captación. Siendo cósmico es caótico como vivencia.

De todas maneras, cualquiera sea la opción que elijamos, el mundo es ininteligible, inalcanzable, y está gobernado por leyes divinas que él adjetiva curiosamente de

²⁹ Gnosticismo. 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 pretendía tener un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas. Los gnósticos basaban la salvación en la gnosis, esto es, el conocimiento absoluto e intuitivo, fruto de la iluminación espontánea, y reservado a los iniciados.

“inhumanas” –esto también es criollo y quevediano– al aludir a su doble significado según la etimología: de “no-humano”, superan al hombre, están en otra dimensión, y al sentido corriente que el término tiene de ‘crueldad implacable’. Los hombres nunca entrarán en los designios de la divinidad, y toda organización humana o intento de ordenarlo será artificial. Por ejemplo, las matemáticas aproximan una simplificación y ordenación de un mundo infinitamente complejo, cuyos arcanos solo Dios conoce. Este orden que resulta ignoto para el hombre lo hace sufrir y padecer; y aquí nace la angustia que genera sus cuentos, veta por donde penetra lo autobiográfico, como ya vimos.

Frente a un orden incomprensible, se genera en el hombre una doble reacción. La primera es la perplejidad, el extravío, el desconcierto, la angustia (y todo lo vinculado con este campo semántico); y la segunda es el esfuerzo por encontrar razones explicativas, nuevos órdenes del universo que le traigan una tranquilidad –falaz, engañosa– porque conlleva en sí el fracaso. El hombre inventa órdenes teológicos, filosóficos, científicos que no conciben con la realidad, pero que nos dan un margen de seguridad. Por eso, no hay clasificación del universo que no sea “arbitraria y conjetural”. Porque ¿qué son las filosofías? Coordinación de palabras. Y es aventurado pensar que pueden parecerse al universo; son sistemas falibles, juegos verbales, ficciones como la literatura, un sueño más de la imaginación.

Luego, el esfuerzo que el hombre haga por definir, abarcar y comprender la realidad es inútil, porque pretende asimilarlo a un juego verbal, y como las palabras no son la realidad, sino apenas su mera representación, estas no sirven, en la definición filosófica, para conocer el mundo, ni tampoco la razón es el instrumento apto y fiel para ese conocimiento. Cifremos su posición en aquella frase tomada de Platón, de su *Diálogo Gorgia* (sofista del siglo V) que él cita reiteradamente.

Nada existe, si algo existe, no es comprensible para el hombre y si fuera comprensible sería imposible de ser comunicado y explicado a los demás.

Esto es la disolución total, pero aclaremos que Borges no adhiere en forma absoluta a estas posiciones.

En síntesis, se echa por tierra la posibilidad de conocimiento cabal del universo dado que la razón representa un instrumento ineficaz para captarlo, a su vez, se afirma la inutilidad de los sistemas filosóficos y científicos ante la imposibilidad de comunicación a través del lenguaje.

¿Qué cuentos encarnan estas concepciones?

La visión del mundo como un caos es uno de los temas centrales de “La biblioteca de Babel” (*Ficciones*) y aparece como subtema en muchos de sus cuentos. En esta ficción, describe la biblioteca pero a la vez dibuja la imagen del universo. La biblioteca, símbolo del universo, es infinita como este; de ahí que la defina como una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna (Pascal). Al ser infinito su orden, resulta impenetrable para el hombre.

La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.

A cada uno de los muros de cada hexágono (y el número de hexágonos es indefinido y tal vez infinito) corresponden cinco anaqueles; cada ana-

quel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página de cuarenta renglones, cada renglón de unas ochenta letras de color negro.

Nos da la imagen de una biblioteca total, donde 25 signos (22 letras, el espacio, el punto y la coma, en sus combinaciones y repeticiones) abarcarían todo lo que es dable expresar en todos los idiomas, pero que los hombres no pueden leer o penetrar, porque sus páginas son un caos de letras combinadas al azar; sin embargo, sus bibliotecarios no cejan de interpretar. Y tenemos aquí la imagen del universo como libro de Dios; nosotros somos letras y, como estamos insertos en él, no podemos leer ni entender su mensaje. Visto desde afuera, en la posición de Dios, es un cosmos, pero nosotros no lo sabemos, desconocemos lo que nos precede y lo que nos sigue; somos un trebejo, una pieza del juego de todo el desarrollo y lo vivimos como caos. De ahí se desprende otra idea: si somos parte de un libro, estamos prefijados, escritos dentro de un plan, en una obra mayor que nos supera.

Otro símbolo poderoso de la oposición Dios/hombre y la irracionalidad del cosmos es el que Borges nos presenta en el Palacio de los Inmortales de "El inmortal".³⁰ Este cuento nos da un excelente ejemplo de lo que es un orden divino hecho con elementos aparentemente humanos; de ahí el desconcierto del inmortal, porque se encuentra con elementos conocidos, pero su distribución y arquitectura responden a planes divinos, por eso es caótico y monstruoso para los hombres. El Palacio de los Inmortales es el ámbito físico de la inmortalidad, está en lo alto, para llegar hay que ascender. Esta ciudad es horrorosa porque es irreal, atemporal, no tiene sentido, carece de finalidad, por eso es desdeñada y olvidada.

Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica.³¹ Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la Tierra.³² Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable³³ palacio. (Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron). *Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación, que era casi un remordimiento, con más horror intelectual

³⁰ Este es el primero de los cuentos que componen *El Aleph* y data de 1947, y el último es "El Aleph" (1945), que nomina el tomo. Sabemos que Borges adopta la técnica de ordenar sus cuentos poniendo los mejores al comienzo y al final. Llama la atención que este no es el mejor y Borges mismo dice en el epílogo que es "el más trabajado", en forma despectiva, y lo confirmamos también en su lectura que se torna trabajosa. Pero ¿por qué lo ubicó en primer término? Sin duda, por la importancia atribuida al tema: "el efecto que causaría en los hombres la inmortalidad".

³¹ Palabra en desuso, en lugar de "estructura".

³² Una creación cosmogónica previa.

³³ Que no se puede desenredar.

que miedo sensible. A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de los complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber ya si tal o cual rasgo es una trascripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. *Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.* No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.

Al no responder a un orden lógico, el hombre siente rechazo por él y asco. Esta es una reacción natural, porque en general buscamos un orden acorde con la razón.

Todo laberinto tiene un principio de orden, un plan, un arquitecto, no es caótico; sí lo es para el hombre que no conoce su secreto. La arquitectura del Palacio de los Inmortales es infamante para el hombre porque lo engañó desde el principio al manejar elementos humanos —escaleras, balaustradas, ventanas—, pero absurdos, revertidos en su funcionalidad. El hombre creyó poder entenderlo, aproximarse al orden del laberinto, pero no pudo. Por eso es que va proponiendo las distintas posibilidades: los dioses lo abandonaron, murieron, enloquecieron. Este hombre agonizante, extraviado, perplejo, en medio de toda esa realidad desconcertante, se esfuerza por trazar, por tentar una disposición de orden, dar una concepción lógica para situarse frente a ella. Por ende —en esto ha insistido siempre Borges, sobre todo en sus muchas entrevistas—, lo que dignifica al hombre es el esfuerzo por encontrar sentido al caos inventando órdenes científicos, filosóficos o teológicos para adecuarse a este abismo; esfuerzo condenado por la inutilidad. El hombre no baja nunca la guardia en su deambular por el universo, no se entrega ¿cómo se certifica esto? Por la historia del pensamiento de la humanidad que muestra los intentos sucesivos desde épocas antiguas hasta el presente por penetrar en sus misterios.

De la visión caótica del universo surge esa imagen preferida de Borges: el laberinto. Este le servirá, en mayor o menor medida, para verter sus contenidos temáticos en casi todas sus composiciones; a veces basta la simple alusión a corredores, escaleras, calles internas, puertas y salones que se repiten, o tan solo la duda de volver al mismo lugar para que surja el inevitable desasosiego de su presencia. Y, tanto el Palacio de la Ciudad de los Inmortales como la biblioteca de “La Biblioteca de Babel” ofrecen la imagen de un monstruoso laberinto que se convierte en símbolo de infinito y caos. Los hombres inútilmente viajarán por él en busca de una justificación y un principio de orden.

2. Segundo tema: El microcosmos cifra el macrocosmos

Habría otra vía, más directa, menos racional que la anterior, para conocer los arcanos del universo que consistiría en la existencia de un poder mágico que diera la explicación en forma instantánea. Los hombres imaginan hallarla en algo más simple que una teología o filosofía –que estarían vedadas para la mayoría, solo accesibles para los que tienen una capacidad discursiva acentuada–. El planteo, más simplista, se basa en un objeto, una realidad apretada, ceñida, que daría la llave del universo, el acceso, la puerta de entrada hacia él. Este objeto puede ser un libro, una letra en un libro o el nombre propio de un dios que, pronunciado por alguien pueda endiosarse. (Esto último se apoya en una teoría pitagórica y también judaica –en el Génesis está claramente expresada– que dice que el nombre de las cosas responde a su íntima esencia, de modo que nombrando los objetos los genero y los domino. Si conociéramos el nombre de Dios –que no es Jehová ni Javé– seríamos como dioses, dominaríamos la realidad creada y creadora). Entonces, si encontráramos ese libro o esa letra mágica que nos dieran la clave para penetrar en la explicación del mundo o si articuláramos el nombre del ser sagrado, podríamos alcanzar la naturaleza divina. ¿Por qué quiere el hombre endiosarse? No por un pecado de soberbia “seréis como dioses”, sino para poder comprender la creación de los dioses.³⁴



Esto nos da pie para enunciar el 2º tema: “El microcosmos cifra el macrocosmos”, es decir, que una realidad minúscula puede contener la vastedad del universo. Básicamente Borges ha ejemplificado esta posibilidad con tres objetos en los que aparece la imagen microcósmica del universo, tomados de tres religiones diferentes. Como objetos, son insignificantes y pertenecen a los siguientes cuentos:

“La escritura de Dios”	→	una rueda (tomada del hinduismo)
“El zahir”	→	una moneda (tomada del islamismo)
“El aleph”	→	una esfera (tomada del judaísmo)

El aleph, una esfera de 3 cm de diámetro, luminosa, misteriosísima, milagrosa o fantástica, que aparece sobre el decimonoveno escalón de una escalera que conduce a un sótano, alude, sin duda, a las teorías filosóficas y matemáticas del siglo XIX, vin-

³⁴ La búsqueda que Borges plantea no la alienta la soberbia, no pretende ser como los dioses por el poder frente a todo lo creado o para participar de los beneficios que los dioses tienen; es para no sentirse extraviado. El 1º pecado de la teología cristiana de los cielos y de la tierra, que se castiga, es el pecado de soberbia. Cuando Luzbel le dice a los ángeles “seremos como Javé” es para tener su poder y derrotarlo; por otro lado, el pecado del mundo, el de Adán y Eva, no es un pecado sexual; hay que ser muy torpe lector del Génesis si entendemos eso, dado que en páginas anteriores, antes de que pequen, les ha dicho “Creced y multiplicaos y henchid la tierra”. Es ridículo que el creador del instrumento de reproducción no supiese cómo funciona: les sugiere, por un lado, y los condena por el otro. Dios ordena: “No comáis del árbol del bien y del mal”, ahí está expresada claramente la orden, pero la Serpiente les dice “Seréis como dioses” para tentarlos; y no es por un problema de extravío que quieren endiosarse: tanto los ángeles como ellos eran felices, pero querían cometer el pecado que los griegos llamaban de “jibris”, de extralimitación, para pasar al otro nivel y superar al Creador.

culadas con el infinito; y el hombre que mira el aleph, se mira a sí mismo en él, está incluido. La idea del aleph –1º letra del *aliphato* hebreo– pertenece a la religión cabalística hebrea.

El 2º objeto en el que Borges resume un cosmos es el “zahir”, una moneda que no tiene, aparentemente, más peculiaridad que un extraño peso y la recibe el protagonista como vuelto en un almacén, sin sospechar que ella es la cifra del mundo en su mano. Este objeto pertenece a la tradición mahometana.

El 3º objeto es más grande, una enorme rueda que gira comprendiendo en sí toda la realidad y el hombre se siente inserto en ella. La ve girar en el calabozo de una prisión.

Los tres son símbolos de la divinidad y, por lo tanto, del universo. En los tres casos la visión mística surge en lugares degradados, triviales, opuestos al carácter divino de la aparición (la *rueda*, en una celda; la *moneda* se recibe como vuelto en un almacén de suburbio, y el *aleph*, en un sótano de una casa a punto de ser demolida). Y aquí está lo paradójico: cualquier elemento puede ser el todo y lo divino puede alojarse en lo más sórdido y banalmente profano.

En estos objetos redondos –que apuntarían a la perfección– se da la concurrencia de todos los espacios y la simultaneidad de todos los tiempos. Pero el hombre no está capacitado para percibir la totalidad y lo eterno, no ve un orden sino un caos. Sin embargo, el artista puede alcanzar ese instante gigantesco, ese contacto con el todo, a través de la intuición poética. Pero luego surge la desesperación del escritor por comunicarlo, porque lo inefable no tiene posibilidad de concreción a través del lenguaje. La poesía sería la única capaz de dar el salto y resolver las contradicciones del devenir, con un lenguaje que supere los límites de la palabra y que pueda aludir y contener todas las significaciones posibles.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años, vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré [...] vi la

circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

3. Tercer tema: El universo es ilusorio

Nos debemos confundirlo con el primer tema: el universo es incomprendible, son campos distintos, porque el universo puede ser caótico o cósmico para nosotros, pero a la vez existir como una realidad rotunda, cabal e indubitable. Pero si el universo es ilusorio, pronto desaparece y ya no nos preocupa tanto que sea o no caótico, porque al mismo tiempo es inexistente.



¿Por qué es ilusorio el mundo? ¿Qué somos nosotros en él?

El mundo es ilusorio porque es un sueño, una pesadilla —en el peor de los casos— de alguien; ¿quién es ese alguien que sueña? Puede ser un dios, un hombre o todas las variantes posibles que se plantean en torno de esta idea. Este principio del universo soñado, que recordamos en “Las ruinas circulares” (*Ficciones*), tiene sus raíces en muchas fuentes. Citaremos las más importantes:

1. El **Buda**. Nuestro autor ha dedicado a la consideración del budismo un libro en colaboración con Alicia Jurado, incluido en el tomo de *Obras en Colaboración* (el marrón de EMECÉ) y la cuarta Conferencia de *Las siete Noches* (1977), donde aparecen pautas interesantes para el análisis de sus textos.

Sabido es que todas las religiones del Indostaní, y en particular el budismo, enseñan que el mundo es ilusorio. El budismo, una de las religiones más difundidas del mundo, data del siglo V a. C., cuando un príncipe de Nepal, llamado Siddharta o Gautama, llegó a ser Buda, es decir, el Despierto, el Lúcido, a diferencia de nosotros que estamos dormidos soñando ese largo sueño que es la vida. A los 30 años, Siddharta despierta. Para el sombrío Schopenhauer —que significativamente Borges tenía en su cuarto un bronce de Buda junto al busto de Kant—, como para Buda, debemos dejar de soñar el mundo y lo lograremos a través de una serie de ejercicios de meditación sobre la irrealidad del yo y del universo.³⁵

2. **Platón**. Para el platonismo el mundo es una copia invertida de los arquetipos, un reflejo de los cielos. Esto acentúa nuestra fantasmagoría, somos meras sombras, reflejos de arquetipos del otro lado del espejo, y habitamos en ese mundo ilusorio regido por el silencio.

3. El idealismo de **Berkeley**. Esta fuente fue quizás el incentivo más poderoso desde el comienzo y a él dedicó los ensayos de *Inquisiciones* —relacionados con el

³⁵ Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemán que adaptó el nirvana del budismo a la filosofía occidental.

problema de la personalidad–, el poema “Amanecer” (*Fervor de Buenos Aires*) y dos ficciones, “Las ruinas circulares” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*) además de muchos otros cuentos con alusiones pasajeras. Dice en *Discusión*:

Crear irrealidades que confirmen el carácter alucinatorio del mundo, es doctrina de los idealistas.

Borges, como vimos, niega la posibilidad de conocimiento y, por tanto, se adhiere a doctrinas filosóficas que rechazan el posible conocimiento del mundo más allá de los contenidos de conciencia. Cuando hablamos de idealismo, no nos referimos al idealismo platónico, sino al berkeliano. Este obispo anglicano irlandés (1685-1753) crea en el siglo XVIII una doctrina que ha sido llamada por los ingleses *idealismo*.³⁶ Sus principios sostienen que, el mundo solo existe en la mente de los que lo perciben y, por lo tanto, fuera de esos contenidos de conciencia, representaciones mentales o ideas que el hombre tiene no existe la realidad objetiva, dado que esta no posee existencia independiente de nuestra conciencia. (Este vaso que tengo a la vista no es –siguiendo la teoría– más que un complejo de sensaciones visuales y táctiles; detrás de ellas no se halla ninguna cosa, el ser del vaso se agota en su “ser percibido”, no posee realidad fuera de mi conciencia, pues el mundo exterior no existe).

De ahí que su lema latino proclame: “esse est percipit” > 'ser es ser percibido', existe lo que percibo, lo que no, no existe. Lo que tengo detrás de mí, que no percibo, tampoco existe. Berkeley, sin embargo, solo aplicaba su principio a las cosas materiales, pero no a las almas, a las cuales, como a Dios, les reconocía una existencia independiente. Dios es la causa de la aparición de las percepciones sensibles en nosotros.³⁷

Estas teorías se las enseñó su padre –abogado y profesor de psicología, también escritor– en una sobremesa: él le mostraba una naranja, después se la quitaba de la vista y ya no existía. Al Borges niño le atemorizaba pensar, sobre la base de estos principios, que la humanidad entera dejaría de existir si una mente divina no la estuviera pensando y sosteniendo en su contenido de su conciencia.

Borges destina a esta teoría un poema muy cerebral, publicado en *Fervor de Buenos Aires*, llamado “Amanecer”. En él nos expresa concretamente esto: el poeta está caminando por las calles de Buenos Aires –Borges era gran caminante de la noche– es el atardecer y estas están vacías. La imagen de la ciudad es casi espectral, fantasmagórica, y entonces él se impone la ardua tarea de sostener, durante esa noche, la imagen de Buenos Aires, dado que es el único despierto, el único consciente capaz salvarla de desaparecer para siempre. Si llegara a dormirse, Buenos Aires, que es su contenido mental, quedaría al arbitrio de tres o cuatro trasnochados envueltos en su duermevela.

³⁶ Los ingleses son muy amigos de confundir las cosas, dado que ya existía un Idealismo, el de Platón, pero imponen este nombre a la doctrina de Berkeley que en realidad tendría que llamarse “conciencialismo”.

³⁷ Tampoco existen para él las ideas universales dado que estas son una representación limitada al objeto. La idea de rectángulo que yo tengo, no es general porque para representármelo yo imagino uno: el rectángulo y no otros como el obtusángulo o acutángulo, por eso nominamos y decimos “el rectángulo es una figura geométrica de tres lados”. Esto es el nominalismo, manejamos palabras que representan la realidad pero no son universales.

Buenos Aires adquiere la categoría de símbolo que trasciende a cualquier ciudad o a todas al amanecer, circunstancia que nos contamina de un sentimiento de incertidumbre, de naufragio e inseguridad que el crepúsculo matutino trae consigo.

4. A la postura del Idealismo, se le suma la de **Schopenhauer**, vertida en su obra *El mundo como voluntad y como representación*, leída por Borges en inglés y alemán, para la cual el mundo es una representación, una imposición de la voluntad, una forma de imponer un contenido mental y crearlo.

Por eso escribe “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde esta idea adquiere gran complejidad. Tlön es la creación de un universo imaginario (una utopía idealista) ideado por un colegio de sabios que comparten un mismo contenido de conciencia, modelado bajo los símbolos filosóficos y teológicos de todos los tiempos. Poco a poco lo van imponiendo a la realidad: primero como una mera descripción (nominalismo), pero después a través de objetos, existencias sustitutivas de nuestro planeta. Tlön es, a diferencia de nuestro universo, una creación humana absoluta.

Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

De ahí que sea conocible y reglado:

su cultura clásica comprende una sola disciplina: la psicología; no hay ciencia y la metafísica es una rama de la literatura fantástica.

En cambio, este, que sostenemos con nuestras representaciones obtenidas de la percepción, es a medias nuestro.

Otro cuento que se apoya en ciertos aspectos en la doctrina budista –el universo como sueño e irrealidad– y en las filosofías idealistas es “Las ruinas circulares”, inserto en *Ficciones* (1944). El cuento refiere el ambicioso proyecto de un mago que intenta crear un hombre mediante el sueño, en la soledad de un ruinoso templo del fuego, circular y devorado por antiguos incendios. Luego de múltiples intentos fracasados y sucesivos insomnios, logra su empresa y, con ayuda del dios del fuego, da vida a un joven –producto de su sueño–, le enseña los arcanos del universo y el culto del dios del fuego y lo envía a otro templo. Pronto le llegan noticias de un hombre mágico de un templo del norte, capaz de hollar el fuego y no quemarse. Al padre lo mortifica la idea de que el hijo averigüe su humillante condición de mero simulacro. Una mañana, el incendio del santuario le anuncia la muerte; él ya ha cumplido su misión, no le interesa el fin, pero en el momento de trasponer las llamas, estas no lo queman y allí comprende:

con alivio, con humillación, con horror que él también era una apariencia y que otro estaba soñándolo.

“con alivio” → lo instintivo, no se quema... “me salvé”;

“con humillación” → toma conciencia de que no es real ni creador, sino una pobre criatura fantasmal dentro del sueño de otro;

“con horror” → por el misterio, ignora su origen, su materia es la irrealidad.

También hay otros elementos que agravan la índole irreal del mundo como los espejos, los sueños, la pesadilla, la literatura. Crear ficciones es sumar irrealidades al mundo irreal; la tarea del escritor no es otra cosa que multiplicar la irrealidad del mundo. La tragedia sobreviene al pensar qué pasa cuando el soñador se despierte o cuando dejemos de percibir el mundo.

4. Cuarto tema: Un hombre es todos los hombres

Como los anteriores, es también un tema muy repetido en su obra y puede cifrarse en este fragmento tomado del cuento "La forma de la espada" (*Ficciones*):

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres; por eso, no es injusto que una desobediencia en un Jardín contamine al género humano.

(Alude al Génesis, a Adán y Eva)



Esta idea de que lo que hace un hombre lo hacen todos los hombres tiene, filosóficamente, dos explicaciones posibles. La 1º nace de un planteo netamente panteísta, cualquier criatura es toda criatura, porque participa de una sustancia común: todos nosotros somos la misma cosa. La 2º, en cambio, se fundamenta en la condición del hombre, por mi naturaleza humana encarno toda la especie, no ya por sustancia como al anterior, sino por analogía. En su obra se dan los dos matices.

El cuento "El inmortal", que abre *El Aleph*, encarna esta idea; en efecto, narra la historia de un hombre que va a ser todos los hombres: comienza como Rufo; remero de galeras, ya ha sido Homero y así irá desdoblándose a lo largo de todo el cuento en otras individualidades. Cuando más conmueve es cuando encarna a Homero, creador de la literatura de Occidente, señor de la palabra, único entre todos; sin embargo, todos seremos Homero, todos escribiremos *La Divina Comedia* como Dante, todos seremos todos. Pero, a pesar de la hazaña, no trae felicidad la inmortalidad ni el hecho de pasar por todas las existencias, dado que el confundirnos con todos los demás implica una pérdida de la identidad de cada uno. De ahí que Borges diga:

Ser todos es ser Nadie, como Ulises

¿Por qué como Ulises? Borges se vale de esta frase que pronunció Ulises cuando quiso engañar al Cíclope, después de haberlo dejado ciego:

—¿Quién eres? —le dice el Cíclope.

Y Ulises le responde:

—Utis > "Nadie" (en griego).

Entonces el Cíclope comienza a berrear y vienen los otros cíclopes a auxiliarlo, cuando llegan y les dice:

—¡Nadie me ha herido! ¡Nadie me ha quitado un ojo!

—Pues, entonces —le piden —deja de gritar.

El astuto Ulises logra así desorientarlos. Pero Borges hace una lectura más profunda de ese Nadie al preguntarse: ¿Por qué Ulises, el hombre de los muchos ardiles y recursos, tan particular y tan único entre los mortales, se ha identificado con nadie y ha borrado su personalidad al desaparecer de golpe? La duda la refleja muy bien este poema de *El otro, el mismo*: Ya la espada de hierro ha ejecutado /la debida labor de la venganza; /ya los ásperos dardos y la lanza / a sangre del perverso ha prodigado. /A despecho de un dios y de sus mares, /a su reino y su reina ha vuelto Ulises, /a despecho de un dios y de los grises /vientos y del estrépito de Ares. /Ya en el amor del compartido lecho /duerme la clara reina sobre el pecho /de su rey pero ¿dónde está aquel hombre / que en los días y noches del destierro /erraba por el mundo como un perro /y decía que Nadie era su nombre?

De alguna manera se produce una degradación de lo específicamente humano y en especial de la capacidad de crear. Por eso Rufo, el inmortal del cuento, que ha pasado por todas las identidades sin ser ninguna, aspira a volver a ser Uno, a ser mortal. Porque en la inmortalidad nuestros actos son indiferentes, no hay méritos morales, ni intelectuales. De ahí que la ética para inmortales es la ausencia de toda ética; fuera del tiempo no hay ni bien ni mal. Ningún mérito tiene haber escrito la *Odisea* siendo inmortal, dado que se pierde la individualidad creadora.

¿Cómo pueden identificarse los hombres?

A) **Por el acto**: todos los hombres en el mismo acto de enseñar, por ejemplo, son el mismo hombre. En “Everything and nothing” (*El Hacedor*) nos sugiere que todos los hombres que leen una línea de Shakespeare son Shakespeare. Si bien pensamos, se torna más seria la identificación porque, como decía Da Vinci en los *Aforismos*: “el que comprende, iguala”; el que comprende a Shakespeare es Shakespeare, porque se establece un puente de identidad con su pensamiento.

Borges a veces, para darle fuerza a esta interpretación, extrema el sentido de las palabras y toma, por ejemplo, la frase de San Pablo a los Corintios (C. 9, V. 24, *Corintios I*):

Yo me hago todo con todos para servirlos a todos

Al sacarla del contexto opera como si el autor pregonara el panteísmo,³⁸ hecho absurdo. San Pablo está refiriéndose aquí a su misión entre los griegos. Sobre la base de la caridad, este ciudadano romano y judío de origen, va a Grecia a brindarse a todos para hablarles de Dios. Pero sabe que si bien los griegos tienen muchos dioses con quienes entablan una gran vinculación, hay uno que es el “Deo ignoto” (el dios ignorado), entonces, se para frente a su altar y les dice “de este dios vengo a hablarles”, es decir, entra con la creencia de los griegos para salirse con la suya. Esta es la idea de hacerse *todo con todos*, que consiste en acercarse a todos para captarlos y no de plegarse a todo –como hacen los demagogos–. A su vez, Borges aplicará esta frase al *Martín Fierro*, dado que es el libro que se hace *todo con todos*, ya que todos nos identificaremos con él, porque alguna forma o eco en nosotros habrá para entrar en el libro.

³⁸ Crítica al panteísmo: Dios está presente en toda su Creación, indudablemente, pero no se confunde con ella; así como está presente Dalí en sus cuadros o todo artista en su obra. Pero no rompamos la tela para ver si está el artista adentro. Para la teoría panteísta, Dios es la sustancia del mundo y todos participamos de ella.

B) **Por la función:** los hombres que cumplen la misma función son los mismos hombres. Este mecanismo se da en el cuento “El fin” (*Ficciones*). Esta pieza, que es la continuación libre del *Martín Fierro*, de Hernández, relata la pelea mortal entre Fierro y el moreno. En el Canto VI del poema, Fierro ha matado a un negro en aquella pulpería donde, borracho, lo desafía por capricho. En la II parte del texto el negro tiene con Fierro un duelo verbal, una payada de contrapunto, donde al negro no le importa perder, porque lo que busca es pasar a otro duelo, el del cuchillo. Los hijos de Fierro impiden el encuentro, el poema termina sin la concreción de la pelea. Pero Borges imagina en su cuento la escena donde, a la vista de Recabarren –aquel testigo que mira desde la ventana– los dos hombres se encuentran en la llanura y pelean; el negro mata a Fierro y al hacerlo, funcionalmente, se convierte en victimario y Fierro, en la víctima. Esto ocurre, porque el moreno asume el destino del gaucho, ahora es el otro, como él ha matado a un hombre y es nadie. Pero la trama no se corta aquí, ya que el moreno tiene varios hermanos y Fierro, dos hijos y Picardía, que se convertirán alternativamente en víctimas y victimarios en un engranaje sucesivo y encadenado de situaciones, donde el hermano 3.º del negro peleará con el hijo mayor de Fierro y el 2.º hijo, con el hermano 4.º..., y así sucesivamente. Son distintas personas pero se identifican por la función.

C) **Por el castigo:** Dentro de este juego de identificaciones, también la *sanción*, el castigo de uno sirve para castigarlos a todos los hombres. Es el caso de Emma Zunz, en el cuento homónimo de *El Aleph*, aquella mujer que se hace violar por un marinero para vengarse del dueño de la fábrica; pero en realidad es para sancionar a todos los hombres que asuman esa función. En el cuento se identifican las escenas por el castigo recibido.

Emma Zunz es una joven obrera de una fábrica de tejidos; en el primer párrafo se le anuncia por carta la muerte de su padre, Emmanuel Zunz, ocurrida en Brasil. Este hecho trastorna a Emma. Su padre, ex cajero en la misma fábrica, fue acusado de desfalco, se le embargaron sus pocos bienes, se lo apresó, y finalmente se lo exilió. Antes de separarse, el padre confesó a su hija que el culpable era Aarón Loewenthal, entonces gerente y en la actualidad uno de los dueños. Emma organiza un plan para vengarse: hay rumores de huelga en la fábrica, pero ella se declara, como siempre, contra toda violencia (1.ª coartada). Avisa por teléfono a Aarón que pasará esa noche por su oficina para comunicarle algo sobre la huelga. Entonces busca un marinero sueco en los prostíbulos de puerto y se hace violar. Emma tiene 19 años y siente por los hombres un temor casi patológico. La venganza se duplica, porque ahora también deberá saldar la cuenta de su propia persona ultrajada. Se presenta ante su víctima, un ser despreciable. Le pide agua, este se retira a buscarla, ella toma el revólver del escritorio y al regreso lo mata (muy bien lograda la escena, casi cinematográfica: “el cuerpo cae como roto, se rompe el vaso de agua, la cara y la boca miran e insultan”). Ella llama a la policía y les cuenta que él la obligó a venir para violarla. La historia es creída, porque todo es verídico: su pudor, su odio, su ultraje, menos las circunstancias, la hora y los hombres. Así, una historia inventada logra imponerse porque sustancialmente es verdadera.³⁹

³⁹ Esta argucia de Emma se transforma en una imagen de la literatura: cuenta invenciones que en el fondo son profundas verdades.

Hay también otros planteos para esta funcionalidad de las sanciones humanas, partiendo de ese engranaje de inversión permanente: víctima/victimario. En “Los teólogos” de *El Aleph*, uno de sus mejores cuentos, el narrador nos propone otra variante. Los personajes, Aureliano y Juan de Panonia, son dos teólogos egregios y enemigos irreconciliables. En efecto, parten de dos tesis teológicas contrarias, su pensamiento funciona en forma antitética y reflejan dicotomía en todo lo que hacen. Durante toda su vida ellos disputaron públicamente, privadamente, a través de escritos, frente a sus alumnos..., hasta que finalmente uno manda a la hoguera al otro al denunciarlo de herejía. ¿Qué pasó en el Paraíso?

Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Este se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión en la mente divina.

Esto nos lleva a pensar, por un lado, que hay una indiferencia de Dios frente a la individualidad humana y que todos los hombres son iguales. Pero hay otra explicación, que es más grave:

Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.

Es decir, a los ojos de Dios son la misma persona, están como bifurcados, son la imagen del juego de dobles que se complementan. En el mundo, en cambio, se contraponen, porque no tienen la visión trascendente y cósmica que posee Dios y entonces se ven, en el plano horizontal, confrontados.

¿Cuál es el matiz distintivo de la enunciación temática? que un hombre no es todos los hombres, sino el peor de los hombres, el enemigo; alfa es omega.

D) **Por el destino:** donde encontramos dos variantes:

➤ Simetría directa. La identidad de los hombres puede darse por simetría directa respecto de sus destinos. En el “Poema de los dones” (*El Hacedor*) nos refiere que él, director de la Biblioteca Nacional, ha descubierto que tanto Paul Groussac como José Mármol han muerto ciegos, así se confirma un destino común en los directores de la entidad e identifica a los tres por simetría directa como la misma persona; el destino los ha emparejado.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.⁴⁰

Los tres compartieron el mismo destino: ser hombres de intelecto y tener vida de lecturas.

⁴⁰ “biblioteca ciega”: el ciego es él; esta transposición de adjetivo suele ser un rasgo de su estilo.

Yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

y aquí viene la simetría directa: yo soy como Groussac, como Mármol; yo soy Groussac, yo soy Mármol.

- Simetría inversa. La identificación por el destino en simetría inversa estaría encarnada en los destinos de Jesús y Judas que se presentan como dos caras de la misma moneda. En “Tres versiones de Judas” (*El Aleph*) el narrador llega a sostener la hipótesis de que el verdadero redentor del género humano es Judas, porque aun sabiendo lo que le esperaba se humilló hasta lo último y traicionó a su Maestro para que Este y no él tuviese la muerte de cruz para salvar a la humanidad. En forma indirecta y negativa, él es el redentor, a pesar de la infamia y de la condena a las que lo somete la historia. La simetría inversa no es un motivo inventado por Borges, ya que desde la antigüedad, los orientales sostienen que la realidad de este mundo es la copia invertida del otro. Todo lo que existe en lo alto tiene en lo bajo su correspondencia como: a) el doble (realidad directa); b) el contrario (realidad inversa); dos teorías en que los dos mundos, el de arriba y el de abajo, están compensados: por identidad o por confrontación.

...la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. [...] El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús. De ahí los treinta dineros y el beso; de ahí la muerte voluntaria, para merecer aún más la Reprobación. Así dilucidó Nils Runeberg el enigma de Judas.

El móvil no fue la codicia. Nils Runeberg propone el móvil contrario: un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo. El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer. Premeditó con lucidez terrible sus culpas. En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico. Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza y la delación. Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno. [...] Judas buscó el Infierno, porque la dicha del Señor le bastaba. Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres.



- **PARA SINTETIZAR**

Este tema referido a que “un hombre es todos los hombres” es una forma de pérdida de la personalidad, de la individualidad. En el Prólogo a los *Ensayos*, de Emerson dirá:

Nuestro destino es trágico, porque somos irreparablemente individuos limitados por el tiempo y por el espacio. Nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que ilumina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el Universo.

Al tener un destino común estaríamos atenuados en nuestro dolor, porque la individualidad nos llevaría a una angustia cada vez mayor. Todos somos una mera forma del universo. Sin embargo, esta concepción tiene una proyección mayor:

Si los destinos de Edgar Poe, de Dickens, de Judas Iscariote y de mi lector, secretamente, son el mismo destino, el único destino posible, la historia universal es la de un solo hombre.

Si un hombre en sí encarna a todos: a Judas, a Poe, a un general, a un pordiosero, la historia se agota en un solo hombre y ya no se justifican tantos episodios, sino formas distintas de una sola historia que encarna un solo personaje. Así, la historia de la historia de la literatura, es la historia de un solo libro, obra de un solo autor: el Espíritu.



5. Quinto tema: El instante clave que le revela al hombre su índole profunda

Para introducirnos en este tema, recordaremos la entrevista de nuestro autor con Jiménez Zapiola, publicada en la Revista Gente. En ella Borges señala que en realidad hay pocas situaciones narrativas para el cuentista; si bien las circunstancias varían (época, personajes, punto de vista, geografía, etc.) el cuento es esencialmente el mismo:



En realidad hay pocas situaciones narrativas para el cuentista. Desde luego, las circunstancias varían, pero el cuento es esencialmente el mismo. Posiblemente cada escritor tenga 3 ó 4 cuentos que contar y los va desarrollando de distinto modo: en 1.^a o 3.^a persona, en una época, en otras, cambia el país, la geografía... En casi todos mis cuentos está el concepto del hombre al que le ocurre algo; y ese algo que le ocurre, le revela a él quién es.

Así como todo el universo puede estar cifrado en un punto, todo destino humano, por largo y complicado que sea, está contenido en un instante revelador de su propia índole. ¿Cómo se manifiesta? generalmente a través de un cambio interno y posterior conversión, un trastrueque íntimo. La circunstancia puede ser trivial: damos vuelta una esquina y nos encontramos de sopetón con nuestra realidad desnuda; un duelo, una discusión, un traspié, una equivocación en un rumbo hacen que el hombre encuentre su destino y conozca su esencia para él enigmática. De ahí que este se pase la vida esperando esa tarde, esa circunstancia, ese destino.

Borges habla de una especie de *satori* –la palabra es japonesa–, cuyo significado se vincula con el choque espiritual, intuitivo, poético del budismo zen que hace cambiar por completo el sentido de la vida y del universo del que lo recibe. El *satori* es el acto más elevado que busca el monje zen para su transformación espiritual y le llega por meditación profunda, por la contemplación de la naturaleza u otras experiencias objetivas y subjetivas.⁴¹

¿Cómo se produce el *satori* en los personajes de Borges? A través de una situación que viene a ser algo así como el correlato objetivo de Elliot. El correlato objetivo es aquella visión que tenemos de la realidad: estamos mirando un lago, el cielo, una pradera, una flor, y de golpe advertimos que nos está espejando lo que somos, nuestro estado anímico, nuestra personalidad y destino.

En la “Historia del guerrero y la cautiva”, excelente cuento de *El Aleph*, se ilumina el viejo conflicto de civilización y barbarie –tan caro a nuestra historia– bajo nueva luz. El cuento tiene una estructura binaria, armado como un reloj de arena –dos ampollitas que se comunican en el medio– compuesto por dos historias de simetría inversa, dado que se enfrentan como en un espejo. Y, aunque puedan parecer historias antagónicas, son una sola, anverso y reverso de una misma moneda que para Dios son iguales.

⁴¹ En la conferencia sobre budismo nos explica cómo aparece y cómo opera el *satori*, que no es por vía racional sino intuitiva.

La primera cuenta la historia de Droctulft, guerrero lombardo, hombre bárbaro, de a caballo, que nunca ha visto una ciudad, sino las tiendas cambiantes de la llanura; es blanco, animoso, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí descubre algo que jamás había visto: una civilización, un organismo ordenado hecho de estatuas, templos, jardines, gradas, capiteles... donde adivina una inteligencia inmortal. Bruscamente esta visión lo ciega y es atrapado por esta revelación: ella simboliza su vocación hacia el orden y la armonía. Comprende, entonces, que ella vale más que sus dioses, que la fe jurada a los suyos y todas las ciénagas de Alemania; se produce el *satori*, abandona a los suyos y pelea por Ravena, salta simbólicamente la muralla y defiende la ciudad junto a los italianos. Pero ¿es un traidor? No, es un iluminado, un converso; se adelanta al proceso histórico, pero es incomprendido en su época; luego los suyos lo imitarán cediendo ante la superioridad cultural del mundo romano. De ahí que la fidelidad al grupo se vea como una traición a las leyes del universo y del progreso.



La segunda historia es la de la cautiva, relato oído por Borges de su abuela inglesa (Fanny Aslam) sobre una india rubia, también inglesa, raptada por los indios y que, al haber sufrido un proceso de aculturación, no desea volver a su país natal. Es el caso contrario al del guerrero, porque esta mujer que proviene de la civilización se deja ganar por la barbarie de los indios pampas. De ahí que, en la conversación con la abuela, la mujer le dice que tiene dos hijos con un hombre valiente y que es feliz, por eso se niega a ser rescatada. Movidada por la lástima y el horror, la abuela la exhorta a no volver a la toldería, le ofrece amparo para ella y sus hijos, pero, como toda respuesta, la mujer regresa al desierto. En una oportunidad en que la abuela sale a cazar, un hombre degollaba una oveja en un rancho vecino, y como en un sueño pasa la cautiva a caballo, se tira al suelo y bebe la sangre caliente de la oveja; este hecho simbólico lo realiza para demostrarle que ahora es esto, que se ha afirmado en su verdadero destino de bárbara y no de inglesa civilizada.

Y así, con otros textos de Borges, podríamos seguir mostrando la misma idea de que hay un momento de la vida que el hombre sabe para siempre quién es.

En la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" de *El Aleph*, Borges dice:

Mi propósito no es referir su historia. De los días y noches que la componen, solo me interesa una noche [...] porque esa noche agota su historia...

Y de ella lo que interesa es el minuto en que definió su destino. Como el universo, la vida de un hombre es inabarcable, pero un instante simbólico ilumina toda su existencia.

El sargento Cruz recibe la orden de apresar a un malevo pendenciero que ha matado a un negro. Ese malhechor no es otro que Martín Fierro. Este es perseguido, acorralado en un pajonal por la partida que Cruz dirige. La niebla "indescifrable" impide ver al hombre "secreto". El grito del chajá le recuerda a Cruz haber vivido ese momento en dos oportunidades: primero, la noche en que el padre, como montonero, es cercado por el ejército oficial; segundo, cuando él mismo huía de la policía por haber matado al peón (luego le obligaron a entrar en el ejército y ser policía). Fierro

es la tercera figura que el sintetiza estas dos. Comienza la pelea y, en medio de ella, viendo el coraje con que se defiende Fierro, se produce el *satori* en Cruz, salta al otro bando y combate junto a él (“somos astillas del mismo palo”) contra la partida mientras grita que “no va a consentir el delito que se mate así a un valiente”. Cruz se ha visto en el espejo del otro y descubre que su destino es de lobo y no de perro gregario; se desprende del uniforme y de las jinetas con los que nunca se había identificado y cambia el signo de su coraje. Si como policía también pudo ser valiente, el verdadero coraje es el del hombre que pelea solo contra todos por su libertad.

Como vemos, Borges nos coloca frente a una concepción distinta de la biografía, porque ya no nos interesarían tanto las circunstancias del nacimiento y los hechos que entretejen toda una vida, como la de Cruz, porque su biografía real, profunda, es el instante en que él salta la línea que lo separa de Fierro y descubre que su destino es otro. En ese momento mágico él entrevé su naturaleza profunda; no importa el destino que se le proyecte, él ya se identificó consigo mismo.

6. Sexto tema: El tiempo

Para Borges, el tiempo es el problema central de la metafísica.

Y dado qué esta representa el alimento de muchas de sus creaciones literarias, es natural que el tiempo sea uno de los temas esenciales de su narrativa.

El hombre está hecho de su sustancia y no podemos prescindir de él. Porque podríamos cerrarnos al mundo, a todo lo visual, a todas las percepciones y entonces negar el espacio, incluso nuestro cuerpo, pero siempre tendríamos el tiempo, la sucesión, la sensación de que nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro.



Frente al problema del tiempo, el hombre se sintió siempre perplejo y veinte o treinta siglos de meditación no sirvieron para avanzar mucho sobre él. Siempre el hombre sintió esa antigua desazón, la que experimentó Heráclito al referirse a “nadie baja dos veces al mismo río”. ¿Por qué? En primer término, porque las aguas del río fluyen constantemente, y en segundo lugar –algo que ya nos toca metafísicamente y nos da como un principio de horror sagrado– nosotros mismos somos también un río, porque como este, fluctuamos.

El conflicto del tiempo es ese: pasar, fluir, nos queda la memoria que está hecha, en buena parte, de olvido. Conversamos aquí el martes pasado, podemos decir que somos otros ya que nos han pasado muchas cosas, pero, sin embargo, somos los mismos y el misterio reside en ser algo cambiante en lo permanente.

De ahí que el fuego sea uno de los símbolos más antiguos del tiempo, porque viéndolo, consume; el fuego es paradójico como el tiempo, dado que se alimenta de su propia sustancia; cuanto mayor plenitud alcance, más aceleradamente se extinguirá. Cobra sentido aquella frase de Quevedo “el tiempo es el único enemigo que mata huyendo”, porque no lo enfrenta a uno, huye, pero se nos va la vida detrás de

él. Esta imagen del tiempo como fuego Borges la toma de Heráclito para decir en un ensayo "el tiempo es un fuego que me devora".

¿Qué es la eternidad? Es la suma de todos los ayeres, pero no solo de los nuestros, sino de todos los ayeres de todos los seres conscientes; todo el pasado del que desconocemos el origen, más todo el presente que abarcaría todas las ciudades, los mundos, los espacios interplanetarios, y el porvenir que no se ha creado aún, pero que también existe.

La eternidad –afirman los teólogos– es el instante en que se juntan milagrosamente esos tiempos. ¿Qué es el tiempo para Platón? Es la imagen móvil de la eternidad. Si a nosotros nos revelaran de una sola vez el ser del universo en su totalidad quedaríamos aniquilados, por eso nos es dada su existencia sucesiva y gradualmente, porque no podríamos tolerar la descarga del todo. De ahí que el tiempo sea un don de la eternidad.

¿Qué ocurre en el plano del arte? El artista puede trazar esquemas temporales como Dios traza los suyos en las páginas del universo. Así actúa Borges, manipulando sus posibilidades.

Una de las funciones significativas del tiempo en la obra de Borges es intentar desintegrarlo para destruir en nosotros la seguridad de nuestra propia vida.

Para atacar su consistencia busca en la filosofía, la teología y la literatura argumentaciones asombrosas que propongan nuevas interpretaciones, luego las colecciona con avidez en sus artículos de *Historia de la Eternidad* y en *Otras Inquisiciones* y se vale de ellas para elaborar su literatura.

Toda clase de juegos le están permitidos:

- Ⓞ el remontarse al origen del tiempo;
- Ⓞ agotar las posibilidades combinatorias del presente, pasado y futuro;
- Ⓞ modificar el pasado;
- Ⓞ girar en la rueda del tiempo cíclico;
- Ⓞ bifurcarlo, subdividirlo, detenerlo, negarlo.

6.1. Tiempo cíclico o circular. De todos los esquemas temporales, el preferido y el que se da con mayor frecuencia en las narraciones de nuestro autor es el tiempo cíclico o circular.

Este tiene dos variantes fundamentales:

A) Primera variante: la reiteración cíclica estricta; es decir, nosotros estaremos dentro de 7.777 años en la misma situación de ahora, sin cambios;

B) Segunda variante: la “trama”, que considera que los ciclos repetidos infinitamente no son idénticos sino similares. Por ejemplo, haremos o diremos cosas parecidas, habrá consonancias distantes. En seis líneas Borges recuerda en “La trama” (*El Hacedor*) el asesinato de César, es decir, la historia de ese patético grito: “¡Tú también, hijo mío!”, y luego agrega el siguiente comentario.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (...) *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Es una trama similar a la muerte de Julio César en manos de Bruto. Pero otro es el ámbito, no hay foro romano, ni clámide, sino poncho y botas de potro: aquí y allá solo la identidad de los puñales y la intención de los hombres; similitud distante, reiteración analógica. Estos paralelismos inducen a suponer que en el caprichoso laberinto que dibuja el tiempo, hay ciertos trazos que se repiten, espirales que coinciden.

6.2. *Tiempo lineal. A) el irreversible; B) el expandido o condensado.*

El tiempo es *irreversible* porque no podemos modificar el pasado; es tan grande el engranaje de causas y efectos que la menor alteración produciría efectos insospechados. Es el planteo que aparece en el cuento “La otra muerte” (*El Aleph*), en el que al alterar un elemento de la historia del protagonista se produce el cambio de su destino.

Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras: es crear dos historias universales.

Ni Dios puede alterar el pasado, pero sí puede modificar la imagen de ese recuerdo en la memoria de los hombres, haciendo olvidar los hechos e imponiendo otros nuevos.

El tiempo *condensado* es el más interesante. En poquísimos segundos el hombre puede vivir siglos. Ya el folklore universal refleja la milagrosa comparación entre el tiempo de los hombres y el tiempo de Dios. En “El milagro secreto” (*Ficciones*) un minuto humano es, en el calendario divino, un año que Dios le concede al protagonista frente al pelotón que va a ajusticiarlo, un año que transcurre entre la orden del fuego y la ejecución de la orden.

Hladík tiene un año para terminar su obra literaria, período en que la gota de agua en la mejilla, la sombra de la abeja en el pavimento, el humo del cigarrillo en el aire y el brazo del sargento que lo señalaba tuvieron que esperar para seguir su curso. El congelamiento de las escenas permite la eternidad del instante con que Borges consigue desmoronar nuestro ritmo temporal. El cuento trae dos epígrafes que anticipan el tema (luego le quitó uno y abrevió el otro porque daban demasiadas pistas al lector). El primero estaba tomado de un escritor inglés, el Cardenal Newman y se refería a la historia del monje que cree pasar un minuto extasiado en el bosque oyendo cantar un pájaro y a su vuelta encuentra que todo ha cambiado, porque en realidad

han pasado 300 años. Es esta una vieja historia medieval y sobre ella hay muchísimas variaciones (“La cántiga del sueño largo”, de Alfonso X; la de un cuento popular donde un verdugo que venía de vuelta a su casa se detiene en el camino para mirar una partida de ajedrez y, finalmente, el hacha se ha convertido en cenizas, porque fuera del ámbito del juego han transcurrido siglos, etc.).

El segundo epígrafe es más interesante, está extraído del Alcorán. Refiere la historia de un profeta que descrea de la omnipotencia divina y se pregunta: ¿cómo va a hacer Dios para la resurrección de toda la realidad hacia el fin del mundo? Se detiene con su burro para comer, saca unos dátiles, pan y una jarra de agua; para demostrarle Dios que es factible su accionar, lo arrebató al séptimo cielo y lo hace morir por cien años. Luego le pregunta:

—¿Cuánto has permanecido?

—Permanecí un día o fracción de un día.

Y Dios dijo:

—Permaneciste cien años.

Pero acá viene lo más curioso de la azora II. Dios le dice: “mira tu alimento y tu bebida: no se han estropeado (el tiempo se ha congelado). Mira tu asno: está hecho cenizas y piensa qué has respondido tú”.

Hay tres tiempos distintos conjugándose en el mismo fragmento: **el real o cronológico** (desintegró al asno); **el milagroso de índole divina** (conservó los alimentos) y **el psicológico** (el tiempo que el profeta cree haber vivido). Lo mismo le pasa a Mahoma, pero con la diferencia que se le cae la jarra al elevarse a los cielos. Después de cien años —él cree que han sido segundos— el asno está deshecho, pero la jarra no ha terminado de caer.

7. Séptimo tema: El coraje

Borges nos dirá en *El Hacedor* que existieron dos etapas fundamentales en su temática:

“pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el espacio”.



Su primer cuento de 1933, “Hombre de la esquina rosada” (*Historia universal de la infamia*), corresponde todavía a esa primera tendencia de lo criollo argentino, pero luego vendrán sus otros cuentos: “Pierre Menard...”, “El jardín...” (1941) que están ya bajo el influjo de sus inquietudes metafísicas. Sin embargo, el tema sobre lo argentino no desaparecerá nunca. De ahí que la división de las dos etapas en su obra no es tan tajante. En efecto, no hubo un tiempo en que se volcó hacia el pintoresquismo —el arrabal, el suburbio de Buenos Aires, el compadrito, el cuchillero, Palermo del 900— y una segunda etapa donde aparecen los juegos con el tiempo o los problemas metafísicos. Basta leer el poema “Amanecer” de *Fervor de Buenos Aires*, por ejemplo, para comprobar que está lleno de principios filosóficos. De modo que por más que hable de Buenos Aires y de su aspecto —los portones, cuando el sur era

de carros y el norte, de quintas– siempre latirá en el texto una concepción del mundo. Lo que sí notamos es que acentuó un poco más lo metafísico a lo largo de su producción posterior, pero nunca abandonó las mitologías del arrabal.

Por ende, uno de sus temas preferidos donde centrará toda su preocupación por lo argentino es el que se vincula con el compadre y su valor, cuyo nombre entre nosotros es “coraje”. La palabra es vieja, la tomamos del provenzal, su raíz latina es “cor/cordis” > 'corazón'.

En la Edad Media española “coraje” significaba “rabia del corazón” acompañada de violencia. El “corajoso” o “corajudo” –menos frecuente– era el que desbordaba enseguida. Pero como el corazón es la sede del valor y de la decisión donde el hombre se juega solo, se carga de este sentido: valor del espíritu. Por encarnar una virtud, su contrapartida, el vicio, es la cobardía. El coraje representa la virtud máxima del criollo y su ley es saber que el hombre puede matar o morir. Por eso, la única justicia que conoce y reconoce el compadrito es la del cuchillo y vendría a encarnar la primera virtud de los argentinos porque defiende el honor y ajusticia el escarnio.

Tanto se reitera el coraje en la obra de Borges que pareciera que lo está promoviendo al plano de la virtud arquetípica de los argentinos; y no es así. Borges no tiene por el coraje más que el asombro y estima que no debe ser encumbrado como principal virtud. Por eso, cuando habla de su abuelo que se expuso con su poncho blanco –para hacerse más visible a las balas de la batalla– se refiere al *inútil* coraje de este hombre.

El hecho de que el compadrito sea nuestro representante nacional, no significa que se lo erija como modelo, en todo caso cifraría con su ley de valor una cualidad argentina, pero no la arquetípica o a la que haya que aspirar. Más aún, si leemos en *El Hacedor* la pieza muy breve llamada “Martín Fierro”, lo que hace el narrador es contarnos nuevamente el duelo a cuchillo entre el negro y Martín Fierro para sacar de esos pocos renglones una idea general:

Nuestra historia es un pobre duelo a cuchillo.

O sea, que el enfrentamiento de dos corajes llevados a la violencia y dirimidos por vía del cuchillo es la síntesis y cifra de nuestra historia nacional. Si bien este planteo no nos enorgullece, Borges lo señala como síntoma revelador. De ahí que nos diga que si los argentinos hubiesen podido elegir un libro que definiera nuestra realidad, tendría que haber sido *Facundo* y no *Martín Fierro*, porque este último encarna al hombre que se guía por la religión del coraje y por la ley del cuchillo. Es decir, la historia de un gaucho que:

... alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio para que no piensen que huye...

se repite infinitamente con variantes que el tiempo borra para dejar solamente la esencia de la contienda imaginada por Hernández. Esta pelea constituye el mito que mueve la sola historia que los argentinos pueden concebir. Por eso Borges aventura que en el futuro es posible que algún autor componga un nuevo Martín Fierro, pero no de un gaucho sino de un compadrito cuchillero, del arrabal y no del campo, porque son configuraciones cambiantes, hipóstasis de las mismas realidades.

Respecto de las obras borgianas vinculadas con el tema del coraje tenemos, como significativas, un cuento: "El sur" y un poema: "Poema conjetural" que reflejan, con suma eficacia, la visión de este destino de los argentinos subordinado a la ley de la lanza o del cuchillo.

El cuento representa la exégesis de la trágica suerte de Dalhmann; el poema, de Francisco Narciso Laprida, que estudió las leyes y los cánones:

La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo descubierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.

Las coincidencias entre el cuento y el poema son evidentes. Tanto Laprida como Dalhmann encuentran su muerte en el sur: Laprida, víctima de la lanza del gaucho, que en esos tiempos era el portador del coraje, y Dalhmann, del cuchillo del compadrito, heredero del valor del gaucho. Ambos, hombres de libros, de leyes, de escritorios, sin profesar esa ley del coraje y sin adherirse a ella, sucumben bajo el imperio de esa ortodoxia y deben aceptarla como una fatalidad de sus destinos. Los dos mueren a cielo abierto como si debieran responder a esa ley –del gaucho primero y del compadrito después– transformada en la ley ciega de la historia argentina. Ambos son víctimas del destino sudamericano, cuya ley, la de la sangre, se opone a la otra, la del derecho escrito. El desacato a la norma escrita, esa rebeldía contra el derecho podría interpretarse como que el hombre de la pampa sintió el rigor de la ley en carne viva, antes de comprenderla. Para su alma expandida y sin forma, todo lo que significaba traba, persecución, prohibición representaba la ley y la consideró como un impedimento escrito que se oponía a su voluntad de triunfar y de vivir libremente. Se defendió con el cuchillo y la soledad a campo abierto. Esa es la realidad del destino sudamericano, la ley de la barbarie que siempre fue más fuerte que los códigos de Moreno, de Rivadavia o de Alberdi.

El argentinismo de Borges no consiste en la idealización del cuchillero –se ha confundido el interés que artísticamente se tiene por él, con su valor de ideal humano o nacional–, reside en haber enfrentado esa realidad argentina y en haberla presentado con toda su crudeza, sin adornos localistas ni alabanzas nacionalistas.

Por lo que su pensamiento nos dice, no hemos llegado los argentinos a una síntesis entre civilización y barbarie, desierto y ciudad, Europa y América. La Argentina se debate aún en busca de su identidad.



PARA SINTETIZAR

El coraje no siempre aparece en las obras donde hay un duelo a cuchillo, no debemos confundir los planos. Por ejemplo, en “El fin”, el coraje, si bien se insinúa en el texto, no es el tema central, sino aquel que se cifra en la función sustitutiva de un hombre por otro –al cumplir la misma función se despojan de sí, son nadie, son el otro–.



RECOMENDACIONES: Es importante que usted, a medida que vaya estudiando los temas de la obra de Borges, lea los cuentos que aparecen para ilustrarlos. Esta actividad paralela contribuirá a familiarizarse mejor con las ideas que pueden parecer abstractas si no se ven encarnadas en los personajes y en las situaciones narrativas.

Cuando usted vaya descubriendo el mundo de relaciones que subyace en la obra de Borges, seguramente experimentará un goce lectivo que antes, sin esta apoyatura, era imposible sentirlo.



¿Ha comprendido los conceptos fundamentales, los ejemplos y las citas? ¿Realizó los fichajes correspondientes como material que podrá traer al examen? ¿Leyó todos los textos de Borges citados en la unidad?

Consulte sus dudas con su tutor/a.
Participe en los foros.



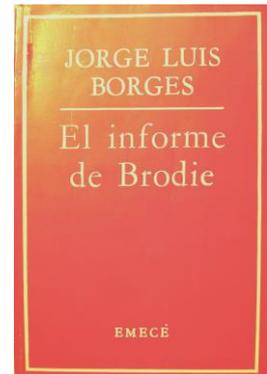
ACTIVIDADES (Entrega obligatoria)

Trabajo práctico N.º 2

1. Analizar un cuento de *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges siguiendo los siguientes pasos:

a. Leer el prólogo del libro y responder al siguiente cuestionario.

1. ¿Cuál es la fuente que Borges tomó para la redacción de estos cuentos? (Aporte algunos datos sobre ese escritor).
2. ¿Cuáles son los adjetivos que utiliza Borges para calificar sus propias piezas?
3. ¿Qué nos dice el autor acerca del objetivo de su literatura, del compromiso ideológico y de la intención didáctica?
4. Arme, en forma muy general, y sobre la base de este prólogo, una poética cuentista de Borges. (Crítica al realismo, recurrencia temática, estilo de la prosa, origen de las tramas, nacimiento y ubicación en el tiempo de los hechos narrados, etc.).



b. Elegir uno de los tres cuentos propuestos y responder solo a **cuatro** preguntas del cuestionario del texto elegido (no importa su orden).

LA INTRUSA

1. Análisis del título (ver etimología latina) y significación para el cuento.
2. Búsqueda y análisis del epígrafe. (Ver: 2 Samuel I, 26).
3. Detectar y deslindar las versiones en que se basa para componer el cuento.
4. ¿Quién es el narrador y cómo clasificaría el cuento según la introducción?
5. ¿Qué función cumple la descripción del escenario y de los personajes?
6. ¿Cuáles son los motivos universales que se juegan en esta historia? (Relacione uno de ellos con el epígrafe).
7. Leer entrevista de Borges con Burghi. Fundamente la confirmación o contradicción respecto de las afirmaciones de Borges sobre este cuento. (Ver Anexo).
8. ¿Con qué recurso estilístico el narrador logra otorgar mayor peso resolutivo a uno de los personajes? Justifique.
9. ¿Qué función cumple la mujer en el mundo narrado? Fundamente con el texto.

EL EVANGELIO SEGÚN MARCOS

- 1) Análisis del título. (Reflexionar sobre el motivo de la ausencia del "san").
- 2) ¿Quién narra? Acierto en la elección del narrador.
- 3) Los personajes: clasificación. Significado de sus nombres y representación simbólica. Técnicas que utiliza el narrador para mostrarlos (resumida o escenificada).
- 4) ¿Qué paralelismo puede establecer entre el protagonista y Cristo?
- 5) ¿Cuál es la función de la palabra en el texto (el diálogo y la lectura) y la de los libros (oralidad y escritura)?
- 6) ¿Cómo definiría la concepción teológica de Baltasar? Citar el párrafo correspondiente.
- 7) Redactar el argumento, enunciar el tema, separar los momentos de la trama, indicar el hecho único, marcar las notas emocionales y el clímax. Fundamente.
- 8) ¿Cuál es el papel que cumple la muchacha? (Dar opciones posibles).

GUAYAQUIL

- 1) ¿Cuál es el poder de sugerencia de la palabra "Guayaquil"? Buscar referencias enciclopédicas que completen su conocimiento del tema.
- 2) ¿Quién narra? Acierto en la elección del punto de vista del narrador. Posibilidades que abre su intervención en la trama.
- 3) ¿Qué contexto filosófico y literario participa en la interpretación del cuento? [Arthur Schopenhauer (1788-1860), Joseph Conrad (1857-1924)].
- 4) ¿Cuál es la concepción del tiempo que subyace en este texto?
- 5) Clasificar los personajes. Técnicas que utiliza el narrador para mostrarlos (resumida o escenificada). ¿Qué figuras encarnan los personajes centrales? Fundamentar con citas textuales.
- 6) Redactar el argumento, enunciar el tema, separar los momentos de la trama, indicar el hecho único, marcar las notas emocionales y el clímax. Fundamentar.
- 7) Comente alguna apreciación personal vinculada con los temas de Borges que aparecen en este cuento.

Aclaración: Se anexa la siguiente entrevista para ampliar el panorama de los que elijan "La intrusa" para analizar.

ENTREVISTA Burghi – Borges

Burghi: Usted había opinado que su cuento "El sur" era el mejor que había escrito ¿Aún piensa lo mismo?

BORGES: Creo que he escrito un cuento mejor llamado "La intrusa" que puede encontrar en la última edición de *El Aleph*⁴² o en la *Antología personal*. Creo que es mejor que "El sur". Creo que es el mejor cuento que he escrito jamás. No hay absolutamente nada personal en ella. Es la historia de dos rufianes. No es un cuento con truco, porque si la lee como tal, se encuentra con que desde luego sabe lo que va a ocurrir al final de la página. No intenté contar una historia con truco, al contrario, lo que intentaba contar era una historia inevitable de manera que el final no llegase como una sorpresa.⁴³

Burghi: Es como en "El sur", sin embargo, el sentido de lo inevitable que hay en la historia.

BORGES: Sí, pero creo que "La intrusa" es mejor porque es más sencillo.

Burghi: ¿Cuándo lo escribió?

BORGES: Hace un año casi.⁴⁴ Se lo dediqué a mi madre. Ella juzgó que el cuento era muy desagradable; juzgó que era horroroso. Pero cuando se llega al final hay un momento en que uno de los personajes tiene que decir algo y entonces mi madre encontró las palabras. Y si lee el cuento existe un hecho sobre el que me gustaría que se fijase. Hay tres personajes y solo hay uno que habla. Los otros dicen cosas y se nos cuentan cosas sobre ellos, pero solo uno de los personajes habla directamente. Y ése es el que lleva el peso del relato. Él es el que toma la decisión final⁴⁵ e imagina todo el asunto y es la única persona que, a fin de hacer todo más sencillo, sube la voz a través del cuento.

Burghi: ¿Es un cuento muy corto?

⁴² En la edición 6ª de *El Aleph* (1949) aparece como último cuento "La intrusa". Cuando Borges publica *El informe de Brodie* (1970) la pieza pasa a encabezar el nuevo libro y desaparece de aquel. Esto estaría dándonos la pauta de que, entre uno y otro texto, este cuento marca una ligazón para el cambio estilístico que advertimos en los cuentos de *El informe de Brodie*.

⁴³ Esta es una de las ironías de Borges, ya que desde el comienzo del cuento el lector presiente que los hermanos se van a enfrentar en un duelo a cuchillo, cosa que no sucede.

⁴⁴ Esto es una traducción; porque cometieron el error de grabar en inglés y no dárselo a un traductor castellano que adecuase el texto al estilo de Borges o que Borges lo retocara. "Hace un año o así". Esto jamás lo hubiera dicho Borges.

⁴⁵ Se refiere al segundo narrador, porque el narrador 1 en 1^{er} plano es Borges ficcionalizado, no está nombrado como Borges pero es el narrador 1, el que escuchó de Dabove la versión y el que plasma esta versión final. El narrador 2 es el que toma la palabra para hablar acerca de lo que está ocurriendo. "Él es quien toma la decisión final e imagina todo el asunto y es el único personaje que a fin de hacer todo más sencillo hace subir su voz a través del cuento" –dice Borges–.

BORGES: Sí, cinco páginas. Creo que es la cosa que mejor he hecho, porque por ejemplo, en "Hombre de la esquina rosada" me excedí en el color local y lo estropeé todo; pero aquí creo que se encuentra, en fin, no diré color local, pero desde luego se tiene la impresión de que el asunto transcurre entre suburbios, alrededor de Buenos Aires, y que el asunto ocurrió hace cincuenta o sesenta años y, sin embargo, no hay nada pintoresco.

No creo que pueda escribir nada más extenso que "La intrusa". Quiero en un vistazo abarcar lo que he hecho y por eso no creo en la novela, porque creo que una novela es tan confusa para el escritor como para el lector. Quiero decir que un escritor escribe primero un capítulo y luego otro y otro; al final tiene la visión de todo, pero tal vez no sea muy exacta.

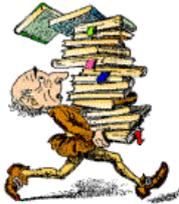


Consejo:

Antes de realizar esta actividad, estudie en profundidad y fiche todas las unidades referidas a la obra de Borges. Lea los tres cuentos para poder elegir aquel donde encuentre mayores elementos para el análisis. Respete el cronograma de estudio y de entregas obligatorias.

MÓDULO III

LA NOUVELLE



Unidad I

Los temas del siglo XX

1. Características generales de la novela latinoamericana del siglo XX

Con los nuevos novelistas latinoamericanos que surgen en el siglo XX nace lo que se conoce como la novela latinoamericana. En ella se descubre la realidad, deformada en las producciones anteriores por el pintoresquismo y el encantamiento de la naturaleza que relegaba al hombre fuera de su entorno.

Esta visión nueva que nos presentan es una realidad reflejada por una conciencia sobrecargada del drama humano que padecen los hombres en las sociedades modernas.

La utilización del narrador en primera persona, la técnica del punto de vista, el monólogo interior, el rescate del lenguaje coloquial, entre otros, son los medios con que el narrador quiere dar testimonio real de la angustia del hombre, del absurdo del mundo y de la ambigüedad de la existencia.

Esta novelística no pretende dar soluciones (como lo intenta la filosofía), sino problematizar al lector sobre su realidad; por otro lado, ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía; es la novela del hombre en crisis. También en ella tienen fundamental importancia el mundo de los sueños (onirismo), la alucinación, lo maravilloso y fantástico de la realidad (realismo mágico). Los grandes escritores de la novela latinoamericana como Fuentes, Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Sábato y otros muchos, expresaban en sus obras una voluntad de crear una literatura a partir del contexto y la cosmovisión del escritor latinoamericano.

La novela *El túnel*, de Sábato, por ejemplo, es la expresión de un humanismo reivindicatorio de la figura humana moderna; el hombre creado por la divinización de la

máquina, el dinero y la razón. Juan Pablo Castel es la representación que nos da Ernesto Sábato, sobre un hombre perdido y solo:

...en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida."

Su pensamiento obsesivo de misántropo lo ha llevado a caer en la neurosis, es así como su fobia a la soledad lo lleva a matar a María Iribarne:

Tengo que matarte, María. Me has dejado solo.

En síntesis, *El túnel*, como otras novelas latinoamericanas (*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Chaves*, de Eduardo Mallea; *Ceremonia secreta*, de Marco Denevi) es un estudio sobre la muerte y sobre la soledad. Un estudio que propone una tensión casi insoportable.

Cortázar sin embargo parece estar destinado a poner en práctica, en la obra de creación hispanoamericana, una idea que ya estaba latente en Europa: "Considerar al lector como parte fundamental en la génesis de la obra literaria". (Castellet, José María, 1957). Julio Cortázar expresa su pensamiento en su mayor obra *Rayuela*. Crea a Morelli, el escritor sin amigos y sin lectores, para volcar sus teorías literarias cuyo manifiesto se centra en lo que atañe a literatura de liberación.

Ante las acongojantes alternativas del siglo XX, el intelectual se encuentra en soledad. Para él, la mayoría de las veces, solamente le queda el lector como meta de comunicación. Ahora bien, este lector está masificado, acosado por los medios de información modernos. El autor no puede permanecer en la misma situación de superioridad que el narrador tradicional; tiene que hacer un pequeño esfuerzo para atraerse la confianza del lector. El autor debe procurar estar en el mismo tiempo que el lector, a su altura y en su mundo. Morelli parece entregarse a la búsqueda de esta solución:

Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos esotéricos.

Para Cortázar no hay novela sin lector-creador. La literatura es vida compartida; "puente vivo de hombre a hombre". Así Morelli expresa la sublime intención de Cortázar:

Por lo que a mí respecta, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.

Naturalmente, el lector entonces tiene que dejar de ser un ente pasivo que adquiere la obra, la lee y la elimina (lector hembra). No es así la intención del autor, sino que aspira a mucho más: "Hacer del lector un cómplice, un camarada del camino, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor."

Morelli-Cortázar no intenta la construcción de un personaje al modo tradicional, sino que pretende que el lector contribuya a dar la dimensión completa de los seres que deambulan por la novela. Para convertir un ser plano en uno denso también cuenta

con la fuerza del lector, con todas sus experiencias, pero también con todas sus debilidades, con todas sus limitaciones.

La teoría subyacente expresada por Morelli en la novela (meta-novela), hipóstasis de Cortázar, se entendería mejor con una simple metáfora: A mitad de camino, como dos ajedrecistas ante los sesenta y cuatro cuadros del tablero, cada uno con sus ejércitos, el autor y el lector deben jugar las diversas piezas de la obra; ambos entran a formar parte de una novela de carácter lúdico.

2. El tema de la soledad y la incomunicación en la novelística de Eduardo Mallea

La soledad y la incomunicación son los temas que caracterizan la literatura de esta época en crisis en que el hombre se enfrenta solo a su futuro, en un mundo carente de Dios y sin sentido.



El problema de la soledad y del otro, de las relaciones interhumanas es también preocupación de la filosofía existencial y uno de sus resultados más originales.

Pero es la literatura, y en especial la novela del siglo XX, el mejor instrumento de exploración previo a cualquier actitud filosófica, porque ensaya nuevos caminos de acercamiento a la condición del hombre, más sugerentes y vitales al encarnar las contradicciones de la criatura humana representada en personajes que protagonizan o agonizan su propio problema existencial.

Los personajes malleanos son “autoagonistas” porque entablan con ellos mismos una lucha para obtener una salida. La falta de paz espiritual nace por la necesidad de buscar la relación que satisfaga sus ansias de comunicación, del diálogo que no alcanzan, porque antes de todo les falta pasar por el descubrimiento de sí mismos. Ensayan, entonces, infructuosamente, distintas formas de apertura; así, para muchos ni el intelecto, ni el arte, ni la carne, ni la participación en comunidades representa una salida. Por lo general, pasan por un proceso espiritual de despojamiento, renuncias y privaciones ya que, como el místico, están en el tránsito entre la vida purgativa y la vía iluminativa.

Mallea había aprendido la lección de los místicos y utiliza hasta el lenguaje de estos. De ahí que llame “noche espiritual” a aquella en que el alma, despojada ya de sus apetencias físicas, intenta transitar la luz que todavía no alcanza, porque está sumida en noche.

El sentido simbólico de la noche parte de la proyección de una experiencia vital de su infancia; él evoca en numerosas páginas autobiográficas la imagen del niño triste desde una ventana donde cada atardecer miraba el páramo del sur sintiendo cómo las fuerzas de la naturaleza se animizaban ante la llegada de la noche cósmica. Esta pervivencia de la imagen se convierte en el símbolo de su narrativa.

Por esta noche crucial, noche de la definición, pasa todo personaje clave, y Mallea deja, a los que se salvan, en el momento en que estos sienten la inminente apertura hacia la vía iluminativa que llegará con el día; la novela se cierra sin dar oportunidad a que estos se expresen después de haber encontrado la unidad.

Tenemos, entonces, tres procesos o constantes en sus obras vinculadas entre sí y que forman un campo semántico propio: Estos son: 1) búsqueda de sí mismos; 2) la incomunicación y 3) la soledad.

1. Búsqueda de sí mismos:

Los personajes malleanos se esfuerzan por encontrar una definición de sí mismos que los lleve al encuentro con su autenticidad. Buscan, pero al no hallar nada caen en la desesperación; generalmente son portadores de una densidad de materia humana que no manejan, toman conciencia de que hay algo en sí que todavía no alcanzan a definir y quedan en los umbrales del autoconocimiento.

Estos seres solitarios, taciturnos, están grávidos de sí, contienen el hijo que ellos mismos son; ese ser espiritual que no alcanzan a dar a luz.

En toda la primera etapa de su producción no aparece ninguna posibilidad socrática de parto, no existe –como diría Platón– el partero de almas que ayude desde afuera a que esta nazca. La función de dar a luz está a cargo de ellos mismos; están plenos pero todavía no tienen palabras.

En muchas obras la imagen del río simboliza un viaje interior que deberá emprender el personaje hacia el autoconocimiento. El resto de los personajes malleanos no comienzan el viaje, quedan engolfados, en el estatismo y no se abren a lo dinámico.

2. La incomunicación:

Y, como no se ha definido en su naturaleza, no puede comunicarse; hasta que el hombre no sepa quién es y esboce su propia realidad espiritual, no alcanzará el nivel de la palabra.

Al no proyectarse el personaje se cierra y adquiere características de taciturno y cae en el absoluto mutismo. La taciturnidad, la falta de donación de sí y de entrega son vicios que carcomen la vida moral del individuo.

La incomunicación se da:

- a) entre el hombre y la ciudad: Inmerso el hombre entre las masas, en medio de una cultura que fabrica productos para muchos, pero que no sirve para hablarle a la persona.
- b) entre los seres que se aman. Tanto el hombre como la mujer al no poder comunicarse con el ser que aman, se frustran en la relación.

- c) entre el hombre y su medio social. Viven en una isla, separados del resto. Generalmente, esos personajes no han tenido diálogo en su infancia, por haber perdido a sus padres –uno de ellos, tal vez– y no tuvieron diálogo con el otro.

En sus primeros ensayos Mallea tratará de encontrar las causas de ese repliegue del hombre americano:

La circunstancia geográfica de la Argentina gravita poderosamente sobre la sensibilidad de su habitante, creando en él y en su dintorno físico una relación que asume patetismo profundo.

¿Por qué es patética la relación del hombre en la pampa?

La presencia de los silenciosos espacios infinitos y el sentimiento de ella emanado –presencia que provoca en Pascal un silencioso terror– ha llevado siempre a la criatura humana a la comprobación dramática de su miseria en medio de la grandeza creada.

El hombre toma conciencia de su limitación, de su pequeñez en la inmensidad del dintorno; es una nada en un infinito; y la pampa produce el efecto de volcarlo hacia sí. Muchos extranjeros definen al país como superficial: “desbordamos demasiado”, dicen, pero es el disfraz que tapa la experiencia profunda que el hombre tiene de la propia limitación. El hombre es taciturno y callado porque no alcanza a expresar el conocimiento trágico de su espíritu. Ya Larreta en un soneto está anticipando esta experiencia cuando dice “el alma en la pampa reconoce sus vértigos”; porque esta en la pampa no se extra vierte, se invierte, vuelve hacia adentro para reconocer sus vértigos.

3. La soledad

Si el hombre no llega a conocerse a sí mismo ni a comunicarse, se sume en la soledad.

La soledad es un tema eterno porque es una experiencia repetida para el hombre y, aunque ciertos sentimientos o estados como el amor parecen quebrarla, en el fondo estamos solos, solos en lo más profundo de nuestro ser, que jamás se alcanza a compartir; solos en la vida, solos en la muerte, como decía Unamuno.

Tal sentimiento se acentúa en los momentos de crisis como los que vivimos hoy y al tambalearse toda una escala de valores que nos sirvió de sustento rebrota la soledad que creíamos perdida. No se trata aquí de la soledad de los románticos que sobrellevaban como un sello aristocrático ni la de los místicos que los preparaba para la unión con Dios; es la soledad nociva que conlleva un desamparo, una desprotección, es la soledad incluso de los que están acompañados, pero sin comunicarse ni comprenderse. El problema es cómo asumirla.

Los personajes malleanos nos dan clara muestra de esto, porque, o la padecen como fuerza que agobia y entonces anula el ser, o la aceptan como una realidad ontológica y a partir de ella intentan posibles caminos fructíferos: o la búsqueda de la plenitud, por un lado, o la apertura hacia el otro, en un acto de donación de sí.

En cuanto a los primeros, a los que la padecen sin remedio, hay intentos de salida:

- a) Una de ellas es la *huida*: – frente a la realidad;
– frente al sujeto que se ama y con el que no puede haber diálogo.
- b) Una 2º salida es la *locura*: Se sumen en una alteración al no poder salir de esa depresión y muchos personajes malleanos cierran la posibilidad del diálogo con un grito; porque el grito es lo inarticulado, es clamar por un diálogo que no se concreta.
- c) Una 3º salida es el *suicidio*, el cierre voluntario a esa soledad.
- d) Otra posible salida es la *relación sexual*. Problema planteado ya desde sus primeras obras como camino insensato –sin sentido–, pues no sirve como forma de comunicación si precisamente no ha habido un allegamiento espiritual. El personaje auténtico se da cuenta de esto y se abstiene, pero otros personajes entran en la costumbre del sexo, se sumergen en él y emergen, porque Mallea siempre que alude a la relación sexual maneja imágenes de ahogo, de sumersión y posterior emergencia; como si el personaje se rescatara de ese estado de ahogo al no haber habido plenitud en la relación sino algo oprimente, angustioso.
- e) Otra forma de salida es el *amor*, pero no concebido como un gesto de entrega, sino como una forma de adhesión desesperada al otro para terminar con la soledad en que viven. Generalmente, la infancia y la adolescencia están asociadas a esta soledad enclaustrada, el personaje quiere huir de ella a través de esta vía, pero la vida les irá invirtiendo el proceso.

Aquí suele aparecer otra imagen que se convierte en símbolo y es la ventana.

Es curioso advertir cómo muchos personajes están fijados frente a una ventana, pasan horas –sobre todo en los crepúsculos matutinos o vespertinos– enfrentados con esa posibilidad de salida hacia la realidad del mundo en una especie de mudez absoluta. Pero, esta posibilidad de apertura que la ventana significa, provoca un efecto contrario, los va ciñendo más en su propio conflicto, porque les va mostrando simbólicamente, que de la noche nace la luz –no olvidemos que para los griegos la noche era el vacío total que precedía a la creación, la madre de los dioses, porque gestaba todas las realidades que aparecerían a la luz– en un proceso realmente germinativo de la naturaleza. Este devenir de la luz se convierte en el símbolo de la posibilidad creativa que ellos no tienen al estar limitados por su falta de expresión. La naturaleza es testimonio de que todo se amplía y renueva, y que ellos, en cambio, no participan porque no salen de esa suerte de enclaustramiento.

- f) Otra salida es intentar a través del *rezo* el encuentro con Dios. Pero lo hacen ante la desgracia y no cada mañana. Desesperados, entran en la iglesia pero han perdido la capacidad de rezo, no saben qué hacer, se sienten intrusos en un ámbito al que no pertenecen.

3. Reflexión sobre la narrativa contemporánea, por Ernesto Sábato.



¿Cuáles son las características de la novela contemporánea?

Escuchemos sus palabras extraídas, en su mayoría, de su libro de ensayo: *El escritor y sus fantasmas*.

- "La novela del siglo XX no solo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión **metafísica** que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación son temas perennes de toda la gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible vigencia".
- En la novela actual, que es de por sí más oscura y menos expedita, el **lector** tiene una función creativa. Debe desarrollarla: 'atar cabos', descifrar enigmas, ordenar el tiempo, interpretar conductas, sintetizar historias. Es decir, debe acabarla como si fuera un co-autor, dado que la creación se prolonga en el espíritu del que lee.
- **Novela de síntesis... novela total.** "La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela, que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. De estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. [...] Al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas exploró el mundo interior y las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología."
- Toda novela conlleva (inherente a su esencia) una visión del mundo o **cosmovisión**. "En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente [...] En cualquiera de esos creadores capitales hay una *Weltanschauung*, aunque más justo sería decir una 'visión de mundo', una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su solo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, [...] según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, significa algo, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno,



la verdad que él advierte y sufre. No nos da una prueba, ni nos demuestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia: nos ofrece una significación."

- "La ficción novelesca, no la simple narración de aventura sino la novela de caracteres y problemas, es un hecho peculiar de esta civilización occidental. ¿Por qué otras culturas no dieron lugar a este singular fenómeno? Creo que han intervenido los siguientes factores:
 1. El racionalismo, que al desconocer las potencias irracionales y al relegarlas a un mundo inferior, provocó finalmente su reaparición en el dominio de la fantasía.
 2. El cristianismo, que al rechazar hacia las regiones inferiores los instintos básicos del hombre, al quebrar la plácida armonía del hombre pagano con el cosmos, crea la conciencia intranquila.
 3. La tecnocracia, que al convertir al hombre en cosa y al amontonarlo en grandes ciudades, acentuó la soledad y como consecuencia provocó la necesidad de una comunicación auténtica mediante la ficción.
 4. La inestabilidad social, que al producir un sistema fluido de clases (a la inversa de lo que sucede en una sociedad de castas religiosas, o en una comunidad primitiva de clanes, o en una comunidad que, como la medieval, es invariable) acentúa el sentimiento de transitoriedad del ser humano, su angustia, su problematicidad y su resentimiento.
 5. La mecanización de la palabra, que al reemplazar el relato oral por el libro leído en soledad, permitió la profundización y el análisis de los problemas: análisis e introspección que por otra parte resultaron de la creciente soledad y de la mentalidad analítica de esta cultura científica."
- Uno de los objetivos principales de esta novelística es la **indagación del hombre**. "La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se le permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano. Sería ridículo examinar un microbio a simple vista y un país con un microscopio."
- Indagar al hombre implica internarse en las **zonas del bien y del mal** sin excepción. "La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el demonio: Dios no basta. La literatura no puede pretender la verdad total sobre esta criatura, pues, sin ese censo del infierno."
- **Destino** de las grandes novelas. "Pues esas grandes novelas no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin adormecer a la criatura humana y tranquilizarla en el seno de una iglesia o de un partido; por el contrario, son poemas destinados a despertar al hombre, a sacudirlo de entre la algodonosa maraña de los lugares comunes."
- Solo en la profundización del yo individual se alcanza lo esencial del hombre, la **universalidad**: "Pero lo paradójal es que el arte y la literatura trascienden el yo

por medio de su profundización. Mediante esta dialéctica existencial alcanzamos lo universal a través de lo individual: cuando he sentido y expresado a fondo mis sentimientos más profundos, cada uno de los lectores se sentirá tocado en sus propios problemas. Profundizando en mí propio yo –y solamente así– puedo alcanzar la realidad de los demás. ¿Qué hombres más opuestos que un obrero y un capitalista? Una novela sociológica no pasará nunca de sus diferencias. Pero si ahondamos suficientemente en ambos frente a una situación límite, como puede ser un naufragio, los dos revelarán, por debajo de las costumbres y las relaciones sociales la esencialmente idéntica 'condición humana' ante la muerte. ¿Y qué es esta época sino una especie de naufragio?"

"Si MARTIN FIERRO tiene importancia no es porque trate de gauchos, ya que también las novelas de Gutiérrez lo hacen sin que por eso sobrepasen los límites del folletín pintoresco; tiene importancia porque Hernández no se quedó en el mero gauchismo, porque en las angustias y contradicciones de su protagonista, en sus generosidades y mezquindades, en su soledad y en sus esperanzas, en sus sentimientos frente al infortunio y a la muerte encarna atributos universales del hombre."

- La novela no puede desconocer en el hombre su condición de **'ser social'** "El hombre no es una cosa ni un animal, ni siquiera un hombre solitario. Y sus problemas no son los de una piedra o los de un pájaro (hambre, refugio, material alimento); sus problemas y tribulaciones nacen, en primer término, de su condición societaria, de ese sistema en que vive, en medio de situaciones familiares, clase social, deseos de riqueza o de poder, resentimientos por su situación de interdependencia. ¿Cómo una novela, aun sin llegar a los dilemas últimos de la condición humana, puede ser verdaderamente seria sin plantear y discutir esos problemas?"
- La gran novela no solo procura indagar en el ser humano, sino que también pretende lograr su **salvación**: En resumen, la gran novela no solo hace al conocimiento del hombre sino a su salvación. Y esta tarea lejos de ser un lujo de individuos indiferentes al sufrimiento de clases o pueblos miserables, es una clave para el rescate del hombre triturado por la siniestra estructura de los Tiempos Modernos. Ese hombre no es el solo cuerpo, ya que por él apenas pertenecemos al reino de la zoología, ni tampoco es solo el espíritu, que más bien es nuestra aspiración divina: lo específicamente humano, lo que hay que salvar en medio de esta hecatombe es el alma. Ámbito desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso."
- Según Sábato, la novela tiene el deber de expresar la **faz diurna y nocturna** de la realidad de cada hombre, una visión integral de la vida. [...] Suprimirlas en consideración a una coherencia 'lógica', esa coherencia 'lógica' que nos empeñamos en buscar en las cosas que no tienen ninguna lógica, es como suprimir los sueños de los hombres en una visión integral de su vida. De como si pretendiéramos estar dando la verdad sobre un hombre, mediante la descripción de todos sus actos, desde que se despierta hasta que se acuesta y, en virtud de una especie de manía racionalista, le suprimiéramos lo que sueña desde el momento en que se duerme hasta la mañana cuando se despierta. Inútil decir que estaríamos cometiendo una verdadera mixtificación. Por disparatados o ilógicos que

sean, los sueños y las pesadillas nos están dando el mensaje más revelador de esa existencia, son la clave de la región más enigmática en que quizás se hacen o se deshacen los destinos."

- Para el escritor la novela puede constituir un **mundo inverso**: un mundo no de lo existente sino de lo deseado: "... el orbe novelístico es el mundo de los deseos, de los sueños e ilusiones, de la realidad que no fue o no pudo ser siempre un poco a la inversa del mundo cotidiano; siempre un poco la tendencia a realizar lo contrario de lo que nos rodea."
- La novela, con respecto a la realidad, tiene una existencia **paradójica**: a) se intenta presentar una realidad infinita en una obra que es finita; b) se crea una ficción justamente para mostrar una verdad concreta; c) el lector mediante la lectura se olvida del mundo que lo rodea pero, sin embargo, esa novela es una revelación de ese mismo mundo.

Los atributos centrales de la novelística de nuestro siglo podrían resumirse de la siguiente manera:

- a) Un **descenso al yo**, porque al ahondar en los tenebrosos abismos del yo uno encuentra que la intimidad del hombre nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, ni con la ciencia, ni con la prestigiosa técnica. Este desplazamiento hacia el yo profundo, ahondamiento de una actitud romántica, se hace luego general en toda la literatura que a mí me interesa. Es decir, a la inversa de los novelistas del siglo pasado, que se proponían fundamentalmente la descripción objetiva del mundo externo, hay un retorno hacia el misterio primordial de la propia existencia, lo que llamaremos subjetivismo, y un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia.
- b) También **el tiempo interior**. Porque, al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos, sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad y de dolor, en éxtasis. Algunas críticas superficiales a la novelística de hoy quieren hacer aparecer este hecho como gratuito y bizantino. Al contrario, es consecuencia de la rigurosa necesidad de verdad que acosa al novelista de hoy: el hombre y solo el hombre es el centro de su creación; y el examen y descripción de su realidad no pueden ser hechos, sin grave falsificación, en un tiempo astronómico.
- c) Agreguemos el **inconsciente**: en el descenso al yo no solo tenía que enfrentarse el novelista con la subjetividad a la que ya nos tenía acostumbrados el Romanticismo, sino con las regiones profundas del inconsciente. Esto es lo que produce muy a menudo una tonalidad fantasmal en las novelas, una realidad onírica.
- d) De ahí otro atributo: la **ilogicidad**, porque en ese orbe nocturno no es válido el determinismo del mundo de los objetos, ni su lógica. El novelista abandona el viejo instrumental de la razón y de las ciencias naturales tan caro al espíritu del siglo XIX. Asimismo desaparece la vieja y abstracta división entre el objeto y el sujeto, y aparece otra característica que podemos denominar como:

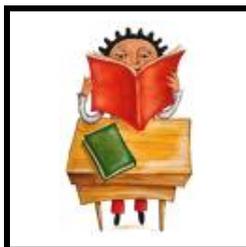
- e) **El mundo desde el yo**, y con ella el concepto de mundo y de paisaje que, como el escenario de las obras de teatro, existía independientemente de los personajes y era algo así como la escenografía en que representaban sus acciones y sentimientos. En la novela actual la escena va surgiendo desde el sujeto.
- f) Agreguemos el **Otro**, porque, como decía Kierkegaard, alcanzamos la universalidad indagando nuestro propio yo. En virtud de esa dialéctica existencial se empezó a advertir la existencia del Otro. Descubrimiento de importancia para el pensamiento, pero mucho más para la novela, ya que su misión es la de ocuparse del yo en relación con las otras conciencias que lo rodean. Por eso la ficción avanzó hacia:
- g) La **intersubjetividad**: una descripción de la realidad desde los diferentes yos.
- h) Otro atributo es la **comuni3n**. Al prescindir de un punto de vista suprahumano, al reducir la novela (como es la vida) a un conjunto de seres que viven la realidad desde su propia alma, el novelista tenía que enfrentarse con uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre: el de su soledad y falta de comunicaci3n.
- i) Por último, el **sentido sagrado del cuerpo**, porque el yo no existe en estado puro sino fatalmente encarnado; la comuni3n es un intento híbrido, y por lo general catastrófico, entre las almas encarnadas. Con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensi3n metafísica.
- j) Agreguemos aun un atributo importante: el **conocimiento**, una nueva dignidad adquirida por la literatura. Mientras se creyó que la realidad debía ser aprehendida por la sola raz3n, la literatura parecía relegada a una tarea inferior, heredera vergonzante de la mitología y la fábula, pasatiempo artificioso o, en el mejor de los casos, creadora de belleza: jamás justificable ante las instancias del conocimiento y la verdad. Pero cuando se comprendió que no toda la realidad era la del mundo físico, ni siquiera la de las especulaciones sobre la historia o las categorías, sino que entraban también los sentimientos y emociones, entonces se concluyó que las letras también eran un instrumento de conocimiento.



En suma, la novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de los grandes temas pascalianos: la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperaci3n. La novela alcanza así una dignidad filos3fica y cognoscitiva.



¿Ha comprendido los conceptos fundamentales, los ejemplos y las citas? Consulte sus dudas con su tutor/a. Participe en los foros.



EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN

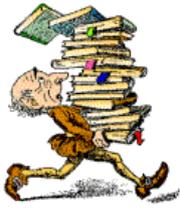
Responda al siguiente cuestionario y realice las acciones sugeridas.

1. ¿Cómo se presenta la realidad en la novela latinoamericana del siglo XX y a través de qué recursos?
2. Sintetice los atributos centrales de la novelística de nuestro siglo.
3. Compare la concepción de la novela contemporánea según los postulados de Mallea y los de Sábato.
4. Lea dos *nouvelles* del siglo XX para rastrear los rasgos y recursos arriba bosquejados.



Consejo:

Tanto el trabajo con la bibliografía, la autoevaluación y las actividades le servirán para ir monitoreando su aprendizaje o para realizar consultas precisas en el foro.

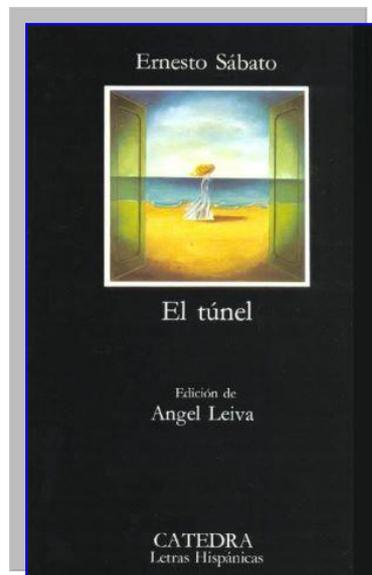


Unidad II

Base metodológica para el análisis de *nouvelles*

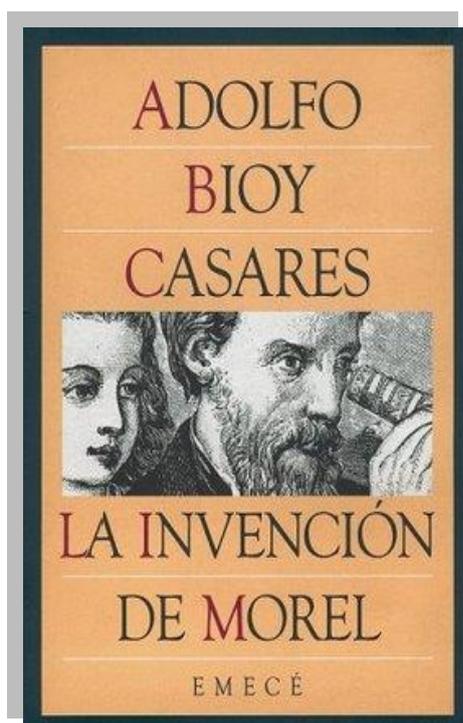
A) *El túnel*, de Ernesto Sábato

- Aproximación a la vida y a la obra del autor. La bibliografía activa y pasiva.
- Ubicación de la obra en la producción del autor. Opiniones de Sábato sobre la novela del siglo XX y sobre *El túnel* en especial. (Leer *El escritor y sus fantasmas*, ensayo del autor, donde aparecen sus opiniones).
- Su primer proyecto. El prólogo a las *Obras de ficción* de la editorial Losada, perspectiva que abre (visión intersubjetiva o "perspectivismo", referidos al punto de vista del narrador).
- Clasificación genérica. Estructura. El punto de vista del narrador: eficacia y efectos.
- Justificación de lo temático. Imposibilidad de encuadrar la obra dentro de los parámetros de la novela policial o de la narrativa psicológica. La novela metafísica.
- Características del protagonista. Definición de sí mismo: rechazos y obsesiones. Mecanismo de su pensamiento. Lo maternal, la idea del suicidio, el amor y el sexo como rescate y dominio, etc.
- Análisis del cuadro "Maternidad". Intérpretes de la obra pictórica. Concreción del cuadro en la novela.
- Análisis del título, el epígrafe. Clasificación de todas las imágenes de la novela a partir de ambos.
- Comparar el final de *El túnel* con la conclusión de *El extranjero*, de Camus o de *Chaves*, de Mallea.



B) *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares

- Aproximación a la vida y a la obra del autor. La bibliografía activa y pasiva.
- Ubicación de la obra en la producción del autor. Comentarios del autor sobre esta obra.
- El prólogo de Borges (*La isla del Dr. Moreau*, de Wells y la novela de Bioy).
- Análisis del título. El tema central. Motivos temáticos.
- Antecedentes literarios:
 - a) cuentos de Horacio Quiroga ("El espectro", en *El desierto*; "El puritano" y "El vampiro", en *Más allá*);
 - b) la novela *XYZ* (1934), de Clemente Palma;
 - c) la novela *La Eva futura*, de Philippe-Auguste Villiers de L'Isle - Adam (1838-1889) .
- Clasificación genérica. Tipo de novela. Estructura: los niveles textuales (la narración del naufrago, el informe de Morel, las notas del editor colocadas al texto del naufrago). El punto de vista del narrador. Tratamiento del tiempo y del espacio. Tipo de narrativa según la explicación de los hechos (extraña, maravillosa, fantástica).
- El gradual alejamiento de la realidad y el avance paulatino del mundo de las imágenes. (Ejemplifique con citas del texto)
- El argumento. Los personajes: características. El estilo de la prosa.
- Implicaciones míticas (Afrodita y Perséfone; Isis y Osiris).

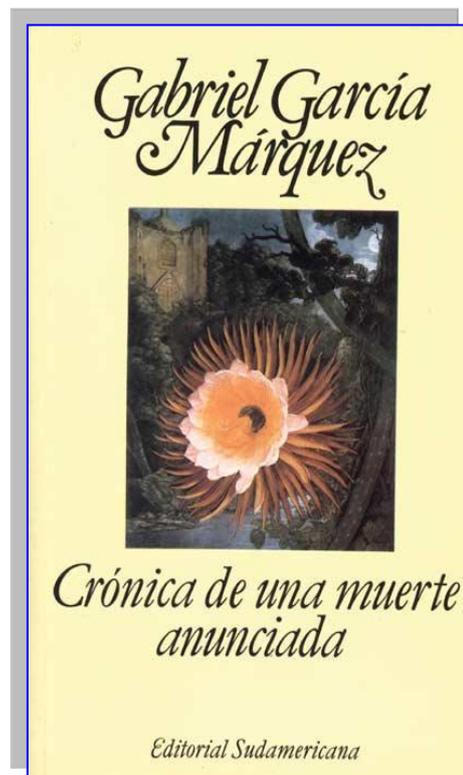


C) *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez

- Aproximación a la vida y a la obra del autor.
- La bibliografía activa y pasiva. Declaraciones del autor sobre esta novela. (Ver *El olor de la guayaba*).
- Análisis del título y del epígrafe.
- El caso real, la crónica periodística (*Magazín del día*) y la ficción literaria.
- El punto de vista del narrador. Los misterios en torno al autor-narrador. El juego de versiones.
- El manejo del tiempo. Los saltos temporales.
- Elementos de la tragedia griega en la novela. El sentido de la fatalidad.
- Elementos del folletín romántico y de la novela policial.
- Las dos vertientes internas de la novela: crónica de un crimen atroz *versus* la historia secreta de un terrible amor.
- Los personajes: principales, secundarios, colectivos. Los triángulos amorosos.

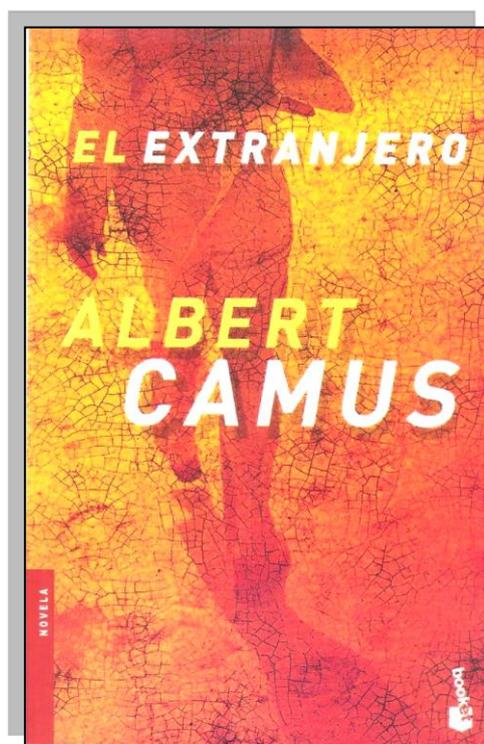
BIBLIOGRAFÍA OBLIGATORIA:

<http://palabrasmaldichas.blogspot.com.ar/2008/05/la-caza-literaria-es-una-altanera.html>



D) *El extranjero*, de Albert Camus⁴⁶

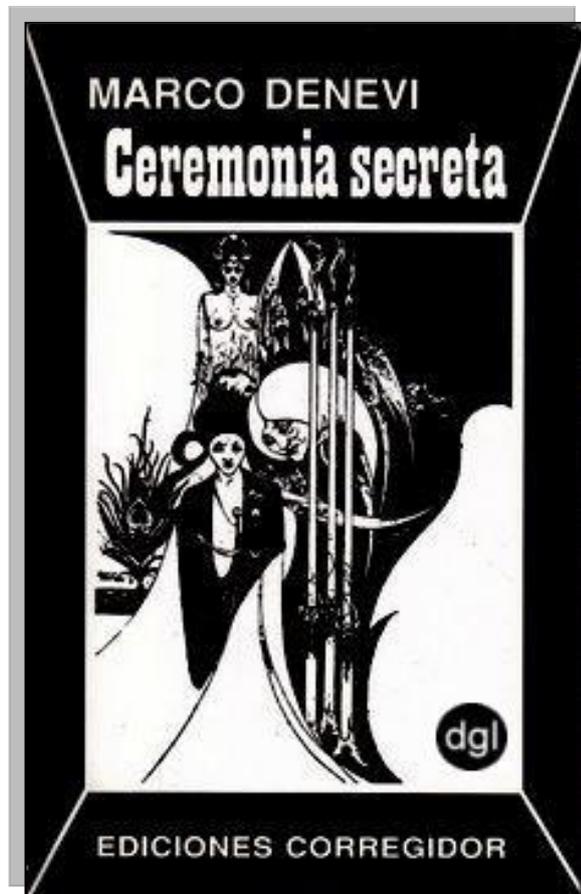
- Aproximación a la vida y a la obra del autor.
- La bibliografía activa y pasiva. Declaraciones del autor sobre esta novela.
- Estructura externa. Momentos en que puede dividirse para su análisis.
- Clasificación de la novela. Contexto filosófico (ver *El mito de Sísifo*, de Albert Camus).
- El narrador. Importancia del punto de vista elegido. El desarrollo temático (la esperanza, la rebelión y el amor por la vida).
- Comparar con *El túnel*, de Sábato en los siguientes aspectos:
 - similitudes y diferencias entre Castel y Mersault;
 - motivación del crimen;
 - los finales de ambas novelas.
- Tratamiento del tiempo.
- La función del espacio. Su influencia en el carácter del personaje.
- La importancia de las imágenes en el pensamiento del protagonista.



⁴⁶ Si bien esta *nouvelle* no es hispanoamericana, se la inserta para que se pueda hacer el paralelismo con las otras.

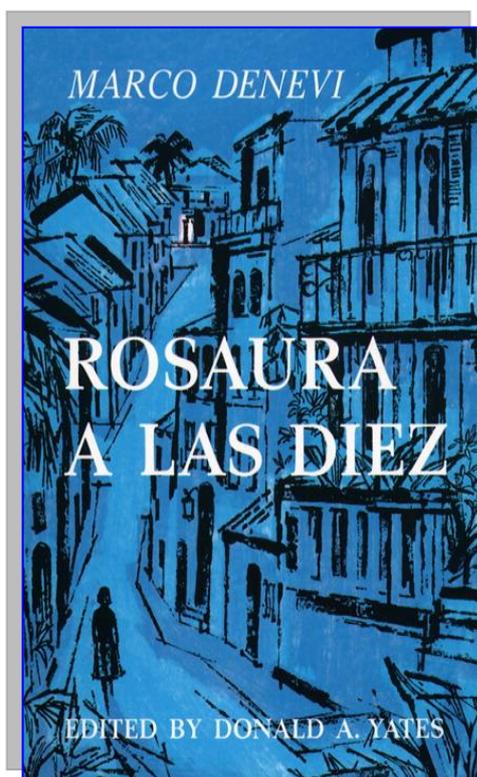
E) *Ceremonia secreta*, de Marco Denevi

- Aproximación a la vida y a la obra del autor.
- La bibliografía activa y pasiva. Declaraciones del autor sobre esta novela.
- Reflexiones acerca de la lectura impresionista o ingenua de la obra.
- Estructura externa de la *nouvelle*.
- El narrador. Importancia de las acotaciones.
- Análisis del título. Argumento. Elementos temáticos.
- El tiempo y el espacio. Relaciones entre ambos.
- Los personajes: sus fantasías y sus ideales.
- Ceremonia secreta: un cuento de hadas al revés: el príncipe-solterona y la negación de la sexualidad, según Cristina Piña..
- Comparación de la novela con la producción televisiva. (Opcional)



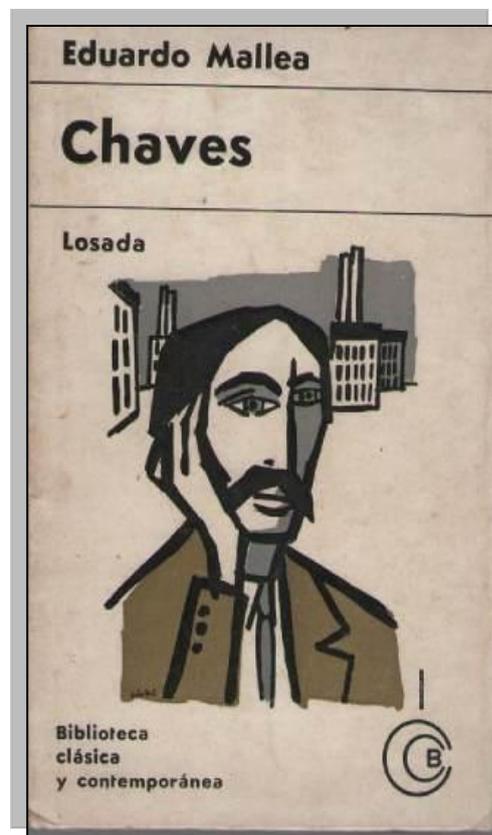
***Rosaura a las diez*, de Marco Denevi**

- Aproximación a la vida y a la obra del autor. La bibliografía activa y pasiva. Declaraciones del autor sobre esta novela.
- Estructura externa: partes en que está dividida la obra. En cada una indicar:
 - quién es el narrador: su posición;
 - cuáles son las marcas en el texto que indican que se trata de una declaración, una carta, etc.;
 - cuáles son los núcleos narrativos;
 - qué nivel de lengua utiliza cada narrador (citas textuales).
- Observar cómo se completan las historias. ¿Qué se sabe después de la lectura de cada una que antes no se sabía?
- Análisis del título. ¿Por qué puede decirse que son irónicos los títulos del índice? ¿Qué explicación podría darse al título “David canta su salmo”? ¿Quién fue el David bíblico? ¿Qué es un salmo?
- ¿Cómo se explican las razones de la personalidad de Camilo en el capítulo “Conversación con el asesino”? ¿Cómo juzgarían la actitud del inspector Baigorri en ese capítulo? ¿Por qué?
- ¿Qué incógnitas aclara la carta?
- Comparación de la novela con la producción fílmica. (Opcional)



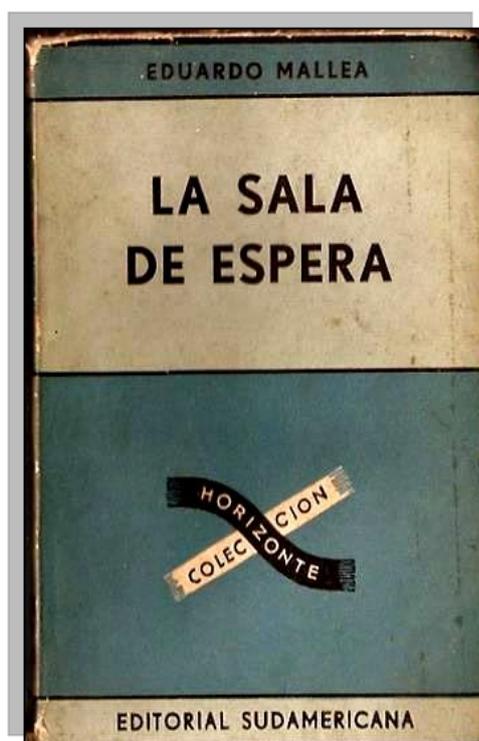
F) *Chaves*, de Eduardo Mallea

- Aproximación a la vida y a la obra del autor. La bibliografía activa y pasiva.
- Ubicación de la obra en la producción del autor. Comentarios del autor sobre esta pieza. Clasificación de la novela. Contexto histórico y filosófico en que surge.
- Análisis del artículo de Julián Marías sobre esta obra, aparecido en *La Nación* cuatro años después de publicada, y recogido en el libro MARÍAS, Julián (1973) *Sobre hispanoamérica*, EMECÉ.
- Estructura externa de la obra. Momentos en que puede dividirse para su análisis. Planos temporales que se entrecruzan en la trama (pasado y presente).
- El narrador, clasificación y ángulo de enfoque.
- Momentos en que Chaves habla. Las funciones de la palabra y la voz del silencio. El discurso directo e indirecto. El ritmo de la prosa.
- La función del espacio (simbolismo del río). Su influencia en el carácter del personaje. La importancia de las imágenes auditivas en el carácter del protagonista.
- El tema: la soledad-incomunicación existencial en *Chaves*.
- Análisis del personaje a través del paralelo con Castel, protagonista de *El túnel*, de Ernesto Sábato. El mundo interior de ambos, autodefiniciones, la relación con los otros.



***La sala de espera*, de Eduardo Mallea**

- Aproximación a la vida y a la obra del autor. La bibliografía activa y pasiva.
- Declaraciones del autor sobre esta novela. (Ver *Notas de un novelista* (1954) y *Poderío de la novela* (1965).
- Ubicación de la obra en la producción del autor. Contexto histórico y filosófico en que surge.
- Estructura externa de la *nouvelle*.
- El narrador y sus efectos narrativos. El monólogo interior directo. El mundo desde el yo. Estudio comparativo de los siete monólogos de conciencia.
- El espacio: aspectos simbólicos de la sala de espera.
- Los personajes. Psicologías y aspectos compartidos: similitudes y diferencias.
- El lenguaje. Recursos expresivos.
- Las imágenes: clasificación según el tipo de atmósfera que suscitan.

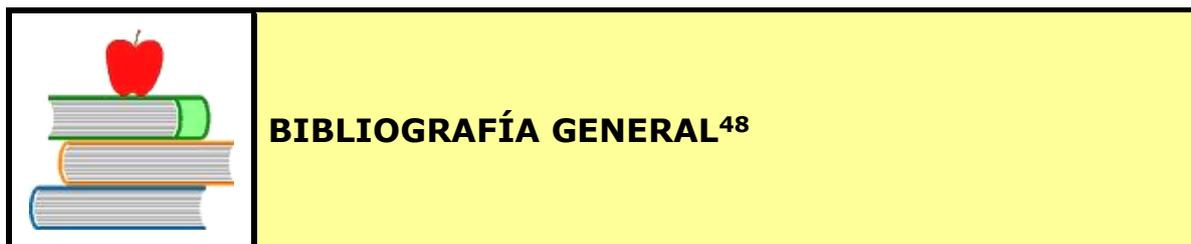


G) *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig⁴⁷

- Aproximación a la vida y a la obra del autor. Consultar selección de entrevistas y cartas del autor referidas a la obra.
- Estructura externa de la *nouvelle* (partes y entregas). Vincular la estructura propuesta por Puig con la propia del folletín.
- Características y tópicos del folletín utilizados en la obra ¿Puede decirse que la obra es una parodia o una revalorización/homenaje del género?
- Caracterización del narrador. Técnicas narrativas utilizadas (monólogo interior, fluir de la conciencia, distintos géneros discursivos utilizados, etc.).
- Análisis del título, subtítulos, epígrafes y paratexto.
- Análisis del tiempo y el espacio en la obra ¿Qué relación puede establecerse entre ambos?



⁴⁷ La bibliografía sobre el análisis de esta novela se encuentra en la bibliografía general.



ANDERSON IMBERT, Enrique (1979) *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1967) *¿Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Columba.

BARTHES, R. (1987) "La muerte de un autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.

BELEVAN, Harry (1976) *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.

BRIZUELA, Leopoldo (1993) *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires, El Ateneo.

BURANELLI, Vicent (1972) *Edgar Allan Poe*, Buenos Aires, Cñía. Gral. Fabril Editora.

CAPANNA, Pablo (1966) *El sentido de la ciencia-ficción*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas.

CARILLA, Emilio (1968) *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova.

CATELLI, Nora, "Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo melifluo", en Quimera nº 18, Barcelona, abril 1982.

CORBATTA, Jorgelina, "Encuentros con Manuel Puig" en Revista Iberoamericana nº 49, 1983.

FOUCAULT, M. (1999) *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.

GHIANO, Juan Carlos ((1961) *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Nova.

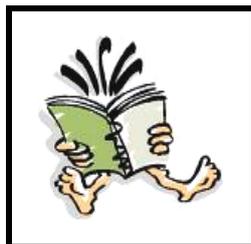
GIARDINELLI, Mempo (1992) *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires, Beas Ediciones.

KNAPP, Bettina L. (1986) *Edgar Allan Poe o el sueño como realidad*, Buenos Aires, Fraterna.

LANCELOTTI, Mario (1968) *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba.

⁴⁸ En forma parcial se irá enviando bibliografía de acuerdo con los temas específicos que cada alumno encare.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1976) *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada.
- LUDMER, Josefina, "Boquitas pintadas, siete recorridos" en *Revista actual*, Caracas, enero-diciembre 1971, año II, Nro. 8-9.
- MASTRÁNGELO, O. (1980) *El cuento argentino*, Buenos Aires, Nova.
- OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl, *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, Nova, s/f.
- POE, Edgar A. (1978) *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza.
- PROPP, Vladimir (1972) *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Goyanarte Editor.
- PUIG, Manuel (2005) *Querida familia, tomo I Cartas europeas (selección) y tomo II Cartas americanas (selección)*, Buenos Aires, Entropía.
- RIBERA, Jorge B. (1977) *El cuento popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1972) "El folletín rescatado: entrevista a Manuel Puig", en *Revista de la Universidad de México*, n° 2, p.31.
- SACCOMANO, Guillermo y WOLF, Ema (1972) *El folletín*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SARDUY, Severo, "Boquitas Pintadas: Parodia e injerto", *Sur* n° 32, Buenos Aires, noviembre – diciembre 1969.
- SERRA, Edelweis (1978) *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa Editorial.
- SOSNOWSKI, Saúl (1973) "Entrevista a Manuel Puig," en *Hispanamérica*, I, 3, pp. 69-80.
- TODOROV, Tzvetan (1982) *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- VALADÉS, Edmundo (1976) *El libro de la imaginación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VAX, Louis (1965) *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- ZERNASK, Heino (1986) *El otro jardín: vida y obra de Antón Chéjov*, Buenos Aires, Eudeba.



RESPUESTAS SUGERIDAS A LOS EJERCICIOS DE AUTOEVALUACIÓN

MÓDULO I

UNIDAD I

1. ¿Cuál es la tendencia actual respecto de la función del lector?

La crítica actual, sobre todo a partir de la sociología de la literatura, ha reconsiderado el papel decisivo del lector, no ya como receptor pasivo e ingenuo, sino como un factor dinámico y de especial significación en la producción de la obra.

2. ¿Qué implica la ficcionalización del escritor?

Esto significa que el escritor, al momento de componer su obra, delega su punto de vista a un narrador o a varios, se desdobra y elige una máscara para representar ese papel. Por esto, al leer, nunca estamos en contacto con el escritor de carne y hueso, sino con el narrador, que organiza la materia narrativa mediante un plan que afecta el significado de la obra.

3. ¿A qué llamamos focalizaciones?

Llamamos focalización al modo que asume la voz narrativa respecto de lo que narra, dónde se sitúa respecto de esto, qué posición ocupa, desde dónde mira u observa. Estas diferentes gradaciones de la información que comporta el narrador permiten un juego de distancias y efectos de perspectiva.

UNIDAD II

1. ¿Qué se entiende por trama y cuáles son sus partes?

Llamamos trama a la serie de acontecimientos en sus mutuas relaciones internas que se encuentran distribuidos artísticamente en la estructura apretada del cuento.

2. ¿Recuerda qué es el hecho único? ¿Podría definirlo?

Es aquel que no acepta episodios laterales ni interpolaciones, ya que lo importante es que la acción fluya de manera continua hasta el final. Este hecho único se enuncia con una sola palabra.

MÓDULO II

UNIDAD I

1. ¿Cuáles con las razones de unidad en la obra de Borges?

A. Temática. Hay una recurrencia de los mismos temas, por lo que podemos hablar de un autor unitivo. B. Expresiva o estilística, todas las obras tienen el sello de su estilo personal. C. Unidad entre su propia reflexión y la obra, es decir, entre lo que dice y lo que sostiene como teoría.

UNIDAD II

1. ¿Existen temas “borgianos”?

En realidad, no existen temas “borgianos”, estos son universales; lo que se manifiesta como propio es el tratamiento personal que de ellos hace cada autor, en este caso, Jorge Luis Borges.

MÓDULO III

UNIDAD I

1. ¿Cómo se presenta la realidad en la novela latinoamericana del silo XX y a través de qué recursos?

La novela latinoamericana presenta una realidad reflejada por la conciencia sobrecargada del drama humano que padecen los hombres en las sociedades modernas. Esto se logra a través del empleo del narrador en primera persona, de la técnica del punto de vista, del monólogo interior y del rescate del lenguaje coloquial, entre otros medios.

