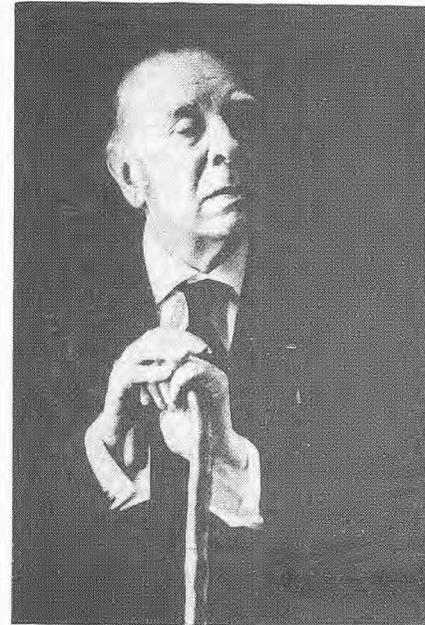


ALEPH  
GRUPO INTERUNIVERSITARIO  
DE  
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

NÚMERO 3 :  
(marzo 1989)

**HOMENAJE A JORGE LUIS BORGES  
(1899 - 1986)**

JORNADA del 21 de marzo de 1987



organizada con el apoyo de la  
**EMBAJADA de la REPÚBLICA ARGENTINA**  
y de  
**FONDO NACIONAL DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA BELGA**

Bruno BOSTEELS

NADIE NOS VIO DESEMBARCAR EN LA UNANIME NOCHE  
ANALISIS TEXTUAL Y TRANSTEXTUAL DE LAS RUINAS CIRCULARES

Para citar este artículo: Bosteels, Bruno. "Nadie nos vio desembarcar en la unánime noche: análisis textual y transtextual de *Las ruinas circulares*". *Homenaje a Jorge Luis Borges*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 3, De Paepe, C. (ed.). 1987, pp. 65-99. ISSN 1784-5114.  
Disponibile en: [http://ahbx.eu/ahbx/?page\\_id=7464](http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464)

## Introducción

Imaginémonos la empresa de describir la topografía de un país, más o menos bajo la forma de un mapa, pero de un país del cual apenas se tienen conocimientos precisos. Las fronteras de este país no son claras y tampoco se sabe si se trata efectivamente de un país en el sentido normal de la palabra. Hay quienes mantienen que de verdad es un país, y, además, un país que en belleza y riqueza sobrepasaría todos los demás países hasta ahora descritos, y cuya posesión pondría fin a todas las necesidades. Otros pretenden que no sólo esta esperanza sino la existencia misma del país es una utopía, quizá una heterotopía. Pero miremos más lejos : como fuentes para la descripción topográfica se puede disponer por un lado de varios mensajes de autores en los que cada uno atribuye a este país una influencia decisiva sobre la revolución en su propio tierra, pero no siempre es evidente que se tratara en cada caso del mismo país. Porque los autores no sólo dan otros títulos al país descubierto, sino que también lo describen de manera diferente. A eso se puede añadir que según numerosos historiadores, el descubrimiento del país en cuestión no se debe a esos exploradores contemporáneos sino a tiempos anteriores. Como fuentes más indirectas, pero no menos importantes, tenemos por otro lado un sinnúmero de escritos donde encontramos en detalle la descripción de unas regiones concretas, las cuales pertenecerían al país que buscamos. Pero estas descripciones son las más de las veces muy distintas entre ellas o completamente aisladas (aquí presentan una región de vikingos, allá un macizo de montañas, una bahía llena de peces, o el mundo de las fieras o un barrio de una ciudad) de modo que, otra vez, no podemos estar seguros de que se trate de descripciones distintas del mismo país, o más bien de distintos países.

Uno se encuentra delante de problemas parecidos cuando busca el mapa del mundo borgiano : no sólo ve una multitud de

tendencias divergentes o de escuelas con teorías, terminologías y envergaduras distintas que todas pretenden describir el mundo de Jorge Luis Borges, sino que además debe enfrentar la resistencia de fronteras poco definidas, con lo que ya no existe consenso sobre el valor exacto del fenómeno.

Si nos damos cuenta de esta situación poco confortante, la reacción más humana sería la de callarse, refiriéndose a la ya muy extendida familia de los cartógrafos, los científicos que como hijos de hijos de hijos de "Carta-philus" han fatigado los pasillos de la Ciudad que estaría al centro del mundo borgiano, tan omnipresente que se hace invisible.

Las leyes divinas (traduzco : inhumanas) de la literatura en general y de la obra del inmencionable en particular me empujan, sin embargo, a repetir ciegamente el pecado original, abominable según los heresiarcas, pero silenciosamente permitido en el mundo de la literatura : multiplicar el número de comentarios sobre textos de Borges.

Arribo, ahora, al inefable principio de mi comentario; empieza, aquí, mi desesperación de estudiante. Todo lenguaje crítico es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores no comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infimo reflejo del Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca? ¿cómo darle la apariencia de un descubrimiento cuando en realidad nadie lo ignora tanto como este estudiante?

Arribo, también, al fin de mi introducción (más me hubiera valido destruirla). Una introducción que huele terriblemente a Borges, al Borges del lunes, lo siento. Empieza, aquí, mi esperanza (y la esperanza de mi lector también, supongo), de poder dejar al lado las paráfrasis de Borges, tan frecuentes en los textos críticos sobre el argentino, y, en efecto, tan abominables.

## I

Volvamos, al contrario, a la secta de Cartaphilus y al conjunto cartográfico de la crítica sobre Borges. No sin alguna arbitrariedad, se pueden distinguir varias etapas o tipos en esta crítica. La subdivisión en "tipos" implica que no se debe pensar en una evolución teleológica en "etapas" que iría desde la confusión inicial hacia la claridad objetiva del último tipo. Cada tipo sigue siendo un enfoque importante en nuestros días y da resultados que ningún interesado por la literatura borgiana puede ignorar.

En primer lugar hay las polémicas que examinan la obra de Borges con criterios externos a la literatura, sobre todo en los años treinta y cuarenta. A partir de los años cincuenta poco a poco la atención que reciben el estilo y los temas del argentino va aumentando y hasta ahora, gran parte de la crítica borgiana sigue todavía esta línea estilística, con resultados a veces deslumbrantes.

A partir de los años cincuenta, Borges aparece con traducciones en Francia. El éxito dentro del cuadro de la Nouvelle critique o del estructuralismo fue tal que él mismo dijo varias veces que los franceses lo habían 'inventado'. Los comentarios bajo la influencia del estructuralismo pueden ser considerados como el tercer tipo en la crítica sobre Borges.

Los libros o artículos polémicos, estilísticos y estructuralistas ya han sido objetos de resúmenes panorámicos y sistemáticos(1).

(1) Véanse el libro de Bastos (1974) para las polémicas y la parte estilística del segundo tipo; los artículos de Rodríguez Monegal (1976) y Foster (1973) para el estructuralismo, y el capítulo "Las etapas decisivas en la crítica sobre Borges" en Massuh (1980), para un breve resumen en tres etapas de la crítica sobre Borges hasta la Nouvelle critique. Me resulta imposible referir en este lugar a todos los estudios importantes en cada tipo. Como ejemplos, cito las obras más representativas : la recopilación de Fló (1978) para el primer tipo; Alazraki

Como último tipo de lectura, debo referirme a un fenómeno muy específico que se originó en los Estados Unidos, hace algo más de veinte años : el posmodernismo. Este movimiento, por abstracto que pueda parecer, vuelve a repetir en las ocasiones más sorprendentes (pero muchas veces aburridamente previsibles también) que Borges, junto con Vladimir Nabokov, puede considerarse como el gran maestro ('the old master') de la ficción posmoderna(2).

Partiendo de un análisis de la estructura interna de un cuento de Borges, "Las ruinas circulares" ("LRC"), trataré de mostrar en este artículo cómo el autor argentino logra construir un mundo ficticio con un estatuto ontológico ambiguo entre la ficción convencional y la realidad cotidiana. El análisis estructural se extiende al examen de los aspectos textuales y referenciales y llegará a conclusiones que son típicas (aunque en absoluto exclusivas) de la recuperación de Borges por parte del posmodernismo. En este sentido, pasará con cierta fluidez de interpretaciones del penúltimo a las del último tipo.

## II

En realidad, hay pocos libros que están enteramente dedicados a un análisis estructuralista o narratológico de la prosa borgiana(3). De ellos quisiera destacar un estudio del es-

(1968) o Barrenechea para el enfoque temático-estilístico. En la línea estructuralista, puedo citar el libro de Pérez (1986), y el pequeño estudio de Barros (1978), además del famoso volumen de Cahiers de l'Herne (1964) que es una recopilación de artículos en los que la influencia de la Nueva crítica francesa es obvia, pero no permanente.

(2) La recuperación posmodernista de Borges sólo se puede encontrar en un discurso fragmentario, disperso en varios volúmenes sobre el movimiento en general. Brian McHale (1987) y los estudios de Linda Hutcheon y Douwe Fokkema me parecen las pautas más importantes de la crítica reciente sobre el posmodernismo. El año próximo empezaré un proyecto más amplio que estudiará justamente este discurso reciente sobre Jorge Luis Borges.

pecialista Jaime Alazraki, que publicó diez años después de su libro temático y estilístico que lleva el título conocido de La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (1968) otro volumen (1977), en el que subraya la importancia y el interés del "código", después de la sobreestimación del "mensaje" en su primer libro (1968). Mezclando citas de formalistas rusos y de estructuralistas franceses, anuncia en su prólogo un "análisis de las significaciones" y "una postura más equilibrada en las relaciones entre código y mensaje" (1977:24).

Alazraki aplica la metáfora del espejo a varias técnicas de la prosa borgiana y no menciona de manera unívoca en qué consiste este "modelo estructural" de los cuentos de Borges. Pienso seguir las grandes líneas de la "Introducción" y del "Discurso del método : 'El Sur'" cuando resumo que el espejo representa dos técnicas importantes. En primer lugar, lo que llamaría la intertextualidad. Según este "concepto de la literatura como reelaboración de la literatura" (1977:16), los cuentos de Borges "funcionan como un espejo que invierte o revierte imágenes ya advertidas" (1977:11). En segundo lugar, tenemos lo que podría llamar la mise en abyme : "además esas imágenes se repliegan y vuelven sobre si mismas en busca de su propia reflexión" (1977:11). A Borges, "le fascinan los efectos de espejo en la literatura, tales como el drama dentro de otro drama, el personaje Don Quijote leyendo el Quijote, Scheherazada (...)" (1977 : 13).

Más adelante, sin embargo, en su "Discurso del método", el crítico parte de otra idea : la "sobre-significación de la literatura" (1977:29), es decir, la diferencia entre la lengua cotidiana, denotativa y la lengua literaria, connotativa. En las explicaciones de este aspecto, Alazraki repite frases que ya servían para explicar la intertextualidad y en la aplicación del método al cuento "El Sur", los tres aspectos son

(3) Véase la primera nota.

confundidos bajo la metáfora central del espejo, en absoluto unívoca.

Su método podría resumirse de otra manera cuando aceptamos el tercer aspecto (la sobre-significación) como la característica general de la literatura(4), y los otros como los procedimientos empleados por Borges para llegar a ese efecto, es decir, cuando admitimos que la sobre-significación de la obra de Borges reside en la mise en abyme y en la intertextualidad.

Consideramos ahora la aplicación del método a "Las ruinas circulares"(5). No sólo saltan a la vista las fórmulas que sugieren una mise en abyme(6), sino que también el aspecto intertextual recibe la atención de Alazraki: menciona Las mil y una noches (la noche DCII) que Borges sugiere él mismo en su cuento(7). Además, el crítico compara el cuento a dos poemas: "El Golem" y "Ajedrez". En este sentido, el método y la aplicación parecen corresponderse.

Sin embargo, si leemos "El universo como sueño o libro de Dios", que es el lugar que Alazraki dedica a "Las ruinas cir-

(4) Aunque la confusión continúa hasta el fin del libro, es ante todo la sobre-significación que retoma el crítico en el apéndice "Para una definición del acto literario", lo cual muestra claramente la generalidad del fenómeno. Insisto en que la tripartición que presento es una interpretación personal. Ni las distinciones ni los términos de mise en abyme o de intertextualidad aparecen en el libro de Alazraki. Buena parte de la confusión, por lo demás, se debe probablemente a la flexibilidad de la metáfora especular.

(5) Véanse en Alazraki (1977), las páginas 77-79.

(6) "El relato no es sino un espejo del destino del soñador" (1977:77), "Espejos enfrentados que reproducen la misma imagen de un sueño que se repite ad infinitum" (1977:78, el subrayado es suyo).

(7) Borges escribe "es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas." (Prosa completa, vol. 2, 139)

culares" en su primer libro (1968), encontramos un comentario idéntico, con esta particularidad que Alazraki arrima su interpretación a "la idea budista del mundo como sueño o, lo que es lo mismo, al carácter alucinatorio del mundo como quieren los filósofos idealistas" (1968:55). Por lo demás, Alazraki no sólo cita Las mil y una noches, sino también a Lewis Carroll (para el epigrafe) y a Schopenhauer.

¿Dónde está la progresión? Sí en la aplicación no hay diferencia relevante entre los dos libros de Alazraki, y si éste admite que en su primer libro (1968), "la composición quedaba por estudiar" (1977:22), ¿debemos concluir que en su libro "estructuralista" o "formalista", Alazraki no haga más que situar una interpretación sobre todo temática en un cuadro modernizado de estructuralismo?

La intertextualidad y la mise en abyme parecen efectivamente técnicas claves en Borges, pero conviene distinguir las y profundizarlas, no mezclarlas bajo un solo denominador metafórico.

Antes de detenerme en esas técnicas, analizo cómo el narrador logra imponernos sutilmente una realidad ambigua donde ficción y realidad se mezclan en una zona intermedia. Entramos en el nivel de la textualidad de "Las ruinas circulares" con un análisis narratológico de la narración (IIIa) y de la focalización (IIIb). Las técnicas de la intertextualidad y de la mise en abyme serán considerados como las expresiones del nivel transtextual (V y VI) y del nivel intermediario (IV), respectivamente.

### III

Cuando examinemos narratológicamente la construcción del cuento "LRC", veremos que la actitud de Borges es sutilmente ambigua. En cuanto a narración (a), Borges opta por un régimen casi épico (el narrador resumiendo lo que otros han contado) sin entrar enteramente en la convención de la omnisciencia.

Mezcla la relación realista y la ficción pregonada, un narrador-testigo y un narrador omnisciente. Borges juega con las convenciones más antiguas de la ficción (que le permitirían escribir con una omnisciencia "divina") e instaura una suerte de "multisciencia" en parte realista.

En cuanto al punto de vista del relato (b), Borges entra en los pensamientos del personaje, pero al mismo tiempo se impone ciertas limitaciones realistas, ateniéndose a lo objetivo en las primeras frases del relato o en ciertos paréntesis. Mezcla la disonancia irónica con la consonancia emocional. Al progresar el cuento, Borges se permite más libertades y más distancia irónica.

Veamos ahora más detenidamente algunos ejemplos de esas estrategias narrativas.

a

"Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado".

Esta frase, que puede parecer absolutamente "inocente", abre ya el problema del estatuto narrativo de "LRC". Normalmente, en nuestra realidad cotidiana, nadie puede decir tal frase sin tener informaciones suplementarias. Si uno dice que "nadie vio desembarcar a tal hombre", debemos suponer que por un medio u otro, el que habla se ha enterado del desembarco después de los hechos.

El hombre gris mismo le podría haber contado lo ocurrido al narrador después de su desembarco, pero esta primera posibilidad es poco probable, ya que se trata de un personaje "taciturno" y que no habla nunca en todo el cuento.

Es posible, también, que el narrador o un testigo, viendo la canoa más tarde, haya inferido que el hombre gris había desembarcado. Si Borges nos quiere convencer de que sigue tal

camino, nos sugiere que su relato obedece a las leyes "normales" de nuestra epistemología y "LRC" sería un relato realista.

Pero hay otra posibilidad : en la ficción, el narrador no debe seguir nuestras leyes epistemológicas. Un narrador puede contar todo lo que quiera a propósito de sus personajes, puesto que él los ha creado y se sitúa fuera de su mundo como un dios encima del teatro de la vida. Según esta interpretación, Borges hubiera adoptado una postura de omnisciencia : ningún personaje vio el desembarco, pero el narrador lo sabe todo.

Confrontemos ahora nuestras dos posibilidades (el conocimiento limitado de un relato realista o la libertad de la omnisciencia(8)) con las frases siguientes de "LRC".

Lo que "nadie ignoraba" son probablemente suposiciones de la gente de la región(9). Tenemos la impresión de que el narrador resume en un texto realista las reacciones de algunos testigos. Además, cuando leemos más adelante que el narrador no sabe si el hombre gris siente o no el dolor de las cortaderas que le laceraban la carne, debemos otra vez concluir que el narrador se impone las restricciones de un relato realista. (En el régimen de la omnisciencia no hay "probable".)

Pero en cuanto entramos en los pensamientos del hombre taciturno, debemos admitir la posibilidad de un narrador omnisciente. Su omnisciencia, sin embargo, es ambigua, puesto que

(8) Para la diferencia entre ambas posibilidades, léase en Genette (1983:11) : " 'Comment l'auteur sait-il cela' n'a pas le même sens en fiction et en non-fiction. Ici l'historien doit fournir des témoignages, des documents, l'autobiographie alléguer des souvenirs ou des confidences; là, le romancier, le conteur (...) pourrait souvent répondre, hors-fiction, : 'Je le sais parce que je l'invente'."

(9) Al contrario de lo que dice Barros (1978:51) veremos que los detalles (zend, lepra,...) no sirven únicamente a crear una "sensación de misterio".

empieza con una visión absolutamente objetiva. Si queremos explicar esta evolución (de la objetividad a la vida interior del personaje), podemos considerar otra posibilidad : nuestro narrador podría resumir lo que "ciertos narradores" han contado en ocasiones anteriores. Borges, además, menciona explícitamente a estos narradores : por un lado, se refiere a ellos cuando trata de decidir cuánto tiempo hubo entre la partida del hijo y el incendio en el templo río abajo; por otro lado, relata que dos "remeros" le cuentan esta historia del incendio al hombre taciturno. Esta mención de narradores dentro de la narración de Borges, es un argumento en favor de nuestra última interpretación, y el relato de los remeros, como veremos, es absolutamente fundamental para el funcionamiento de "LRC" (y también veremos que no es una casualidad que se trate de "remeros").

Esta técnica casi épica de un narrador que resume las historias de otros narradores bien puede explicar la hesitación del texto entre el realismo y la omnisciencia. En efecto, al principio el último narrador ("Borges") se somete a las limitaciones que le imponen los otros narradores (que no han contado todo), de manera que debe añadir paréntesis o fórmulas disyuntivas ("un tigre o un caballo"). Las lagunas en los relatos anteriores explican los fallos en la omnisciencia de "Borges". Pero la independencia relativa de "Borges" con respecto a los hechos (que ya no dependen únicamente de él) le permite dar su comentario a veces irónico en otros paréntesis(10). En general, éstos le permiten al narrador trascender las limitaciones de su situación y muy a menudo incluyen

(10) Véanse los ejemplos siguientes (sobre todo el primero) : "... casi destruyó su obra, pero se arrepintió. (Más le hubiera valido destruirla.)", "en este templo circular (y en otros iguales) ...", "Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) ...", "(para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros)" y "A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido)".

un guiño al lector. Tales comentarios acentúan la presencia del narrador y crean una distancia entre éste y los hechos que cuenta. Una disonancia parecida subraya el estatuto puramente ficcional del texto que tenemos en mano (es como si se dijera "Cuidado, todo es ficticio").

Los paréntesis constituyen señales de la producción y de la recepción del texto : indican la influencia del narrador y en este sentido van en contra de toda ilusión de realismo. Poco a poco, en efecto, el narrador se va permitiendo más libertades : olvida las restricciones de realismo y cuenta sin vergüenza el sueño y los pensamientos más abismales del soñador, rellenando así los huecos que hubo en el testimonio de los narradores anteriores.

Al principio, pues, Borges parece acercarse al discurso realista, introduciendo paréntesis cuando no está seguro de su información. Después, los mismos paréntesis ya no problematizan la omnisciencia, sino que la acentúan : Borges hace que estalle una de las convenciones primordiales de la ficción, es decir su estatuto fuera de las leyes epistemológicas de la realidad, optando por una narración ambigua, una "multi-sciencia" en parte realista y cada vez más ficcional.

Con las primeras frases "desembarcamos" aparentemente en la realidad (el mundo real del soñador), pero nos damos cuenta, al leer todo el relato, que hemos embarcado en la ficción, en una noche "unánime" donde el realismo y la ficción no se pueden distinguir racionalmente.

b

La misma ambigüedad caracteriza también el punto de vista en el relato (la focalización según Genette). Al principio, tenemos una descripción de la exterioridad de los hechos, vista con los ojos de un testigo o de un narrador realista. En cuanto leemos lo que sueña el hombre taciturno, debemos admitir que estamos en la ficción. El narrador, además, adopta

el punto de vista del personaje : vemos con los ojos del soñador y las descripciones (que antes eran objetivas) reciben acentos personales que son reflejos de los sentimientos del personaje : su propósito de soñar un hijo es "invencible", los árboles "incesantes", el pájaro "inconsolable", las hojas "desconocidas". Durante el sueño, las exageraciones son aun más evidentes (cuando se trata de la luz y la noche, por ejemplo). De esta manera, el estilo del narrador es contaminado por los sentimientos del personaje. Con tal "contagio" estilístico, el narrador parece vivir en perfecta consonancia con su personaje, pero en los paréntesis, Borges otra vez se burla del mismo soñador.

Por un lado, Borges hace ostentación del carácter puramente ficcional del relato, contándonos el sueño del personaje o intercalando paréntesis irónicos. Por otro lado, quiere escamotear su presencia cuando parece resumir algunos testimonios anteriores o cuando instaura una perfecta consonancia con el personaje.

Más adelante, veremos que para el buen funcionamiento del relato, Borges necesita ambas estrategias. En primer lugar, "LRC" debe parecer absolutamente ficticio ("irreal", como veremos) para que la creación del cuento se parezca al propósito del soñador. Pero el cuento no sería tan perturbador si no sintiéramos la presencia permanente de un narrador que está, por decirlo así, "encima" del relato, o que piensa al menos situarse en la seguridad de la realidad "fuera" del texto. El narrador, el autor y el lector tendríamos que darnos cuenta de que nosotros también podríamos ser el sueño de otro (¿narrador?), que está "encima" de nosotros.

#### IV

Si decimos que el narrador resume o implica los relatos de otros, podemos contar con la aparición explícita de un relato dentro de otro o, para emplear el término más específico

acuñado por André Gide, de una mise en abyme. Barros menciona el pasaje de los "remeros" como un ejemplo del procedimiento de "la obra dentro de la obra" (1978:44-45). Alazraki trata de "espejo" el relato entero : es "un espejo del destino del soñador" (1977:77). Analizaremos estas dos mises en abyme (MA) según el modelo de Dällenbach (1977).

Utilizaré los tres tipos de Dällenbach, es decir la reflexión simple (una pintura dentro de una novela si refleja la novela), la reflexión infinita (el caso conocido del dibujo sobre una caja con el mismo dibujo repetido en el corazón del anterior, y así, por lo menos en potencia, infinitamente), y la reflexión contradictoria (Don Quijote leyendo su propia historia)(11).

También utilizaré la tripartición según los aspectos que son reflejados : la historia de la novela (MA del enunciado o ficcional), la situación del que cuenta la historia (MA de la enunciación) y el texto material que representa la historia tal como lo tenemos en manos (MA del código)(12).

a

En primer lugar, quiero estudiar la mise en abyme ficcional a la que se refiere Alazraki.

(11) Para el análisis de la mise en abyme en Borges, los textos probablemente más claros son "Magias parciales del Quijote" (Prosa completa, vol. 3, 57-60) y el artículo que Borges publicó en El Hogar (1939), "Cuando la ficción vive en la ficción", en el cual da ejemplos de cada tipo : una lata de bizcochos de tipo 'La vache qui rit', Las meninas de Velázquez, el mapa de Inglaterra, dibujado en una porción de Inglaterra, de modo que debe contener un mapa del mapa, etc., El Quijote, el Libro de las mil y una noches, Hamlet, L'illusion comique de Corneille, Der Golem de Gustav Meyrink, y At Swim-Two-Birds de Flann O'Brien.

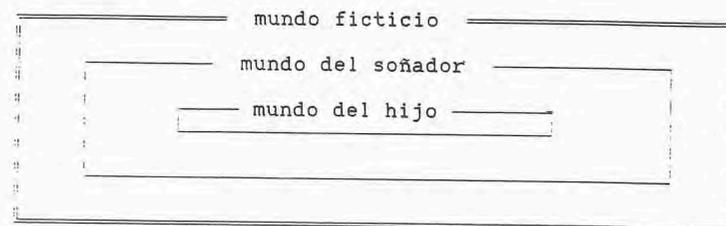
(12) Los tres aspectos que distingue Dällenbach pueden compararse con la tripartición de Genette (historia, narración y relato).

Cuando leemos el fin de "LRC" podemos inferir de la última frase que todo el relato refleja lo que ocurrió con el primer soñador : él también ha sido soñado. Cada crítico ha subrayado que no hay soñador supremo y que cada uno se pierde en una serie de sueños infinitos. Dällenbach insiste con razón en la imposibilidad práctica de su segundo tipo de MA (la reflexión infinita) en la literatura. Borges nos da dos etapas hacia el infinito (un soñador sueña un hombre y constata que él mismo es soñado por otro soñador) y sugiere muchas más, pero no excluye explícitamente que la serie se termine en alguna parte.

El infinito es sugerido porque la mise en abyme forma una sinécdoque generalizante(13), es decir una maqueta que insinúa una dilatación que se impone al macrocosmos del relato. Nuestro caso es particular en el sentido de que la mise en abyme refleja una parte invisible de la historia : la creación y el pasado del primer soñador. Normalmente una mise en abyme constituye un salto hacia el futuro o hacia el pasado que como una miniatura anuncia o repite un hecho que será o ha sido contado explícitamente en el texto. Borges, al contrario, crea con la primera mise en abyme que analizamos un mundo posible fuera de la ficción textualizada. Sólo podemos leer la reflexión; los hechos reflejados los debemos buscar en el margen o en filigrana. Nosotros podemos reconstruir o inferir el mundo que Borges dibujó en el aire, pero las palabras de tinta entonan directamente con el mundo del soñador como adulto. Sólo la última frase sugiere cuál puede ser la historia (invisible o pre-textual) del pasado del soñador. Borges no describe textualmente las circunstancias del embarcamiento del soñador, pero podemos inferir que su viaje y su desembarco corresponden a la entrada de su hijo en la "realidad".

(13) Véase en Dällenbach (1977:79).

Si representamos visualmente lo que ocurre en "Las ruinas circulares", llegamos al esquema siguiente (en el que el 'mundo ficticio' es en parte invisible):



El mundo del soñador sólo es parcialmente(14) textualizado, pero con la historia del hijo, enteramente representada, podemos inferir el hueco invisible en la vida del soñador, para que el mundo ficticio del relato sea completo. Veremos más adelante cómo las zonas se abren hasta abrazar la seguridad de la zona de nuestra propia realidad.

b

La creación onírica del protagonista puede "simbolizar el mismo quehacer literario" (Barros 1978:42). En este sentido el cuento sería una poética ficcionalizada o un modo de empleo de (una parte de) la obra del Maestro(15). Está claro que esa analogía entre el sueño y la obra literaria nos presenta indirectamente la figura de otro invisible del cuento : el narrador.

(14) En varias ocasiones Dällenbach menciona el criterio de la reflexión de la totalidad del texto (todas las referencias se encuentran en la primera nota de la página 175), y según este criterio no se trataría de una mise en abyme, pero la exigencia de que la MA refleje todo el texto es problemática. Para una discusión, léase el rico artículo de Moshe Ron (1987).

(15) Como dice Ricardou : "Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement", citado en Dällenbach (1977:184).

El personaje del soñador es un intermediario, un mandatario calificado por su actividad análoga a la del narrador (o del autor) : crear una nueva "realidad".

Pero Borges no sólo presentifica la función del narrador en el personaje del soñador sino también en los remeros, y esta será la segunda mise en abyme de la que quisiera hablar : una MA de la enunciación. Cuando los remeros le cuentan al soñador lo que pasó con su hijo, el soñador está en la situación de receptor de una historia que no le parece una mise en abyme de su propio destino sino al fin del cuento.

Además, Borges se refiere explícitamente a la autoridad de "otros narradores" cuando se trata de decidir cuánto tiempo hubo entre el éxtasis del hombre taciturno y la aparición de los remeros.

De estas dos maneras, Borges manifiesta el contexto de la enunciación de su relato. Gracias al recurso de la MA de la enunciación, Borges transpone la situación autor-narrador-narratario-lector al nivel de la ficción.

Si la creación del hijo significaba una MA que repite un pasado no textualizado (a), la historia que cuentan los remeros (b) anuncia un hecho futuro que sí está descrito : el fuego devorará también el templo circular del soñador y éste no será matado por las llamas. En aquel momento, el soñador se dará cuenta de que él mismo también ha sido soñado. En aquel momento, podemos reinterpretar retrospectivamente toda la historia de la creación del hijo como el reflejo de la parte de la vida del soñador que queda sin contar.

Así, el relato de los remeros es el eje que hace rodear el juego de espejos que Alazraki considera como el modelo estructural de la prosa de Borges. Tal como Scheherazada le cuenta al rey su propia historia (en la noche DCII), así los remeros provocan que el soñador se sienta destinatario de su propia historia y del destino de su hijo, pensado "en mil y

una noches secretas"(16). El relato de los remeros es una especie de detonador de la revelación final.

Con la alusión a Las 1001 noches ya hemos abordado un aspecto de la intertextualidad, de modo que debemos pasar al tercer nivel de nuestro análisis : el nivel transtextual. En la concepción borgiana la autoreflexividad está íntimamente relacionada con la intertextualidad : cada vez que Borges habla del procedimiento del relato dentro del relato cita a otros autores (siempre los mismos). Por su sugestión de un mundo fuera del texto y por la referencia intertextual implícita, considero la especularidad como el nivel intermedio entre lo textual y lo transtextual.

## V

Sí salimos de la textualidad y del nivel de la mise en abyme para entrar en la realidad transtextual, llegamos primero a los "umbrales" del texto : el título y el epígrafe(17).

## a

En cuanto a su posición, el título, "Las ruinas circulares", es a la vez dependiente e independiente.

Cada título es independiente y exhibe su "ipséité" (Jacques 1987:204), "relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il in-

(16) Añado que nuestro caso (el relato de los remeros) no constituye una MA especiosa (un "auto-enchâssement") como el de la noche DCII, aunque Alazraki (1977:98) lo sugiera. Hay una "similitud" extrema entre el soñador y el hijo, pero no la "identidad" necesaria para una MA del tipo de Quijote (Dällenbach 1977:142).

(17) El análisis de los umbrales está basado en Seuils de Genette (1987:134-149), en un comentario de Pérez (1986 : 184-186) y en "Le discours intitulant" de Jacques (1987:203-210).

titule" (ibidem). Por otra parte, el título y el relato están vinculados o son complementarios : el relato vuelve sobre las "ruinas" y la "circularidad" y al fin del cuento Borges habla de "otras ruinas circulares".

Sí abordamos la función del título, debemos decir que implica nociones tanto del espacio como del tiempo (las ruinas como restos de un pasado lejano). "Al jerarquizar significativamente el espacio y el tiempo, el narrador hace recaer nuestra atención sobre su valor simbólico" (Barros 1987:44).

Como Barros (1978:19-20), pienso que la metáfora del círculo recibe muy especial atención en ese cuento de Borges. La circularidad podría ser aquello que trasciende el texto y le confiere valor simbólico o universal. Las explicaciones de Dällenbach sobre la MA trascendental(18) coinciden de manera maravillosa con lo que Borges sugiere en "LRC" y describe, por ejemplo, en "La esfera de Pascal", o en "Una vindicación de la cábala", donde combina el círculo con la idea del infinito, hablando del Padre, del Hijo (!) y del Espíritu : "Si el Hijo no es también el Padre, la redención no es obra divina (...) generación eterna del Hijo (...) invención de un acto sin tiempo, de un zeitloses Zeitwort, que podemos rechazar o venerar, pero no discutir. El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables personas importan un horror intelectual, una infinidad ahogada, espaciosa, como de contrarios espejos. Dante las quiso figurar con el signo de

(18) Hablando de la esfera y su centro (ausente) y la angustia metafísica que sentimos delante de la descentralización del universo en Beckett, Dante etc. (1977:131-138). Tengo la impresión que la MA trascendental le sirve a Dällenbach de puerta hacia una interpretación menos técnica de sus propuestas teóricas. En sus comentarios sobre la "ficción del principio" (sobre la MA trascendental como metáfora originaria), Dällenbach demuestra en qué medida un análisis narratológico, a veces demasiado técnico, puede ser continuado en un comentario hermenéutico elegante y atractivo.

una reverberación de círculos diáfanos, de diverso color"(19). Así, los aspectos espaciales y temporales del título representan los dos ejes del sentido profundo del cuento : la reverberación de los círculos y la eternidad de esta reverberación..

b

Después del título sigue en bastardillas un epigrafe auténtico con sus referencias. El "epigrafiado" es Lewis Carroll, autor de Alice en Wonderland. Con la integración de un epigrafe, Borges se confiere de cierto modo la autoridad del autor del que saca la frase. El epigrafe es, en este sentido, un "mot de passe d'intellectualité" (Genette 1987:148)(20). Es importante también la situación comunicativa en que el epigrafe se integra.

Sí aceptamos que el narrador es el que emite el epigrafe, la determinación del receptor admite dos posibilidades. (En el texto de origen, el receptor de la frase ("you") es la pequeña Alicia y el soñador es el King Red, pero con la inserción de esta frase, Borges crea una situación comunicativa suplementaria y se dirige posiblemente a dos otras personas).

O bien el narrador dirige el epigrafe en una suerte de metalepsis(21) al personaje de su relato, es decir al soñador al que otro (todavía) está soñando.

(19) En Prosa completa, vol. 1, 147.

(20) Compárese con Pérez : "El epigrafe sitúa a la obra nueva dentro del sistema literario (...). El epigrafe, además, refuerza el sentido de origen del texto, desplazando la paternidad literaria del autor al sistema literario e indicando la complementariedad de ambos" (1986:185).

(21) Según la terminología de Genette : "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (...), ou inversement (...) produit un effet de bizarrerie soit boufonne (...) soit fantastique" (1972:244).

O bien el destinatario somos nosotros, los narratarios fuera de la historia, "offert à l'identification avec le lecteur réel" (Genette 1987:144). Según esta segunda posibilidad, el epígrafe tendría la misma función conativa como ciertos paréntesis, aunque el efecto es mucho más fuerte.

Finalmente, el epígrafe cumple todavía otra función. Invierte la lógica del infinito que será tema del cuento: no sólo el sueño incluye un encadenamiento infinito, pero también el riesgo del no-sueño (de la muerte) acecha al soñador en cada eslabón.

## VI

Pasando por encima del umbral del texto, entramos en el mundo verdaderamente transtextual(22); el mundo, en parte ficticio, en parte real, que resulta ser nuestro mundo cotidiano o cultural, al exterior del relato, pero que ha inmigrado en el texto de "LRC".

Para dar una respuesta a la cuestión de cuál podría ser el texto palimpsesto subyacente(23) de "Las ruinas circulares", recojo el comentario de Alazraki sobre ese cuento añadiendo no sólo las fuentes ya mencionadas sino también el texto que ningún crítico destacó y que, según mi entender, constituye

---

(22) En un artículo de 1984, Alazraki aplica las categorías de transtextualidad (tales como fueron elaboradas por Genette en Palimpsestes) a la prosa de Borges. Es un ejemplo de la última etapa en la evolución metodológica del crítico: después de La prosa narrativa, Alazraki sintió la necesidad de un estudio estructuralista, inmanente, del código; ahora trasciende el cuadro inmanente abriéndolo a la transtextualidad, que es un aspecto fundamental en la crítica que se llama postestructuralista.

(23) El "hipotexto" en la terminología de Genette. Con la "hipertextualidad" el francés designa lo que por lo común se llama intertextualidad: el efecto de un "palimpsesto", o de dos textos que se superponen; es el aspecto transtextual que más atención recibe en el libro de Genette al que da su título, Palimpsestes.

muy probablemente la clave central, la que explica la materia narrativa que Borges seleccionó para elaborar el tema infinito del sueño dentro del sueño o de las relaciones entre ficción y realidad.

Según Alazraki, "LRC" sería una transformación o una "prosificación" de la leyenda del Golem (1984:295). Esta leyenda fue resumida por Borges en el Manual de zoología fantástica y versificado en el poema "El Golem"(24).

El mismo Borges pretende que su cuento es la elaboración de un argumento extraído del libro The rose of yesterday del autor (ficticio) Herbert Quain(25). También hemos indicado la relación con la noche DCII de Las mil y una noches.

Alazraki pretendió en su primer libro que "LRC" da expresión a la idea budista del mundo como sueño (1968:55). No excluimos a priori esta influencia, pero tenemos indicios textuales que demuestran que "LRC" tiene mucho más relaciones con otra religión: el zoroastrismo.

Al principio del cuento hemos leído que no podemos ignorar "que el hombre taciturno venía del Sur (...), donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra". Esos detalles no sólo sirven a crear una sensación de misterio o un ambiente vagamente oriental.

---

(24) Puedo añadir una referencia que Alazraki todavía no pudo conocer. En su Biblioteca personal Borges escribe sobre El Golem de Meyrink: "Meyrink hizo del Golem una figura que aparece cada treinta y tres años en la inaccesible ventana de un cuarto circular que no tiene puertas, en el ghetto de Praga. Esa figura es a la vez el otro yo del narrador y un símbolo incorpóreo de las generaciones de la secular judería. (...) Como en el caso de Lewis Carroll, la ficción está hecha de sueños que encierran otros sueños. Hacia esa fecha, Meyrink había dejado la fe cristiana por la doctrina del Buddha." (Borges 1988:79).

(25) Prosa completa, vol. 2, 153.

Barros dice que "el zend es una lengua empleada antiguamente en las regiones septentrionales de Persia" (1978:51), pero no va más allá de esta observación.

Tenemos que decir que el zend(o) es la lengua de un solo texto, a saber el comentario del *Avesta*, "le texte de base, destiné à la récitation" (Molé 1965:29) en la religión del Irán antiguo(26). El elemento central en la liturgia del reformador Zarathustra es el fuego. Los sacerdotes del zoroastrismo se llaman magos : "Une troisième appellation (...) est 'mo u, vieux perse 'magu', d'où notre 'mage'" (Molé 1963:100). La liturgia es un juego con el fuego y a los magos (los sacerdotes) o a los 'Buenos' el Fuego no los mata. El fuego no mata en el 'menok' (la vida espiritual), pero sí en el gete (la vida material) (Molé 1963:332-333).

El sacrificio del fuego representa un juicio. "L'humanité subira l'épreuve du feu, où Dieu reconnaîtra les siens" (Duchesne-Guillemain 1953:50); "une seule forme de sacrifice est acceptable, parce que précisément elle symbolise ce pacte, cet ordre divin d'Ahura Mazda : c'est le sacrifice du feu (...) la fête de l'an nouveau consistait en une réactivation du feu au solstice d'hiver. On mimait un recommencement, précédé d'un suspens (...). Se souvenant de tout cela, Zarathustra peut croire à une identité foncière entre le feu et la loi. Puisque celle-ci n'est que l'expression de la justice du Seigneur Sage, on voit comment le Seigneur peut être adoré sous le symbole du feu de l'autel" (Duchesne-Guillemain 1953:40-41).

---

(26) El griego nunca ha contaminado el idioma zend, pero sí hay una influencia recíproca entre la filosofía griega (el idealismo platónico) y la religión iraní, después de la conquista de Alejandro (Duchesne-Guillemain, "La pensée grecque et l'Iran", 1953). Con alivio, con humillación, con terror, tengo que decir que esos datos me han sido sugeridos por mi padre.

La "lepra" tampoco es un detalle sin importancia, como lo pretende Barros : un hombre puede iniciarse en los ritos del zoroastrismo "à moins qu'il n'ait la lèpre ou quelque blessure saignante"(27) (Duchesne-Guillemain 1962:117).

Y hay más indicios textuales que apoyan nuestra hipótesis del intertexto del zoroastrismo. La canoa de bambú, por ejemplo : "el bambú es originario de las regiones asiáticas; nos sirve, pues, como dato geográfico; pensamos en India o Persia" (Barros 1978:49).

En uno de los libros de Molé encontramos varias fotos de templos (ahora ruinas) circulares (Molé 1965:12, 56, 61, 63). "Les trois cercles concentriques (...) servaient respectivement pour les hommes, les femmes et les enfants" (Molé 1965 : 62).

La circularidad del tiempo, la combinación del Tiempo limitado y del Tiempo "de gran duración" (nuestra eternidad) y el espacio ilimitado son nociones centrales en el zoroastrismo.

El "tigre o caballo" inicial que se revela ser un animal proteico (también "un potro" o "un toro") podría ser una combinación del tigre (¿típicamente borgiano o impuesto por el ambiente persa?) y del Toro o la Vaca Primordial (e inmortal), intermediario entre los hombres y el Señor según la religión de Zarathustra.

Podemos suponer, para concluir el apartado sobre el intertexto de "LRC", que Borges ha condensado en este cuento varios elementos de la religión iraní. Ésta le procura la materia de una cosmogonía de sueños.

---

(27) Recuerdo también que las heridas del soñador habían cicatrizado antes de que empezara su invencible propósito.

Si tal cosmogonía nos da una impresión vagamente cristiana también, es tal vez por la referencia a Adán. La relación entre las "cosmogonías gnósticas", el Adán judaico y el zoroastrismo se destaca claramente de los libros de Duchesne-Guillemin: "L'élément juif se déceit, semble-t-il, à ceci que le gnosticisme, alors qu'il rejette la Loi et condamne l'Ancien Testament, adopte des termes et des noms propres qui en sont tirés: ainsi, l'Homme de son mythe primordial s'y appelle souvent Adam" (1953:108).

Podría continuar citando pasajes que apoyan la influencia de ese intertexto (como el dualismo entre la luz y la tenebrosidad), pero ya queda claro que para este cuento Borges encontró la materia en la Persia antigua. El argentino ha seleccionado, transformado y condensado varios aspectos del zoroastrismo, combinándolos con otras influencias características del mundo borgiano.

El elemento del sueño es algo extraño en el contexto del Avesta, pero el pensamiento idealista "présente avec la religion iranienne plusieurs similitudes (...) l'idée d'une Ame(28), vie du monde et origine de toutes les âmes (...) la doctrine de la préexistence des Idées" (Duchesne-Guillemin 1953:88).

Si bien el zoroastrismo forma la materia del cuento, para la elaboración narrativa, Borges integra elementos o estructuras que vienen de otros hipotextos.

Ya hemos destacado la alusión explícita a Las 1001 noches. Cuando Borges tiene la oportunidad de hablar del procedimiento de la ficción dentro de la ficción, ése es el ejemplo típico, junto con el caso del Quijote. En Otras Inquisiciones, Borges dice a propósito de la famosa noche DCII: "esa noche el rey oye de boca de Scheherezada su propia historia, con lo cual

(28) El cuento empieza (desembarca) en "la unánime noche", noche de un solo ánimo.

queda planteada la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular"(29). Podemos decir que "LRC" explota o realiza la posibilidad planteada en la noche DCII: una reflexión (teóricamente) infinita.

## VII

El zoroastrismo, pues, puede considerarse como la 'materia' de "LRC", mientras que la técnica de Las mil y una noches, de El Golem o de Lewis Carroll sirve de modelo para elaborar el cuento narrativamente.

Todos esos textos, a veces comentarios de textos, forman la base extratextual del cuento de "LRC". Junto con los objetos reales que inmigran necesariamente en el cuento (canoas, pájaros, amfiteatros...), constituyen el mundo primero o la "ontología primaria"(30) sobre la cual Borges alzaría el edificio secundario del mundo de "Las ruinas circulares".

En general, se puede decir que la ficción se integra en una "estructura dual" en la que se opone a nuestra realidad cotidiana. Forma una zona donde se pueden elaborar otros sistemas, nuevas hipótesis, distintas epistemologías...(31).

(29) Citado en Alazraki (1977:98). En el artículo de El Hogar, el comentario es idéntico. Vemos que Alazraki ha falsamente identificado la repetición infinita de "LRC" y el "auto-enchâssement" de la noche DCII (véase nuestra nota 18).

(30) Para este término y la interpretación siguiente, nos basamos en la teoría semántica o referencial de Thomas Pavel (1986). Luz Rodríguez ya combinó el análisis narratológico con el modelo referencial para una conferencia sobre el complicadísimo cuento "El inmortal". (Y esta nota, claro está, no es suficiente para pagarle mis deudas.)

(31) Léase el maravilloso capítulo de Pavel sobre "The economy of the imaginary" (1986:136-148).

En este cuento de Borges, sin embargo, la estructura dual ha sido textualmente tematizada, de modo que dentro del nivel secundario encontramos otra estructura dual, que opone el nivel de la realidad ficticia (el mundo del soñador) al de ficción ficticia (el mundo del hijo soñado). Como hemos dicho al hablar de la MA de la enunciación (IVb), Borges traspone el contexto de la creación ficticia al nivel del contenido del cuento.

Dentro del mundo interno y textual de "LRC", las dos zonas, que tienen un estatuto ontológico diferente, no son inamovibles. Con la ayuda del Fuego (por lo demás símbolo del movimiento) el soñador logra imponer su ficción a la realidad. Según el prólogo, sin embargo, todo es irreal en "LRC"(32), y esta también es la terrible revelación al final del cuento. Si el mundo supuestamente real del soñador resulta ser tan irreal como el mundo contenido y conscientemente soñado del hijo, podemos inferir que habrá otra transgresión, y que la irrealidad del cuento irrumpirá en nuestra realidad.

No es una casualidad que el paso de un mundo a otro dentro del cuento se sitúe en un contexto religioso. En las religiones encontramos la misma estructura dual que distingue entonces un nivel profano de otro sagrado (en nuestro caso el gete y el menok). Las entidades del nivel sagrado o las que pueden pasar del mundo profano al mundo sagrado y eterno

(32) Así vemos que "Las ruinas circulares" no sólo está en relación transtextual con otros textos porque cita o alude a los posibles intertextos; en la dirección opuesta, "LRC" también es el objeto de referencias, las cuales nos permiten de abordar la cuestión de la "architextualidad", que determina el estatuto genérico de un texto. "Las ruinas circulares" es mencionado en "Examen de la obra de Herbert Quain", pero también en el prólogo al Jardín de senderos que se bifurcan. Aquí, Borges escribe que las siete piezas del libro no requieren mayor elucidación: el cuento con el mismo título es una narración policial, las otras son narraciones fantásticas, y en "LRC", "todo es irreal". Esta última observación es muy importante para la interpretación global y conclusiva del cuento.

mediante ritos y sacrificios tienen, sin embargo, un estatuto ontológico de realidad mucho más fuerte que los personajes de la ficción(33). En el contexto del culto de un mago en su templo, la "realización" de un ente que no es empíricamente referencial es, pues, mucho más probable. Pero trasponiendo este paso religioso al nivel de la creación literaria, representada dentro del cuento con las mise en abyme, podemos inferir que la ficción puede a su vez insinuarse en nuestra realidad. Es probable que el mundo ficticio que integra elementos "inmigrados" de nuestra ontología, emigra a su vez y penetra en nuestra seguridad extratextual(34).

En el artículo "Cuando la ficción vive en la ficción", Borges escribe que el procedimiento pictórico de insertar un cuadro dentro del cuadro, o el correspondiente en las letras de interpolar una ficción en otra ficción, "son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante"(35). La explicación de la banalidad es

(33) Léase en Pavel: "sacred and fictional worlds share the two-level organization and the allegorical links between the primary and the secondary ontologies. (...) cult and fiction differ merely in the strength of the secondary universe (...) while sacred worlds overflow with energy, fictional activities represent a weaker form of dual structure. The loss of energy prevents fictional games from leaping into actuality: effective grace is replaced with catharsis, revelation with interpretation, ecstasy with playfulness" (Pavel 1986:60-61). Es útil observar que en la ficción de "LRC" gracia, revelación o éxtasis no son reemplazados.

(34) Pavel ha insistido en la imposibilidad del "leap" de la ficción "into actuality" (véase la nota anterior), pero, en analogía con la religión, podemos suponer que "when sufficient energy is channeled into mimetic acts, these may leave the fictional mode and cross the threshold of actuality" (Pavel 1986:60). En el caso de "LRC" la energía viene de la religión, del culto y del dios del Fuego.

(35) El artículo es fácilmente accesible desde hace poco tiempo: las contribuciones de Borges en El Hogar han sido recogidas en un volumen en 1986. La cita viene de la página 326 de este volumen.

muy simple según Borges : "Los dos planos -el verdadero y el ideal- no se mezclan"(36).

Borges comenta los ejemplos de la noche DCII y el escenario dentro del escenario de Hamlet, en que los planos sí se mezclan, y añade entre paréntesis:

"En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto : hacer que la realidad nos parezca irreal."(37)

Así vemos que Borges seguía un propósito funcional cuando pregonaba la ficcionalidad de su relato, adoptando un régimen narrativo y una focalización problemáticos : los dos planos dentro de la ficción deben mezclarse y la confusión debe saltar por encima de los umbrales textuales, hacia el lector. Hay ríos entre la ficción real, la ficción ficticia y la realidad y los personajes pueden embarcar o desembarcar(38) para pasar de un mundo al otro. Tampoco es una casualidad que los hombres que cuentan al soñador la historia de su hijo en las ruinas río abajo son "remeros".

El libro de Herbert Quain (ficticio) que le sugirió a Borges el argumento para "Las ruinas circulares" se llama The eternal rose. En Borges, la rosa es a menudo el símbolo, como en "La flor de Coleridge", del salto de un objeto por encima de las fronteras espaciales y temporales. "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí y si al despertar encontrara

(36) Ibidem.

(37) Ibidem.

(38) Insisto brevemente en la riqueza semántica del verbo desembarcar, que sugiere tanto la salida como la entrada. Ya por el uso de este verbo, Borges abre el cuento con la implicación de un mundo pre-textual.

esa flor en su mano ... ¿Entonces qué?", cita Borges(39). La flor de Coleridge o de Wells (en cuyo The time machine la flor viene del futuro) o la tela que viene del pasado en The sense of the past de James son "el nexo entre lo real y lo imaginario"(40). Son como el "zahir", la brújula o el cono de metal reluciente : intrusiones del mundo tlóniano, de la heterotopía inquietante que invade nuestra realidad(41).

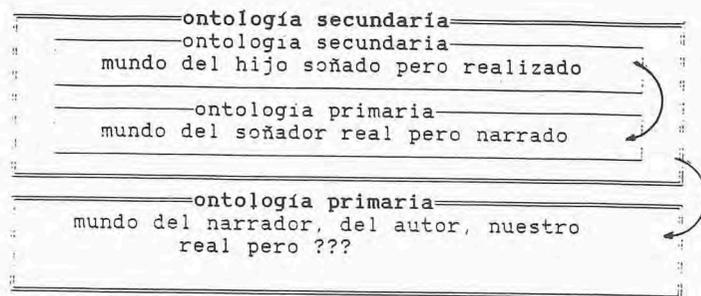
En "Las ruinas circulares", este movimiento de una zona a otra, de un tiempo a otro, dentro del texto y por encima de sus fronteras, el paso a través del espejo ("through the looking-glass") es sin duda el aspecto más deslumbrante del cuento(42). Podemos representar el juego con un esquema más elaborado:

(39) Prosa completa, vol. 3, 22.

(40) Ibidem.

(41) Podemos añadir que "esos conos pequeños y muy pesados (hecho de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön" : en "LRC", el proteico dios del Fuego también adopta la forma de una rosa (¿"the eternal rose" de Quain?), como el nexo entre el Paraíso y la vigilancia profana. Otra vez la "energía" de la religión entra en la ficción para que ésta pueda sobrepasar el umbral de su ontología secundaria.

(42) Que sean cuestiones típicamente posmodernistas, se puede verificar en el libro de McHale (léanse por ejemplo el capítulo sobre "Some ontologies of fiction", "In the zone" o "Chinese-box worlds"). Para tales interpretaciones Brian McHale se inspira obviamente de teorías semánticas como la de Thomas Pavel.



Para terminar, quisiera citar la conclusión ya famosa de "Magias parciales del Quijote" y la menos conocida de "Cuando la ficción vive en la ficción":

"¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben."(43)

"Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilancia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad."(44)

Nadie vio que al desembarcar el soñador en el mundo de "Las ruinas circulares", la ficción embarcó en nuestra realidad. A nosotros tampoco nadie nos vio desembarcar en la unánime noche.

(43) Prosa completa, vol. 3, 60.

(44) En Textos cautivos (1986:327).

El presente estudio es una versión corregida y aumentada (con los capítulos I,II,VII y la introducción) de un texto escrito

#### Bibliografía:

Alazrakí, Jaime (1968), La prosa narrativa de JLB. Temas-estilo, Madrid, Gredos. Citamos de la tercera edición (1983).

----- (1977), Versiones, inversiones reversio-nes. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges, Madrid, Gredos.

----- (1984), "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges" en Hispanic Review, 52:3, pp. 281-302.

Barros, Jenny (1978), Borges: su estilo narrativo, Montevideo, Casa del estudiante.

Barrenechea, Ana María (1957), La expresión de la ir-realidad en la obra de JLB, México, El Colegio de México.

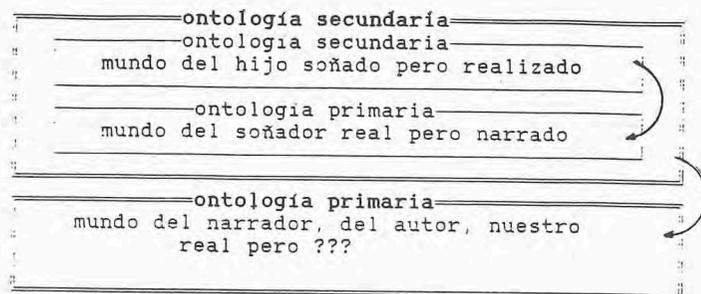
Barthes, Roland (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits" en Communications, 8, pp. 1-27.

Bastos, María Luisa (1974) Borges ante la crítica ar-gentina. 1923-1960, Buenos Aires, Hispanoamérica.

Borges, Jorge Luis (1985), Prosa completa, Barcelona, Bruguera (4 volúmenes).

----- (1986), Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939), edición de Enrique Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets Editores.

----- en mayo de 1988. Esta versión será a su vez aumentada e integrada como parte en mi tesina sobre Borges.



Para terminar, quisiera citar la conclusión ya famosa de "Magias parciales del Quijote" y la menos conocida de "Cuando la ficción vive en la ficción":

"¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben."(43)

"Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilancia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad."(44)

Nadie vio que al desembarcar el soñador en el mundo de "Las ruinas circulares", la ficción embarcó en nuestra realidad. A nosotros tampoco nadie nos vio desembarcar en la unánime noche."

(43) Prosa completa, vol. 3, 60.

(44) En Textos cautivos (1986:327).

El presente estudio es una versión corregida y aumentada (con los capítulos I,II,VII y la introducción) de un texto escrito

#### Bibliografía:

Alazrakí, Jaime (1968), La prosa narrativa de JLB. Temas-estilo, Madrid, Gredos. Citamos de la tercera edición (1983).

----- (1977), Versiones, inversiones reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges, Madrid, Gredos.

----- (1984), "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges" en Hispanic Review, 52:3, pp. 281-302.

Barros, Jenny (1978), Borges: su estilo narrativo, Montevideo, Casa del estudiante.

Barrenechea, Ana María (1957), La expresión de la irrealidad en la obra de JLB, México, El Colegio de México.

Barthes, Roland (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits" en Communications, 8, pp. 1-27.

Bastos, María Luisa (1974) Borges ante la crítica argentina. 1923-1960, Buenos Aires, Hispanoamérica.

Borges, Jorge Luis (1985), Prosa completa, Barcelona, Bruguera (4 volúmenes).

----- (1986), Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939), edición de Enrique Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets Editores.

----- en mayo de 1988. Esta versión será a su vez aumentada e integrada como parte en mi tesina sobre Borges.

- (1988), Biblioteca personal, Madrid, Alianza Editorial.
- Cahiers de l'Herne. Jorge Luis Borges (1964), edición de Dominique de Roux et Jean de Milleret, Paris, L'Herne.
- Dällenbach, Lucien (1977), Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil.
- Duchesne-Guillemin, Jacques (1953), Ohrmazd et Ahriman. L'aventure dualiste dans l'Antiquité, Paris, PUF.
- (1962), La religion de l'Iran ancien, Paris, PUF.
- Fló, Juan, ed. (1978), Contra Borges, Buenos Aires, Galerna.
- Fokkema, Douwe (1984), Literary history, modernism, and postmodernism, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Fokkema, Douwe y Calinescu, Matei, eds (1987), Exploring postmodernism, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Foster, David William (1973), "Borges and structuralism : toward an implied poetics" en Modern Fiction Studies, 19:3, pp. 341-351.
- Genette, Gérard (1972), Figures III, Paris, Seuil.
- (1982), Palimpsestes, Paris, Seuil.
- (1983), Nouveau discours du récit, Paris, Seuil.
- (1987), Seuils, Paris, Seuil.

- Hutcheon, Linda (1988), A poetics of postmodernism. History, theory, fiction, London/New York, Routledge.
- Jacques, George (1987), "Le discours intitulant" en "Aspects du paratexte" de Maurice Delcroix y Fernand Hallyn, eds., Introduction aux études littéraires. Methodes du texte, Paris/Gembloux, Duculot.
- Lyon, Thomas E. (1973), "Borges and the (somewhat) personal narrator" en Modern Fiction Studies, 19:3, pp. 363-372.
- Massuh, Gabriela (1980), Borges, una estética del silencio, Buenos Aires, Belgrano.
- McHale, Brian (1987), Postmodernist fiction, London/New York, Methuen.
- Molé, Marijan (1963), Culte, mythe et cosmologie dans l'Iran ancien. Le problème zoroastrien et la tradition mazdéenne, Paris, PUF.
- (1965), L'Iran ancien, Paris, Bloud & Mary.
- Pavel, Thomas (1986) Fictional worlds, Cambridge/ Massachusetts/London, Harvard UP.
- Pérez, Alberto Julián (1986), Poética de la prosa de JLB. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura, Madrid, Gredos.
- Rodríguez Monegal, Emir (1976), "Borges y la 'Nouvelle critique'" en Id., Borges : hacia una interpretación, Madrid, Guadarrama.
- Ron, Moshe (1987), "The restricted abyss. Nine problems in the theory of 'Mise en Abyme'" en Poetics Today, 8:2, pp. 417-438.