

FRONTERAS ENTRE DIFERENTES TIPOLOGÍAS DE ESCRITURA EN LA LITERATURA FANTÁSTICA RIOPLATENSE

MARIA CHIARA D'ARGENIO
UNIVERSIDAD 'ORIENTALE''

Pasajes, umbrales, confines. Transgresiones, infracciones. Voces, éstas, que abundan en los relatos fantásticos, enunciadas o representadas ficcionalmente en las historias narradas. Los puentes, las puertas, los sueños, los dobles son figuras liminares; representan umbrales entre concepciones de realidad; permiten atravesar un mundo y entrar en otro. Figuras y palabras. En tanto partes de enunciados, esos términos son lugares liminares intrínsecos al discurso narrativo y al lenguaje; son palabras que minan la estabilidad y la convención discursiva; que dejan pasar de lo decible a lo indecible, de lo pensable a lo impensable. Son conceptos que pueden expresarse o, más bien, evocarse; configurar, entonces, los secretos del lenguaje, ocultarse en los silencios y vacíos del texto, en las ausencias.¹ Por último, son vocablos que contienen, respecto a lo fantástico, una demarcación teórica, e incluso genérica: los vocablos se convierten en categorías interpre-

1 Para un estudio sobre los "silencios" del texto y la función de lo "no dicho" en la conformación del fantástico, véase Campra: 77-98

tativas teóricas que sacan a la luz algunas de las modalidades de un territorio literario.²

Este último aspecto va a ser el punto de partida de nuestro trabajo, en el que nos proponemos analizar las contaminaciones entre diferentes géneros y tipologías de escritura en algunos cuentos fantásticos rioplatenses.

Entre los varios conceptos que engloban esa dualidad inquietante que esté en la raíz de lo fantástico literario, el que escogemos y planteamos como clave interpretativa de nuestro territorio literario es el de frontera.³ Las posibilidades semánticas del concepto de frontera —lugar liminar, pasaje de confines, exploración de umbrales, cruce—nos parecen abarcar las heterogéneas modalidades y posibilidades hermenéuticas de lo fantástico. Asimismo, el estudio de los confines se centra en ese movimiento hacia la

2 Los conceptos de confín, transgresión e infracción han sido empleados y siguen usándose por parte de la crítica literaria en tanto conceptos definitorios de las modalidades de lo fantástico literario. Los de infracción y ruptura de un orden de realidad caracterizan los discursos críticos acerca de lo fantástico a partir de sus orígenes; pensemos en las teorías de Louis Vax o Roger Caillois. Todorov, como todos sabemos, habla de irrupción momentánea de lo fantástico en lo real (: 45). El concepto de transgresión, propuesto por Campra, es el que a nuestro criterio explica mejor la ruptura provocada por la irrupción de lo fantástico así como la relación que se establece entre los dos órdenes de realidad. La categoría de transgresión, en una óptica diferente, es propuesta también por Jackson. El concepto de límite se encuentra en Bessière, que define lo fantástico como una “experiencia de los límites” (: 62) y en Benedetti, que analiza la ruptura de los límites del lenguaje. Por lo que se refiere a las concepciones de lenguaje propias de cada época —que lo fantástico cuestiona—, véase también Erdal Jordan.

3 Desde nuestro punto de vista, el “entre” constitutivo del concepto de frontera puede considerarse el punto de partida del sentido fantástico de un texto, puesto que lo fantástico se caracteriza por la ruptura de los límites que definen nuestra concepción de la realidad, así como por la exploración de las fronteras del lenguaje y de la escritura. El concepto de frontera, además, permite analizar tanto las modalidades de lo fantástico, ya desde el punto de vista textual ya desde el intertextual, como la cuestión de los confines con otros géneros y prácticas discursivas. Enfoques teóricos y estudios de las fronteras de lo fantástico se encuentran en Bozzetto y Morales.

otredad que domina la palabra escrita y toda interpretación crítica que tenga lo escrito como objeto.

Lo fantástico es una experiencia de y en los límites; tematiza constantemente los lindes: de lo real, a través de la presencia de lo sobrenatural; del lenguaje, en el sentido de concepción del lenguaje propia de cada época y verbalización de lo que no puede existir, de lo que no puede decirse; de la escritura, mediante la manipulación del material narrativo y del signo lingüístico que caracteriza la literatura fantástica a partir del siglo pasado.

Límites cognitivos, límites lingüísticos. Pero también límites del género⁴ y de los géneros, de tipologías de escrituras y de lenguajes artísticos: a menudo los textos fantásticos se sitúan—tanto desde el punto de vista teórico como diacrónicos⁵— en zonas de intersecciones entre lenguajes y prácticas discursivas: aquí están las contaminaciones con el lenguaje fílmico, con el fotográfico,

4 La cuestión del género en la literatura fantástica debe pensarse, creemos, en dos sentidos. Por un lado, está el problema —largamente tratado en casi todos los estudios críticos— de qué es lo fantástico: género, modo, lógica narrativa... Desde este punto de vista lo fantástico se sitúa en el límite del concepto de género literario, ya que la definición de género no logra englobar la heterogeneidad de nuestro territorio literario. Una definición que nos parece adecuada es la de "práctica de escritura y de lectura" (Secchieri: 147), aunque muchas son las consideraciones que habría que agregar (distinciones entre la categoría estética, el sentimiento de lo fantástico y las configuraciones históricas, así como una reflexión sobre el concepto de género...) de las que nos ocuparemos en un trabajo de próxima publicación. Por otro, está la cuestión, aquí tratada, de "los géneros" en lo fantástico, es decir, de los cruces y contaminaciones entre diferentes discursos, lenguajes, géneros, bien en el nivel teórico, bien en el textual.

5 En efecto, también desde el punto de vista diacrónico, a partir de sus orígenes, lo fantástico se ha colocado en zonas de confines: con géneros literarios precisos (la literatura gótica y la policiaca, lo real maravilloso y la ciencia-ficción) o con prácticas de saberes (pensemos en el racionalismo de los comienzos y en la presencia de ocultismo y espiritismo en los primeros relatos fantásticos rioplatenses).

o con la escritura fáctica, en sus múltiples formas, con el género policial y el maravilloso... para nombrar sólo algunas.⁶

Entre las muchas fronteras que el relato fantástico cruza, sondea o postula, una de las más interesantes es la contaminación genérica entre escritura ficcional y escritura crítica. Algunos relatos fantásticos se sitúan en la línea de frontera que separa el cuento del ensayo.

Una especificación que, sin embargo, nos parece necesaria a la hora de hablar de géneros literarios, es precisar qué entendemos por género y en qué sentido podemos hablar de géneros en lo fantástico.

Entre las diferencias que un Borges ficticio señala entre el *Quijote* de Pierre Menard y el de Cervantes falta (aunque evidente, implícitamente) la reflexión acerca de las diferencias genéricas: si el texto de Cervantes puede considerarse una anti-novela, o una parodia de la novela de caballería, el de Pierre Menard habría que considerarlo más bien, como señala Shaeffer, una novela histórica, o psicológica o, mejor, un *pastiche* de varios géneros (: 119). Si bien no explícita, dicha meditación está presente en ese cuento que entonces puede pensarse, entre muchas otras cosas, también como una disertación sobre los géneros literarios. Los elementos de los que habla el narrador en su análisis sobre la identidad paradójica de las dos obras son, en efecto; los que hay que tomar en cuenta a la hora de tratar de géneros literarios: identidad autorial y, sobre todo lectoral, elementos sintácticos, contenidos, funcionalidad hermenéutica contexto. Y si al "Pierre Menard, autor del Quijote" acercamos otros textos de *Ficciones*, como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o "Examen de la obra de Herbert Quain", añadi-

6 Ejemplos podrían ser, entre muchos otros, los cuentos de Cortázar por el lenguaje fílmico y fotográfico; los de Holmberg, Bioy Casares y Borges, por el género policial; los de Felisberto Hernández, por el cruce con lo mágico y maravilloso. En lo que se refiere a la escritura fáctica (además de la contaminación entre escritura ficcional y crítica), hay un uso particular de las formas autobiográficas en Borges, Cortázar, Piglia y Wilcock.

remos a nuestra lista la enciclopedia y la biblioteca, la pesquisa y el papel de detective del lector; es decir, nos hallaremos delante de una verdadera teoría de los géneros literarios—que es el rasgo que de momento nos interesa—pero también, de una práctica de construcción y de formación, de invención de nuevos géneros, de la que nos ocuparemos más adelante.

En “El cuento policial”, Borges se interroga sobre los géneros literarios y afirma que ellos “dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (1998:63). Ricardo Piglia define el género como una perspectiva de lectura.⁷ ¿Cuál es la relación que une el texto al género y cómo podemos pensar hoy los géneros literarios?

Fluido, híbrido, transformador, el género atraviesa el texto, lo recorre, lo contamina. En una relación de reciproca modificación, el texto crea, altera, destruye el género. Movimientos que se desarrollan a través del hilo de la lectura, única actividad que concreta la obra literaria.

Los textos participan de los géneros, dice Derrida (: 262), y —añadimos— el verbo “participar” contiene una doble valencia: activa y pasiva. Los textos forman parte de una determinada categoría genérica, pero al mismo tiempo la transforman, la “viven”, cuando no la crean.

Texto, género, genericidad. Al concepto de género como instrumento de clasificación, objeto de memoria, elemento del archivo del saber, de la enciclopedia de competencias y reconocimientos que posee el lector, hay que agregarle el de *genericidad*

⁸ Categoría interpretativa, constituida por un régimen autorial y

⁷ La referencia es la versión taquigrafiada del seminario “El escritor como lector” dictado por Piglia en abril de 2005, en la Universidad de Nápoles “L’Orientale”, que está a punto de publicarse.

⁸ La concepción de la genericidad como función textual se encuentra en Schaeffer (:117-137), quien estudia la cuestión genérica desde una perspectiva pragmática.

lectual, la genericidad forma parte de la más amplia identidad textual; pieza del multiforme mosaico intertextual y transtextual que trazan las relaciones entre textos y textos, entre textos y contextos, entre textos e historias de la literatura; finalmente, entre textos y concepciones epistemológicas.

La genericidad, como el género, se puede pensar como una manera de *atravesar el texto y los textos*.⁹ El texto como lugar y la mirada genérica como interpretación, lectura crítica: la *genericidad* significa *atravesar* los textos. Pero el sujeto de esos movimientos de recorridos y superaciones no es sólo la categoría teórica; los géneros mismos son móviles, atraviesan los textos, engendran juegos de interrelaciones y de fronteras. Por último, el género y la genericidad como lugares, espacios mixtos de cruces e intersecciones: la genericidad como espacio de relaciones transtextuales, el género como lugar dentro del cual pasan el texto y los textos.¹⁰

La identidad genérica, pues, será uno de los componentes de la identidad textual, así como una de las lecturas posibles de la obra literaria. La genericidad es una estrategia, una hipótesis de concepción y recepción del texto, que depende tanto de la inten-

9 En un trabajo que esté a punto de publicarse en italiano, proponemos el concepto de "attraversamento", para definir la genericidad y el género, así como la relación que une textos con géneros. Debido a la difícil traducción del término al español, hemos preferido emplear la forma verbal "atravesar" que desde nuestro punto de vista es la que mejor conserva el significado italiano y el uso del concepto que planteamos.

10 Si bien consideramos la genericidad como una categoría de lectura, un filtro cognitivo y hermenéutico, hay que subrayar que la lectura genérica se basa en algunos elementos concretos, que se hallan en los textos, de otra manera quedaría una abstracción. Este nos parece el punto de encuentro entre genericidad y género, y entonces a la noción de "atravesar" textual hay que agregar el estudio de las relaciones entre texto y género, en el sentido de propiedades, rasgos, marcadores presentes en los textos que determinan y construyen dichas relaciones. Para un estudio de las relaciones que se establecen entre texto y género literario, Véase Shaeffer (: 139-165)

cionalidad autorial como lectoral y que deviene una función textual, en el sentido de dinámico modelo de escritura y de lectura.¹¹

La lectura genérica se revela una posible hermenéutica del texto literario. La pregunta acerca de qué es lo fantástico se resuelve, de hecho, en una serie de interrogaciones sobre las especificidades de una obra literaria. En una pregunta concerniente a las relaciones entre textos: una obra fantástica tendrá que analizarse dentro del corpus de textos que se define como fantástico, y ¿qué se considera como género fantástico? En una pregunta de tipo histórico: la relación con la tradición del cuento a lo largo de su evolución y de la literatura fantástica en términos diacrónicos, recorrido de evoluciones, metamorfosis, cambios. En una pregunta de tipo teórico, sobre las instancias textuales: ¿dónde está lo fantástico en un texto que se define o queremos definir como fantástico?

El género como estrategia de lectura. Pierre Menard que lee al *Quijote*. Y estrategia de escritura, si nos conformamos con la idea de que la escritura, en términos borgeanos, es ante todo una lectura-relectura y reescritura, Pierre Menard rescribe el *Quijote*. Puede ser una estrategia concreta y específica: pensemos en la creación de verdaderos cánones operada por parte de Borges con el policial y lo fantástico: apropiación de un modelo e invención de una nueva originalidad genérica, así como de precisas tradiciones literarias y competencias lectorales. ES lo que Ricardo Piglia define como “lecturas estratégicas”:

¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. [...] Entonces, para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa.

11 Para estos conceptos véase Schaeffer y Macé.

Esto es lo que llamo lectura estratégica: un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe. Todo el trabajo de Borges como antólogo, como editor y como prologuista está encaminado en esa dirección. (2000a: 159)

O puede ser una estrategia sutil, como veremos con los cuentos, una manera para trabajar con la literatura, para innovar en ella, explorar las posibilidades de la palabra escrita e interrogar al lector mediante el desvío genérico.

Variaciones, contaminaciones. Lecturas; escrituras. El *Quijote* de Menard es diferente del original porque pertenece a un diferente espacio-tiempo, y lo que el lector de Borges lee en el cuento de *Ficciones* es a su vez diferente de lo que leería el lector de Menard porque diversos son las competencias de los lectores y los conjuntos de saberes que ellos, evidentemente, poseen. La biblioteca, la enciclopedia. Ese cuento nos da todavía otro indicio que debe razonarse: la necesidad de leer el texto —y de leer en el texto— a la luz de todas las posibles relaciones que éste puede entablar con la literatura, los imaginarios, los conocimientos que se producen a lo largo de los siglos. Es decir, en una jerga crítica actual, en un contexto transtextual.

El “Pierre Menard, autor del Quijote”, entonces, además de ilustrar algunos de los aspectos teóricos que nos interesan hablando de contaminaciones genéricas, nos brinda un primer ejemplo de un ensayo-cuento sobre la literatura, y no sólo sobre eso.

Veamos ahora otras configuraciones híbridas y cómo se realizan estos entrecruzamientos genéricos.

Un narrador relata acerca de un escritor que re-escribe palabra por palabra un libro ya existente, elaborando una ficción que aborda las problemáticas literarias de la lectura, traducción, rela-

ción autor/obra, escritura, ficción. Un escritor escribe una nota de un libro y luego la transforma en ficción dejándola intacta.¹²

Un narrador construye una teoría del cuento mediante las notas a pie de página insertas en una diégesis ficticia.¹³ Un narrador hace crítica literaria por medio de escritores reales que se vuelven personajes.¹⁴ Metáforas fantásticas o de ciencia-ficción utilizadas como instrumentos de reflexión teórica, política, epistemológica.

Cuentos que parecen ensayos y ensayos que parecen cuentos; contenidos destinados a un ámbito crítico se vuelven objeto de textos fantásticos y viceversa; ficciones que van más allá de las convenciones genéricas y de los territorios normalmente atravesados por una determinada práctica de escritura.

El uso del cuento de ficción para hacer crítica abre una nueva posibilidad a la escritura literaria y configura de manera diferente un género como el ensayo que no pertenecería, desde el punto de vista de las convenciones genéricas, al ámbito ficcional. En el cuento "Cirugía psíquica de extirpación" de Macedonio Fernández, un narrador omnisciente (y omnipresente) –un irónico narrador que se autodefine, en el relato, "autor"– cuenta de un tal Cósimo Schmitz al cual, gracias a una operación quirúrgica, le ha sido extirpado el sentido del futuro; el hombre posee una percepción del futuro de tan sólo ocho minutos. El narrador se dirige constantemente al lector –explicándole como va construyendo el relato que él está leyendo–, con lo cual desplaza la narración a un plano metaliterario culto. Sin embargo, el elemento que suscita

12 Es el caso de las dos ediciones de "El acercamiento a Almotásim". Borges publica este texto en 1936 en el apéndice, cuyo título es Dos notas, de la antología de ensayos Historia de la eternidad; en 1956 el mismo texto, intacto, formará parte de la nueva edición de Ficciones.

13 Nos referimos al cuento de Macedonio Fernández "Cirugía psíquica de extirpación", analizado en este trabajo.

14 Véase la obra de Ricardo Piglia, en particular Formas breves, Nombre falso y La ciudad ausente.

nuestro interés no es esta reflexión metatextual, relevante aunque diseminada, sine el aparato paratextual de las notas.

En la primera nota leemos:

Lo que hace los cuentos son las y. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un "saber contar". Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Y desapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ibien! (: 40)

Si leemos las notas una detrás de otra, al final se habra leído menos un comentario a la historia presentada, que un ensayo sobre la narración: la función de la comparación en el cuento: "... Porque para la literatura de todos los tiempos la comparación tiene un uso tan frecuente que se podría decir, en lugar de 'está escribiendo': 'está comparando'" (:42); la organización de la causalidad y el narrar "a tiempo contrario":

... ¿pero no se advierte que la técnica de narrar a tiempo contrario, cambiando el orden de las piezas de tiempo que configuran mi relato, despertara en el lector una lúcida confusión, diremos, que lo sensibilizara extraordinariamente para simpatizar y sentir en el enrevesado tramo de la existencia de Cósimo? Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión. (: 44)

Otros elementos: la tentativa de construir un cuento que cese de contarse, el uso de las digresiones, la verosimilitud:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. (: 47) Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá, pero la continuidad de la narrativa

la salvo con el uso sistemático de frecuentes *y*, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y que cumplo acá. (: 47)

Otros: la importancia del tema o problema central, la actividad de la lectura y la función del lector:

Fatuo academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree. El tema o problema sí interesa. (: 47)

[...] aparte de que no me gusta mucho que en unas pocas páginas el lector termine sabiendo más que yo. (: 43)

Las *y* y los *ya* hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y “precipitan”. Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas. (: 48)

El desvío genérico atraviesa tanto la superficie ficcional del relato –cuando el narrador incluye al lector o cuando se refiere a reglas de la ficción como la famosa *suspension of disbelief*– como la superficie para textual de las notas, algunas de las cuales estén también encargadas de seguir contando la historia del protagonista. Los dos planos se entrecruzan y ambos presentan reflexiones literarias veladas por paradojas e ironías. Al mismo tiempo, son independientes: podríamos leer el cuento sin notas y divertirnos con la historia fantástica de un hombre condenado a vivir un tiempo que sea puro presente; o podríamos leer sólo las notas: en esos *seuils* –márgenes textuales– encontraremos un esbozo de teoría literaria.

El narrador sale de su ámbito ficcional apoderándose del lugar fáctico del paratexto para otorgarnos contenidos críticos, si bien disfrazados, como decíamos, de desacralizadora ironía.

Escritura crítica engendradora, en este caso, por la voz narradora y las notas: algunos de los rasgos que construyen esa espiral que une, en la obra de Borges, los ensayos con los cuentos. Los textos de Borges se deslizan constantemente del ensayo al cuento. La mezcla entre *fiction* y *diction* es simultánea: en algunos textos conviven y se funden los dos géneros; el tiempo de la lectura atraviesa dos modalidades de escritura dando lugar a un texto a menudo de difícil clasificación genérica.

Deslizamiento de temas y formas; pasaje continuo, que construye el devenir de una poética, de una filosofía, de una escritura. Pasajes en los laberintos de la biblioteca, cruces de la biblioteca y del universo como libro; movimientos de correspondencias, contaminaciones, analogías.¹⁵

Las historias narradas tanto en el sentido de fiction como en de *diction* son similares por temas, estilo, sintaxis de citas, libros, autores, estatuto del narrador.

Si en el cuento de Macedonio el relato parecía constituido por dos estratos distintos, en Borges hay más bien una fusión, una convivencia de diversos niveles, y una identidad respecto a los procedimientos de construcción del relato.

“Los lugares de donde sale el relato” (: 24) –como los define Beatriz Sarlo– se dirían los mismos entre ensayos y cuentos. Los “lugares” de origen de los cuentos son múltiples: lugares ideales

15 En la obra de Borges, la contaminación entre escritura ficcional y crítica se realiza bien en el sentido de deslizamientos de los mismos temas desde uno a otro tipo de producción (el laberinto, las concepciones filosóficas, la poética, el libro, la biblioteca, etc.) y de las mismas formas literarias (es el caso de la nota bibliográfica), bien mediante la construcción de textos inclasificables genéricamente (“Pierre Menard, autor del Quijote”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El acercamiento a Almotásim”, “Examen de la obra de Herbert Quain”).

—ideas literariamente productivas (Pauls: 138), metáforas que engendran la ficción, el libro que constituye el conjunto de libros...—pero también, y sobre todo, lugares textuales: enunciación, en el sentido de voz que da lugar a la narración.

La voz narradora de los cuentos y de los ensayos parece la misma, bien cuando se presenta bajo el nombre de Borges en los cuentos (identificándose falsamente con el Borges autor de los ensayos), bien cuando encontramos anónimos narradores detrás de los cuales es evidente el estilo, la entonación, la sintaxis, los detalles mistificadores de Borges.

Las modalidades de la enunciación impiden distinguir una forma literaria de la otra. Un ensayo podría incluirse en *Ficciones* y volverse ficción. Es el caso de “El acercamiento a Almotásim”, texto que plantea al lector una pregunta sobre la veracidad de lo narrado. En 1936 la plantea sólo a un lector experto de Borges, en 1944 a todo lector.¹⁶ Una nota, “Examen de la obra de Herbert Quain”, podría ser un cuento fantástico y a la vez un ensayo sobre la poética del autor, así como un ensayo sobre el género policial.¹⁷ “Leemos en las líneas finales del cuento: “...Esta frase deja entender que la solución era errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.” (1995b:79)

16 La pregunta a la que el lector es llamado a contestar no es tanto qué es lo verdadero y qué es lo falso, sine, creemos, Como establecemos el nivel de verdad del texto y quién lo establece, una pregunta que evidentemente implica, en el caso de Borges, una reflexión acerca de su concepción de la ficción y de la escritura.

17 El Borges escritor finge de ser un narrador elaborando un artículo como los que se encuentran en sus antologías de ensayos, bajo la misma identidad del autor de estas. Al final del cuento Borges introduce en el mundo ficticio la cita de un cuento suyo realmente existente provocando una fusión del plano textual y extratextual y del real y del ficcional y nos otorga, además, pistas para descifrar su poética del cuento y su concepción del género policial.

El que lee queda desconcertado y no sabe en qué creer: no sabe si las citas son reales o inventadas, si los libros que llenan los textos existen, si es Borges quien habla o su *alter ego* falsario; incertidumbre debida al hecho de que la voz que narra siempre presenta la narración como verdadera aun cuando, paradójicamente, nos está diciendo que es ficción. Hay una contaminación del plano real y del imaginario que imposibilita su escisión. Contagio entre verdad y ficción, pues, complicado por la falsificación, por el contrabando, por la mistificación. Estamos de acuerdo con Alan Pauls cuando se refiere a Borges como *contrabandista, falsario*:

La estrategia borgeana de la doble frecuencia (el truco traduce la metafísica, la lata de bizcochos el infinito, el género policial las leyes de la teología y de la mística, las vulgares, efímeras ortodoxias *fashion* de Teodelina Villar las doctrinas de Confucio y los dogmas talmúdicos) es la antítesis militante, belicosa, del famoso chiste en el que una mujer, al término de una conferencia de Einstein, se acerca al físico y le pide que le explique en *pocas palabras* la teoría de la relatividad. [...] para el chiste, algo termina con esa quinta versión. Para Borges, en cambio, algo empieza: algo que tiene el carácter contrahecho, imperfecto [...]

Ocupar las dos frecuencias a la vez es sin duda la gran premisa táctica del contrabandista, que usa una para disimular, encubrir, mantener oculta a la otra hasta que al final—como sucede en muchos relatos de Borges—el lector descubra que la historia que estuvo leyendo no era la que creía estar leyendo sino otra, una historia silenciosa, fatal, sorprendente... (: 138-40)

Los ensayos, por otro lado, no sólo escapan a precisas clasificaciones genéricas, no sólo originan las ficciones (en los ensayos de la década de 1930 se hallan las problemáticas que encontraremos en los cuentos de los años cuarenta), sino que se mueven sobre los límites de los géneros a los que pertenecen —en cuanto a contenidos y a procedimientos, contienen un impulse hacia lo

ficcional. Los ensayos, como los cuentos, según Giordano, “se escriben desde y hacia la proximidad con lo inexplicable” (: 17) y en los ensayos, así como en los cuentos, hallamos los elementos de la poética de Borges.

Borges combate las creencias supersticiosas del lector en los ensayos, como “La supersticiosa ética del lector”, y trabaja sobre las mismas a través de los cuentos, sobre todo en el caso del lector y de la lectura, unos de los temas centrales de su obra. El escritor argentino utiliza la metáfora del sueño como motivo que origina un cuento, y, al mismo tiempo, como motor que construye los ensayos: es el caso del cuento “Las ruinas circulares”, y de los ensayos “La flor de Coleridge” y “El sueño de Coleridge”.¹⁸ El relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” posiblemente es, junto a “Pierre Menard, autor del Quijote”, el que mejor ejemplifica la escritura liminar borgeana.

En unas páginas que parecen un ensayo imaginario contado por el mismo Borges, se despliega toda la poética del autor. Si desde el punto de vista de la historia estamos ante un cuento fantástico, el segundo nivel de lectura nos proporciona la práctica del cuento de un escritor: el universo filosófico y literario que Borges construye a lo largo de toda su obra; los temas del laberinto, del libro, de la biblioteca; los mecanismos de construcción del relato: el libro imaginario, la *mise en abîme*, la enciclopedia como motor del texto, las citas, los personajes ficticios, la mezcla de niveles de escritura diferentes, la escritura de segunda mano.

18 La metáfora del sueño representa un ejemplo de lo que Pauls llama “ideas literariamente productivas” (: 138) y establece una continuidad entre los tres textos en lo que se refiere a la poética de Borges. Este utiliza la metáfora del sueño para construir ensayos que reflexionan sobre la escritura y la lectura, así como sobre elementos precisos de su poética, como la organización de la causalidad y los viajes en el tiempo. De la misma forma, “Las ruinas circulares”, leído a la luz de las reflexiones contenidas en los ensayos, se revela una elaboración ficcional de las mismas concepciones: aquí también la actividad de soñar se vuelve una metáfora de la comunicación literaria.

El relato está contado en primera persona por un Borges personaje acompañado, en su pesquisa literaria y laberíntica, por un Bioy Casares ficticio. Sin embargo, la presencia de Borges en ese cuento no es solo nominal, sino también autobiográfica: la primera parte del cuento empieza con el relato de un fragmento de vida de Borges y Bioy; en la segunda se nombra al padre de Borges; en la tercera, Borges se sitúa fuera del cuento que acaba de narrar para terminar de contar los “verdaderos” acontecimientos en la *postdata*. Entonces, en ese cuento el juego entre lo ficcional y lo fáctico no atañe sólo a las tipologías de escritura del cuento de ficción y del ensayo, sino que incluye una tercera: la autobiografía, precisamente.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” según Pérez se sitúa a medio camino entre pseudoautobiografía y artículo de orientación científica (: 20) y recordamos que la autobiografía, como el artículo o el ensayo, es un género que no contempla –desde el punto de vista autorial y referencial– el rasgo de la ficción.

La autobiografía ficticia como lugar de ensayo. El diario como forma de crítica. Puntos de enlace entre la fiction del relato y la *diction* del ensayo. Otros géneros fácticos que despliegan a través de la ficción unos contenidos críticos: es el caso no solo de Borges, sino también de Cortázar y Piglia.¹⁹

19 Un ejemplo es el cuento de Cortázar “Diario para un cuento”, en el que nos hallamos ante un entrecruzamiento entre dos géneros: el diario y el cuento, ambos complicados por ulteriores mezclas de discursos narrativos y metanarrativos. Aunque cabe destacar que el cruce genérico, no limitado a la dualidad ensayo/cuento, atraviesa muchos textos de Cortázar, así como muchos lenguajes expresivos. Pensemos en las misceláneas Último Round, La vuelta al día, Territorios, donde el escritor parece trabajar con una nueva concepción del relato, un relato pensado como algo que puede surgir de cualquier forma y discurso artístico (un cuadro, una fotografía, una música...). En el caso de Piglia habría que considerar el conjunto de su obra, puesto que el escritor mezcla constantemente las formas autobiográficas, la crítica, el uso de escritores reales como personajes, la escritura ficcional y crítica, planteando explícitamente nuevas posibilidades de hacer crítica literaria.

El recorrido crítico que hemos empezado a trazar podría entonces continuarse, quizá franqueando un ulterior umbral teórico y pensar tal vez la misma crítica, al igual que la metafísica, como una rama de la literatura fantástica.

Referencias

Benedetti, Carla

1983 "L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti." La narrazione fantastica. Ed. Remo Ceserani et al. Pisa: Nistri-Lischi. 289-353.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique*. Paris : Librairie Larousse.

Borges, Jorge Luis

1995a *Historia de la eternidad* (1936). Madrid: Alianza.

1995b "Examen de la obra de Herbert Quain" (1941). En su libro *Ficciones* (1944). Madrid: Alianza. 77-85.

1998 "El cuento policial." En su libro: *Borges Oral*. Madrid: Alianza. 62-81.

Bozzeto, Roger

2004 *Les frontières du fantastique*. Valenciennes: PUV.

Caillois, Roger

1966 *Images, Image. Essais sur le rôle et le pouvoir de l'imagination*. Paris: Corti.

Campra, Rosalba

2000 *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Trad. Barbara Fiorellino. Roma: Carocci.

Cortázar, Julio

1994 *Diario para un cuento*. En su libro: *Cuentos completos/2*. Madrid: Alfaguara. 488-509.

Derrida, Jacques

1986 "La loi du genre." En su libro: *Parages*. Paris: Galilée, 1986. 249-287.

Erdal Jordan, Mery

1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Fernández, Macedonia

1987 "Cirugía psíquica de extirpación." En su libro: *Obras Completas*. Relato. VII. Buenos Aires: Corregidor. 39-48.

Giordano, Alberto

2005 *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Argentina: Beatriz Viterbo.

Hernández, Felisberto

1996 *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra.

Holmberg, Eduardo Ladislao

1994 *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Edicial.

Jackson, Rosmary

1981 *Fantasy: the Literature of Subversion*. London / New York: Methuen.

Macé, Marielle

2005 "Connaître et reconnaître un genre littéraire." En *Atelier de théorie littéraire*. Proyecto Fabula. La recherche en littérature [el texto fue la comunicación introductoria al coloquio titulado: "Compétences, reconnaissance et pratiques génériques"] (Lausanne, 26 et 27 novembre 2004 et Paris, 21 et 22 avril 2005). Fecha de acceso: 12 agosto 2007 < http://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26acute%3Braire >

Morales, Ana María

2000 "Las fronteras de lo fantástico." *Signos Literarios y Lingüísticos* 2.2: 47-61.

Pauls, Alan

2004 *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.

Pérez, Albert Julián

1995 "Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges. "En *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Eds. Kart Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana. 11-26.

Piglia, Ricardo

2000a *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

2000b *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

2002 *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.

2003 *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.

en prensa "El escritor como lector." Conferencia. Dictada en la Universidad de Nápoles "L'Orientale", en abril 2005.

Sarlo, Beatriz

2004 "Una poética de la ficción". En *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé. 19-38.

Secchieri, Filippo

1995 "Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria." En *Geografia, storia e poetiche del fantastico*. Ed. Monica Farnetti. Firenze: LeoS. Olschki. 145-163.

Shaeffer, Jean-Marie

1992 *Che cos'è un genere letterario*. Trad. Ida Zaffagnini. Parma: Pratiche [originalmente: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989].

Todorov, Tzvetan

1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Vax, Luis

1960 *L'Art et la littérature fantastique*. Paris: PUF.

Wilcock, Juan Rodolfo

La sinagoga degli iconoclasti. Milano: Adelphi.