

BORGES Y EL RELATO FICTICIO

Por PIERRE MACHEREY

Borges se preocupa esencialmente por los problemas del relato; pero plantea estos problemas a su manera (no por azar ésta da título a una de sus colecciones) que es profundamente *ficticia*. Así nos propone una teoría ficticia del relato y de ahí que corra sin cesar el riesgo: o de ser tomado poco en serio o demasiado.

La idea obsesiva que da su forma a la imagen del libro, es aquella de la necesidad y de la multiplicidad, realizada por excelencia en la *Biblioteca* (ver el relato: *La Biblioteca de Babilonia*), donde cada volumen encuentra su exacto lugar y aparece como elemento de una serie. El libro (entendamos: el relato) no existe bajo la forma que se le conoce sino porque se relaciona implícitamente con el conjunto de todos los libros posibles. Existe, tiene su justo lugar en el universo de los libros, porque es un elemento de un conjunto. De esta manera, Borges puede hacer jugar todas las paradojas de lo infinito. El libro no tiene pues realidad; no se realiza sino por su multiplicación posible: al exterior de sí mismo (con relación a los otros libros), y en sí mismo también (al interior de sí mismo es como una biblioteca). El libro posee una consistencia propia porque es idéntico a sí mismo, pero la identidad no es jamás sino una forma límite de la variación. Uno de los axiomas de la biblioteca, que le da un rasgo casi leibniano, es: no hay dos libros idénticos. Se lo puede transponer y utilizarlo para caracterizar el libro como "unidad": no hay dos libros idénticos en el mismo libro. Esta reflexión maliciosa sobre lo mismo y lo otro, es el objeto, como se sabe, del relato sobre Pierre Ménard, que "escribió" dos capítulos de *Don Quijote*. "El texto de Cervantes y el de Ménard son verbalmente idénticos" (Ficciones, p. 68); pero la analogía es solo formal y contiene una diversidad radical. El artificio de una nueva lectura, el del anacronismo deliberado (véase p. 71), que consiste, por ejemplo, en leer la Imitación de Cristo como si hubiera sido la obra de Céline o Joyce, no tiene solamente el propósito de ofrecernos sorpresas así expresadas; sino que reenvía necesariamente a un procedimiento

de escritura. Es entonces, de esta manera cuando el apólogo de Ménard cobra todo su sentido: leer no es finalmente sino el reflejo de la apuesta de escribir (y no al contrario); los titubeos de la lectura reproducen, tal vez deformándolas, *las modificaciones inscritas en el relato mismo*. El libro está siempre incompleto a su manera, puesto que encierra la promesa de una inagotable variedad. "Ningún libro es publicado sin alguna divergencia entre cada uno de sus ejemplares" (La Lotería de Babilonia, p. 91): la menor inexactitud material evoca la inadecuación necesaria del relato en sí mismo; esto no nos dice otra cosa sino que es por el azar que se logra determinar el tiempo.

El relato no existe, pues, sino a partir de su desdoblamiento interior que le hace aparecer en sí mismo como relación y término de una relación disimétrica. Todo relato, en el momento mismo donde se formula, es la revelación de una retoma contradictoria de él mismo. El examen de la obra de Herbert Quain nos introduce en esta novela-problema claramente representativo: El Dios de *El Laberinto*:

"Hay un incomprensible asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Una vez el enigma esclarecido, hay un largo parágrafo retrospectivo que contiene esta frase: 'todo el mundo ha creído que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez ha sido fortuito'. Esta frase deja entrever que la solución es errónea. El lector inquieto regresa a los capítulos pertinentes y descubre otra solución, la verdadera. El lector de este libro singular es más perspicaz que el detective" (p. 110).

El relato a partir de cierto momento comienza a existir en el reverso del relato mismo: todo relato digno de este nombre, aunque se encuentre oculto, a un lado, contiene tal punto de retroceso que abre todo un itinerario desconocido a la tentativa de interpretar. Es aquí donde Borges se reúne con Kafka que hace de la manía de interpretación el centro de su obra.

La alegoría del laberinto no nos ayuda mucho a comprender esta teoría del relato: demasiado simple, cediendo muy fácilmente a la pendiente precipitadora del ensueño, nos parecería que es más bien extraviarse. El laberinto, mucho más que el enigma, como desarrollo del relato, es esta imagen inversa que él refleja a partir de su fin; en donde se cristaliza una inagotable división: el laberinto del relato se recorre al revés, en vista de una salida irrisoria, detrás de la cual no hay nada, ni centro, ni contenido, ni la sombra de un fin, puesto que también se retrocede en lugar de avanzar. El relato extrae su necesidad de esta dislocación que lo aparta de sí mismo y lo liga a su doble: entre más ineluctablemente parece vislumbrarse menos se responde a sus condiciones iniciales. Se puede leer al respecto la novela policíaca *La muerte y la brújula*, que podría ser la obra de Herbert Quain: la marcha del detective Lonnof hacia una solución es ya un problema inicial; la resolución del enigma sería uno de los términos del enigma mismo: resolver completamente el problema y desbaratar la trampa, no sería resolver el enigma, etc. El relato contiene en sí mismo muchísimas versiones que son otras tantas direcciones desorientadoras. Se reencuentra así un cierto aspecto del arte poético de Poe: el relato se inscribe en el reverso de sí mismo, desarrollo a partir de su término; pero, esta vez, bajo la forma de un arte radical: el relato está de tal manera iniciado a partir de su fin que no se sabe ya más donde se encuentra el fin y el comienzo, y que además, por enrollarse el relato finito sobre sí mismo, permite la ilusión de su coherencia por la instauración de una perspectiva infinita.

Pero lo que escribe Borges tiene un valor muy distinto al de las adivinanzas. Si aparentemente refleja a su lector (y el mejor ejemplo de este género nos es dado por la novela: *Las ruinas circulares*, en donde el hombre que en un sueño es otro, es así mismo el producto de un sueño) es más bien para disculparlo de pensar:

de ahí su predilección por las paradojas de la ilusión que no contienen rigurosamente ninguna idea (la botella de aperitivo: en la etiqueta hay una botella de aperitivo en cuya etiqueta...). El Borges más fácil, pero es probablemente aquel que nos engaña, usa con gran profusión los puntos suspensivos. Su mejores relatos no son aquellos que están tan fácilmente *abiertos*, sino aquellos por el contrario perfectamente cerrados, que no tienen estas salidas.

“Los lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuya intención les es conocida, pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (*Ficciones*, p. 17). Cuando, en un prólogo, Borges resume así *El jardín de los senderos que se bifurcan*, nos encontramos obligados a creer su palabra. Encerrado entre el problema (sin obligación de que éste sea *formulado*) y su solución; cercado: el relato. Y el último párrafo, en efecto, fielmente anunciado en el prólogo, nos da la clave del enigma. Pero al precio de una terrible confusión que abarca contrapuestamente todo lo que le precede. El enigma esclarecido aparece de esta manera irrisorio: no es sino al precio del artificio, parece, que este puede soportar un relato. El autor engaña y hace de lo insignificante un misterio. Mas la solución, que de esta manera es un alarde, no hace sino bordear el sentido del relato; es una nueva bifurcación que cierra la aventura al mismo tiempo que denuncia un contenido inagotable. Una salida es cerrada y el relato queda terminado: ¿Pero dónde están las otras puertas? O mejor, ¿la clausura es imperfecta? Y el relato, entonces, se escapa por la falsa ventana que lo encierra en una suspensión completamente indeterminada. El problema parecería así claramente formulado: o bien hay un sentido del relato, y la falsa solución es verdadera; o bien no la hay, y la falsa solución es una alegoría de la absurdidad. Es así como se interpreta generalmente la obra de Borges: se la *acaba* en las atribuciones a la presencia de un escepticismo inteligente. Pero no es ciertamente que el escepticismo sea inteligente, ni que el sentido profundo de los relatos de Borges esté en su refinamiento aparente.

El problema estaría pues mal formulado. El relato tiene un sentido, pero no es el que se cree. Este sentido no es el resultado de la escogencia posible entre muchas interpretaciones. La naturaleza de este sentido no es interpretativo; no debe ser buscado de parte de la lectura sino de parte de la escritura: los llamados al lector, incesantes e indiscretos, señalan una profunda dificultad del relato en su desarrollo, a avanzar, como si se encontrara detenido en su punto de partida. ¿De dónde, pues, una técnica tan simple de redacción que hace gran uso de la alusión? Más que escribir, Borges *indica* un relato: no solamente aquel que podría escribir sino el que otros habrían podido escribir (ver por ejemplo el análisis de *Bouvard et Pécuchet*, reproducido en el número especial de *l'Herne* consagrado a Borges y que presenta tan claramente el estilo de Ménard). En lugar de esbozar la línea de un relato, hace resaltar su posibilidad, por lo general apartada, remisa: es por esto por lo que sus artículos de crítica, no importa que traten sobre obras reales, son ficticios; y es también por esto por lo que sus relatos de ficción no valen sino por la crítica explícita que contienen de ellos mismos. La honda empresa de Valéry: ver un poco aquello que se hace cuando se escribe, cuando se piensa, es aquí cuando le llega plenamente su hora: puesto que Borges le ha encontrado los verdaderos medios. ¿Cómo escribir la más simple historia que implique una posibilidad infinita de variaciones, que en su forma escogida *faltarán* siempre las otras formas que habría podido revestir? El arte de Borges es aquel que responde a esta pregunta por un relato: señalado justamente entre estas formas, las que, por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preservan mejor la pregunta. Por eso se pierden estos relatos eficaces en los complacientes comentarios de siniestro y académico poetismo: es la distancia que va de la mano a la boca.

Antes de volver a los *Senderos que se bifurcan*, se puede tomar un nuevo ejemplo, más transparente (y menos condenado por tanto, si a pesar de ciertas apariencias hay verdaderamente *alguna cosa* en lo que escribe Borges): el cuento *La forma de la espada* (p. 153). Según un proceso de la novela policiaca, hecha clásica por Agatha Christie (*El asesinato de Rogelio Ackroyd*); el relato está narrado en la técnica de tercera persona por aquel que es el sujeto (yo narro que él; él narra que yo; el yo no es el mismo: solo el él puede ser tomado como un término común y hace el relato posible). Un hombre narra la historia de una traición pero no descubre sino hasta el final que él es el traidor: y esta revelación se opera por el desciframiento de un signo: el "narrador" lleva en el rostro una cicatriz: en el momento en que la misma cicatriz aparece en el relato la identidad es descubierta. De este modo toda explicación es superflua; la presencia de un índice elocuente (el relato es su discurso) le da un lugar. Pero el índice debe desplegarse en un discurso: de otra manera su significación permanecería oculta. Es suficiente que el índice reaparezca en un momento privilegiado del relato para que tome todo su *sentido*. Un poco parecido a Fedra, que anuncia en escena, al comienzo del primer "acto" que va a morir, que sus velos la ahogarán. . . , y muere efectivamente al final del quinto acto; en apariencia no ha sucedido nada: en realidad ha perdido quince centavos para poder cargar de su sentido un gesto decisivo, para darle su verdad de lenguaje, su verdad. Así, la función del discurso, o del relato, es clara, nos aporta la *verdad*. Pero lo hace al precio de un largo rodeo, del cual es necesario pagar el precio. El discurso da su contorno a la verdad a condición de restablecerse como pregunta; a condición de aparecer precisamente como un puro artificio: no progresa *necesariamente* hacia un final sino construyendo su propia inutilidad (ya que todo ha sido *dado al comienzo*); no improvisa sus episodios en una total libertad sino para engañar a quien lo escucha (puesto que todo será *dado al final*). El discurso se enrolla alrededor de su objeto, lo recubre y lo enmarca, para proporcionar, en su simple desarrollo, dos relatos: el anverso y el reverso. Lo previsto es imprevisto porque lo imprevisto está previsto. Se pretende manifestar la disimetría entre un sujeto (una intriga) y la escritura que nos la hace posible. A medida que la "historia" se llena de sentido, el relato diverge, señala todas las otras maneras posibles de la narración, así como los otros sentidos que podría tener.

Efectivamente, la historia del *Jardín*, que podría servir de motivo a una aventura de espionaje, conduce exactamente hacia un imprevisto dirigido. En el relato se sucede alguna cosa cuya intriga inicial estaría completamente satisfecha. El personaje principal, un espía, debe resolver un problema cuyos términos están formulados de una manera muy confusa: para lograrlo él se encuentra en una casa de un cierto Alberto, y hace aquello que tenía que hacer; cuando lo hace se nos hace comprender de qué se trataba, y el enigma es descubierto, como había sido prometido, en el último párrafo. La historia terminada transmite sin duda una información, que no es de otra parte de un gran interés (el espía, para descubrir al que ha bombardeado un pueblo, Alberto, comete un crimen contra un hombre que se llama Alberto, y cuya dirección ha encontrado en un directorio telefónico: así todo se esclarece, ¿pero qué importa?). Este sentido insignificante que ha estructurado la acción, produce otro sentido, y al mismo tiempo otra historia, que por contraste va a ser esencial. En la casa de Alberto, otra vez el nombre de Alberto va a servir de compendio, se encuentra otra cosa: el laberinto en persona. El espía, cuya profesión es la de buscar los secretos de otros, es llevado directamente (pero sin saberlo) al *lugar del secreto*: entonces tendríamos que no buscaría el secreto mismo sino el medio de transmitir un secreto. Alberto encierra en él el laberinto más perfecto que pueda elaborar una inteligencia china: un libro. No un libro donde es posible extraviarse, sino un libro que se pierde él mismo en todas las páginas, *El jardín de los*

senderos que se bifurcan. Alberto ha descifrado este secreto fundamental: él no ha encontrado la traducción (sino, tan solo, una traducción lineal, que descifra sin descifrar, y que permanece oculta a toda interpretación: la razón de su secreto, su secreto, es que él es el lugar geométrico de todas las interpretaciones); la ha identificado. Sabe que este libro es un laberinto absoluto: entrar a él es perderse; sabe también que este laberinto es el libro: donde no importa que pueda ser leído, puesto que está escrito así (o más aún, *no ha sido escrito*: porque como se verá una tal escritura es imposible).

En efecto, la novela laberinto de Ts'ui Pen resuelve todos los problemas del relato (lo hace, naturalmente, a condición de no existir: en un relato real solamente se pueden tomar algunos problemas).

"En todas las ficciones, cada vez que diversas soluciones se presentan, el hombre adopta una y elimina las demás; en la ficción del casi inexpugnable Ts'ui Pen, él las toma todas simultáneamente" (p. 129).

El libro perfecto es aquel que ha tenido éxito en eliminar todos sus dobles, todos los trayectos simples que pretenden atravesarlo; o mejor, ha tenido éxito en aborarlos: para cualquier suceso todas las interpretaciones coexisten. Que el personaje de un relato llame a una puerta: si el relato se desarrolla libremente, sobre el modelo de la improvisación, se puede anticipar todo: la puerta puede ser abierta, o no serlo, o cualquier otra solución si la hay; el artificio del laberinto reposa sobre un axioma: sus soluciones forman un conjunto enumerable, ya sea finito o infinito. Para que exista el relato debe resaltar una de sus soluciones, que aparecería entonces como necesaria, o al menos veraz: el relato toma partido, se coloca en una dirección determinada. El mito del laberinto corresponde a la idea de un relato completamente objetivo, que tomaría a la vez todos los partidos, y los desarrollaría hasta su término: pero este término es imposible, y el relato no proporciona jamás sino la *imagen* del laberinto, puesto que, condenado a escoger un término definido, es obligado a disimular todas las bifurcaciones, y a diluirlas en la línea de un discurso. El laberinto del *Jardín* es análogo al de la *Biblioteca* de Babel, pero el libro real no tiene para su extravío sino el dédalo de su incompletez. El último párrafo nos proporciona, como Borges lo prometió en el prólogo, la solución: nos da si se quiere la clave del laberinto, en la indicación, de que tan solo las huellas del laberinto nos encontramos en la forma del relato, precario y finito: pero precisamente acabado. Cada relato particular descubre la idea del laberinto, pero nos da tan solo el reflejo *legible*. Borges ha cerrado su demostración, y ya no caemos más en el movimiento de exposición de los escritores fantásticos tradicionales (entendiendo que una retórica de lo fantástico haya sido elaborada en el siglo XVIII): en una historia donde se trata de Melmoth, él se reconoce en aquel que nos cuenta una historia de Melmoth, en donde él se reconoce... , sin que pueda terminarse jamás ningún relato, colocándolo como lo hace en la hilera de las escenas inconexas. El verdadero laberinto es aquel en el que no hay más laberinto: escribir es perder el laberinto.

El relato real se determina, pues, por la ausencia de todos los relatos posibles por medio de los cuales habría podido ser escogido: esta ausencia *profundiza* la forma del libro, en la colocación de un interminable conflicto consigo mismo. Entonces, a la alegoría finalmente jovial de la Biblioteca donde es posible perderse, del jardín tan grande que es posible extraviarse, se substituye la alegoría crítica del libro perdido, del cual permanecen solamente las huellas y las insuficiencias, La enciclopedia de Tlon:

"Que se me permita hacer notar que el orden que se ha observado en el XI tomo es tan lúcido y tan exacto que las contradicciones aparentes de este volumen son la prueba fundamental de que los otros existen" (p. 28).

El libro ausente o incompleto manifiesta aún alguna presencia a través de sus fragmentos. No es absurdo entonces imaginar que en lugar del libro total que reagruparía todas las combinaciones, sería posible escribir una tal insuficiencia por la cual se haría astillas la importancia de aquello que se ha perdido:

“... una vasta polémica referida a la ejecución de una novela en primera persona, en la cual el narrador omitiría o desfiguraría los hechos, y caería en las mayores contradicciones, que permitiría a un pequeño número de lectores —a un muy reducido número— encontrar una realidad atroz o banal” (p. 19).

Los artificios de Borges no buscan otra cosa finalmente sino constituir la posibilidad de un tal relato. Esta empresa puede ser tomada a la vez por un éxito y por un fracaso, en la medida en que, a través de las insuficiencias de un relato, Borges llega a mostrarnos que *no hemos perdido nada*.

(Traducción de JULIO DÍAZ BÁEZ).