

Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar

Miriam Di Gerónimo*

Resumen: Este artículo investiga las relaciones que existen entre autoficción y metaficción en la literatura contemporánea, sobre todo en el marco de la posmodernidad. Si bien la bibliografía refiere estos conceptos, en general, al campo de la novela, aquí se analizan en dos cuentos de escritores argentinos paradigmáticos: Borges y Cortázar. Se intenta demostrar que estos procedimientos se generan en tramas complejas, que contienen una fábula fantástica y permiten inferir, además, algunos aspectos de las poéticas implícitas de sus autores. Esta propuesta, netamente híbrida, produce en el lector el extrañamiento de la reunión de pactos antitéticos y su actitud es compleja en relación con la verosimilitud. Su contrato de lectura oscila desde la certeza de lo autobiográfico hasta la ficción más descarnada. El lector decidirá acompañar o no a los autores en estos laberintos verbales aunque estará avisado de los procedimientos más evidentes: ficcionalidad, intertextualidad, autoconciencia, autorreflexividad, *mise en abyme*, entre otros.

Narrativa - autoficción - metaficción - posmodernidad - contrato de lectura.

Abstract: *This paper discusses the relationships that take place between self-fiction and metafiction in contemporary literature, especially in the framework of Postmodernity. Although the bibliography relates these concepts, in general, to the field of novel, they are analyzed here in two short stories of canonic Argentinian writers: Borges and Cortázar. We will try to demonstrate that these procedures are brought about in complex plots which carry a fantastic story and allow to infer some aspects of the authors' implicit poetics. The reader of these distinctly hybrid texts is "defamiliarized" by joining together opposite reading pacts, and his attitude towards verisimilitude becomes complex. His reading pact oscillates between the certainty of autobiography and the barest fiction. The accomplice-reader will decide to accompany the authors or not through these verbal labyrinths, though he will be aware of the most evident procedures — including fictionality, intertextuality, self-consciousness, autoreflexivity, mise en abyme.*

Narratives - Self-fiction - Metafiction - Postmodernity - Reading Pact.

A lo largo de la producción de estos autores he observado una serie de cuentos de trama compleja en los que concurren, simultáneamente, mecanismos de autoficción y metaficción, cuyos comentarios metadieéticos delinean una poética implícita y a la vez cuentan una historia fantástica.

En favor de la experimentación del relato confluyen dialógicamente y configuran un perfil y un rol diferentes de autor y lector, respectivamente.

Aunque estos procedimientos tienen larga data en la historia de la literatura,¹ buena parte de teóricos y críticos —a los que adhiero— coinciden en vincular estas “viejas novedades” con la

*Universidad Nacional de Cuyo.

1 Borges (1939) y F. Orejas, entre otros, reconocen la metaficción en obras de Lucio Apuleyo, en *Libro de las mil y una noches*, *Hamlet*, *L'illusion comique* de Corneille, *Der Golem* de Gustav Meyrink, *At Swim Two- Birds* de O'Brien y en algunos relatos de Julio Cortázar.

posmodernidad. En efecto, el cambio de paradigma de la modernidad supone además un cambio de *episteme*. El sujeto cartesiano con su fe en la razón y el progreso creía en la posibilidad de acceso a una verdad, la remisión a un origen trascendente, la adecuación entre las palabras y las cosas y la existencia de un sentido unívoco. A partir pensadores de la talla de Marx, Nietzsche, Freud, Saussure y luego de Lacan, Deleuze, Derrida y Foucault se produce el quiebre epistemológico que redundará en el advenimiento del sujeto del inconsciente y los efectos consiguientes de multiplicidad, individualismo, relativización, simulacro y fantasma (Piña 1999: 275). Otros teóricos más allá de plantear una ruptura, proponen una continuidad con el *canon* de la modernidad: deconstruirlo pero reescribiéndolo. Francisco Orejas sintetiza los conceptos de varios pensadores para concluir diciendo que aunque haya ópticas diversas:

En todos los casos, no obstante, parecen acentuarse los rasgos de discontinuidad, dispersión, fragmentariedad, ruptura de códigos, provisionalidad, ambivalencia, heterogeneidad y desorden [...] frente al canon modernista (Orejas 2003: 151).

Literariamente estos movimientos redundarán en la crisis de la mimesis en cuanto al rechazo de los principios de verosimilitud y representación poniendo en duda los límites entre realidad y ficción. En cuestión de géneros, en el caso de los escritores seleccionados, tensan al máximo las posibilidades, las exploran, experimentan y las deconstruyen en un juego constante. La narrativa posmoderna manifestará una serie de rasgos que la oponen a la narrativa realista canónica del siglo XIX al presentar una ruptura con el pasado en cuanto a la “pretendida” objetividad, el principio de causalidad es reemplazado por el de azar (quizá el “azar dirigido” del que habla Cortázar); el sujeto se halla fragmentado y su escritura más allá de ofrecer una “copia fiel de la realidad” mostrará “el espejo roto de la ficción” (Pozuelo Yvancos, 1993). Borges, comentando *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares acota acerca de estos temas:

La novela “psicológica” quiere ser también “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. [...] [En cambio, Bioy Casares] despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural” (Borges, 1975: 22-23).

El terreno de los géneros literarios se convertirá en un campo de hibridación y experimentación con contaminaciones e interpenetraciones constantes. Así, según Alazraki: “con Borges, el ensayo adquiere una tentativa narrativa e, inversamente, el cuento cobra una densidad ensayística” (Alazraki, 1994: 251). Asimismo, el ensayo no es el único territorio elegido para desarrollar una idea o una concepción filosófica. Baste sólo releer el poema “Amanecer” de *Fervor de Buenos Aires* o tomar en cuenta las revelaciones del mismo Cortázar con respecto a *Rayuela*:

Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, los grandes interrogantes, las grandes preguntas (citado por García Flores, 1967: 11).

Para comprender los caracteres de este lugar *entre medio* en que deciden ubicarse estos autores, quizá convendría citar algunos conceptos vertidos por Cortázar en el ensayo “Del sentimiento de no estar del todo” [en ninguna de las estructuras], allí especifica:

[...] precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto piedras preciosas (Cortázar, 1967: 21).

Jorge Luis Borges y Julio Cortázar prescinden de las fronteras y se instalan en el “entre”, interzona que se entiende más cuando este último autor comenta el poema indio *Vijnama Bhairava*:

En el momento en que se perciben dos cosas tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que hincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces en ese intervalo resplandece la Realidad (Cortázar, 1978: 103).

Siguiendo a Fernando de Toro,² este espacio *entre medio* cuestiona los paradigmas dislocados de tiempo y espacio y con ello, las posiciones binarias: dentro/fuera, antes/después, periferia/centro, elevado/bajo y cualquier noción de linealidad histórica. Las narraciones de estos autores proponen un tiempo “ramificado” o en “cadenas paralelas” que no se refiere al tiempo físico, sino subjetivo y sus conceptos son de orden epistemológico- psicológico (de Toro, 2002: 147). Tomemos como ejemplo “La autopista del sur” de Cortázar o esta cita de *Ficciones*:

El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo como lo concebía Ts’ui Pen. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes, paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (Borges, 1974: 479).

En cuanto al tratamiento de temporalidad que hace la posmodernidad, habría que señalar con C. Piña que se produce una “ruptura de la concepción lineal, unitaria y teleológica del tiempo – individual e histórico- [...] para pluralizarse, girar sobre sí, circularizarse, invertir su recorrido” o –agrego yo- describir la infinitud del anillo de Möebius, “barriendo con las nociones de causalidad, determinación y origen” (Piña, 1999: 283).

Entre los experimentos de descentramiento, individualismo y narcisismo, propuestos por la posmodernidad, Borges es pionero con su concepto de la “nadería de la personalidad” que rompe con la idea de una escritura original, de un autor-creador y de una identidad fija del texto. Es por esto que los autores tratados “plantea[n] su visión desjerarquizada del autor, desplazándolo de su lugar privilegiado” (Piña, 2005: 290). Cortázar prefiere llamarse a sí mismo escritor “amateur”, “aficionado”, oponiéndose a la noción tan difundida en Francia del “escritor profesional”. Tal como explica C. Piña, el autor posmoderno no queda afuera del mundo ficcional, al contrario penetra en él, “al transformarse en lector -dentro de la oposición

² Fernando de Toro vierte estos conceptos referidos a Borges pero pueden ser válidos para las poéticas de los dos autores que estamos analizando.

escritor/lector- y en narrador y personaje -dentro de la oposición autor/narrador/personaje-" (Piña, 2005: 290). Tal llega a ser la fusión que, en la concepción borgeana, los roles son intercambiables en: *A quien leyere* advierte: "Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor" (Borges, 1974: 15). El papel del autor es reversible con el del lector en su función de hacedor del relato.

En el juego destacado del posmodernismo del socavamiento de los límites entre ficción y realidad (Piña, 2005: 280), Borges y Cortázar plantean en sus narraciones el juego con las categorías de autor, narrador y personaje, instalándose en el terreno de la autoficción. Este concepto las identifica en la "engañosa" primera persona que se presenta explícitamente con su nombre para saturarlas (caso Borges); o implícitamente en la incorporación de datos autobiográficos, comprobables extratextualmente que incluye ambientes y autores reconocibles en el entorno cultural argentino de la Época.³ Pero, como se advirtió desde el principio, en la mayoría de los casos, se incluye (metalépticamente) una historia fantástica o pseudofantástica involucrando, además, mecanismos de metaficción. La metalepsis, según Gérard Genette, "es el pasaje de un nivel narrativo a otro, toda intromisión del narrador o del narratario en el universo diegético o a la inversa" (1972: 243-244). Lo interesante de este teorizador es que pone como ejemplo "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar para ejemplificar sus conceptualizaciones y, aun más, juzga que este mecanismo produce un "efecto bizarro" o fantástico en el lector, asimismo -agrego yo- de irrealidad y de imposibilidad. Estos juegos metalépticos unidos a la autoficción son también practicados por Borges en varios cuentos, citaré sólo dos antológicos: "El Aleph" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". La metalepsis permite la confluencia de historia y discurso (Benveniste) o de historia y relato (Genette) -según la denominación que se prefiera- o de las permanentes y constantes alternancias entre el sujeto del plano de la enunciación y el del enunciado en una continua interacción. Se trata de los mecanismos metaficcionales que advierten al lector sobre el proceso de creación de la obra narrativa, sobre su carácter de artificio, explicitando así su estrategia semiótica (Orejas, 2003: 123) y esa obra es nada más ni nada menos que la que estamos leyendo.

En los relatos que pretendemos estudiar concurren ficción y dicción, lo autobiográfico y lo fantástico. Esto hace que el lector se coloque en un espacio intermedio entre los pactos literarios ya conocidos, entre el novelesco y el autobiográfico, ambos se hallan dosificados de manera particular en cada caso. Esta incertidumbre hace que Manuel Alberca designe con el nombre de "pacto ambiguo" para abarcar esta intersección, este "híbrido de pactos antitéticos" (1996: 10). En los autores elegidos este mecanismo de autoficción se ve reforzado por los procedimientos metaficcionales tales como: **la autoconciencia** que cuestiona los límites entre realidad y ficción desde el interior de la propia ficción con recursos análogos al género ensayístico, acentuados por datos autobiográficos (Borges de *Ficciones* y Cortázar en los relatos de la segunda época); **la autorreferencialidad**: el texto literario remite a sí mismo o a otros textos del autor o a la tradición literaria en la que éste se inscribe, convirtiéndose en texto espejo; **la ficcionalidad** afecta, en primer

3 Recurso constante en las narraciones de Borges y de Cortázar.

término, al régimen de enunciación aunque al mismo tiempo interfiere en la historia misma; **la hipertextualidad**: un mismo texto suma citas explícitas o implícitas de otros textos –literarios o no-, frases hechas, canciones, etc.; y por último, **la mise en abyme** o relato especular (Orejas, 2003: 133-143). Quizá podría resumirse este entretejido –verdadero collage textual- con la expresión de Borges: “cuando la ficción vive en la ficción” ([1939] 1996: 433-435). Así, los teóricos y críticos consultados coinciden en afirmar que estos recursos metafictivos producen la sensación de mayor ficción, sin embargo, no estoy tan segura de que el lector no se desconcierte en la conjunción de la metaficción con las intromisiones del autor (autoficción) que puede considerar como confesiones de la cocina del escritor, como nudos que muestran el revés de la trama. Es casi imposible no preguntarse con Roland Barthes: “¿Quién habla así? ¿es el héroe de la novela? [...] ¿es el individuo [...]? [...] ¿es el autor [...]? [...] ¿es la sabiduría universal? ¿La psicología romántica?” (Barthes, (1968)1984: 66).

Más allá de las estrategias autoriales empleadas en la literatura de autoficción que, en estos casos particulares se asocia con la metaficción al consignar expresamente el proceso creador de la obra, es indispensable tener en cuenta la reacción del lector. Para responder a la propuesta, este último debería modificar sus hábitos perceptuales, “el horizonte de expectativas” del que hablaba Jauss, y leer la obra en la clave correspondiente, de él depende la interpretación en los códigos que ella plantea. Para esto debe trabajar activamente puesto que, el lector según la narratología, adquiere un papel relevante en la categoría del relato. Como se ha dicho, los textos citados mezclan en su configuración los pactos novelesco y autobiográfico, esto significa que, por momentos, el texto pone al descubierto la ficcionalidad de la obra, pero en otros momentos interviene la confesión del autor de sus vivencias personales o bien refiere a su interlocutor los comentarios metafictivos referidos a la misma obra. La conjunción de pactos antitéticos crea un nuevo contrato de lectura en el que concurren simultáneamente la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto; este tipo de textos requiere un lector activo. Esta categoría de lector recibe distintas denominaciones según los autores, sin embargo, parece estar constituido por la misma esencia. Así será cómplice, en la concepción de Cortázar, Modelo en U. Eco, y lector implícito en W. Booth, por citar sólo ejemplos muy conocidos.⁴ Todos estos autores apelan a la colaboración del lector para “armar” el texto que, a veces, se halla fragmentado, lleno de agujeros, y que implica adecuaciones y reacciones diferentes del lector, a veces, simultáneamente. El autor forma a su lector, por lo tanto, éste debe estar dispuesto a “descentrarse”, a “descolocarse”, puesto que la escritura “debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, [1963]1980: 497-498) y aceptar las reglas del juego textual tal y cómo fue concebida su participación.

Tanto la autoficción como la metaficción constituyen fenómenos de hibridación de formas que construyen tramas complejas en las que quizá sea lícito respetar y aceptar la ambigüedad creadora y no tratar de deslindar los mecanismos constructivos. Sin embargo, en virtud del análisis y sin obviar la profusión de las estrategias que ponen de manifiesto los autores

4 Cf. M. Di Gerónimo. “El lector cómplice”, 2004: 275-294.

elegidos en sus relatos he decidido comentar en este artículo dos ejemplos claros en los que confluyen gran parte de los postulados teóricos apuntados más arriba.

Borges: una lectura de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius

Cortázar al referirse a lo fantástico aclara que este género no sólo incluye la realidad sino que la necesita (1992: 789). Cualquier cuento fantástico tiene un anclaje en lo real, aunque después despliegue una metáfora totalmente inventada. Uno de los recursos más eficaces para lograr verosimilitud en este género es hacer coincidir la identidad entre autor-personaje y narrador. A través del mecanismo de autoficción, no sólo consigue mayor veracidad, sino que satura los límites de realidad y ficción y activa a la vez el pacto novelesco y el autobiográfico, constituyendo un “pacto ambiguo” (Alberca, 1996). Así, el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, en ella, él aparece ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal: este recurso, ambiguo desde su factura, puede producir dos reacciones en el lector, (o ambas a la vez): éste puede considerarlo sólo una máscara o bien, “creer” en la intervención personal del autor en el texto. En el cuento, el autor-personaje y narrador, Borges, tiene una función importantísima en el desarrollo de la acción, en cuanto a la intersección de mundos: es el protagonista del suceso fantástico más relevante: la intrusión de elementos fantásticos en el mundo real, él es quien recibe el segundo elemento de Tlön: un cono pesadísimo que grabó un círculo preciso en su carne.

La estructura del cuento parte de la realidad y termina con ella. El espacio se sitúa al comienzo en una quinta en la calle Gaona de Ramos Mejía. Aparecen elementos autobiográficos: la adversión de Borges a los espejos y las enciclopedias, la amistad con Bioy, el hotel de Adrogué, donde el autor y su familia pasaban sus vacaciones, el oficio de escritor, todos datos verificables en otros contextos extratextuales. Si bien nunca aparece mencionado explícitamente el nombre del autor, se sugiere por estas referencias. Se consignan, además, los nombres de otros escritores amigos, coetáneos y cercanos a Borges, de existencia real (Carlos Mastronardi, Alfonso Reyes, Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, etc.); ellos avalan o desechan la existencia del planeta ilusorio: esto contribuye a confundir los límites entre realidad y fantasía. El mismo Borges dice refiriéndose a Lugones:

Da cierta realidad a estas imaginaciones fantásticas, un procedimiento que ha encontrado muchos imitadores: el mismo Lugones es protagonista de lo que narra y en la acción intervienen amigos suyos, con su nombre verdadero” (citado por Barrenechea, 1967:179).

Otro recurso que contribuye a crear la confusión de estos planos se da en la caracterización del personaje Herbert Ashe, cuyo apellido, casi como su homónimo inglés, quiere decir ceniza. Su existencia se presenta totalmente afantasmada, irreal:

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En la vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces (433, los destacados me

pertenecen).

Borges autor tiene poca confianza en la memoria, que considera inútil y falaz porque selecciona y deforma la realidad. El personaje de Ashe funciona en el cuento como vehículo de comunicación con lo irreal, con el 11° tomo de la enciclopedia de Tlön, es el gozne entre la historia 1 y la 2, entre seres más concretos, perceptibles, comprobables y seres irreales, de ficción, creados por la literatura.

Si coincidimos con las investigaciones lingüísticas que suponen que aprehender un lenguaje implica, además una manera de concebir el mundo, resulta interesante, por lo tanto, conocer el *concepto del universo* que propone Borges en el cuento:

Las naciones de ese planeta son, congénitamente, idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo” (435).

A continuación describe minuciosamente el lenguaje, complejo como cualquier idioma:

No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella. [...] Los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. [...]

Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo –id est, de clasificarlo- importa un falseo (436).

Esta pequeña cita del cuento refirma una idea de la poética borgeana, expresada en otro contexto: “No diré que se trata de una trasposición de la realidad, porque la realidad no es verbal” (Borges, 1975: 119-126), por lo tanto el acto del escritor que implica la transmutación de lo real a símbolos, implica un falseo, no una identidad entre las palabras y las cosas. Estos conceptos señalan la controvertida e íntima relación que se establece en literatura entre realidad, lenguaje y representación.

El recurso del espejo

En virtud del tema elegido, me parece oportuno representar el cuento con sólo un motivo estructurador o generador: los espejos. La diégesis parte de la confesión del autor-narrador: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (431). Este es el móvil del relato.

La anécdota se construye a partir de la creencia gnóstica de que este mundo es un caos, espejo invertido y deformado del orden celeste.

Aclara acertadamente Barrenechea:

La estructura misma de los relatos puede aludir a la multiplicidad, bajo las formas de los reflejos [los espejos] y de la bifurcación [los laberintos], complicada a veces con la repetición cíclica. Le atrae la duplicación y la inclusión, de ahí su preferencia por obras que delaten esa estructura [...] la representación teatral dentro del drama como en Hamlet, los cuentos dentro de los cuentos como en Las mil y una noches (1967: 44).

Ahora, ¿por qué no construir ficciones con esa complejidad?

Tlön está estructurado en forma de cajas chinas o de muñecas rusas. La idea de que una escena refleja otra, en espejo, sugiere una figura preferida por Borges: la *mise en abyme*. La explicación de este procedimiento se halla en un ensayo temprano del autor: “Cuando la ficción vive en la ficción” recogido en *Textos cautivos*, allí dice:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...

[...] Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponden las letras el de interpolar una ficción en otra ficción ([1939] 1996: 433).

En el cuento, el relato de primer grado situado en Ramos Mejía continúa en otros niveles de la narración. La primera historia de Borges y Bioy incluye la de Uqbar, la segunda de H. Ashe, vehículo para llegar a Tlön, se une a la PD, tercera historia de lo que aconteció en 1947, que las envuelve a todas. La estructura de cajas chinas es netamente libresca, literaria. En primera instancia, el narrador-autor ficcionalizado, Borges, y Bioy desean escribir una novela en primera persona, inmediatamente, surge la referencia de Uqbar en la *Enciclopedia Británica*, el cuento aparece en la *Antología de la literatura fantástica*, al final, el narrador está traduciendo la obra, *Urn Burial* de Sir Thomas Browne, que remite, por su tono, a Quevedo. La intertextualidad, el diálogo entre libros es infinito y fascinante. En este sentido, la enciclopedia de Tlön es espejo de la *Enciclopedia Británica*. Por medio de la metalepsis, Borges demuestra que la construcción del universo es un juego de espejos enfrentados en el cual una escena refleja a otra en un movimiento repetitivo que sugeriría el infinito y la eternidad: cada círculo contiene a los demás; el último es a la vez, el primero.

Hemos dicho que, al comienzo del cuento, Borges y Bioy conjeturan la posibilidad de crear una novela que tendrá características precisas:

Bioy Casares cenó conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso (431).

Los dos autores quieren componer una obra con las claves sobre las que se sustenta el cuento ya escrito por Borges. Finalmente, creo que esa novela es la historia de Tlön. La estructura del cuento plantea, además, el problema de la ficción, no se trata de mimesis naturalista, realista, sino que incluye “el desmontaje impío de la ficción”, en palabras de Pozuelo Yvancos (1993: 231). La noción de literatura no como mimesis sino como póiesis, producción de mundos posibles y no como reflejo del nuestro.

La literatura remite a la misma literatura, la historia ficcional no es el espejo del mundo exterior. Se trata de un texto que habla del propio texto, es su reflejo.

Asimismo, el narrador Borges con una estrategia de autohipertextualidad, confiesa en la PD que el cuento ya ha aparecido incluido en la *Antología de la literatura fantástica* que compilan juntamente J. L. Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Convendría ahora tomar en cuenta la opinión de Bioy en el prólogo de esta obra, puesto que allí califica este cuento de ficción metafísica y aclara:

Aquí lo fantástico está, más que en los hechos en el razonamiento. [...] Con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* [entre otros] Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción, son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental o destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (1989: 11).

El símbolo del reflejo se advierte desde el título. En efecto, está formado por cuatro palabras, dos nombran elementos imaginarios y dos reales que se enfrentan en espejo. A su vez, este título tiene la estructura de cajas chinas: la historia de Uqbar está contenida en la de Tlön y todas en Orbis Tertius, el mundo que los comprende a todos.

Hay infinidad de citas de Tlön que resultan muy interesantes y que son clave para la comprensión del texto mismo. Por ejemplo: “Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo *–id est*, de clasificarlo- importa un falseo” (436). ¿Será por eso que Borges declara que la metafísica, el psicoanálisis, la filosofía, la historia del universo, el universo mismo son, alternativamente, una rama de la literatura fantástica? Finalmente creo que, en este cuento, Borges no niega la existencia de la doctrina ni de la religión sino que rechaza la necesidad de imponerla a las demás como única y verdadera. Así dice el narrador:

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. (436).

Asombro es el que nos despierta este complejo cuento. Cuando comenzamos a descubrir los andamios de la narración, intuimos que, parafraseando al cuento, tenemos “en las manos un vasto fragmento metódico” del universo literario de Borges, “con su arquitectura y sus barajas [...], con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico” (434). El autor, a través de la creación de un orbe fantástico logra transmitirnos *su álgebra y su fuego*: su pasión por el hombre y sus problemas permanentes, su lugar en el mundo, sus interrogantes y uno de sus enigmas: la existencia del universo.

Cortázar: Una lectura de “Ahí pero dónde cómo”

El cuento comienza de manera inusual, inmediatamente después del título aparece esta inscripción⁵:

Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa A Paco, que gustaba de mis relatos.

5 En la cita intento reproducir el diagramado y los tipos de letra correspondientes al original.

(*Dedicatoria de Bestiario*, 1951)

No depende de la voluntad

es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir) o ayer, mañana, no hay ninguna indicación previa, él está o no está; ni siquiera puedo decir que viene, no hay llegada ni partida; es él como un puro presente que se manifiesta o no en este presente sucio, lleno de ecos de pasado y obligaciones de futuro

A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño? Algo que está ahí, pero dónde, cómo; algo que pasa soñando, claro, puro sueño pero después también ahí, de otra manera porque blando y lleno de agujeros pero ahí mientras te cepillás los dientes, en el fondo de la taza del lavabo lo seguís viendo[...]. Carajo, carajo, ¿cómo puede ser, qué es eso que fue, que fuimos en un sueño pero es otra cosa, vuelve cada tanto y está ahí y dónde es ahí? [...] ¿A vos no te pasa como a mí con alguien que se murió hace treinta años, que enterramos en un mediodía de sol en la Chacarita, llevando a hombros el cajón con los amigos de la barra, con los hermanos de Paco? (81).

El cuento comienza haciendo referencia a uno de los cuadros más paradigmáticos de la metapintura moderna o de lo que se ha dado en llamar “el cuadro dentro del cuadro.”⁶ F. Orejas, de la mano de Foucault, advierte sobre la obra mencionada:

En todo caso Magritte no quebranta el principio filosófico de no-contradicción, [...] sino que adopta una estrategia metafictiva. Al dibujar una pipa y afirmar simultáneamente, que *esto no es una pipa*, está enfatizando sobre la ficcionalidad de la obra artística, advirtiendo sobre el principio de realidad, que puede hacernos creer real lo que no es más que un artificio, recreación de la realidad [...] representación. [...] además, se incorpora un efecto de duplicación interior. La leyenda se mantiene, pero las pipas son dos [y así *ad infinitum*]. (orejas, 2003: 170).

El comienzo del cuento se comporta como un verdadero “tablero de dirección” que, a la manera cortazariana, advierte sobre la naturaleza del cuento y sobre su manera de leerlo. Desde el principio notamos que no se trata de un cuento convencional que se escribe y se lee sucesivamente sino que se trata de un relato especular. En efecto, la referencia a Magritte tiene varias funciones: pone de relieve su ficcionalidad, la reflexividad, la metaficcionalidad y la hipertextualidad artística. Seguidamente, se hace presente la autohipertextualidad en la cita de la dedicatoria de *Bestiario*, primer volumen de cuentos del autor. La referencia de datos biográficos extratextuales confirma la identidad de Paco, quien será personaje del relato. En la realidad, tal como refiere el cuento, Francisco Reta fue “camarada de estudios” y “mejor amigo” mientras el autor cursaba en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta. Goloboff aporta en *La Biografía* de Cortázar que fue escritor “amateur” y que murió prematuramente (Goloboff, 1998: 30-31). Cuando avancemos en la lectura, comprenderemos que la autoficción opera desde la dedicatoria. No hemos entrado todavía en el cuerpo del relato pero ya advertimos que se desarrollará en

6 Según Francisco Orejas, destacados pensadores han reflexionado sobre el tema: Julián Gallego; Pierre Georget y Anne-Marie Lecoq, Michel Foucault y el mismo Gérard Genette. (Cf. Orejas, 2003: 170).

distintos planos y diferentes niveles de narración.

Inmediatamente, aparece una sentencia que no sabemos con certeza a quién atribuir: “No depende de la voluntad”. El sentido, en mi opinión, puede ser dual: referirse directamente a la enunciación, al discurso y considerar –como lo ha hecho Cortázar en otros contextos- el carácter del contar, inclusive el hecho de escribir como un emplazamiento que se le impone al escritor y para el cual no encuentra escapatoria,⁷ o bien, relacionarse directamente con el enunciado, el hecho principal de la historia –que luego sabremos- se repite inexorablemente. “Es él”, la aparición y la permanencia de la visión de Paco Reta después del sueño y después de muerto, el disparador, la inspiración, el motivo de la escritura. Lo que queda claro desde el principio es el rechazo de la conciencia y de la razón como responsables del acto de escribir. Además, siguiendo a Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños*, sabemos que las representaciones oníricas no dependen de la voluntad del sujeto. En relación con el psicoanálisis se conecta otra clave interesante del cuento que se halla en su título. En efecto, este condensa la gran pregunta que rige y recorre todo el relato: “Ahí, pero dónde, cómo”. Ni en el principio ni después de completada la lectura podemos responder con seguridad sobre el “ahí”. Este relato, como otros de Cortázar, es fiel a su concepción: la literatura no sirve para dar respuestas sino para plantear interrogantes. Quizá podamos acercarnos a develar la clave del acertijo si, como lectores, abandonamos el lugar de sujeto que nos había asignado Descartes: *cogito ergo sum* y hacemos el giro copernicano que propone Jacques Lacan:

Lo que hay que decir es: no soy, allí donde soy el juguete de mi pensamiento; pienso en lo que soy, allí donde no pienso pensar.

Este misterio con dos caras se une al hecho de que la verdad no se evoca sino en esa dimensión de coartada por la que todo “realismo” en la creación toma su virtud de metonimia, así como a ese otro de que el sentido sólo se entrega a su acceso al doble codo de la metáfora, cuando tiene su clave única: la S [el significante] y la s (el significado) del algoritmo saussureano no están en el mismo plano, y el hombre se engañaba creyéndose colocado en su eje común que no está en ninguna parte ([1971] 1980: 498).

Más allá de que el objeto de este trabajo sea constatar mecanismos constructivos de auto y metaficción me parece primordial focalizar la mirada sobre el relato desde el sustrato filosófico que cimienta el relato y que regirá los otros procedimientos. Así, en consonancia con lo expresado por Lacan, Cortázar sostiene en el mismo cuento:

De ese ahí no puedo decir nada, sino que se me da soñando y despierto, que es un ahí sin asidero; porque cuando te veo estoy durmiendo y no sé pensar, y cuando pienso estoy despierto pero sólo puedo pensar; imagen o idea son siempre ese ahí pero dónde, ese ahí pero cómo (85).

Pareciera que el meollo que anuda los núcleos narrativos -verdadero germen que gesta la creación y determina luego, la interpretación- está en dilucidar el *ahí* que aparece y desaparece, que no puede aprehenderse, porque es contráctil, como dice Lacan, ese lugar, situado en ninguna parte tangible, es el inconsciente. El

7 Cf. “Diario para un cuento”. En: *Cuentos completos/2*, 1994: 488.

nombre del territorio de los sueños no se devela puesto que el relato perdería toda intriga y quizá porque el autor-narrador lo desconoce o finge no conocerlo en función de la dosificación de la información para producir el efecto de incertidumbre en el lector.

Por eso la imposibilidad de traducir el tema (de ubicarlo, pero *ahí*) a palabras que conlleva al mismo tiempo quizá la imposibilidad también de la lectura, procesos que no pueden seguir las normas habituales de linealidad, de gramática, de sintaxis, por ejemplo, de la narración convencional. Esta perplejidad se expresa así:

Yo sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo,
[...] (82)

[...] si escribo es porque sé, aunque no pueda explicar qué es lo que sé [...]

Lo que entonces sé es que haber soñado no es más que parte de algo diferente, una especie de superposición, una zona otra, aunque la expresión sea incorrecta pero también hay que superponer o violar las palabras si quiero acercarme, si espero alguna vez estar. Gruesamente, como lo estoy sintiendo ahora (83).

[...] aducir pruebas de aire, montoncitos de ceniza como prueba, seguridades de agujero; para peor con palabras, desde palabras incapaces de vértigo, etiquetas previas a la lectura, esa otra etiqueta final

noción de territorio contiguo, de pieza de al lado, tiempo de al lado, y a la vez nada de eso, demasiado fácil refugiarse en lo binario; como si todo dependiera de mí, de una simple clave que un gesto o un salto me darían, y saber que no, que mi vida me encierra en lo que soy, al borde mismo pero

tratar de decirlo de otra manera, insistir: por esperanza buscando el laboratorio de medianoche, una alquimia impensable, una transmutación

No sirvo para ir más lejos, intentar cualquiera de los caminos que otros siguen en busca de sus muertos, la fe o los hongos o las metafísicas (86, cambio de tamaño de letra en el original).

El sentimiento de la angustia recorre todo el cuento y se basa en la incapacidad el autor-narrador de comprender y explicar la situación compleja que le toca vivir desde las leyes de la lógica es por eso que quizá acercándonos a su poética podamos intentar develar el enigma. El lector avezado y cómplice advertirá que en este intento por apresar la escritura y la fábula, el autor-narrador-personaje está además teorizando, desde su posición de escritor, sobre la naturaleza de algo tan complejo como la creación literaria, su posición frente a ella y además está tratando de orillar el concepto de lo inconsciente. Reflexiones-conceptos para los que no valen las pruebas de la realidad, el método binario; es, por el contrario, agujero, borde, vértigo, transmutación que no se aviene bien con la literatura realista que propone determinación, comprobación y certezas. Este cuento más allá de constituirse en un laboratorio de la escritura es, además una declaración de principios y una poética sobre la manera de concebir la ficción y la representación.⁸ De manera que, para Cortázar lo fantástico (“a falta de mejor nombre”),

8 El cuento incluye, además, una teoría del lector, a la que, por razones de espacio, no he podido referirme; para completar el tema *cf.* mi artículo sobre “El lector cómplice”, 2004: 275-294.

lo extraño no reside en la irrupción de un hecho insólito sino en la ambigüedad, en la continuidad e indeterminación, quizá en la fusión entre lo natural y lo sobrenatural, así lo explica el autor en *Rayuela*:

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste [...] Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno [...] Digamos que le mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla (434-435).

Conclusiones

El propósito que animaba este trabajo parece haberse cumplido. He intentado detectar los mecanismos autoficcionales y metaficcionales en dos textos de escritores argentinos paradigmáticos en el marco de la posmodernidad. Bien es sabido que este no es un descubrimiento que me pertenece sino que los teorizadores y críticos más relevantes usan los textos de Borges y Cortázar para ejemplificar recursos que no tenían nombre científico en el momento de la creación. Quizá sin saberlo estaban inaugurando un nuevo paradigma; de lo que sí fueron conscientes era de estar gestando una nueva manera de escribir y de leer que los situaría en un lugar privilegiado de la literatura universal. Sin embargo, sus escritos son algo más que una mesa de laboratorio, contienen una idea de literatura, una poética del relato, una noción de lo fantástico que es la vez un modo de entender el mundo. Las concepciones de lo fantástico de cada autor, a veces, difieren en la práctica, pero se acercan en su esencia. De acuerdo con Tlön: “los hombres de ese planeta son, congénitamente idealistas; su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje presuponen el idealismo” (435-6), por lo tanto, la irrealidad. Siguiendo los razonamientos borgeanos, ¿estamos totalmente seguros de que el planeta Tierra no es ilusorio y que nuestras existencias no son meros reflejos de otros orbes o versiones imaginarias de otro que nos sueña? Para Cortázar, la realidad acoge todo, inclusive lo fantástico. En ambos autores las fronteras han desaparecido, no hay diferencia entre el mundo onírico y el de la vigilia, es más, pueden ser intercambiables y reversibles. La noción de realidad se da en ellos como un constructo poético y los lectores deben ser cómplices de esta cosmovisión, si no, el intento de interpretación resultará fallido.

Bibliografía

Fuentes

- BORGES, Jorge Luis. 1969. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. De: *Ficciones* (1944). En sus: *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé: 431-443.
- CORTÁZAR, Julio. 1994. “Ahí, pero dónde cómo”. De: *Octaedro* (1974). En sus: *Cuentos completos/2*. Buenos Aires, Alfaguara: pp. 81-88.

Obras de Jorge Luis Borges

1975. “Adolfo Bioy Casares; La invención de Morel”. En su: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor: 22-24.
1974. “Amanecer”. En sus: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé: 38-39.
1989. -----; Ocampo, Silvina; Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la*

literatura fantástica. Buenos Aires, Sudamericana, 6ª ed.

1974. *A quien leyere*. En sus: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé: 15.
1996. "Cuando la ficción vive en la ficción". Publicado en *El Hogar* el 2 de junio de 1939. Reeditado en sus: *Textos cautivos*. De: *Obras Completas IV (1975-1988)*. Buenos Aires, Emecé: 433-435.
1974. *El jardín de los senderos que se bifurcan (1941)*. En sus: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé: 479.
1975. "Francisco de Quevedo: Prosa y verso". En sus: *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor: 119-126.

Obras de Julio Cortázar

1969. "Del cuento breve y sus alrededores". "Primer piso". *Último round*. México, Siglo XXI: 35-45.
1986. "Del sentimiento de no estar del todo". En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7ª ed.: 21-26.
1994. "Diario para un cuento". De: *Deshoras*. En sus: *Cuentos completos/2*. Buenos Aires, Alfaguara: 1994, 488-509.
- [1963]. *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 24ª ed.: 1980.
1978. *Territorios*. México, Siglo XXI: 103.

Bibliografía general y especial

- ALAZRAKI, Jaime. 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
- . 1974. *La prosa narrativa de J.L. Borges*. Madrid, Gredos.
- ALBERCA, Manuel. 1996. "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, Universidad de Barcelona: 12.
- . ¿Existe la autoficción hispanoamericana? En: *Cuadernos del CILHA*. Mendoza, UNCuyo. FFyL. (en prensa).
- BARCHINO, Matías. 1998. "Mecanismos de autoficción en los últimos relatos de Julio Cortázar". En: *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)*. Coord. María Elena Legaz. Buenos Aires, Alción: 213-233.
- BARRENECHEA, Ana María. 1967. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Paidós.
- BARTHES, Roland. 1987. "La muerte del autor (1968)". En su: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Piados: 66-72.
- BRATOSEVICH, Nicolás. 1988. "Crisis de lo legible y autorreferencia en 'El cautivo' de Borges". *Métodos de análisis literario, vol. II, aplicado a textos hispánicos*. Buenos Aires, Hachette: 141-147.
- DE TORO, Fernando. 2002. "Borges, Derrida y la escritura". En: *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Buenos Aires, Galerna: 149-166.
- . 2002. "Borges y Rulfo: Los paradigmas de la modernidad y la posmodernidad". En: *Intersecciones II*. (ya cit.): 137-148.
- DI GERÓNIMO, Miriam. 2004. *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Simurg.
- GARCÍA FLORES, Margarita. 1967. "Siete respuestas de Julio Cortázar". En: *Revista de la Universidad de México*, XXI, Nº 7: 11.
- GASPAR, Catalina. 1996. "Metaficción y posmodernidad. La pasión

- deconstructiva". En: *Estudios; Revista de Investigaciones Literarias*, Año 4, Nº8, (Caracas, jul.-dic.): 113-133.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- . 1989. *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- GOLOBOFF, Mario. 1998. *Julio Cortázar; La Biografía*. Buenos Aires, Seix Barral.
- JAMESON, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi.
- OREJAS, Francisco. 2003. *La metaficción en la novela española contemporánea; Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid, Arco Libros.
- LACAN, Jacques. [1971]1980. "La instancia de la letra". En: "La letra en el inconsciente". En sus: *Escritos I*: 489-503.
- PIÑA, Cristina. 1999. "Borges y la posmodernidad". En: *Revista de Literaturas Modernas. Homenaje a Jorge Luis Borges*, Nº 29, (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas): 273-284.
- . 2005. "Jorge Luis Borges y Paul Auster: las transformaciones posmodernas de la narrativa policial. En: *Borges y los otros. Jornadas I-II-III (2001/2002/2003)*. Compilación: María Gabriela Bárbara Cittadini. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges: 287-299.
- POZUELO YVANCOS, José María. 1993. "Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción". En su: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis: 227-249.
- SORIANO, Osvaldo y Colominas, Norberto. 1992. "Julio Cortázar: 'Lo fantástico incluye y necesita la realidad'" (*El país*, 25 de marzo de 1979). *Rayuela*, ed. crít. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich: 789-793.