

El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga

Author(s): SEBASTIAAN FABER

Source: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 28, No. 3 (Primavera 2004), pp. 519-539

Published by: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27763942>

Accessed: 01-11-2019 21:35 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*

El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga*

El escritor vasco Bernardo Atxaga y Jorge Luis Borges, argentino, no sólo comparten su relativa marginalidad cultural, sino también su gusto por el cuento fantástico y su actitud poco reverente ante la tradición literaria universal, de la que se consideran tan herederos como cualquier escritor metropolitano. Apoyándose en la teoría de lo fantástico y la teoría de los tropos, este artículo demuestra cómo Borges y Atxaga emplean el género fantástico como una estrategia subversiva que les permite reivindicar su propia posición periférica. En el ámbito de la política cultural, el potencial subversivo de lo fantástico les permite desestabilizar la jerarquía entre centro y margen. En el ámbito más estrictamente textual y narrativo, lo fantástico les ayuda a deshacer una serie de importantes diferencias paradigmáticas – entre original e imitación, texto y mundo, o autor y lector – y, así, abrir el campo literario a la libertad del juego intertextual.

LA JUSTIFICACIÓN DEL HURTO

Los personajes de *Obabakoak* (1989), de Bernardo Atxaga, son unos infatigables aficionados al cuento.¹ Siendo vascos, sin embargo, se sienten limitados en su quehacer literario por la escasa tradición literaria de su lengua. ¿Cómo – se preguntan – podemos nosotros, marginados culturales, participar en el festín de la literatura universal? La respuesta les es sugerida en un sueño por el gran escritor Pedro Daquerre Azpilicueta. Sencilla y contemporáneamente, les recomienda el plagio:

A mi entender – dice Azpilicueta – el plagio tiene muchas ventajas si lo comparamos con el trabajo de creación. Es más fácil de realizar y menos trabajoso. Se pueden terminar veinte plagios en el tiempo que lleva hacer una sola obra de creación. Y a menudo se

* Quisiera dar las gracias a Hugo J. Verani y Zunilda Gertel por sus comentarios a versiones anteriores de este artículo.

logran resultados muy buenos ... porque las cualidades del ejemplo que se toma sirven de guía y de ayuda. (313)

Azpilicueta le sugiere al tío del protagonista de *Obabakoak* (que es el que lo sueña) que redacte un “método para el plagio” para que las nuevas generaciones de la literatura vasca “aprendan a llevar a buen término plagios con maestría” (313–14). El tío obedece. Como primera regla estipula lo siguiente: “Un plagiarlo ha de seleccionar textos de argumento claro ... cuanto más antiguo sea el modelo ... mejor ... se pueden utilizar mil cuentos de ... *Las mil y una noches*, pero ni uno solo de una antología de vanguardia” (314–15). Segundo, sugiere que el plagiarlo no se preocupe por buscar textos desconocidos; en cambio, “ha de elegir sus modelos entre los autores que andan en boca de todo el mundo” (316). Tercero, es recomendable que no copie un argumento existente sin antes cambiar los marcos temporal y espacial del relato.

Lo más importante, sin embargo, es que el plagiarlo esté preparado para defenderse en caso de ser descubierto. Si se defiende bien, podrá salir con honra de una situación potencialmente vergonzosa. “Pero,” dice el tío, “para eso le es indispensable ... aprender algo acerca de metaliteratura” (318). Así, a las preguntas malintencionadas sobre las obvias correspondencias entre su texto y la obra plagiada podrá contestar, sencillamente, que no se trata de ningún plagio sino de un “homenaje” al autor imitado. Estamos, al fin y al cabo, en la posmodernidad:

no hay nada nuevo bajo el sol ... los escritores no creamos nada nuevo ... todos escribimos las mismas historias ... El mundo, ahora, no es sino una enorme Alejandría, y los que vivimos en ella nos dedicamos a hacer comentarios acerca de lo que ya ha sido creado, y nada más. (319)

Con *Obabakoak*, Atxaga ha escrito un manifiesto de subversividad textual que recuerda el debate sobre las patentes médicas y la distribución de medicinas esenciales en los países en vías de desarrollo. A los pobres y desheredados literarios – acaba por proclamar el vasco – les está permitido robar; no tienen por qué respetar la propiedad intelectual. Es significativo que la misma novela que contiene esta irónica justificación del hurto sea también su puesta en práctica: no pocos de sus argumentos son “robados.”² El libro es además la prueba tangible de que el método funciona. *Obabakoak*, obra híbrida pues es medio novela y medio colección de cuentos, le sirvió a Atxaga para hacer el salto a la fama, al mismo tiempo que pudo izar la bandera vasca en la cumbre de la literatura universal.³ Por supuesto, Atxaga no fue el primero en realizar semejante hazaña desde una literatura nacional marginada. Medio siglo antes le precedió un bibliotecario argentino, para entonces ya medio ciego. Jorge Luis Borges empleó, además, la misma estrategia, apropiándose descaradamente de

cuantos argumentos encontraba impresos, cumpliendo precisamente el requisito que después estipularía Azpilicueta: cuanto más clásico el modelo, mejor.⁴

Pero Atxaga y Borges tienen más en común que su marginalidad y su incomparable habilidad para el hurto literario. Ambos suelen interesarse más por los argumentos que por los personajes; entre las lecturas preferidas de los dos encontramos a Kafka, Kipling y *Las mil y una noches*; y ambos manifiestan un decidido gusto por lo fantástico. En el presente trabajo me concentraré en este último elemento. Concretamente, me serviré de la teoría de lo fantástico y de la teoría de los tropos para argüir que Borges y Atxaga emplean el género fantástico como una estrategia subversiva que les permite reivindicar su propia posición marginal. En el ámbito de la política cultural, el potencial subversivo de lo fantástico les permite desestabilizar la jerarquía entre centro y periferia. En el ámbito más estrictamente textual y narrativo, lo fantástico les ayuda a deshacer una serie de diferencias paradigmáticas – entre original e imitación, texto y mundo, o autor y lector – y, así, abrir el campo literario a la libertad del juego intertextual.

A primera vista, parece evidente la conexión entre la subversión y lo fantástico. Rosemary Jackson (48, 173) ha argüido, por ejemplo, que la literatura fantástica tiende casi por naturaleza a tener un carácter subversivo.⁵ Sin embargo, como apunta José Monleón en su estudio sociohistórico sobre la literatura fantástica desde el siglo XVIII hasta principios del xx, el hecho de que el género se ocupe de fuerzas que cuestionan las certezas epistemológicas y políticas del mundo moderno no implica que su efecto final sea subversivo. Según Monleón, es significativo que lo fantástico sólo pudiera surgir una vez que la burguesía occidental hubiera consolidado su poder. Es verdad que el género se caracteriza por su interés en los “Otros” que amenazan la estabilidad de esa hegemonía burguesa: el mundo feudal, el hampa, la clase obrera organizada, los pueblos colonizados, lo femenino, etcétera. En este sentido, la literatura fantástica puede considerarse como síntoma de las inseguridades – si no un complejo de culpa – de la burguesía. Como arguye Monleón (72), sin embargo, en última instancia el género sirve tanto para *articular* esas inseguridades burguesas como para *domarlas*: “The exposition of the repressed is not necessarily a subversive act,” escribe, “if by subversion is meant a challenge to the causes of repression, a defiance of order, an assault on dominant ideology” (14). Para Monleón el papel político de lo fantástico es más bien el contrario, es decir: “the defense of the status quo and the preservation of economic order ... If anything, it serves precisely to help modify hegemonic discourse in order to justify the survival of bourgeois society” (14).

Como veremos en lo que sigue, Borges y Atxaga se apartan de esta tendencia conservadora en dos sentidos. Primero, el argumento de Monleón se refiere sobre todo a la literatura fantástica de siglos pasados y es sólo parcialmente válido para lo fantástico contemporáneo. Segundo, lo significativo en los casos

de Borges y Atxaga – y lo que contribuye al valor subversivo de su práctica textual – es que ellos mismos hablan desde el margen.

CENTRO Y PERIFERIA

Si, como arguye Marilyn Randall (532–37), el imperativo romántico de la originalidad artística, en conjunción con las barreras legales contra el plagio, pueden concebirse en un contexto determinado como instrumentos de opresión colonial, la imitación plagiadora perpetrada por representantes de culturas poscoloniales llega a adquirir cierto impulso revolucionario o descolonizador.⁶ En efecto, el mero hecho de que dos autores periféricos como Borges y Atxaga decidan apropiarse de la herencia literaria “universal” concentrada en los centros culturales de la metrópoli ya implica cierta subversión o relativización de la jerarquía político-espacial entre el margen y el centro.⁷ En ambos escritores esta actitud relativista se manifiesta también de modo más explícito. Según Sarlo, la obra de Borges llega a ser una exploración continua de la pregunta “how great literature can be written in a culturally marginal nation” (3). El propio Borges, por su parte, hizo suya la afirmación de Pascal de que “El centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (OI 15; EA 259).⁸ Esta idea panteísta del centro ubicuo corresponde en el ámbito literario al concepto de una tradición universal compartida por todos, y a la disposición de todos.⁹ En este marco cabe también citar el conocido “El escritor argentino y la tradición,” donde Borges defiende su derecho como argentino al patrimonio de la cultura universal y donde, después de observar que “es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países” y de preguntarse “¿Cuál es la tradición argentina?” contesta con ahínco:

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (D 160)

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general ... podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (D 161)

no debemos temer y debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos. (D 162)

Atxaga arguye algo muy similar en el texto que aparece al final de *Obabakoak* “a modo de autobiografía”:

ya se sabe que hoy en día, en pleno siglo veinte ... todo el pasado literario, ya el de Arabia, ya el de China, ya el de Europa, está a nuestra disposición ... Cualquier escritor puede así crearse su propia tradición ... No hay, hoy en día, nada que sea estrictamente particular.

El mundo está en todas partes, y Euskal Herria [el País Vasco], ya no es solamente Euskal Herria, sino ... *el lugar donde el mundo toma el nombre de Euskal Herria*. (377)¹⁰

Es más, la misma organización de *Obabakoak* socava toda noción de un centro único (Riera 17). El libro no parece tener principio organizador, ni tampoco jerarquía; los fragmentos simplemente se yuxtaponen al azar, así como avanza y retrocede el jugador del juego de la oca – que Atxaga convierte en metáfora de la vida (Izurieta 73). Para colmo, la traducción al castellano (hecha por el autor) no sólo contiene menos cuentos que el original en vasco, sino que están ordenados de forma diferente (Izurieta 74–75).

Tanto en Borges como en Atxaga la conciencia de que la creación literaria no puede ser sino intertextual hace que las distinciones entre autor y lector se disuelvan: el acto de leer se confunde con el de escribir – o el de traducir (Kristal xi–xxii). No sólo ocurre que cada lectura se convierte en una *reescritura* del texto leído; también la escritura se vuelve inevitablemente una *relectura* de la tradición. En Borges, desde luego, es constante esta concepción relativista del proceso literario. “Es trivial y fortuita,” dice en un mensaje al lector en su primer libro *Fervor de Buenos Aires* (1923), “la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (OC 16). La misma contaminación entre lector y autor aparece en “Pierre Menard, autor del *Quijote*,” uno de sus primeros cuentos, y en “La memoria de Shakespeare,” uno de sus últimos. Así también *Obabakoak* es un libro de lectores que se apoderan de la pluma, en que por ejemplo el protagonista puede decidir cambiar el final de un cuento clásico de *Las mil y una noches*.

Ahora bien, si el texto de Atxaga se confiesa producto de su época posmoderna, cabe argüir que los de Borges la anticipan. La imagen de Borges como autor posmoderno *avant la lettre* – sugerida ya por Barth en 1967 (29–34) y desde entonces convertida en un tópico – se confirma al comparar su poética con la expuesta en un texto paradigmático y programático del *modernism* anglosajón como es “Tradition and the Individual Talent,” de T.S. Eliot. Aunque Borges coincide con Eliot en enfatizar la relación dinámica entre escritor y tradición,¹¹ por otro lado su concepción de la literatura como *institución* no podría ser más diferente. Para Eliot, las obras canónicas lo son por su valor intrínseco; existe un arte “puro” y despersonalizado que por su índole particular se distingue de todas las demás prácticas sociales. Frente a esta visión centralizadora, el relativismo de Borges rechaza toda jerarquía, mina la idea de un solo centro, creador o universo, y desestabiliza así también el estatus privilegiado del texto literario.¹² Para Borges, por ejemplo, una obra clásica lo es menos por su valor intrínseco que porque un grupo de gente ha *querido* leerla como tal: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (OI 244). De la misma manera, afirma Borges

que la belleza no está limitada al mundo del arte, ni mucho menos; es “común y ... está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero” (245). Atxaga, al identificar autor y plagiario, secunda el relativismo estético del argentino. Entre los dos, pues, sacan al autor y la obra literaria de su posición privilegiada, postulando un universo artístico cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

LO FANTÁSTICO COMO COEXISTENCIA CONFLICTIVA DE DOS ÓRDENES DIFERENTES

En la larga narración fantástica que sostiene la segunda parte de *Obabakoak*, titulada “En busca de la última palabra,” se presenta un conflicto entre dos cosmovisiones: por un lado la moderna científica y por otro la popular del País Vasco. Un día, al mirar por casualidad la ampliación de una vieja foto de conjunto de su escuela primaria del pueblo de Obaba, el narrador empieza a sospechar una conexión entre Ismael, un antiguo compañero suyo y “el demonio de la clase,” y la posterior demencia mental de otro alumno, llamado Albino María. Descubre en la foto que Ismael, ubicado detrás de Albino, está sujetando un lagarto. Como nos explica el narrador, en la tradición popular de Obaba el lagarto ocupaba un lugar importante:

—Nunca os quedéis dormidos sobre la hierba— nos decían nuestros padres. Si lo hacéis, vendrá un lagarto y se os meterá en la cabeza.

—¿Por dónde?— preguntábamos.

—Por el oído.

—¿Para qué?— volvíamos a preguntar.

—Pues para comeros el cerebro. No hay nada que a un lagarto le guste más que nuestro cerebro.

—¿Y qué pasa después?— insistíamos.

—Os volveréis tontos...— afirmaban nuestros padres muy serios. (185)

A diferencia de sus compañeros, que salieron de Obaba, el tarado Albino María se quedó para convertirse en el tonto del pueblo. El narrador piensa haber dado con la causa: el día de la foto, el lagarto de Ismael debió de haberse introducido en el oído de Albino. Durante el resto del relato, que es continuamente interrumpido por otros cuentos intercalados, el protagonista descubre que en efecto existe una especie de lagarto tropical que suele meterse en la cabeza humana. Al confrontar a Ismael, sin embargo, éste rechaza las insinuaciones del narrador como ridículas. Aun así, justo cuando, al final, todas las sospechas parecen despejadas – resulta que los lagartos comesesos no se dan en el País Vasco, e Ismael se revela como un ecologista genuinamente preocupado por los reptiles – el narrador pasa una noche forzada en una chabola llena de lagartos. Curiosamente, a partir de ese momento su discurso narrativo empieza a perder

coherencia, y el narrador, que además dice sufrir de sordera, termina el libro en un estilo ya definitivamente infantilizado. Así, el final del cuento no sólo insinúa que un lagarto puede haber penetrado en el cerebro del protagonista; también apunta a una invasión del mundo racional por el de la tradición popular. Lo importante, sin embargo, es que el texto no vaya más allá de la insinuación. La prueba última es imposible de obtener porque el afectado es precisamente el narrador, nuestro único informante.

Ahora bien, ¿qué nos permite clasificar este cuento como perteneciente al género fantástico? Según Tzvetan Todorov, para quien lo fantástico se define como “the hesitation of the reader ... as to the nature of an uncanny event” (157), la clave estaría en el final abierto, es decir, en la vacilación del lector sobre lo ocurrido. Otros teóricos – Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Susana Reisz de Rivarola, entre otros – dirían que el carácter fantástico del cuento se debe, más que a esa duda final, al conflicto causado por la posible interpenetración de lo popular-maravilloso y lo racional-científico – dos paradigmas o códigos culturales que, en circunstancias normales, se excluirían el uno al otro, pero que en esta narración son reunidos en una “convivencia problemática.”¹³ Según Campra, la narrativa fantástica se caracteriza, o bien por “una transgresión absoluta” realizada por la cancelación de “la frontera entre dos órdenes de realidad que el texto presenta como inconciliables,” o bien por la presencia en la sintaxis del texto de “silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector” (“Silencios” 51–52; ver también Reisz 134). En el cuento aquí observado se dan los dos rasgos: la conjunción de dos órdenes y la ausencia de información esencial, que hace imposible la solución del enigma.

Al exponer su teoría sobre lo fantástico, Campra hace una importante distinción entre el cuento fantástico del siglo XIX – en que pululan los fantasmas y vampiros – y el contemporáneo, practicado por autores como Kafka, Cortázar y Borges. Concluye Campra que, bien mirado, el cuento contemporáneo resulta “mucho más inquietante, mucho más comprometedor, mucho más fantástico” que el decimonónico:

La estética del contraste predominante en el siglo pasado ofrecía, de todos modos, a pesar de la desestabilización, un margen de seguridad ... Al vampiro, si es real, se lo puede combatir ... En el cuento fantástico de hoy, esta mínima seguridad se ve tendenciosamente suplantada por la ausencia del enemigo. No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que no se sabe siquiera si ha ocurrido o no ... El héroe fantástico ya no puede combatir; se enfrenta con la nada: un punto interrogativo. (“Fantástico” 109)¹⁴

En lo que sigue partiré de este argumento para intentar explorar más profundamente qué es lo que caracteriza al cuento fantástico contemporáneo, género para

el que Alazraki (15–28) propuso el término de “neofantástico” que, por cierto, no prosperó.

Lo fantástico se ha definido como una intrusión en el mundo cotidiano de un elemento inexplicable y amenazante que suele ser de signo negativo (la aparición de un ángel, por ejemplo, no funcionaría). Ahora bien, en la literatura fantástica tradicional, que surge como reacción al auge de la cosmovisión científico-racional (Kroeber 1), este elemento perturbador se reconocía como absolutamente ajeno al sujeto humano amenazado. Por tanto, su aparición causaba horror, pero poco más.¹⁵ La literatura fantástica de este siglo es más compleja. Al igual que ocurría en la decimonónica, el impulso fantástico de la literatura contemporánea se origina en una noción de insuficiencia y descontento con la definición estrecha de la realidad impuesta por la hegemonía del paradigma científico. Aunque este paradigma – la razón – forma la base de la cosmovisión occidental, un autor como Julio Cortázar, que en ese sentido se revela como un surrealista tardío, decide abandonar la racionalidad para ir en busca de algo más allá: *lo otro* (Alazraki 28).

La herencia del psicoanálisis, sin embargo, ya no nos permite definir lo otro, ingenuamente, como elemento exterior al sujeto: Freud nos ha enseñado a pensar en lo otro como parte integral del yo. La búsqueda de lo otro tal y como la concibe Cortázar, por consiguiente, se convierte, en última instancia, en una búsqueda de sí mismo, impulsada por un anhelo de plenitud vital y de una comprensión más profunda del mundo y del ser humano. Se persigue algo más completo, sincero y libre que la sórdida existencia moderna. Pero esto significa también que la experiencia de lo fantástico ya no produce tan sólo horror. No es que éste desaparezca – a fin de cuentas se trata de un salto en el vacío – pero ahora el miedo se mezcla con un sentimiento de revelación y de liberación. Para que esta liberación se dé, sin embargo, hay que darle voz al otro, que ahora también es el “otro en sí mismo.” Hay que romper el *silencio* en que lo dejaba sumido lo fantástico decimonónico.

LA VOZ DEL OTRO

Arguye Campra que es precisamente en este silencio del otro donde estriba el efecto fantástico tradicional: “el texto fantástico ha establecido ... como una de sus dinámicas intrínsecas ... el silencio del ‘otro lado’ que se opone al mundo de la normalidad cotidiana; el silencio al parecer irrompible de la criatura fantástica” (“Silencios” 57). Al situar a los fantasmas y vampiros en “un espacio de ajenidad,” el cuento fantástico tradicional toma consistentemente el punto de vista del ser humano racional, impidiendo que el lector se identifique con las fuerzas invasoras de la realidad cotidiana. Así, “el guión del relato ... es siempre, de alguna manera, el de una guerra” (59) entre la humanidad y alguna fuerza ajena, en que se espera que el lector esté del lado de los humanos.

En autores contemporáneos como Borges y Atxaga este binarismo decimonónico entre “ellos” y “nosotros” se deshace. Al relacionarse con la tradición popular vasca, Atxaga, como intelectual vasco representante de su región natal, en realidad se convierte en *portavoz* del otro. En varios cuentos de *Obabakoak*, sin embargo, da un paso más: adopta el punto de vista de personajes marginados *dentro de* la sociedad rural vasca. Así, Esteban Werfell, el protagonista de la narración que abre el libro, es el hijo ilegítimo de un ingeniero alemán que vino a trabajar al País Vasco y que lleva una vida aislada de la comunidad. A los 14 años Esteban se enamora de una chica alemana que le aparece en una alucinación. En el momento en que decide aceptarla como real y escribirle una carta – a la que, sin saberlo él, contestará su propio padre, quien mantendría ese engaño por muchos años – rompe definitivamente con su entorno vasco: “Ahora ... sé que aquella carta marcó el final de una época en mi vida. Yo, que nunca había sido como los demás niños de Obaba, iba a convertirme ... en un digno sucesor del ingeniero Werfell” (38).

El segundo cuento presenta una carta escrita en 1903 por Lizardi, el canónigo de Obaba. Se trata de una confesión en la que el clérigo relata la desaparición de Javier, un chico del pueblo – también ilegítimo y por tanto discriminado. Un mes más tarde aparece en las calles de la población un jabalí blanco que, a pesar de su aire pacífico, es maltratado por los vecinos del pueblo. El viejo Matías, único amigo del chico desaparecido, lo identifica como Javier; en efecto, el animal empieza a hostigar precisamente a los que peor trataron al niño Javier. Por fin Matías le pide permiso al clérigo para matar al jabalí que, herido por una de las trampas que le han tendido en el bosque, debe de estar sufriendo terriblemente. Lizardi vacila pero asiente. Antes de que el viejo logre matar al animal, sin embargo, éste lo mata a aquél, aunque no sin quedar herido de muerte a su vez. Cuando Lizardi acude a rematar al jabalí agonizante, cree escuchar, entre los jadeos del animal, una voz llamando a su madre. En una nota final el comentarista concluye que Javier puede haber sido un hijo ilegítimo del propio Lizardi.

Así, los temas de la otredad y de la marginación recurren en toda la novela de Atxaga. Borges, como se sabe, tampoco dejó de estar fascinado por los espacios y seres marginales, la “otra orilla,” “el sur”: el otro lado de la verja del jardín en que pasó su infancia. No es por tanto casual que inicie su carrera de narrador con *Historia universal de la infamia*, una serie de minibiografías, apócrifas y auténticas, de criminales y otros marginados históricos. También en sus libros posteriores nos hace escuchar la voz de seres vilipendiados. En “El jardín de los senderos que se bifurcan” nos habla un espía que mata a un inocente sinólogo tan sólo para transmitir un mensaje; los narradores de “El indigno” (1B 25–35) y “La forma de la espada” (F 133–40) son y se saben traidores. Pero tal vez el intento más atrevido de darle voz al paria sea “Deutsches Requiem” (EA 129–41),

una especie de confesión narrada por un oficial nazi después de la derrota de Hitler.

Es atrevido este cuento porque, al darle voz a un representante del movimiento más universalmente condenado de este siglo, el autor solicita de parte del lector una cierta identificación y comprensión con el narrador, con lo cual el lector tal vez pierda su capacidad de condenar al criminal. Dice Otto Dietrich: “No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido” (EA 130). Como afirma el propio Borges en otro lugar:

En la realidad no hay, estrictamente, asesinos; hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto ... En otras palabras, quien ha leído la novela de Dostoievsky ha sido, en cierto modo, Raskolnikov y sabe que su “crimen” no es libre, pues una red inevitable de circunstancias lo prefijó y lo impuso ... Madame de Staël ha compendiado estos razonamientos en una sentencia famosa: *tout comprendre c'est tout pardonner*. (NED 358)

De este modo Borges no se convierte, desde luego, en un apólogo del nazismo. Más bien, “Deutsches Requiem” subraya que, para realmente combatir el mal, no basta con atribuirlo al otro, sino también reconocer su presencia, al menos potencialmente, en uno mismo. Darle voz al otro, en otras palabras, es invitarnos a reconocernos en él. Como dice Campra: “si nos es dado escuchar al ‘otro,’ es porque ese otro, en alguna medida, es también nosotros” (“Silencios” 68). Mediante esa identificación entre lector y personaje – si es que se produce – el abismo entre el yo y el otro se cierra. Como se ha dicho, no por eso se elimina el efecto de lo fantástico: la conciencia de que lo otro forma parte del yo más bien lo refuerza.

EL CONSUELO DEL ORDEN IMPOSIBLE

En Borges la fascinación con el otro está íntimamente vinculada con su dilema filosófico fundamental: comprender la índole del universo; enfrentarse con la paradoja de que, aunque para los seres humanos el universo es incomprensible y, por tanto, irrepresentable, no podemos dejar de seguir malgastando nuestras energías en el intento de resolver el enigma de su organización y sentido (Sarlo 55). Como observa Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”:

no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo ... La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios. (OI 134–35)

Al nivel más básico, lo que nos veda la comprensión del universo es el hecho sencillo de que formamos parte de él. Así como, según Kurt Gödel, ningún

sistema matemático puede fundamentarse en axiomas exteriores a él, la humanidad no puede trascender, epistemológicamente, el sistema en que está integrada. Los modelos que formamos de este sistema son necesariamente conjeturales, incompletos, y tan paradójicos como la afirmación del cretense de que todos los cretenses siempre mienten (Merrell 58). Nunca conoceremos el orden del universo – es más, nunca sabremos si *hay* tal orden. Como dice Sarlo: “As in Kafkaesque nightmares, the order of the world cannot be grasped by its subjects, and one questions not only the legitimacy of that order but also its very existence” (76).

Ahora, lo que nos impulsa a seguir construyendo modelos por más que los sepamos vanos es nuestra idea intuitiva de que “Surely there must be some sort of overriding order to everything, however chaotic it might appear on the surface” (Merrell 57). La obra de Borges es la formulación de esta idea. Articula la sospecha de que, más allá del orden científico, y más allá del caos detrás de ese orden, existe *otro orden* del que dependemos, y en el cual se encuentra escrito el destino del universo entero, incluido el nuestro individual. Esta tremenda idea nos produce, al mismo tiempo, horror y alivio; horror porque nos somete a un destino implacable, y alivio porque nos libera de la terrible responsabilidad implícita en el libre albedrío. Ahora bien: los elementos que apuntan a ese “otro orden” borgeano son precisamente aquellos cuya irrupción en la cotidianeidad produce el efecto fantástico; es decir, ese *otro* perseguido por Cortázar y sus protagonistas.

Como es sabido, en la obra de Borges la búsqueda del otro también es un tema recurrente. Así, por ejemplo, “El acercamiento a Almotásim” (1941) es una reseña apócrifa de una novela cuyo argumento relata el peregrinaje de un estudiante de derecho de Bombay obsesionado con la idea de encontrar a Almotásim, un hombre del que procede tal “claridad” (F 41) que se refleja en todos los que lo hayan visto. La novela termina cuando el protagonista está a punto de entrar en la habitación donde, se supone, encontrará al hombre buscado. Sin decirlo de forma explícita, el cuento sugiere que, al ver a Almotásim, el estudiante se verá a sí mismo; incluso es posible que en la habitación no haya más que un espejo. Esta interpretación es reforzada por una larga nota final, en la que Borges resume un poema persa en que un grupo de pájaros va en busca de su rey para acabar por comprender que ellos mismos son ese rey. La idea sugerida es obvia: el camino *es* el destino, el buscador *es* lo buscado, y el otro *es* el yo.

El cuento “La busca de Averroes” (1957) presenta un tema similar. La busca del título es doble: se refiere a la búsqueda emprendida por el filósofo árabe Averroes en un intento por comprender – en base a unas pocas, fragmentarias y secundarias fuentes – algo que para él es incomprensible: sin saber lo que es el teatro, pretende descifrar el significado de los conceptos artistotélicos de la tragedia y la comedia. La segunda búsqueda a que el título apunta es la que el

propio Borges emprende a través de la redacción del cuento. Basándose como su protagonista en unas pocas y fragmentarias fuentes secundarias, trata de captar la para él inasible persona de Averroes. La vanidad de ese intento es explicada al final del cuento en una serie de comentarios metaliterarios. Aunque parezcan casuales, estas observaciones son de gran significación porque, como veremos dentro de un momento, acaban por subvertir la jerarquía entre mundo y texto, entre autor y personaje.

LA ASIMILACIÓN DEL OTRO Y LA METONIMIZACIÓN DE LA METÁFORA

Como afirma David Lodge, en última instancia toda interpretación de un texto literario lo acaba viendo como una expresión metafórica del mundo: parte de una jerarquía metafórica según la cual el texto es un “vehículo” – es decir, elemento derivado – del mundo concebido como “tenor,” o sea elemento referencial (Lodge 109). Así, por ejemplo, para Alazraki (41) “La metamorfosis” de Kafka es una expresión artística de la condición humana. A primera vista, los comentarios finales que pone Borges a “La busca de Averroes” parecen confirmar esta visión más o menos convencional. A medida que redactaba el cuento sobre Averroes – nos dice – éste se iba burlando de él:

Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que *mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía.* (EA 159–60; cursiva mía).

Este último pasaje afirma que, en efecto, el texto es un efecto metafórico, una sublimación figurativa, del mundo y del autor. Inmediatamente después, sin embargo, esta jerarquía se invierte: Borges declara que “para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre” (EA 160), es decir Averroes. Ahora el texto ha pasado a ocupar la posición primaria, de origen, del cual el autor es tan sólo un efecto secundario. La serie infinita de inversiones que Borges sugiere acto seguido acaba por eliminar toda noción jerárquica: “para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito” (EA 160). Para Borges, en otras palabras, tanto vale decir que el autor produce el texto como que el texto produce al autor; el texto y el personaje *complementan* al autor y al mundo. La idea del origen es sustituida por la de un eterno movimiento circular.

En estos dos cuentos analizados, Borges disuelve la oposición entre el yo y el otro para convertirla en una *integración*: Borges y Averroes son presentados como el anverso y el reverso de una misma medalla. O para decirlo de otro modo, lo que parecían dos *paradigmas* mutuamente excluyentes se juntan ahora en un mismo *sintagma*. Su relación, por tanto, ya no es metafórica sino metonímica. “El otro” no es vehículo del tenor “yo,” ni el “yo” vehículo del

“otro.” Ya no hay un elemento primario y otro derivado; los dos están en un mismo nivel.

En este contexto quizá cabe recordar brevemente la conocida teoría de los tropos de Roman Jakobson. En 1956, como se sabe, el lingüista ruso publicó un estudio revolucionario sobre la afasia en que argüía que los principios de combinación (sintagmática) y de selección (paradigmática) – que según Saussure rigen todo el lenguaje – deben relacionarse con los tropos de la metonimia y la metáfora, respectivamente. La metonimia y la metáfora serían, entonces, dos principios opuestos y esenciales para el funcionamiento del lenguaje (95–114). Como figura retórica propiamente dicha, desde luego, la metáfora se da cuando un término es sustituido o relacionado con otro término de un contexto semántico diferente (dientes/perlas); la metonimia, en cambio, se da cuando un término es reemplazado por otro del mismo contexto semántico, generalmente un término contiguo (bebida/vaso). Jakobson arguye que la metonimia y la metáfora también pueden manifestarse, en un nivel más abstracto, como principios organizadores del discurso. Así la prosa, que suele progresar mediante nexos de contigüidad, sería esencialmente metonímica. En la poesía, en cambio, cuya estructura se fundamenta en los paralelismos (el verso, la rima), predominaría el impulso metafórico (Lodge 89–90). Según una famosa afirmación de Jakobson, el lenguaje poético “projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination” (71). Este principio se puede explicar como sigue: si la metáfora relaciona dos paradigmas de contextos semánticos diferentes, llama la atención no tanto sobre lo que los términos tienen en común cuanto sobre su *diferencia*. Es precisamente esa diferencia la que genera la fuerza expresiva de la figura; cuanto mayor es la distancia semántica, más poderosa es la imagen. De esto sigue, sin embargo, que al proyectar un elemento paradigmático en un contexto sintagmático ajeno, aquél nunca pierde su lugar en el eje paradigmático – la conexión con su propio contexto – y no es plenamente incorporado en el contexto nuevo. Como dice Borges: “la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas” (01 59).

Pues bien, en realidad gran parte de la ficción fantástica de Borges se fundamenta en esta “metonimización de paradigmas.” En el cuento titulado “El otro” Borges, de visita en Cambridge (EE.UU.), se sienta en un banco a la orilla de un río cuando se da cuenta de que, sentado a su lado, se encuentra una versión mucho más joven de sí mismo. El joven y el viejo Borges conversan; no se sabe si el viejo sueña al joven o el joven al viejo, pero al final se sugiere que el viejo, despierto, participa en el *sueño* del joven. Así como en “Averroes,” pues, este cuento metonimiza una jerarquía paradigmática, en este caso al afirmar que la realidad y el sueño se interpenetran y complementan. Queda abolida la jerarquía metafórica y su implícita distinción entre lo real y lo soñado – entre un elemento referencial, primario, y otro derivado, secundario. Para Borges la realidad y el sueño se producen mutuamente.

Así, también en “El sur” (F 195–204) el paradigma del sueño se integra con el de la vigilia, mientras que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (F 13–36) se metonimizan los paradigmas de la imaginación y la realidad. En “El evangelio según Marcos” (IB 127–136) una lectura de la Biblia produce la repetición de la historia que narra. Son, en fin, comunes en Borges estas contaminaciones metonímicas entre funciones que la estructura semántica del lenguaje (y de la narrativa) suele colocar en oposición paradigmática. Los asesinatos borgeanos tienen algo de sacrificio; los traidores fácilmente se convierten en héroes. Las víctimas son cómplices de su propia muerte, y no es improbable que Judas, no Jesús, sea el Salvador.¹⁶ La figura retórica que surge de todos estos paradigmas “metonimizadas” es, bien mirado, la paradoja o el oxímoron, definido por la Real Academia como la “combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido.”

El cuento “Deutsches Requiem,” ya mencionado, nos permite vislumbrar cuánto esta filosofía oximorónica de Borges debe a los escritos de Schopenhauer (de quien Borges dijo en el “Otro poema de los dones” que “acaso descifró el universo”).¹⁷ Según Schopenhauer, dice Borges, “Hay una voluntad que se encarna en cada uno de nosotros y produce esa representación que es el mundo” (SN 92). El alemán se coloca así en la tradición solipsista del idealismo de Hume y Berkeley, para quienes la realidad es, en última instancia, el producto de una serie de procesos mentales. Llevadas a su extremo, las consecuencias de esta filosofía son desconcertantes: si el mundo se origina en nosotros, somos nosotros la causa de todo lo que nos ocurra. Según la explicación de Dietrich, Schopenhauer efectivamente lo ve así:

todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad. (EA 133–34)

Según esta visión, el hombre, al vivir, hace su destino al mismo tiempo que su destino le hace a él hasta que, en el momento de la muerte, vida y destino coinciden. En Borges esta noción se extiende a la concepción del tiempo. En el poema “Heráclito” y el párrafo final de la “Nueva refutación del tiempo” afirma: “El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy ese río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego” (OI 240). Borges comprende con angustia que también el hombre y el tiempo *se hacen mutuamente*: sin hombre no hay tiempo, sin tiempo no hay hombre. Es cierto que el tiempo mata al hombre, pero, como el hombre *es* el tiempo, vale decir que el hombre se mata

a sí mismo; es su propio verdugo. Todos acabamos suicidas, tanto los nazis como Borges, quien en su interpretación del *Biathanatos* de John Donne sugiere que incluso puede ser verdad para Jesucristo (OI 121–25). Dice Dietrich: “somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: “Tú eres aquel hombre”” (EA 140).

Si en los cuentos fantásticos de este siglo “lo otro” ya no es clasificable como elemento ajeno al yo sino que se origina en lo más hondo de nosotros mismos, por consiguiente tampoco causa ya sólo horror. En Borges los momentos de revelación de lo otro, en los que el protagonista entrevé el orden del universo y *comprende*, siempre causan sentimientos contradictorios. Así, cuando el protagonista de “Las ruinas circulares” se da cuenta de que es producto de un sueño, lo hace “con alivio, con humillación, con terror” (F 69). Vemos una reacción oximorónica similar en Juan Dahlmann cuando, en “El sur,” va al encuentro de su destino: “Sintió ... que morir en una pelea a cuchillo ... hubiera sido una liberación para él” (F 204). Lo mismo ocurre en “Deutsches Requiem,” en que el nazi Dietrich recibe la derrota de Alemania con “el misterioso y casi terrible sabor de la felicidad” (EA 138). En realidad este cuento en particular está plagado de elementos oximorónicos y paradójicos de este tipo. Así como en los relatos analizados más arriba se llegan a identificar el agresor y el agredido, aquí se sugiere que verdugo y víctima – cuya relación lingüística normal sería paradigmática – se conjugan en un mismo sintagma:

Hitler creyó luchar por *un* país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad ... [Le] enseñamos [al mundo] la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: “Tú eres aquel hombre.” Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. (EA 140)

EL OXÍMORON COMO TROPO CONSTITUTIVO DE LO FANTÁSTICO

En *Romantic Fantasy and Science Fiction* Karl Kroeber afirma, siguiendo a Rosemary Jackson, que lo fantástico se fundamenta en el tropo del oxímoron, o, como dice, “the possible-impossible” (118): “fantasy is a magnified development of oxymoron, because it manifests the human power to conceive the inconceivable, the inconceivable being, most simply, whatever is different from the conceiver” (139).¹⁸ Como acabamos de ver en relación con la cuentística de Borges, el oxímoron parece ser, en efecto, el tropo que mejor refleja la esencia de lo fantástico, más que la metáfora o la metonimia propiamente dicha (aunque también vimos que el oxímoron surge en Borges de un proceso de metonimización de paradigmas).¹⁹ Es verdad que los tres tropos mencionados

presuponen un nexo entre dos elementos semánticos diferentes, pero de los tres el oxímoron es el que más tensión produce; es el único que realmente integra dos elementos opuestos.

Y es que, dada su índole peculiar, el oxímoron no puede sino aparecer en un mismo sintagma. Siempre exige, además, la presencia de los dos elementos, mientras que en la metonimia y la metáfora uno de los dos puede estar ausente. La metáfora se reduce, en última instancia, a una proyección *momentánea* del eje paradigmático sobre el eje sintagmático, sin realmente modificar el orden y la relación jerárquica entre tenor y vehículo. La metáfora, en otras palabras, expande el sistema lingüístico y conceptual, pero no lo subvierte. En este sentido la metáfora es más bien propia de la literatura fantástica decimonónica. En la del siglo xx, en cambio, los dos paradigmas conflictivos están presentes desde el principio, conjugándose oximorónicamente en el mismo sintagma.²⁰ No hay en el oxímoron – una plena apuesta simultánea por dos elementos contradictorios – una jerarquía entre un elemento primario y otro secundario o derivado. Al contrario de lo que ocurría en el siglo xix, entonces, ahora sí se socavan los mismos fundamentos del orden.

LA SUBVERSIÓN FANTÁSTICA DESDE EL MARGEN

Como hemos visto, para que una narración sea fantástica no basta con yuxtaponer los paradigmas; si fuera así, se tendría que incluir cualquier relato que, por ejemplo, combinara pasajes oníricos con escenas de vigilia. Es necesario que los paradigmas se *interpenetren*. La problemática “prueba” narrativa de esa interpenetración de paradigmas es lo que Borges llama el *terminus ad quem*: el elemento cuya presencia nos hace exclamar “Entonces, ¿qué?” En la clásica novela *The Time Machine*, de H. G. Wells, el *terminus ad quem* lo constituyen las flores que se lleva el protagonista del futuro, motivo también presente en el sueño de Coleridge, recontado por Borges en *Otras inquisiciones* (19–23). La obra fantástica de Borges está repleta de *termini ad quem*, desde los conos metálicos de Tlön a las monedas de “El otro.” En la narración principal de *Obabakoak*, de Atxaga, el *terminus ad quem* aparece como la demencia del protagonista, y en el cuento de Lizardi lo constituyen los lamentos del jabalí blanco que llama a su madre. En todos estos casos, pues, el *terminus ad quem* se coloca en una relación oximorónica con la realidad cotidiana en que irrumpe.

Como tropo, el oxímoron se sirve de la infraestructura lógica de la lengua para burlarse de esa lógica y superarla. Al representar la imposibilidad de captar el mundo con medios lingüísticos, logra en cierta forma concebir lo inconcebible, o representar lo irrepresentable: demuestra simultáneamente los límites y el poder del texto. En este sentido, el oxímoron funciona como la paradoja, que, según Sarlo,

affects the principle of identity and, even more radically, the logical structure of our reasoning ... The fact is that paradox criticizes common sense and empiricism. The question ... is whether paradox upholds the power of logic against the power of common sense, or, on the contrary, shows up the hollow nature of our reasoning, while pointing at the same time to the unavoidable conclusion that reality can be grasped neither through perception nor through the formal structure of logic. I think that both these answers are present at the same time in Borges's philosophical stories. (58)

Como un puñado de arena echado al motor paradigmático del lenguaje – su mecanismo de selección binaria que, normalmente, impide la presencia simultánea de dos paradigmas diferentes – el oxímoron hace que éste se atasque y se congele en un resultado ambiguo. Es aquí donde lo fantástico difiere del psicoanálisis freudiano. Por mucho que éste haya contribuido a la conciencia contemporánea de que *lo otro* se origina en el *yo*, hay una diferencia fundamental entre el proyecto del doctor vienés y el de la literatura fantástica. Si Freud se preocupó por lo otro, lo irracional, fue más que nada para *domesticarlo*, someterlo al mando de la razón. Según Karl Kroeber, los objetivos de Freud caben perfectamente en el proyecto imperialista de la modernidad, que buscó extirpar lo ajeno, convenientemente calificado como “primitivo.” Al partir del principio de que “nothing can happen that is not naturalistically explicable,” Freud “claims to prove ... that there exists no such thing as fantastic experience, only illusions of it” (90).

Autores como Borges y Atxaga (y, en cierto sentido, Cortázar) se sitúan al lado opuesto del argumento. Para ellos, lo fantástico es prueba no de la omnipotencia de la razón sino de sus *limitaciones* fundamentales. Cuando Borges emplea un oxímoron o una paradoja, se aprovecha del lenguaje para destruirlo, burlándose de las pretensiones lógicas implícitas en sus categorías semánticas y en la cosmovisión derivada de ellas. En el nivel de la sintaxis narrativa es la misma técnica del oxímoron la que crea el efecto fantástico: al dejar que los paradigmas se conjuguen, contaminen e interpenetren, el autor mina las seguridades semánticas del lector (Reisz 141). Deshace las fronteras entre yo y el otro, entre ficción y realidad, pero, en última instancia, también destruye las jerarquías entre periferia y centro, entre colonia y metrópoli, entre plagio y original. Y así demuestra que el arte y la belleza no sólo son de todos sino que, además, están en todas partes.

Oberlin College

NOTAS

- 1 *Obabakoak* es una palabra vasca que significa algo así como “gente y cosas de Obaba.” El pueblo ficcional de Obaba ocupa un lugar central en la novela.
- 2 Son muchas las fuentes usadas, desde la tradición oral vasca, *Las mil y una noches* y Cervantes y otros autores del Siglo de Oro, hasta cuentos de hadas, Quiroga, Borges, Shakespeare y Kafka.
- 3 *Obabakoak*, ganador del Premio Nacional de Literatura de 1989, también fue recibido con entusiasmo fuera de España. En el *New York Times* fue caracterizado como “fresh” y “extraordinary.” Según el crítico de este periódico, el libro “can truly claim world literature as its precursor ... Its pages make the word and the world new and fresh again, with an originality not very common in contemporary Spanish narrative” (Suárez-Galbán).
- 4 En la literatura de Borges, afirma Beatriz Sarlo, “cosmopolitanism is a condition that allows him to invent a strategy for Argentine literature. Conversely, the reordering of national cultural traditions enables Borges to cut, select and reorder foreign literatures without preconceptions, asserting the right of those who are marginal to make free use of all cultures ... From the edge of the West, Borges achieves a literature that is related to foreign literature but not in any subordinate way” (5).
- 5 “Merely on a thematic level,” afirma Jackson, “... fantastic literature is not necessarily subversive”; “Those elements that have been designated ‘fantastic’ ... have been constantly re-worked, re-written and re-covered to *serve* rather than to *subvert* the dominant ideology” (175). Aun así, para Jackson no cabe duda que la literatura fantástica es subversiva en un nivel estructural: “many fantasies from the late eighteenth century onwards attempt to undermine dominant philosophical and epistemological orders ... Like the grotesque ... the fantastic can be seen as an art of estrangement, resisting closure, opening structures which categorize experience in the name of a ‘human reality.’ By drawing attention to the relative nature of these categories the fantastic moves towards a dismantling of the ‘real’” (175); “The modern fantastic ... is a subversive literature” (180).
- 6 Randall también observa, sin embargo, que este impulso revolucionario potencial del plagio suele anularse cuando las instituciones metropolitanas lo identifican y validan como “intertextualidad,” lo cual equivale a su “domestication into the mainstream of contemporary aesthetic values” (536).
- 7 Tal vez no sea obvia la clasificación de Argentina como zona culturalmente periférica. Según Carlos Rincón, sin embargo, “Borges is an intruder in Euro-American modernism in the sense of a cultural *extopia* of a peripheral marginality ... What is different in Borges’s fiction is a historical (and political) dimension that goes beyond the strategies of the modern: the fact that [in ‘Pierre Menard’] the primacy of the original (*Don Quixote*) and the hierarchy of metropolis and periphery, model and copy, have been overcome” (168). Para Rincón, los textos de autores como Borges y Gabriel García Márquez “are part of a counter-narration that qualifies the Western modern’s stories of Enlightenment and historical teleology” (177).

- 8 En lo sucesivo, las citas de las obras de Borges se identificarán según las siguientes siglas: *Fervor de Buenos Aires* (FBA), *Otras inquisiciones* (OI), *El aleph* (EA), *Discusión* (D) *Ficciones* (F), *El informe de Brodie* (IB), *Siete noches* (SN), *Nueve ensayos dantescos* (NED). Las citas de Atxaga todas provienen de *Obabakoak*.
- 9 Dice Borges hablando de Dante: “La noción panteísta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas y el destino de esas criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y a su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor” (NED 346).
- 10 Es interesante que, para reforzar su tesis, Borges mencione la influencia en Güiraldes de *Kim* de Kipling (D 157–58), el mismo ejemplo que se da en el “Método para el plagio” de Atxaga (318). Por otra parte, hay que señalar las importantes diferencias entre las respectivas posiciones de Borges y Atxaga. Si el argentino tenía el privilegio de escribir en un idioma de importancia mundial, con una rica tradición literaria, el vasco tenía la incomparable ventaja de tener al propio Borges como precursor y ejemplo literario: como hemos visto, la presencia de Borges en *Obabakoak* es absolutamente crucial.
- 11 Según Eliot, cada obra nueva proviene de la tradición al mismo tiempo que la modifica: “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it” (49–50). Nicholas Shumway demuestra cómo Borges y Eliot comparten una misma concepción de la función en el proceso creativo del talento individual y del esfuerzo: “innovation and individual talent count for little; the best poets can do is take from tradition, and add a little to it ... It was this last idea that purportedly led Borges to maintain in ‘Kafka y sus precursores’ that literature is rewritten each time it is read.” Según Shumway, para Borges como para Eliot, “ultimately the creation of a poem is beyond the will of the poet” (260–62).
- 12 “Although there is some coincidence between Eliot’s and Borges’ view of literary tradition as a two-way system,” escribe Rodríguez Monegal, “Eliot underlines the stately aspect of this system, while Borges emphasizes the paradoxical nature of it” (115).
- 13 Las frases “códigos culturales” y “convivencia problemática” son de Barrenechea (47).
- 14 En otra parte Campra afirma que en el siglo XIX lo fantástico se caracterizaba por una “transgresión de fronteras a nivel semántico,” mientras que en el siglo XX “la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos ... es decir, en el nivel sintáctico” (“Fantástico” 97).
- 15 Aunque Todorov dice rechazar el horror como rasgo definitorio de lo fantástico, Alazraki arguye que en última instancia el búlgaro “nos remite al miedo y al horror como únicos rasgos distintivos de lo fantástico” (19).
- 16 Cito algunos ejemplos de los muchos. Al final de “Los teólogos”: “en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (EA 68). En “El duelo,” Marta Pizarro y Clara Glencairn viven para competir, queriéndose; cuando Clara muere, “Marta comprendió que su vida ya carecía de razón” (IB 97). Tadeo Isidoro Cruz,

- después de juntarse con Martín Fierro para combatir sus propios hombres, “comprendió que el otro era él” (EA 86).
- 17 Según Robert Lemm (109), Borges sólo adoptó el aspecto metafísico de Schopenhauer, dejando de lado los aspectos de la religión y la moral.
 - 18 Es importante notar que Kroeber, al hablar de “romantic fantasy,” no diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico: incluye también a autores como Tolkien y García Márquez.
 - 19 Escribe Borges en “El Zahir”: “En la figura que se llama *oximoron* [sic], se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro” (EA 167). La idea de la metáfora como tropo esencial de lo fantástico es propuesta por Alazraki en un libro sobre Cortázar. Según Alazraki lo “neofantástico” “recurre a metáforas alógicas” para significar “el hombre y su condición en el mundo” (41). “La literatura neofantástica nos confronta con imágenes en las cuales no siempre es posible precisar a qué tenor apunta el vehículo.” Son metáforas *absolutas* que “rechazan todo tenor o los aceptan todos” (63).
 - 20 Esto no quita el hecho de que la narrativa fantástica suele organizarse metonímicamente en cuanto constituye un discurso realista (y no poético). Como indica David Lodge, cuanto más metonímico el texto – es decir, cuanto más rico en la “requirida invención de hechos circunstanciales” (Borges, IB 9) – más realista resulta (Lodge 93–108).

OBRAS CITADAS

- ALAZRAKI, JAIME. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.
- ATXAGA, BERNARDO. *Obabakoak*. Pról. Ibon Sarasola. Barcelona: Ediciones B, 1989.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género.” *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz, 1985. 45–54.
- BARTH, JOHN. “The Literature of Exhaustion.” *The Atlantic Monthly* 220.2 (Aug 1967): 29–34.
- BORGES, JORGE LUIS. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1966.
- . *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1996.
- . *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1971.
- . *La memoria de Shakespeare. Obras completas*. Vol. 3. Barcelona: Emecé, 1996. 375–99
- . *Nueve ensayos dantescos. Obras completas*. Vol. 3. Barcelona: Emecé, 1996. 341–74.
- . *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

- . *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CAMPRA, ROSALBA. "Fantástico y sintaxis narrativa." *Río de la Plata* (París) 51 (1985): 95–111.
- . "Los silencios del texto en la literatura fantástica." *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Quinto Centenario, 1991. 49–73.
- ELIOT, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1972. 47–57.
- IZURIETA, IBON. "Obabakoak: Orality and the Production of Basque Texts." *Torre de Papel* 4.2 (1994): 73–80.
- JACKSON, ROSEMARY. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- JAKOBSON, ROMAN. *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Harvard UP, 1987.
- KRISTAL, EFRAÍN. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.
- KROEBER, KARL. *Romantic Fantasy and Science Fiction*. New Haven: Yale UP, 1988.
- LEMM, ROBERT. *De literator als filosoof. De innerlijke biografie van Jorge Luis Borges*. Kampen: Kok Agora, 1991.
- LODGE, DAVID. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- MERRELL, FLOYD. "The Writing of Forking Paths: Borges, Calvino and Postmodern Models of Writing." *Variaciones Borges* 2.3 (1997): 56–68.
- MONLEÓN, JOSÉ B. *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- RANDALL, MARILYN. "Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization." *New Literary History* 22 (1991): 525–41.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- RIERA, MIGUEL. "El tópico hecho añicos. Entrevista con Bernardo Atxaga." *Quimera* 94 (1989): 12–18.
- RINCÓN, CARLOS. "The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity." *Boundary 2* 20.3 (1993): 162–79.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. "Borges: The Reader as Writer." *Prose for Borges*. Ed. Charles Newman and Mary Kinzie. Evanston: Northwestern UP, 1974. 96–137.
- SARLO, BEATRIZ. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Ed. John King. London: Verso, 1993.
- SHUMWAY, NICHOLAS. "Eliot, Borges, and Tradition." *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 260–67.
- SUÁREZ-GALBÁN, EUGENIO. "A Village in the Palm of One's Hand." Res. de *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga. *The New York Times* 20 June 1993.
- TODOROV, TZVETAN. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Prol. Robert Scholes. Ithaca: Cornell UP, 1975.