

El laberinto latinoamericano: La historia cifrada y la historia visible.

Por: Jahir Pérez García

Las “Babas del diablo” y “Segunda Vez” de Julio Cortázar en referencia con sus escritos sobre el cuento y lo fantástico desde la perspectiva de Ricardo Piglia, pensador latinoamericano

Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando, esas cosas tenían que pasar sin escombros, ustedes proceden tranquilos, palabra del jefe, cada tanto lo repetía por las dudas, ustedes la van piano, total era fácil, si algo patinaba no se la iban a tomar con nosotros, los responsables estaban arriba y el jefe era de ley, ustedes tranquilos, muchachos, si hay lío aquí la cara la doy yo, lo único que les pido es que no se me vayan a equivocar de sujeto, primero la averiguación para no meter la pata y después pueden proceder no más. En segunda Vez. Julio Cortázar

Resumen

Este artículo tiene como objeto analizar la naturaleza del cuento en Cortázar y Borges como narradores del siglo XX desde una mirada en perspectiva de la historia cifrada y visible del pensamiento latinoamericano. El cuento según Liliana Oberti (Profesora argentina dedicada a la investigación del cuento como género literario en la Universidad de Palermo) es un relato breve, de intensidad extrema que está encaminado a obtener un efecto único o principal; Según Cortázar es una forma de trasposición de la lucidez que el autor busca anunciar al texto para que el lector la experimente de la misma Manera.[\[1\]](#)

El tránsito entre el autor y el lector, está mediado por una materia verbal que para Julio Cortázar se escapan de la visión del narrador. En su cuento *Las babas del diablo* o los hilos de la virgen, nos abrimos a un primer encuadre o a la visión total de una completa exposición del proceso creador que caracteriza un relato de esta naturaleza. Cortázar nos deja las sensaciones de una aproximación a la teoría, el preámbulo de lo que serían sus teorías sobre el cuento y además, nos deja constancia de la angustia y metafísica que en él suponen la construcción del mismo. En los primeros hilos de *Las babas del diablo* se atrapa más que una anécdota literaria o visual, ya que seguimos paso a paso, las sensaciones escambrosas del soñar o de ese signo inverso del sueño en el que las cosas que soñábamos bastante claras, una vez despiertos, son un coágulo informe, una masa que no tiene el mínimo sentido, que empieza; en el proceso de la creación literaria a desencadenar la estructura y la coherencia de lo que Cortázar nos ha llamado “Extrema lucidez”.

“¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa. De todas maneras si la analogía es evidente, la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido per se...”[\[2\]](#)

El autor afirma que las ideas expuestas en sus conferencias las saco sobre todo de ese examen crítico de su propia obra literaria y eso lo leemos en el cuento, “Las babas del diablo”, escrito tres años antes de la conferencia “Algunos aspectos del cuento” [3] en la Habana, donde nos revelamos la idea del creador-Cortázar, se nos había anticipado a la actitud del creador, las formas y el momento en qué el genio descubre el instante de la significación iluminada de esa realidad que representa.

“...¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris... Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.” (Cortázar: *Las babas del diablo*)

Es precisamente esta cita en Cortázar un momento incandescente que representa el momento revelador de la escritura donde la escena poética es la suma de todos los momentos de la vida; donde se combate con la nada y donde no se pierden esos espacios fantásticos que atraviesan la cotidianidad de la vida y que se escabullen por el lente de la cámara del fotógrafo que, los está mirando y que se quedan, siguen, continúan y pierden su deseo y la necesidad de fundirse en el momento mismo en qué se aprieta el botón. Michel que es, al mismo tiempo fotógrafo y artista, es un fragmento de sus ilimitables piezas de lo expresable, que podrían caber en una nada, en un vacío y en una ansiedad vasta de representar lo irrepresentable, de captar la nada o eso que sencillamente no expresa lo mínimo para conseguir ese resto que falta.

Sin embargo, no deja de ser esto un momento que no cesa de escribirse y que no está establecido en el universo fantástico, ya que sus límites provienen de las formas en qué se mira ese bloque informe incrustado en nuestra memoria. Ese bloque informe que es el tránsito por el cual la mínima anécdota es germen y semilla de un cuento y se transforma. Este trasegar a través de esos bloques oníricos caracteriza una definición de lo que es el cuento mismo en Julio Cortázar.

Ricardo Piglia en su tesis VIII sobre el cuento nos deja ver como Kafka cuenta con claridad la historia secreta, el haz de la página queda al descubierto mientras que el lado de arriba, el lado visible se vuelve un algo enigmático y oscuro. En *segunda* vez, el cuento que revisamos en la obra de Cortázar sucede el mismo procedimiento, con la diferencia que el enigma político queda sin resolver o sin señalar al culpable de los acontecimientos visibilizados por el arte. Esto aparece mediante un elemento de la literatura fantástica contemporánea, que es

específicamente, *El leitmotiv*¹, que se da por la recurrencia del motivo literario de la *oficina siniestra* como un contenido del cuento casi natural a la narración.

“—Menos mal que quedamos pocos —dijo María Elena—, estos lugares deprimen.

—Hay que tomarlo con filosofía —dijo el muchacho—, no se olvide que va a tener que volver, así que mejor quedarse tranquila. Cuando yo vine la primera vez no había nadie con quien hablar, éramos un montón pero no sé, no se congeniaba, y en cambio hoy desde que llegué el tiempo va pasando bien porque se cambian ideas.” (Cortázar: “Segunda vez”)

Este cuento por supuesto utiliza el tono sugerente del relato para hacer una narración elíptica y al mismo tiempo terrorífica de los acontecimientos. Logra por medio del arte de la memoria elaborar los lugares comunes por donde debe pasar los sujetos que eran esperados sin saberlo en la oficina, sin una finalidad aparentemente señalada y al mismo tiempo logra borrar las huellas de la sin razón que han dejado el mal humor de la muerte y la resignación. No obstante, lo que en una primera lectura del cuento nos deja sin explicaciones, resulta más claro cuando nos damos cuenta que el citado por segunda vez a la oficina es objeto de una desaparición, es el objeto de una desaparición forzada aparente natural a los acontecimientos del cuento. Una desaparición que en el instante es connatural a los hechos por el hecho que implica el silencio de los inocentes, se vuelve una rebelión artística que ya es imparable como un tatuaje pegado a lo siniestro, que se queda en la memoria de todos los hombres.

“La vida es una sala de espera —dijo el señor calvo, pisando el cigarrillo con mucho cuidado y mirándose las manos como si ya no supiera qué hacer con ellas, y la señora anciana suspiró un asentimiento de muchos años y guardó el frasquito justo cuando se abría la puerta del fondo y la otra señora salía con ese aire que todos le envidiaron, el buenos días casi compasivo al llegar a la puerta de salida...” (Cortázar: “Segunda vez”)

La cuestión de esta desaparición forzada es la conjunción textual del arte con lo político, como una forma de alegato contra un fenómeno que se ha generalizado en la mayoría de los regímenes militares y no militares en América Latina. Aquí el autor familiariza un hecho trivial y transforma lo que sería una apología analógica de cualquier trámite burocrático en las oficinas del estado, que cuyo fin literario en la vida social debe ser interpretado por el papel activo del lector. Este sentido del lector, ya muchas veces analizado en la obra de Cortázar ahora no sólo es un elemento necesario de la obra literario sino también participa como un síntoma

¹ Un *Leitmotiv* es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, se utiliza de forma recurrente a lo largo de la obra de arte terminada. Tiene su origen en la música, más concretamente en la ópera, pero ha sido ampliado a muchos otros campos, tanto artísticos como sociales. Referencia en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Leitmotiv>

social del deber político del artista para ser eclosión de su espíritu revelador de la realidad y no ser la realidad misma en lo literario. La literatura se ha apartado de lo social para ser una metáfora de la degradación humana y el epíteto de la desgracia.

“...todo el mundo tenía un aire más joven y más ágil al salir, como un peso que les hubieran quitado de encima, el trámite acabado, una diligencia menos y afuera la calle, los cafés donde a lo mejor entrarían a tomarse una copita o un té para sentirse realmente del otro lado de la sala de espera y los formularios.” (Cortázar: “Segunda vez”)

Sentirse del otro lado, era sentirse en el lado de esperar el turno siguiente. Según la expresión de lo literario, es un asunto borrado por la memoria de los afectados. Pero que queda en el aire cuando lo antes no dicho en la literatura se ha revelado por completo. Ahora sí, la historia cifrada se vuelve la más diciente de todas. La presunción del callar por disuadir funciona analógicamente en este cuento de Julio Cortázar.

De la naturaleza fantástica a la conjetura literaria en la narrativa de Jorge Luis Borges

"La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman." Jorge Luis Borges. "Tlön, Uq- bar, Orbis Tertius"

Antes de plantear cualquier hipótesis sobre el cuento en Jorge Luis Borges es necesario enfrentarnos a los años anteriores y el contexto en el cual escribió el autor argentino (Ficciones 1944, El Aleph, 1949). Superar en el ámbito literario en los inicios y mediados del siglo XX el conflicto del hombre con la naturaleza, del naturalismo de la novela decimonónica y de la novela telúrica (Doña Bárbara 1929, La vorágine 1924), merecía una actitud poética donde hombre podía suscribirse al mundo mediante la creación estética de un lenguaje que subvirtiera la realidad mediante las múltiples posibilidades de la imaginación. Pero una realidad, que según Borges, debía de ser mucho más simple de lo que parece en la intermediación del hombre:

"...Yo diría que la voz griega Selene es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa moon tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra luna, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos lúna, en portugués, que parece menos feliz; y lune, en francés, que tiene algo de misterioso..."²

Esta interpretación literaria y poética del mundo, nos lleva a la comprensión de la narrativa y los cuentos de Borges. De sus posibilidades como autor, a la simpleza de un mundo en el que debe conjeturar sobre sus espacios vacíos y sus silencios. Borges en sus cuentos nos ha marcado la pausa del mundo en el que habita y las problemáticas de los seres humanos en el Siglo XX. El cuento es para Borges, la escritura en la orilla de un paraíso sin centro ni espacios definitorios ni totalizante, es la simulación de un espacio que pretende desarrollar más que el lenguaje de un mundo, la estética formal de un lenguaje de conjeturas literarias.

Carlos Fuentes en su ensayo sobre Borges, *La herida de Babel*, nos plantea que para entender la narrativa borgeana habría que entender que Borges no creía en la posibilidad de una historia épica, sino más bien creía en una historia novelada, una historia inconclusa, de las posibilidades de nuestra imaginación y de las posibilidades de nuestro lenguaje. Es así como Borges, llega como un marginal a instalarse en la ausencia de todas las historias que se deben a sus herencias culturales, Borges es *un orillero según Sarlo* a partir de extraños de este conflicto

² Borges, Jorge Luis. 1980. Siete Noches. Fondo de Cultura Económica. Argentina

con la naturaleza. En cuanto a que el argentino nos entiende como un imán de tradiciones históricas convexas a la construcción de imaginarios y de mundos alternativos. Borges, *el artesano*, en términos de fuentes, entiende que la historia cambia permanentemente según el espacio y el tiempo, de la misma manera que un hombre puede ser un héroe en una versión de la batalla, y un traidor en la siguiente.

Lo esencial del lenguaje de la narrativa de Borges, puede llegar a ser la convergencia entre la naturaleza de lo fantástico y la conjetura literaria. En las tesis No XIX y No XX Ricardo Piglia nos da más o menos algunas pistas para llegar a entender en mayor o menor medida la narrativa de Jorge Luis Borges. En el sentido que según nos dice el chileno, en Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma, volviendo casi la literatura una metaliteratura que transforma en anécdota los problemas de la narración.

“...La historia visible, el cuento, en la anécdota de Chejov, sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. ...El relato del suicidio sería una historia construida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino...”. (Ref. de las Tesis del cuento de Piglia.)

El cuento en Jorge Luis Borges muchas veces nos evade una forma de lectura única de lo narrado y nos pone ante nuestros ojos numerosas e inextricables formas de leer que se conectan y que crean segmentos para el entendimiento de lo literario. Es así como en Borges tenemos una lectura que no permite fácilmente una descripción no reductora de las llamadas estructuras “desviatorias” según Gerard Genette en su libro ***Lenguaje Poético y Poética del lenguaje*** donde la aparente desviación de lo narrado no está en la historia secreta sino en la forma en qué está aparece contada.

Es imprescindible comenzar diciendo, entonces, en este análisis sobre los fundamentos literarios de Jorge Luis Borges, la forma en que el pseudo narrador sufre varias metamorfosis en los siguientes cuentos analizados en clase y sufre puntos de partidas como *el epígrafe y el título* mismo del cuento que nos esconden esa historia visible que según Piglia se escabulle a través de las variantes narrativas que nos ofrece el cuento. (*La intrusa, El evangelio Según San Marcos, Pierre Menard Autor del Quijote y una distinción de Funes el Memorioso*).

El análisis de *La intrusa* parte principalmente de la presuposición de un cuento realista en la escritura del autor³, ya que el título como una apertura semántica de

³ Ref. Canto, Estela. ***Borges a Contraluz***. Espasa Calpe. Madrid. 1999. “Aparentemente, La intrusa es un cuento realista que transcurre entre orilleros. Pero Borges dio la clave cuando explicó sus dificultades en dar forma final al relato. Probablemente lo había dictado a su madre y le había expuesto sus vacilaciones para hallar un desenlace. Doña Leonor se lo dio. «Termínalo de la manera más simple. Hay que poner: "¡A trabajar, hermano! Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté..., que se quede ahí con sus pilchas. Ya

los acontecimientos narrados, nos impone a la medida una historia sobre un tercero, sobre alguien que está inoportunamente en un lugar fáticamente incierto. Esto es lo que nos permite un indicio creado por la tradición oral de un hecho referido al pseudo narrador Borges por testigos del hecho y también conjurarnos ante un hecho que es de total dominio popular, pero bajo los prejuicios de una sociedad objetivizada, que no puede suponerse como un pueblo real. Aquí el narrado es parte fundamental del devenir del texto, en cuanto a la construcción de los significados culturales de las historias, sus hilos literarios y sus múltiples posibilidades estéticas de interpretación.

Este planteamiento es apenas en Borges un motivo “desviatorio” del cuento, en el sentido, que los otros elementos que encontramos en el cuento son los enlaces hacia una realidad inconclusa, hacia una realidad indeterminada en principio por el epígrafe bíblico que nos impone el autor y en segunda medida por la creación de un pueblo que habita y tiene voz propia en el cuento, un barrio que se construye como un colectivo personificado. “En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida.”

Así podemos empezar diciendo que el motivo del epígrafe en Borges, es aquí la indefectibilidad de dos historias que se entrecruzan literariamente, la historia de escarnio público que atraviesa la biblia y la de una historia “impúdica” que atraviesa la narración del cuento, que a veces puede parecer hasta odiosamente una ventura extrema. Es así como este epígrafe aparentemente impreciso del narrador refiere, en primera medida, el amor entre hermanos como si este fuera preferible al amor de las mujeres y también refiere literariamente el problema de la intertextualidad, que según Glantz Margo en su libro sobre *Borges Ficción e Intertextualidad* señala que la “La intertextualidad borgiana abre el camino a la lectura plural, a la reescritura de lo leído. En Borges converge el autor universal y desaparece el escritor que el individualismo romántico nos ofrece como estereotipo.”:

“Doleo super te, frater mi Jonatha, decore nimis, et amabilis super amorem mulierum. Sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam” [“Duélome por ti, ó hermano mió Jonathás, hermoso sobremanera, y amable sobre el amor de las mujeres. ⁴ Cita bíblica

Esto puede ser en nuestra lectura la referencia bíblica de una cita canónica, de un hecho que no se quiere repetir, al contrario de lo que plantea Borges en el cuento como un historia circular, como un escarnio Público de una historia que no cesa de escribirse por los corrillos de la tradición oral, a través de dos versiones de la

no hará más perjuicios”.» Ésta fue la contribución de doña Leonor al cuento. Y el autor termina diciendo: «Se abrazaron casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.»...

⁴ ROJO, Grínor. DOCE CALAS EN "LA INTRUSA". Revista chilena de Literatura. 2007, n.71 [citado 2010-04-04], pp. 127-133 Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952007000200008&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2295. doi: 10.4067/S0718-22952007000200008.

misma, ambas de segunda o tercera mano, según lo declara el pseudo-narrador⁵: la que le contó Santiago y que éste oyó de alguien quien a su vez la había escuchado de alguien y la que también le contaron a Borges, posteriormente en la localidad de Turdera.

Y esto es lo que vuelve a esta historia un hecho paradigmático en la forma en que se reproduce, ya que es la re-escritura de un hecho que es verosímil a través de lo literario lo que se traspone a la naturaleza realista en cuanto a que se encuentra de frente con la literatura gravitante de una nostalgia por la vida y por la realidad que nos recuerda un "un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos".

Esta tensión entre lo que debería ser una experiencia literaria se entrecruza con la realidad del hecho, cuando podemos ver a través del cuento la ambigüedad del amor y los paradigmas naturalizados por una sociedad objetivizada donde se mantiene el amor entre los hermanos y un amor a la amada, que se tiene que amar., mediante procedimientos formales como la ironía y el juego de los opuestos, la metáfora y la hiperbolización de cada sujeto puesto en escena. "Estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos."

Por otra parte, vamos a analizar el cuento *El evangelio según Marcos*, donde la apertura semántica del título sí refiere una posible interpretación del relato escrito por Jorge Luis Borges. Pero no específicamente su relación con el referente en algún hecho de la realidad. Sino más bien desde que se enuncia al Evangelio desde la tradición protestante, en cuanto a que no se le antepone la referencia a lo Santo del personaje bíblico.

Este cuento construye en su personaje principal Baltasar Espinosa una analogía con Cristo, en donde se prefigura el centro de una cultura que puede edificarlos por medio de la lectura y donde la prédica por medio de la parábola es la que puede edificar a los Gutres ya analfabetas por el tiempo. Su protagonista nos permite evocar en su relación con los Gutres la convergencia de dos culturas en una misma experiencia anacrónica de los hechos, ya que se pueden mantener en el mismo escenario el calvinismo como una forma de fanatismo, en cuanto que los calvinistas son literales en la forma de leer la biblia, en contraposición de un analfabetismo, vinculado con la imposibilidad de leer la biblia textualmente en el actual momento de los Gutres

"Al cabo de unas pocas generaciones habían olvidado el inglés; el castellano, cuando Espinosa los conoció, les daba trabajo. Carecían de fe, pero en su sangre perduraban, como rastros oscuros, el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa. Espinosa les

⁵ La referencia es que en el cuento "La intrusa" habita dos narradores que construyen el relato en la ambigüedad que éste necesita.

habló de su hallazgo y casi no escucharon...". (Borges del Evangelio según Marcos)

Es por esto que tanto los Gutres como Baltasar Espinosa mantienen su naturaleza dual y ambigua que constituyen los cuentos de Borges. En ellos conviven la naturaleza de una tradición que se nos impone como en una tatuaje al cuerpo de los hombres y así mismo también conviven en ellos una historia personal, un destino implacable que se le ha añadido a los hombres desde el día en que nacen, según sus propios actos. Según Ricardo Piglia esta confluencia es implementada por el rastreo de los ancestros, en una continuación de antepasados y descendientes que constituyen un índice onomástico que repite la estructura de un árbol genealógico.

Borges, según Beatriz Sarlo se afirma ideológicamente a través de la construcción narrativa de sus cuentos y de todas sus fundamentaciones tanto genealógicas como ideológicas, que nos ofrecen diversos campos de la expresión del criollismo a la literatura fantástica; resignificando el mundo del criollo a partir de los procedimientos formales del escritor letrado mediante el "Arte poética de las orillas".

"...fundada en el poder simbólico que posee el paseante vanguardista para arrancarlas de su escenario urbano real (donde sólo se muestra su lado indigente y pintoresco) y colocarlas, como un desafío a la literatura bienpensante, en la revista donde Borges las publica: Sur, el non plus ultra de la modernización cosmopolita de la literatura argentina...Corroe la banalidad del clisé y restituye la fascinación de viejas figuras; mezcla estos procedimientos formales de escritor letrado con el tono verbal que encuentra o imagina en el mundo criollo..." (Sarlo,1998,pág44)

Alguna vez leí "*a modo de anécdota*", en algún diálogo entre Borges y Sábato acerca del realismo y el naturalismo, la forma en que estos escritores de su tiempo entendían los cuestionamientos sobre los procedimientos formales de la literatura y la forma de percibir sobre lo narrado. Así en forma contundente si mal no recuerdo y la memoria no me falla que Sábato sobre el realismo que: "De todas las formas de contar, la más falsa es la naturalista. Porque la realidad es infinita y el naturalismo no puede abarcarla.

Para no dejarse permear por el asunto Borges iniciaba ya su acostumbrado monólogo(a partir de los preceptos Nietzscheanos de la conversación) sin terminar sus preceptos:

“Stevenson dice que el que tenía la culpa era Walter Scott. Pero que él lo había hecho para escribir ambientes medievales y entonces era lógico para describir un castillo, sus puentes levadizos, sus murallas, etcétera. Luego, este procedimiento del detalle fue aplicado por autores contemporáneos, y eso ya no tenía sentido.”⁶

De esta manera, Jorge Luis Borges nos ha dado a entender una forma de hacer literatura que está dada como en su cuento *La intrusa* como una experiencia “directa” pero no por esto sencilla como lo expone en el prólogo a su libro *El informe de Brodie*. Muchas veces a través de una literatura fantástica que no evade el mundo irreductible de lo verídico, entendiendo una nueva manera de concebir el mundo, donde el cuento funciona en la medida que puede existir “una estética de la lectura”, en la medida que él que lee, es el capaz de atribuirle a la realidad estos condicionantes.

Beatriz Sarlo, en su libro sobre Borges, *Un escritor en las orillas* con respecto a esto señala que:

“...El realismo se apoya en la ilusión de que la representación directa (el intercambio de objetos por palabras) es posible y de que las palabras se adaptan bien a los requisitos de esa sustitución. La traductibilidad completa y la representación transparente pasan por alto el problema suscitado por las diferencias entre la lógica del discurso y de eso que se presenta como la realidad de la literatura...” (Sarlo, 1998, pág. 28)

Sin embargo, como ya lo hemos mencionado, es precisamente esa incapacidad por recuperar satisfactoriamente lo que en verdad ocurrió en el mundo del lector, lo que le permite al pseudo narrador Borges alejarse diametralmente del relato realista o naturalista en cuentos que se construyen en su raíz con conjeturas sobre el mundo real (en *La intrusa* y *El evangelio según San Marcos*).

Borges nos plantea en estos cuentos, como en otros escritos suyos, los límites del lenguaje y de lo que se nombra, la imposibilidad del discurso de aprehender la realidad y la imposibilidad de mundos simultáneos que contengan todas las motivaciones de lo literario. Y es precisamente, esa imposibilidad de contar todo lo que habita en ese relato de los orilleros en *La intrusa* y de su imposibilidad de relato verídico y total que le confiere la tradición oral al cuento, lo que permite que la tensión del relato se vaya construyendo a la medida en que se va narrando una historia paralela a través de lo que supondríamos como una sujeción poética al inconsciente estructural del pueblo que nuevamente lo aleja de ese “color local” del naturalismo o del criollismo.

⁶ Diálogos Borges-Sábato. Compaginados por Orlando Barone. Emecé Editores, Buenos Aires. 8a edición, 2007, 213 p

Es por esto que mientras somos incapaces de reproducir la realidad total de la vida, Borges nos deja los espacios vacíos del mundo para imaginarnos la vida a través de las ficciones. Carlos Fuentes en su ensayo "Jorge Luis Borges: La herida de Babel" nos dice que "Al escritor no le interesa la historia épica, es decir, la historia concluida"... "sino la historia novelística, inconclusa, de nuestras posibilidades, y esta es la historia de nuestras imaginaciones". Y Beatriz Sarlo nos complementa esta idea señalando que: "La ficción construye un orden e intenta organizar sentidos en un mundo que los dioses han abandonado... Desafía la hermética red espacial, temporal y causal, proponiendo un nuevo régimen autónomo de relaciones en la trama del relato o en las figuras del texto".

Como conclusión a esta pregunta planteada sobre Jorge Luis Borges y en referencia a Sarlo y Fuentes, y sus cuestionamientos acerca del naturalismo, podemos decir que los dos se afirman en el hecho de que Borges se instala en las orillas de ese Buenos Aires que recibió múltiples herencias culturales (europeas, criollas y gauchas, negras, indígenas, orientales) y que permanece aislado de cualquier concepción de un mundo totalizante. Borges por el contrario, se universaliza *como un escritor en las orillas* en la medida en que concibe al mundo narrativo independiente del proyecto realista y tiene como fin primordial para su literatura una trama perfecta e inalcanzable como la de esas lacónicas obras maestras de Kipling.

"...la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas. Lo fantástico es un modo que sólo responde a sus propias leyes internas. Aunque podría argumentarse que también la llamada literatura realista ofrece mundos hipotéticos que difieren de los fantásticos sólo en el grado de probabilidad de sus hipótesis, Borges siempre expuso su argumento teniendo como enemigo a la novela realista como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre el resto de la literatura había que controlar..." (Sarlo, 1998, pág. 49)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Cortázar, Julio.

Del cuento breve y sus alrededores. Referencia en:

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>

-El sentimiento de lo fantástico, Sobre el cuento, La esfera de los cuentos.
Todos en Ciudad Seva.

-En las armas secretas. Las babas del diablo. Biblioteca-IRC. Referencia en
<http://bibliotecairc.no-ip-org>

En alguien que anda por ahí. "Segunda vez". Spartakku, revisión: Aldonza
Biblioteca_IRC
<http://biblioteca.d2g.com>

Borges, Jorge Luis.

La intrusa. Referencia en:
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/borges/intrusa.htm>
El evangelio según Marcos. Referencia en:
<http://www.literatura.us/borges/evangelio.html>

Borges, Jorge Luis. Ficciones. Madrid. Alianza Editorial. 1971. 218p

Borges, Jorge Luis. El informe de Brodie. Buenos Aires: Emecé.2005

Borges, Jorge Luis. Siete Noches. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
1980

EDICIONES CRÍTICAS DIRECTAS DE LA OBRA

Canto, Estela. Borges a Contraluz. Espasa Calpe. Madrid. 1999

Fuentes, Carlos. "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", en Geografía de la
novela. Alfaguara, Madrid, 1993

Glantz, Margo. Borges: Ficción e intertextualidad. En Biblioteca Digital y En
Cervantes Virtual. Referencia:
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=172&Ref=19069>

Oberti Liliana. Géneros literarios. Ediciones Longseller, México D.F., México. 1998.

Piglia Ricardo. La tesis sobre el cuento. Referencia en:
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>

----- Ideología y ficción en Borges. Ficciones Argentinas: antología de lecturas críticas. Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA, compilador. Norma, Buenos Aires, 2004. 33-42

Sarlo, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. Ariel. Buenos Aires, 1998.