

INDICE

ABREVIATURAS	
INTRODUCCION	1
I. BORGES	6
Lo fantástico	14
La Biblioteca de Babel	25
Las ruinas circulares	30
II. CHEEVER	35
The Enormous Radio	41
The Angel of the Bridge	45
III. BARTH	53
La literatura de la extenuación	54
Barth y el posmodernismo	56
<u>Lost in the Funhouse</u>	62
CONCLUSIONES	79
BIOGRAFIAS:	82
Jorge Luis Borges	83
John Cheever	88
John Barth	91
BIBLIOGRAFIA	94
FOTOGRAFIAS	
Jorge Luis Borges	(foto: Carlos Díaz Mora) 5
John Cheever	(foto: Helen Marcus) 34
John Barth	(foto: Helen Barrow) 52



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ABREVIATURAS

Borges, Jorge Luis

El Aleph	AL.
El libro de arena	AR.
Borges: A Reader - A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges	BR.
Ficciones	FIC.
Labyrinths	LAB.
Otras Inquisiciones	O.I.
Prosa Completa	P.C.

Barth, John

Lost in the Funhouse	FUN.
----------------------	------

Cheever, John

The Stories of John Cheever	J.C.
-----------------------------	------

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges es indudablemente uno de los escritores de habla española de más trascendencia en el mundo. Ha sido muchas veces considerado como escritor de escritores.

Su saber y sensibilidad se hallan unidos por mil lazos con la cultura de numerosos países y numerosas épocas; y su obra, situada ya por encima de las diferencias idiomáticas y las posiciones ideológicas, es universalmente reconocida como una de las escasas empresas literarias de nuestro siglo que ha inventado nuevas realidades y explorado territorios ignorados.

Leía porque lo disfrutaba muchísimo; escribía porque necesitaba hacerlo. Su vida entera la dedicó a la literatura; y, sobre todas las cosas, estaba fascinado por el artificio. En sus textos o sus "ficciones" como prefirió llamarlas "prácticamente la diferencia entre forma y contenido desaparece, lo mismo que la del mundo de la literatura y el mundo del lector."¹ Para Borges, sus ficciones eran juegos literarios que transgredían reglas de tiempo, espacio, personalidad y materia dando lugar a fenómenos extraños e irreales. Lo verdadero y lo ficticio, el todo y la parte, lo real y lo imaginario se vuelven aspectos complementarios en un continuo sistema laberíntico.

En "Everything and Nothing", Borges en página y media relata la vida entera de un hombre:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.²

¹ James E. Irby, "Introduction" en (LAB), pág. xviii.

² Borges, Prosa Completa, pág. 344.

Así, reflexionar y escribir sobre Borges, el escritor, es pensar y escribir sobre cada escritor, desde aquéllos que lo precedieron hasta aquéllos que le siguieron. Después de todo, "un gran escritor crea a sus precursores."³

Muchos estudios se han hecho sobre quién y qué ha influido en Borges y poco se ha escrito de lo contrario, es decir sobre aquéllos a quienes ha influido. En este caso, estudio la resonancia que Borges ha tenido en la narrativa de dos escritores estadounidenses.

Quizá el impacto en escritores de ese país sea menor pero es extraordinariamente significativo. Por esta razón seleccioné a dos escritores contemporáneos muy reconocidos actualmente en la literatura de habla inglesa: John Cheever y John Barth, quienes han leído, disfrutado e incorporado algunas de las ideas de Borges a su propia manera de crear ficción.

Borges ha tenido también una gran proyección e influencia en la renovación de las técnicas de la novela europea, como "el *nouveau roman* francés"⁴ y las peculiares narrativas de Italo Calvino y Umberto Eco.

Borges, Cheever y Barth son únicos, diferentes entre sí y con suficiente material como para escribir una tesis sobre cada uno. Igualmente, de la noción de lo fantástico se puede hacer un estudio bastante amplio. Esta noción es de suma importancia para los tres, así como también el posmodernismo, vertiente histórica y estética aplicable a Barth específicamente y quizá a Borges por ser precursor de algunas de esas ideas antiguas y modernas integradas a una nueva forma de literatura de ficción. Estos son temas que pueden separarse y hacer de ellos un valioso y detallado análisis. Sin embargo, mi inquietud fundamental es examinar cómo las ficciones de Borges fueron recibidas, entendidas y por consiguiente adaptadas a la filosofía y a la escritura de estos dos escritores estadounidenses. Para hacer esto consideraré la literatura fantástica y la importancia de la vertiente literaria posmoderna.

³ Como el mismo Borges lo dijo en el capítulo sobre "Nathaniel Hawthorne" y "Kafka and His Precursors" en (BR).

⁴ Haroldo de Campos, citado por Justo R. Molachino en En torno a Borges, pág. 134.

El primer capítulo trata de Borges, el bibliotecario de la "Biblioteca infinita"; sus antecedentes como escritor modernista por la época y algunas características de su obra (todo esto para ser entendido o creado como posmodernista por Barth); lo fantástico como un tipo de literatura. En el segundo capítulo estudio a Cheever, cuyo estilo está localizado en la periferia de la era estética posmodernista pero muestra, sin embargo, la recepción que tuvo de la noción de lo fantástico de Borges así como su manejo de los sueños como un procedimiento en la ficción. Finalmente en el capítulo tercero reflexiono sobre la obra de Barth, en especial sobre algunos cuentos que integran la serie de ficciones Lost in the Funhouse que se hicieron para imprimir, grabar y recitar.

Con estilos muy diferentes, los tres autores nos dan cuentos llenos de "irrealidad". Nos ofrecen muestras de lo que es el *artificio* de la ficción y el placer de *fabular*⁵. Y cada vez que los leemos recordamos que el *proceso* mediante el cual resulta la ficción es fundamental. A manera de ilustración hago un análisis de algunos cuentos de cada uno de los autores en los respectivos capítulos. Tomando en cuenta la inmensidad de la Biblioteca infinita, es muy fácil perderse en el laberinto de la casa encantada. Entonces es sabio admitir en el comienzo que el estudio minucioso de Borges y la literatura fantástica, Cheever y su obra, y Barth, el posmodernismo y su obra y después cómo la obra de Cheever y Barth tienen un influjo de las ideas de Borges, resulta casi imposible. Sin embargo, lo que caracteriza a la literatura de Borges es muy vasto y, por ello, pudo fácilmente influir en estos escritores con muchas variantes; esa influencia, en cada uno, se manifiesta de manera muy diferente.

Los cuentos de Borges siempre me han atraído. Desde que lo descubrí me enfrenté a ese mundo de laberintos metafísicos, de infinitos, de eternidades, de trivialidades; con un universo deslumbrante y ferozmente atractivo, al mismo tiempo que peligroso como acercarse más de lo prudente a un abismo. Seguirlo fue descubrir también a otros escritores: Melville, Bloy, Swedenborg, Joyce, Faulkner, Woolf; reanudar viejas y valiosas lecturas: Cervantes, Quevedo; y finalmente volver a ese ilusorio Paraíso de lo cotidiano: el sabor del café, el cine, la novela policial. Por otro lado, el lenguaje: su español, tan conciso y tan elocuente adquiere fuerza, claridad y belleza. Debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español.

⁵ Según la definición de Robert Scholes, en The Fabulators, citado por David Morrell en Introduction to Barth, pág. 99.

Pensar en hacer un estudio sobre este escritor, después de todos los que se han hecho, me parecía un tanto ambicioso y arriesgado. Sin embargo, desde el inicio de mi estancia en Estados Unidos volví a encontrarme con su obra cuando buscaba a uno de los autores de lengua española de mayor impacto en ese país. Muy pronto me di cuenta que habían muchos escritores verdaderamente apasionados por Borges. Entre ellos, Cheever y Barth que llamaron especialmente mi atención. En este estudio he tratado de comparar las ficciones de estos dos escritores a la luz de una de las voces más brillantes del siglo XX, la voz de Jorge Luis Borges.



CAPITULO I: JORGE LUIS BORGES

En varias ocasiones me he enfrentado con la idea de que para que un autor alcance la celebridad, su obra debe ser esencialmente única, singular, que valga por lo que tiene de inimitable y por lo que la distingue de las demás. Sin embargo, ser único implica ser original en el sentido de que alguien es único en su género. En el siglo XX resulta inverosímil que un escritor tenga un trabajo único en su género. La literatura es como un edificio (una biblioteca diría Borges) resistente, infinita, inacabada, en la que sus albañiles no son más que escritores añadiendo pisos. En este sentido la literatura se sigue construyendo sobre sí misma, se nutre y es reforzada por lo que la precede. A esto hacen referencia Barth y otros críticos del posmodernismo cuando retoman la idea que "siempre se ha estado escribiendo el mismo libro", la **intertextualidad** como una de las características de lo posmoderno.

Sentado en el suelo de su biblioteca, Borges leyó y estudió prácticamente cada movimiento literario significativo que lo precedió. Su cultura en letras alemanas e inglesas es un caso único en nuestro mundo literario. Sus estudios, sus pensamientos y temores personales, hicieron surgir el ensayo, la parábola, el poema y el cuento borgianos.

Estos textos, particularmente sus cuentos, han sido traducidos a muchas lenguas y han viajado por el mundo entero. En los años '60s los cuentos de Borges tomaron su camino a los Estados Unidos, donde fueron muy bien recibidos por escritores contemporáneos. Al propósito de esto, Rosario Castellanos dijo refiriéndose a la obra de Borges:

"¡Es tan importante, (...) que únicamente los que carecemos hasta de las más elementales capacidades miméticas nos abstenemos de imitarlo! Ay, y cuánto nos duele no acertar a hacerlo sobre todo cuando en los Estados Unidos se ha declarado que la historia literaria de ese país, en la última década, se divide en dos etapas: antes y después de la traducción de los libros borgianos."¹

¹ Rosario Castellanos, citada por Justo R. Molachino en En torno a Borges, pág. 126.

Entre otras cosas, sus cuentos tratan la identidad (o la búsqueda del "yo"), el significado de los sueños, espejos, laberintos y la noción de infinito. Pero la temática de Borges (tal vez lo que más se ha estudiado en su obra) es muy conocida y no se trata de volver a examinarla aquí salvo en los casos que funcione para ilustrar una idea en algún texto. Lo que quizá sea más fascinante al leer su trabajo, es percartarnos de que estamos leyendo simultáneamente algo sobre Borges, el hombre y el autor. Saber más acerca de Borges, el hombre, es leerlo más. Así, antes de discutir sus antecedentes e influencias con respecto a la literatura estadounidense, es mejor acercarse un poco a él:

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en un laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de lo dos escribe esta página.²

²

P.C., Vol.II, pág. 349.

Presento esta pieza en su totalidad porque en ella nos damos cuenta de varias de las nociones que encontraremos una y otra vez en sus textos. Una de éstas es el problema de la identidad, en este caso examinando el motivo del **doble**, retomado de la idea alemana del *Doppelgänger* (el doble que camina a nuestro lado). Desde las primeras palabras: "Al otro, a Borges..." existe un Borges que se desdobra y habla como el escritor y como el hombre a la vez. Conforme nos va narrando sus preferencias, el hombre que observa detalles de la vida con gran gozo es quien juzga como vanidoso a Borges, el escritor, que es "el otro". Está escrito en primera persona, por lo que cualquiera de los dos Borges puede estar hablando.

Otra de las nociones es la de que la literatura se sigue construyendo sobre sí misma: siempre se ha estado escribiendo el mismo libro, lo que se escribe, una vez sobre la página ya no pertenece al autor ni a nadie sino al lenguaje o a la tradición, un mundo en sí mismo.

Sus preferencias: los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café, la prosa de Stevenson y sus juegos con el tiempo y con el infinito son elementos que van a aparecer reiteradas veces tanto en su prosa como en su poesía.

Sus cuentos más famosos, El jardín de senderos que se bifurcan (1942), un libro ampliado y vuelto a titular Ficciones (1944); y El Aleph (1949) son generalmente consideradas las mejores obras de Borges.³

Se compilaron y fueron publicadas en inglés en Nueva York a principios de los 60's selecciones de sus obras más famosas Ficciones. y Labyrinths.

Las líneas divisorias entre ficción, realidad y autobiografía son casi invisibles cuando reflexionamos sobre la literatura de Borges. Sus textos mezclan continuamente fenómenos fantásticos y sucesos cotidianos. No traza la frontera entre realidad y fantasía de manera clara, pues trata a las cosas ordinarias como si fuesen mágicas y describe sucesos fantásticos como inevitables. Es casi imposible, muchas veces, distinguir entre hechos reales y el sueño; para Borges ambos tienen la misma validez:

³ Ana María Barrenechea, quien fue alumna de Borges, escribió una de las mejores exégesis del trabajo de su maestro. Ha notado que en 1938, Borges sufrió una caída muy seria y como consecuencia un golpe muy fuerte en la cabeza. Ella se da cuenta que fue después de este accidente, por el cual estuvo hospitalizado por un tiempo, que él pone todo su talento en la escritura de cuentos y produjo lo que se considera ahora su obra más importante. Es también importante señalar que después de este accidente su vista empezó a fallar hasta que estuvo casi completamente ciego por el año de 1955.

"El encuentro fue real pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; Yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo".⁴

Muchos textos de Borges tratan sobre la incapacidad del hombre de conocerse a sí mismo. La búsqueda del "yo" y la percepción de uno mismo. El dice "el verdadero abismo es el alma del hombre: debemos invertir nuestros ojos y practicar una astronomía sublime en el interior de nuestros corazones." Frecuentemente, Borges representa el problema de la identidad en términos de un conflicto entre el uno mismo y "el otro", una dualidad de ser que, según el autor argentino, el hombre nunca logra resolver del todo. Por eso es que dice en el texto anterior, "yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica."

Algunas veces, cuando leemos sus textos, no sabemos si estamos ante una ficción corta, si es una especulación filosófica o si es un largo problema de matemáticas. Cuando se nos presenta esta confusión, debemos recordar otra vez "Borges y yo", y que es en la literatura donde se puede resolver la contradicción entre realidad e irrealdad; caer en cuenta de que siempre detrás del trabajo está un tal Jorge Luis, cuya mente es circular y compleja como la ficción que crea, y que él siempre escribe sobre lo que le intriga y le preocupa y lo perturba (como los espejos). El lector descubre, tarde o temprano, que es parte del espejo. Borges nos adentra en sus distintos niveles de lenguaje; lo que nos deleita no es solamente lo que expresa, sino cómo lo hace.

Para Borges el universo es un laberinto en el que el hombre anda perdido, buscando en vano la razón de la vida. En "La Biblioteca de Babel", compara al universo con una biblioteca de cuartos infinitos, en la que vagan los hombres buscando el sentido de su origen en libros incomprensibles; pero también para Borges hay un laberinto interior que existe en el fondo de cada hombre. Dice "El universo es un laberinto, y el hombre, en su interior, es también un laberinto y cuando él busca el centro se queda atrapado dentro de sí mismo."

Como había mencionado unas líneas arriba, el aspecto siniestro y burlador de los espejos es otro tema que aparece reiteradamente en los textos de Borges. Para el hombre, en la búsqueda del sentido del universo y de sí mismo, el espejo es un terror que solamente puede multiplicar su confusión del infinito. En su poema "Espejos", Borges explica el aspecto desconcertante de la reflexión:

⁴ AR., pág. 14.

"Dios ha creado noches bien pobladas de sueños,
llenos de imágenes de espejos,
para que el hombre no pueda sentir nada,
mas que es un vano reflejo.
Eso es lo que nos asusta."⁵

Algunos de sus textos también retoman temas tradicionales: Borges hace parodia de convenciones y de teorías exagerándolas o yuxtaponiéndolas de una manera contradictoria. Sus cuentos de gauchos o de teólogos que se enmarañan en sus propias teorías crean nuevas y perturbadoras perspectivas de la realidad. En el cuento "El Sur" un hombre de la ciudad encuentra su sueño de ser gaucho:

"Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo (...) se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran".⁶

Además de una educación secundaria en Europa, Borges, un niño prodigio, fue esencialmente autodidacta. Escribió crítica y obras creativas, siempre enfocándose en sus intereses personales. Borges fue siempre muy bien recibido en Estados Unidos. Escritores de ficción contemporáneos de los '60s admiraron su trabajo aun cuando no sabían exactamente qué hacer con él. John Barth y otros, que estaban ansiosos de algo nuevo, fueron seducidos totalmente por la forma de crear de Borges.

Sus Ficciones, esos textos culpables de su fama, son cortos, a veces repetitivos, pero verdaderamente notables.

Los artistas se influyen unos a otros. De esta manera, categorizar períodos de tiempo en movimientos, puede ser útil para establecer relaciones entre las ideas estéticas, los problemas, los temas. Varios textos de crítica sobre Borges en Estados Unidos suelen asociarlo con la vertiente literaria del posmodernismo. Que haya sido o no ésta la intención del escritor argentino, es irrelevante. Sin embargo el tema puede resultar de interés por lo que lo abordaré posteriormente.

⁵ Borges, Jorge Luis., Nueva Antología Personal. pág. 15

⁶ FIC., pág. 203.

En diferentes historias literarias se asocia a Borges en sus años mozos con el modernismo, movimiento que estaba consciente de ser nuevo y anti-histórico, que cuestionaba todo el sistema de valores e ideologías y afectaba la manera de pensar sobre nosotros mismos y el mundo. John Updike, quien también tuvo una fuerte influencia y escribió crítica sobre Borges, señala en el prefacio de los Cuentos completos de Kafka, que la idea del modernismo, es "*a self-consciousness new among centuries, a consciousness of being new*" <<una autoconciencia nueva a través de los siglos, la conciencia de ser nuevos.>> Más adelante continúa para darnos una definición de modernismo que funciona: "*a sensation of anxiety and shame whose center cannot be located and therefore cannot be placated; a sense of an infinite difficulty within things, impending every step; a sensitivity beyond usefulness*" <<una sensación de ansiedad y dolor cuyo centro no puede ser localizado, por lo que ésta no puede ser apaciguada; una dificultad infinita dentro de las cosas inminente a cada paso; una sensibilidad más allá de toda utilidad>>. Con "modernismo" no me estoy refiriendo al formalismo del movimiento modernista hispanoamericano que recibe el impacto parnasiano y simbolista, el que aporta una renovación plástica tanto de los símbolos literarios como de la métrica y sus angustias se expresan en un lenguaje coloreado y preciosista, no me refiero a aquél de Darío y Gutiérrez Nájera; me refiero al "modernismo" que ataca o pone en tela de juicio ese mundo de la Razón, de la Ilustración que hasta el presente sostiene nuestras ideas y conductas. Sus reflexiones están situadas en Europa y Estados Unidos, es decir en zonas centralistas del sistema capitalista, donde alumbró y maduró a plenitud el ideario moderno, irradiado a globalidad de los países de Occidente. La simultaneidad de varios enfoques, de vertientes estéticas, teóricas, filosóficas y políticas provoca una consideración ambigua de lo que se entiende por "modernismo".

De cualquier manera, el posmodernismo está todavía menos definido. Puede ser que vivamos en la era posmoderna, pero todavía no se logra establecer una definición fija del posmodernismo. Tal como ha pasado con los diferentes movimientos a través de la historia, los entendemos mejor cuando ya forman parte del pasado. Sin embargo, sí podemos notar las influencias y tendencias del posmodernismo. Podemos comenzar a notar conexiones por comparaciones y contrastes con el modernismo, movimiento que históricamente le precede. Desde luego que no es poco usual que un escritor pueda ser localizado en dos movimientos distintos. Borges, por ejemplo, empezó su carrera como "modernista".

Es interesante observar a Borges como un puente de conexión entre el modernismo y algunos aspectos del posmodernismo.

Como "modernista" en los años '20s, el joven Borges intentaba romper con las tradiciones literarias precedentes. Esta actitud de antagonismo era típica de la vanguardia internacional. Durante este período, años antes de su llegada a los Estados Unidos, Borges fue conocido como el padre del *ultraísmo* argentino.

Afortunadamente nació en el seno de una familia acomodada económicamente. Martin Stabb⁷ describe cómo Borges viajó con su familia desde Argentina hasta España de 1919 a 1921. Se unió al grupo de poetas (entre ellos Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens) conocido como los *ultrastas*.

Este movimiento le daba especial importancia a la metáfora, al verso libre más que al rimado y a la eliminación de adornos poéticos superfluos. Borges fundó posteriormente, como poeta maduro, lo que Barth llama una revista "muralista": *Prisma* que fue pegada en las paredes de la ciudad de Buenos Aires.

Posteriormente, en los años '30s, colaboró en *Sur*, revista editada por Victoria Ocampo (1891-1979), una mujer con la determinación de refinar el gusto de los lectores argentinos. La revista a mediados de los '40s, fue considerada como despreocupada de las realidades sociales. Fue muy criticada por no prestar atención a la cultura latinoamericana, por ser para una élite y por tener fuertes lazos de unión con el arte de la "clase alta".⁸ Durante este período, después de la mitad de los 20's, los acontecimientos más importantes en la vida de Borges fueron esencialmente la producción de sus libros. En Argentina, empezó a recibir honores nacionales, y cuando no recibió "El Premio Nacional" en 1941 por la colección El jardín de senderos que se bifurcan, sus amigos estuvieron extremadamente escandalizados. *Sur* dedicó un artículo entero sobre Borges "La reinvidicación de Borges". Al año siguiente, el club literario líder de Argentina S.A.D.E (Sociedad Argentina De Escritores), estableció su propio premio de literatura que fue otorgado a Borges en 1944.

⁷ Martin Stabb S., *Jorge Luis Borges: "The Man and his times"*, págs. 13-27.

⁸ Veremos más adelante cómo John Cheever es también muy criticado en su medio como alguien que no presta atención a los conflictos sociales.

Casi de la noche a la mañana, el trabajo de Borges empezó a circular por todo el mundo occidental. Muchos de sus lectores estadounidenses estuvieron realmente impresionados e intrigados por su trabajo, aún cuando no sabían si lo entendían completamente. Un artículo de la revista *Time* comentó: "*His 'stories' are not fiction but something akin to thought patterns. Long ago, he began storing his visions in what he calls the 'unstable world of mind', an idefatigable labyrinth, a chaos, a dream.*"⁹ <<Sus cuentos no son ficción sino algo similar a los patrones del pensamiento. Hace mucho, contaba sus visiones, lo que él llama, 'el inestable mundo de la mente', un laberinto incansable, un caos, un sueño.>>

El artículo ingenuo y breve sobre su Antología personal, termina diciendo "*Borges may be saying that to search for meaning is to set forth a journey that never ends, the ruined temple is life's circularity; the dreamer himself is a dream. He may also be saying that, along the way, it is less important to know than to feel.*"¹⁰ <<Borges puede estar tratando de decir que la búsqueda de significado, es como ir por un camino interminable, el templo en ruinas es la circularidad de la vida; el soñador es en sí mismo un sueño. Probablemente también está tratando de decir que es más importante sentir que saber.>>

Muchos escritores estadounidenses de los '60s fueron influenciados por su entusiasmo y dedicación al arte de escribir; se sintieron atraídos por la complejidad de su mundo. La realidad completamente convencional aburría a Borges, como probablemente a muchos de nosotros. El prefería los sueños.

Cheever estaba especialmente intrigado por el procedimiento de los sueños que se manifiestan en las ficciones de Borges y por la manera en que este procedimiento le da más elementos al mundo de la irrealidad. Barth (quien suma otra dimensión del pensar con su teoría de la extenuación, que trataré posteriormente) fue también sumergido en elementos fantásticos similares. Así, la tradición fantástica es un importante lazo de unión entre los tres autores aquí tratados.

⁹ Anónimo, "Journey Without an End", *Time*, 89, 12 (24 de marzo, 1967), 90.

¹⁰ Idem.

LO FANTASTICO

Flora Botton Burlá en su libro Los juegos fantásticos, a partir de las definiciones y las reflexiones de varios estudiosos, siguiendo especialmente a Tzvetan Todorov, establece las diferencias que existen entre lo fantástico y lo maravilloso por una parte y entre lo fantástico y lo extraordinario por otra y llega a la siguiente conclusión:

"Lo fantástico se produce cuando un hecho o un ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva entran en esa realidad y existen, o parecen existir, por un momento al menos, dentro de ella, transgrediendo algunas de sus leyes."¹¹

Características que presenta un texto fantástico:

- 1) Ambigüedad.
- 2) Exageración y literalización de la metáfora.
- 3) Lo fantástico se da en un contexto determinado.
- 4) Marginalidad.
- 5) Misterio.
- 6) No tiene desenlace.
- 7) El lector entra en el juego.

Para que un ser o un fenómeno puedan ser calificados como fantásticos es indispensable en el texto cierta **ambigüedad**, que persista alguna duda acerca de su origen, su naturaleza o sus manifestaciones.

Otros dos recursos, que si bien no son exclusivos de la literatura fantástica, sí son característicos de ella: la exageración y la literalización de la metáfora.¹²

Desde el comienzo de su estudio, Flora Botton afirma que no existen temas fantásticos en sí, que "lo fantástico sólo puede darse en **situación**, es decir dentro de un contexto determinado y que, además, cualquier tema puede ser fantástico si se desarrolla de una forma adecuada."

¹¹ En el caso específico de Borges: la transgresión de las leyes de la causalidad, de las leyes espacio-temporales, de las leyes de la psicología humana, de los límites entre realidad e irrealidad.

¹² Unos ejemplos en la narrativa de Borges de estos recursos son: la exageración en la facultad de pensar, en cuanto a la literalización de la metáfora, se encuentra en "El Zahir", en "El Otro", en "EL Aleph" etc.

"Lo fantástico, dice Noé Jitrik, reside, antes que nada, en el lenguaje: hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste a la dimensión de lo real. Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido. Digamos, para abreviar ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible)."¹³

Otra característica importante de lo fantástico es la **marginalidad**. Este es un rasgo que puede ir unido a los personajes o al fenómeno fantástico. Por lo general los protagonistas de los cuentos fantásticos son seres solitarios, aislados, o si no lo son siempre en su vida, se encuentran solos en el momento en que se enfrentan al hecho fantástico. A veces es el fenómeno mismo el que exige la soledad para ser percibido (es lo que ocurre con el Aleph); la tarea fantástica debe ser realizada a solas (Las ruinas circulares). Cabe decir que la marginalidad no es un rasgo privativo de lo fantástico:

"Este tema (el de la marginalidad) atraviesa toda la literatura narrativa, es su carta de presentación, su marca (...) no es fortuito que el tema del 'excluido', del 'apestado', del ser distinto reaparezca maniáticamente en las ficciones."¹⁴

Es evidente que el **misterio** es esencial para que se presente lo fantástico. Flora Bottom hace patente un paralelismo entre el relato fantástico y la novela policial. Ambos plantean un misterio, que es vital para su desarrollo y para su existencia misma. Pero mientras que la finalidad de la novela policial es precisamente desentrañar el misterio, en el cuento fantástico permanece. Esta permanencia del misterio tiene una secuela lógica inmediata: no tiene **desenlace**, el misterio está ahí para no ser resuelto, el héroe no llega al final de su aventura, y el lector se quedará en el suspenso para siempre.

¹³ Jitrik 1971 B, 140., citado por Flora Bottom, pág. 29.

¹⁴ Vargas Llosa 1971, 76, citado por Flora Bottom, pág. 191.

Otras de las afirmaciones de Flora Bottom sobre lo fantástico es que éste puede provocar desde el asombro, el desconcierto, hasta el horror. Según ella para que un texto fantástico produzca su efecto, es necesario que el lector entre en el juego y lo lea como fantástico.¹⁵

"La literatura fantástica puede confundirse con la filosofía y con la religión, que son acaso otras formas de literatura fantástica."¹⁶

Tzvetan Todorov, entiende en Introducción a la literatura fantástica, lo fantástico como un término que denomina un tipo de literatura.¹⁷ Lo describe como género. Un cuento es fantástico porque ocurren cosas extrañas dentro de situaciones aparentemente normales. Hay incertidumbre, se vacila, y en este momento de la vacilación uno como lector encuentra lo fantástico. Para Todorov hay dos subgéneros: el que puede explicarse en términos de fenómenos sobrenaturales (lo fantástico-misterioso) o aquél que no se puede explicar excepto metafóricamente (lo fantástico-maravilloso):

"En un mundo, que es en verdad el nuestro, el que conocemos, sin diablos,(...) se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en el terreno

¹⁵ Al respecto de esta última afirmación Gonzalo Celorio en su ensayo "Aproximación a la literatura fantástica" en su libro La épica sordina muestra claramente su desacuerdo con la autora. Para el escritor si lo fantástico dependiera de la subjetividad de la lectura, "(ésta) no sería una cualidad intrínseca de un texto determinado sino extrínseca a la obra toda vez que presupone una peculiar manera de ser leída; lo que impediría por principio un análisis inmanente: un mismo texto podría ser fantástico para un lector y no serlo para otro, o podría serlo en una primera lectura y no en una segunda."

¹⁶ Borges, J.L., en Borges, sus días y su tiempo, pág. 145.

¹⁷ Todorov, Tzvetan., Introducción a la literatura fantástica, págs. 7-22.

vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto fantástico se define pues con relación a lo de real e imaginario."¹⁸

Eric. S. Rabkin, otro estudioso de la literatura fantástica dice con respecto a "El jardín de senderos que se bifurcan":

"El mundo afuera de la ficción (...) es frecuentemente lo que nosotros creemos que es el mundo real; pero aun aquel mundo real se vuelve ficticio. Subliminalmente, esto parece implicar que el mundo de la ficción puede ser real y Borges, por estos inversos fantásticos, ha creado que la realidad trascendente le de significado a sus fenómenos literarios."¹⁹

Creo que no hay nada de subliminal en los textos de Borges, y que no es que "el mundo de la ficción pueda ser real". El mundo de la ficción es real para Borges; los sueños forman parte de la realidad,

"Muchos suponen que lo que escribo es como un sueño, que lo que escribo es irreal (...) Entonces durante la vigilia, sigo soñando. No creo que lo que yo escribo sea irreal, aunque no sé qué es la realidad y qué la irrealidad. Si yo pensara que todo es vano, que todo es un sueño, en ese sentido (...) no escribiría tampoco."²⁰

La irrealidad es muchas veces más significativa que la realidad o es que a veces nada resulta tan ficticio y difícil de creer como la propia realidad. Además la literatura es una mezcla de unas series infinitas de tiempos y de espacios; así el narrador Yu Tsun de "El jardín de senderos que se bifurcan" puede estar en todas partes y en ninguna al mismo tiempo. De manera semejante debemos creerle cuando dice: "yo sé de un hombre de Inglaterra, un hombre modesto, que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe."²¹

¹⁸ Ibid., pág. 24.

¹⁹ Rabkin, (New Jersey: University Press, 1976) pág. 172.

²⁰ María Esther Vázquez, Borges, sus días y su tiempo pág. 123

²¹ FIC., pág. 104.

T.E. Apter también hace un análisis de Borges y lo fantástico. Subraya que Borges "usa una fantasía no sólo para poner en duda suposiciones acerca del mundo normal sino también para poner en duda descripciones convencionales de éste. Es un metafísico literario que investiga la lógica a través de la fantasía."²²

Apter ve a Borges como:

Perpetual investigator, the job of any good metaphysician. After all the purpose of metaphysics is to analyse fundamental concepts of knowledge, including cause and effect, physical reality and mental phenomena. Nevertheless it has the habit of making the common place appear very strange. In describing the world we all know so well it seems to transform it into a confusing and foreign place.²³

<<Un investigador perenne, el trabajo de cualquier buen metafísico. Después de todo el propósito de la metafísica es analizar conceptos fundamentales del conocimiento, incluyendo causa y efecto, la realidad física y los fenómenos de la mente. Sin embargo, tiene la costumbre de hacer que el lugar común parezca muy extraño. Al describir al mundo, todos sabemos muy bien que lo transforma en un lugar confuso y ajeno.>>

Borges está fascinado por una lógica impecable, que al mismo tiempo desafía o pone en duda la lógica ordinaria."Sus fantasías hacen uso de esta compulsión y subrayan el camino en que la lógica sirve, no disipa a la fantasía."²⁴

Apter sostiene que: "(Borges) percibe el cuento policial como un complemento del cuento fantástico: el policial muestra cómo la forma confusa del cuento fantástico puede ser dominada; la inteligencia del detective, como la inteligencia divina, traza una figura lógica inmersa en confusiones intencionalmente perpetradas. "El jardín de senderos que se bifurcan" une el intelecto del detective con la disciplina del escritor. Una ficción dibuja una sola figura con un sin fin de posibilidades. Cada suceso en la ficción le presenta al autor una nueva gama de

²² Apter, Fantasy Literature: An Approach to Reality, pág. 111.

²³ Idem.

²⁴ Ibid., pág. 112.

posibilidades de las que él debe escoger. Así, el lugar común, creencia en la que el escritor está circunscrito por su "conocimiento" de los personajes es desenmascarado por la lógica de la iniciativa del escritor."²⁵

Para Borges, el concepto de inteligencia es vasto, infinito y desconcertante como el universo. Aunque, donde parece no haber orden en el universo nuestro intelecto es tal que debe crear "órdenes".

Por último, Apter define la fantasía de Borges como

"un sueño circundante y en forma discreta consistente (...) que puede virtualmente reemplazar la realidad elevándola por el camino de una filosofía idealista, a la posibilidad de que el personaje en sí mismo sea un producto de la imaginación de otro, y como tal, no tenga una existencia independiente de la mente de su creador."²⁶

Esto es evidentemente ejemplificado en "Las ruinas circulares". Al explorar varias ficciones, parábolas y ensayos, Apter logra una comprensión más profunda de la obra de Borges. Los terrenos que pisa son los de la lógica, el orden y el intelecto: nunca intenta delimitar a Borges en un aspecto de la literatura. Apter se permite o quizá se da cuenta de que no hay alternativa a la exploración del laberinto. Tal exploración lleva inevitablemente al caos, pero también a intensificar la creación y la imaginación. Así, concluye que "Borges está fascinado no solamente por la lógica, sino que también tiene una pasión por la fantasía, ambas como una actividad y como un medio de creación de productos a los cuales sus personajes están emocionalmente ligados."²⁷

Finalmente es útil examinar la propia visión de Borges con respecto a lo fantástico antes de dar ejemplos específicos en sus cuentos. Además de introducir en sus ficciones más insólitas, la realidad contemporánea como en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" incluye los nombres de personas u objetos verdaderos como Bioy Casares o la Enciclopedia Británica o también en "El Aleph" cuando dice "soy yo,

²⁵ Ibid., pág. 114.

²⁷ Ibid., pág. 129.

es Borges, quien se aferra al retrato de un amor perdido" y es él, es Borges quien ve el Aleph. Todo esto para evitar sospechas sobre la existencia de los otros elementos fantásticos. También guía al lector a imaginar que el texto que él está escribiendo ya ha sido escrito por alguien más y que su cuento no es más que una reseña o un artículo sobre el libro como en "Pierre Menard, Autor del Quijote".

Emir Rodríguez Monegal trae a la memoria una conferencia que impartió Borges en Montevideo el 2 de septiembre de 1949. Esta fue dedicada a la literatura fantástica.²⁸ Después de explicar que la literatura fantástica es más antigua que la del realismo, Borges hace un bosquejo de cuatro procedimientos por medio de los cuales el escritor es capaz de destruir no solamente las convenciones de la ficción realista sino también aquéllas de la realidad. Estos procedimientos incluyen:

- 1) El trabajo del arte adentro del arte;
- 2) La contaminación de la realidad por el sueño;
- 3) El viaje a través del tiempo;
- 4) El doble.

Rodríguez Monegal nota que con excepción del primero, estos procedimientos pueden ser vistos como temas más que como recursos técnicos. Por ejemplo: un texto puede presentar la realidad temáticamente contaminada por el sueño; éste puede incluir viajar a través del tiempo o presentar dobles. Sin embargo, pensar sobre estos procedimientos sólo en términos de temática es lo que Borges quiere cambiar cuando discutía sobre la estructura del argumento. Así la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje a través del tiempo y el doble no solamente se pueden dar como temas sino también como procedimientos usados en la estructuración de un argumento. Ellos, muchas veces, pertenecen a la construcción formal y no solamente a la del contenido de un cuento. Doy algunos ejemplos de las cuatro categorías:

Un ejemplo del arte adentro del arte lo encontramos muy claramente en el cuento "El milagro secreto" que tiene la estructura de una caja china o de una muñeca rusa. La historia de Hadlík constituye el primer plano narrativo y en el segundo plano está la obra que él escribe, un drama en verso *Los enemigos*:

²⁸ Rodríguez Monegal., Jorge Luis Borges: A Literary Biography, 406-409.

"Hadlík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad que es condición del arte".²⁹ Como en otros casos, el relato de esta obra dentro de la obra es muy pormenorizado. Hay dos detalles del drama que son dignos de tomarse en cuenta como un paralelismo entre las dos obras: Hadlík presenta el mismo fenómeno temporal que le está ocurriendo a él: los tres actos transcurren dentro de una especie de hueco del tiempo, puesto que la hora es la misma al empezar y al terminar la obra. Otro ejemplo sería el de "El jardín de senderos que se bifurcan".

La segunda categoría, en la que se emplean imágenes de sueños alternadas con la realidad, es un viejo proceder. Esto lo trataré un poco más detenidamente cuando haga el análisis de "Las ruinas circulares". En él describe a un hombre que ha soñado a otro, para descubrir que es el producto del sueño de otro. Este es el juego de Borges con el tejido a penas perceptible de la realidad y sueño. En "*Everything and Nothing*" por ejemplo no sólo el hombre es producto del sueño, sino que se sugiere que Dios mismo es un ser soñado y que a su vez es soñador:

La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo sueño el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo, eres muchos y nadie."³⁰

En "El otro", Borges y su otro yo saben que por lo menos uno de los dos es un ser soñado. Por otra parte el control voluntario del sueño aparece también aunque con otra modalidad en "*Dreamtigers*" donde el narrador se propone soñar un tigre, es decir dirigir y dominar su sueño. En este caso el intento aborta: "Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisiblemente harto fugaz, o tirado a perro o a pájaro."³¹

²⁹ FIC., pág. 169.

³⁰ P.C., pág. 344.

³¹ P.C., pág. 314.

En la tercera categoría, el manejo especial del tiempo es una constante en la obra de Borges, la idea de que este es precario e irrecuperable. Borges juega con él y se permite todas las variaciones posibles: dos de éstas son las que se desarrollan en "El milagro secreto" (FIC.) y "La otra muerte" (AL.) En el milagro secreto coexisten dos tiempos de naturaleza diferente: el objetivo y el psicológico. En el tiempo objetivo no ha pasado nada, nadie se percató de que a Jaromir Hadlík le ha sido concedido el plazo que necesita para terminar su obra. Y es que, en la dimensión humana visible, la que todos perciben, no hay interrupción alguna: Hadlík es fusilado con toda normalidad. Donde se produce el hiato, "el milagro secreto" es en el tiempo psicológico "el universo físico" se detiene, pero no el tiempo, porque como bien lo ve el protagonista, "en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento."³² La duda entre milagro y tiempo psicológico permanece, apoyada en el secreto. Se produce una ruptura pero es interna, discreta: sólo Hadlík sabe que entre la orden de disparar y su muerte cabe un año entero de vida, que entre un instante y otro, que aparentemente se siguen al ritmo parejo y monótono del tiempo "real", ha habido un hueco temporal, una especie de valle invisible, en el que el tiempo se ha estirado desmesuradamente. "La otra muerte" gira alrededor de un juego más extraño: el tiempo revertido, la anulación de un pasado para sustituirlo por otro diferente. Se trata de remediar lo irremediable para hacer que un hombre haya sido algo totalmente distinto de lo que realmente fue.

"Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal: es espantoso porque es irreversible y de hierro."³³

Esta angustia producida por lo irremediable es la que se trata de combatir en "La otra muerte", a través de la modificación del destino de Pedro Damián. Junto con el fenómeno de reversión del tiempo se presenta otra que va unido a él y es su consecuencia lógica y condición necesaria a la vez: la modificación de la memoria. Cada vez que uno de los personajes le da al narrador su versión de la muerte de Pedro Damián (versión que invalida a la precedente) el relato contradice el recuerdo que tiene el narrador. Los personajes que conocieron al Pedro Damián original van muriendo a medida que se va borrando el recuerdo, y el propio narrador se percató de que los datos que ha guardado en su memoria son falsos: "meses después,

³² FIC., pág.172.

³³ O.L., pág. 240.

hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo.³⁴ Por ello "porque modificar el pasado no es modificar un solo hecho" sino "anular sus consecuencias que tienden a ser infinitas;"³⁵ -es necesaria la modificación de los recuerdos de los personajes, e incluso la muerte de alguno de ellos, que "murió, lo entiendo, porque tenía demasiadas memorias de Don Pedro Damián."³⁶

La transgresión de la causalidad es aparente sobre todo en dos relatos: "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius" y "Las ruinas circulares", pero se da en formas diferentes. En Tlön se invierten efectivamente las leyes de la causalidad, con la aparición de los hrönir, objetos generados por el pensamiento; pero la causalidad que se invierte es la del mundo real, no la del universo de Tlön, que se presenta en el texto específicamente como una realidad imaginada y, por lo tanto, irreal (valgan los términos contradictorios). Dentro del mundo de Tlön los hrönir son posibles, tienen sus leyes, sus modos de reproducción perfectamente codificados. Por lo tanto, la transgresión que hay no se presenta en relación con el mundo imaginario del relato: Sirva de ilustración para ello el cuento de las nueve monedas que se relata en el texto.³⁷ A los filósofos de Tlön les parece una herejía inferir una continuidad entre las monedas perdidas un día y encontradas al día siguiente: no hay razón alguna para pensar que pueden ser las mismas. De la misma manera y siguiendo las mismas líneas de pensamiento los objetos prácticamente no tienen existencia independiente. Con la postdata que lleva la fecha de 1947 en "Tlön, Uqbar..." hay una clara ruptura temporal pues éste fue publicado en 1940 (la postdata menciona la primera edición del cuento como una edición pasada).

En "Las ruinas circulares" ocurre algo parecido: La transgresión (dominio del mundo real por el del sueño, ser material causado por una idea) es factible dentro del mundo del relato, (recordemos que se trata de una empresa "no imposible pero sí sobrenatural").

³⁴ AL., pág. 78.

³⁵ AL., pág. 80.

³⁶ AL., pág. 81.

³⁷ FIC., pág. 25.

A la cuarta categoría, el doble, que es además de la primera, las únicas que reconoce Rodríguez Monegal como procedimientos y no sólo como temas cuando compara a Edgar Allan Poe y a Henry James con Borges; dice que este último: "siempre ha mostrado mucho más interés en los efectos del tema en la estructura del cuento que en su valor como tema."³⁸ Para esta cuarta categoría existe un ejemplo muy claro. En el cuento "El otro", Borges trata el problema de la identidad, en este caso la examina utilizando el motivo del doble, un doble que implica a la vez una especie de viaje por el tiempo: "El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge".³⁹ Ahí, en una banca de un parque, Borges viejo se encuentra con Borges joven, con el que era en 1918. Una melodía, la voz del otro, le hacen comprender sin verlo que se trata de él mismo. Sigue una conversación bastante larga, en la que Borges viejo se da cuenta de que, a pesar de que los dos son la misma persona, difieren en ideologías y puntos de vista: no en balde él es ya mayor; el otro no ha pasado por la misma evolución que él. Por lo tanto no hay viaje en el tiempo estrictamente hablando, sino una coincidencia temporal, una especie de tiempo doble, que es al mismo tiempo uno sólo. El espacio es doble también. En efecto, aunque Borges viejo está sentado en un banco del parque de Cambridge, Borges joven se encuentra en el mismo momento (que es en su dimensión 1918) en un parque en Ginebra. De alguna manera los dos tiempos y los dos espacios han coincidido, y los dos personajes se comunican. Esto es apoyado por un sólo dato objetivo: la voz del otro se oye "un poco lejana". En cuanto a la estructura: el paso imperceptible de la tercera persona a la primera es una señal tan sutil que a la primera lectura, casi se podría creer en una errata.

Después de la simple percepción del silbido viene el reconocimiento de la voz que horroriza a Borges joven (como ocurren en otros casos) se toma al pie de la letra la metáfora, y de manera muy explícita: "Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que "somos dos".⁴⁰ La expresión tan usual "encontrarse a sí mismo" se materializa objetivamente en un desdoblamiento físico concreto: "somos dos" representa la realización material de la dualidad de la persona.

³⁸ Ibid., pág. 408.

³⁹ AR., pág. 7.

⁴⁰ AR., pág. 9.

Rodríguez Monegal trae a colación que Borges era muy claro al final de la conferencia al explicar que "la literatura fantástica ayuda a entender la realidad de una manera más compleja y profunda", y que al contrario de la creencia popular, ésta no quiere evadir la realidad. Por ejemplo "La lotería en Babilonia" y "La Biblioteca de Babel" son metáforas del destino laberíntico que gobierna al hombre y da forma a su existencia enigmática. Usando procedimientos fantásticos como sus medios de expresión, Borges crea un mundo de "irrealidad": un mundo que no es realista en el sentido literario, ni irreal implicando que se opone a la realidad. El prefiere combinar la realidad con la fantasía, que da como resultado el mundo de la irrealidad. Esto es muy importante para entender por qué a Borges se le ha interpretado como posmodernista o precursor de la literatura posmoderna.

A continuación haré un breve análisis de dos cuentos de Ficciones. En primer lugar de "La Biblioteca de Babel" porque es un cuento concebido como la versión pesadillesca o una magnificación de la Biblioteca Nacional en la que Borges trabajó varios años y, por esto quizá sea la más personal de sus ficciones: "En cualquier lugar del mundo donde esté, sueño con la Biblioteca y con el barrio de Monserrat. Y como suele ocurrir en los sueños, la Biblioteca es infinita y me pertenece."⁴¹ Los innumerables libros y estanterías que aparecen en el cuento eran literalmente los que había. Sin embargo, ese toque de Borges de elevar la realidad y manejar el infinito es lo que me sedujo fundamentalmente. En segundo lugar "Las ruinas circulares" es probablemente uno de los mejores ejemplos de su ficción en prosa. El tema de un hombre creado por otro y el horror de descubrir que todos somos seres que habitan en los sueños de otros es de las más antiguas preocupaciones de Borges. Esto ya lo había anticipado el autor en uno de sus ensayos de Inquisiciones en donde el hombre descubre que es sólo un simulacro. El epígrafe de Lewis Carroll conecta a ese ensayo con el cuento.

LA BIBLIOTECA DE BABEL

Sabemos por la Biblia que después de la inundación, los descendientes de Noé emigraron a un llano de Shinar. Una vez establecidos, dijeron:

Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cumbre llegue hasta el cielo; y hagámonos un monumento para que no nos dispersemos sobre la superficie de la tierra. Pero Yahvé descendió a ver la ciudad y la torre que estaban construyendo y dijo: He aquí que son un solo pueblo y todos tienen una misma lengua...Ea, pues descendamos y confundamos allá mismo su lengua, de modo que no entienda uno el habla del otro. Así los dispersó Yahvé de allí por la superficie

⁴¹ María Esther Vázquez., Op. Cit. pág. 226.

de la tierra; y cesaron de edificar la ciudad. Por tanto se le dio el nombre de Babel; porque allí confundió Yahvé la lengua de toda la tierra; (Génesis 11. 4-9)

En esta historia podemos encontrar varios aspectos: una interpretación del origen de las naciones y las distintas lenguas, y las serias repercusiones de competir antropocéntricamente con Dios. En la forma más literal, Dios no es solamente el supremo creador de los cielos y la tierra porque se tiene el lenguaje sino también es el autor del universo.

De manera similar, en su cuento "Life-story", <<historia de una vida>> Barth se esfuerza por resolver "la vieja analogía entre el autor/Dios, la novela/el mundo", cuando señala los tres aspectos más importantes de la literatura⁴². No es sorprendente que Borges esté siempre consciente de esas complicaciones. Así, cerca del final de "La Biblioteca de Babel" reflexiona lo siguiente: "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?"⁴³. En cualquier caso, donde los descendientes de Noé dejaron de construir la Torre de Babel, Borges reanuda la construcción.

La primera frase de "La Biblioteca de Babel" es: "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido y tal vez infinito, de galerías hexagonales..."⁴⁴. El viejo y exhausto bibliotecario/narrador entonces nos presenta con intensas imágenes más hexágonos, infinitos pasillos y librerías, la luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas y sobre todo una sensación de tristeza e incapacidad.

James E. Irby no fue el primero en afirmar que todas las situaciones ficticias y personajes "son en el fondo autobiográficas, proyecciones esenciales de sus experiencias como escritor, lector y hombre."⁴⁵ Sin embargo, "La Biblioteca de Babel" continúa cautivándome como una de las más apropiadas y distinguidas narrativas en términos más claros.

⁴² Ver Cap. III de John Barth.

⁴³ FIC., pág. 99.

⁴⁴ Ibid., pág. 89.

⁴⁵ James Irby, "Introduction," XX.

Anteriormente ya aludí al hecho de que Borges, en sus infinitas luchas con el infinito, nunca "agota las posibilidades": él siempre tiene algo que decir. Agregaría ahora que el laberinto es su símbolo favorito y un ejemplo del universo indefinido, la literatura infinita y la complejidad de la mente humana.

Emir Rodríguez Monegal señala "la conexión obvia entre la Biblioteca y el inconsciente: ambos son susceptibles a combinaciones infinitas". Emplea más profundamente la lectura psicoanalítica de un francés, Didier Anzieu, quien mantuvo que "la Biblioteca infinita es un símbolo del inconsciente: Esta tiene todas las características del inconsciente, no sólo de acuerdo a Freud, sino también de acuerdo a Lacan; es universal, eterna y también está estructurada como un lenguaje."⁴⁶ De esa manera mientras Borges continúa su descripción de la Biblioteca, escribe: "Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto."⁴⁷ Imagino que se sale de sí mismo como lo hace en "Borges y yo": puede observar la mente de su otro yo, donde ve claramente algo similar a esa simbólica, remota y elevada escalera cuyo principio y fin son indiscernibles. Como mencioné anteriormente, lo que fascina a Borges muchas veces lo aterra y viceversa: incluye en este incesante vértigo su mente.

La imagen de la escalera es más aterradora cuando hay "en el zaguán un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente, ¿para qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito..."⁴⁸ Borges prefiere soñar que las superficies bruñidas de la Biblioteca son infinitas porque hay una serie de laberintos que por consiguiente deben ser infinitos. Un espejo es culpable de atormentar a su observador con la profundidad. Es inmediatamente sorprendido por el contraste entre profundidad infinita y alusiones bidimensionales de profundidad; en otras palabras, por la percepción y la decepción manifiesta en los espejos. Como resultado, un espejo colgado en una escalera (laberinto) aterra a Borges. En su poema, "Espejos", empieza, "Yo que sentí el horror de los espejos."⁴⁹ Estos evidentemente acarrear roles negativos a lo largo de su obra. En contraste con un laberinto que

⁴⁶ Anzieu., "Le corps et le code dans les contes de Jorge Luis Borges en la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris (Juillet- Aout, 1971) págs. 117-120 citado por Rodríguez Monegal pág. 25.

⁴⁷ FIC., pág. 89.

⁴⁸ FIC., pág. 90.

⁴⁹ Poema "Espejos" recopilado en En torno a Borges, pág. 17.

representa lo interminable, o intenta agotar las posibilidades, perplejidad e infinito, un espejo representa realidad y realismo. Este contraste puede ser expandido metafóricamente para ilustrar la infinidad de posibilidades de la literatura (por lo tanto, "La literatura de la extenuación") comparándolo con la sofocante "used-upness" de la literatura realista pura. (En el Cap. III "John Barth" veremos la noción de "extenuación".) Un espejo naturalmente simboliza el realismo ya que imita a los objetos existentes, tal como lo indica la teoría literaria del siglo XVIII.⁵⁰ Por esto Stendhal escribe una frase de Saint Réal como epígrafe en uno de los capítulos de Rojo y negro: "La novela es un espejo que se pasea por un camino". Esto lo hace el escritor francés para que se entienda mejor lo que es la novela realista.

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," uno de los heresiarcas de Uqbar declaró que "la cúpula y los espejos son abominables...el visible universo era una ilusión o, (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan."⁵¹ Sin embargo, Borges sabe que la total evasión de la realidad es imposible. El trabaja con lo que le perturba y al mismo tiempo lo cautiva. Así los 'espejos finitos' en "la Biblioteca de babel" contrastan con la Biblioteca, la que como obra creativa y ficticia es infinita".⁵²

La Biblioteca es un eterno "trabajo de Dios". El narrador, uno de "los bibliotecarios imperfectos", describe en detalle un "libro cíclico" que "es Dios". Después explica que "La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible."⁵³ Sigue más adelante para ilustrar el contenido de la Biblioteca explícitamente con el número de anaqueles de cada una de las paredes de los hexágonos, el número de libros que cada anaquel sostiene, el número de páginas de cada libro, al número de renglones por página, *et cetera ad infinitum*.

Todas las respuestas se encuentran en la Biblioteca; por lo tanto, el bibliotecario empieza a investigarlas.

⁵⁰ John O. Stark, The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov and Barth, pág. 51.

⁵¹ FIC., págs. 14 y 15.

⁵² Idem.

⁵³ Ibid., pág. 90.

Un sentimiento de desesperanza y tristeza prevalece en la descripción de la Biblioteca/universo mientras van los bibliotecarios en busca casi inútilmente del Conocimiento, Dios, la verdad, respuestas científicas, ellos mismos. Aún así algo se descubre. Por ejemplo, los veinticinco "símbolos ortográficos". Sin embargo, esto solamente induce a tener más sed de conocimiento, incluyendo "el origen de la Biblioteca y del tiempo". Pero, "hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos... Visiblemente nadie espera descubrir nada."⁵⁴ Todo lo que uno puede hacer es examinar incesantemente el "desorden divino".

De hecho no es completamente el caos, yo diría que algo valioso se desarrolla a través de esta aparente investigación sin propósito. Borges, en una nota a pie de página, afirma que "sólo está excluido lo imposible."⁵⁵ Además, en efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero ni un solo disparate. "Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción."⁵⁶

Dios hizo todo lo que pudo para que los descendientes de Noé no se entendieran entre ellos: los dispersó por toda la tierra y les dio diferentes lenguas. Tuvo temor de que nada habría sido imposible para ellos, si él no hubiera intervenido. Ese era entonces el tiempo en que ellos sabían todo lo que se tenía que saber y expresaron este conocimiento con una lengua. Probablemente ese tiempo vuelva otra vez. Por otro lado, es muy probable que ese tiempo haya sido sólo un sueño. Quizá sea las dos cosas o ninguna: puede ser un tiempo que puede soñarse otra vez. De lo que podemos estar seguros es que hacemos uso de la literatura, la Biblioteca y la imaginación para contemplar lo que todo esto significa.

"La Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en ese mismo desorden (que, repetido, sería un orden: El Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza."⁵⁷

⁵⁴ Ibid., pág. 95.

⁵⁵ Ibid., pág. 97.

⁵⁶ Ibid., pág. 98.

⁵⁷ Ibid., pág. 100.

LAS RUINAS CIRCULARES

Este debe ser el cuento menos estudiado de Borges. Aparentemente, Borges siempre estuvo sorprendido por la popularidad del cuento. Nos cuenta que mientras lo escribía, le ocurrió algo que nunca le había ocurrido antes: "estaba arrebatado por esa idea del soñador soñado, cumplía mal con mis funciones en una biblioteca de Almagro, veía a mis amigos, iba al cinematógrafo, llevaba mi vida corriente y al mismo tiempo sentía que todo eso era falso, que lo realmente verdadero era el cuento que estaba imaginando y escribiendo."⁵⁸

Probablemente sea la línea invisible entre realidad y fantasía, con todo y el misterio de los sueños, lo que hace que uno repase la historia una y otra vez. Como es el caso de casi todos los cuentos de Borges, dentro de éste uno se envuelve en una atmósfera extraña y misteriosa: tanto en el nivel de la anécdota como en el de la estructura temporal y espacial, la historia está construída alrededor de un juego constante de precisiones e imprecisiones que tienen como resultado volverla profundamente real (y profundamente inquietante). La identidad del protagonista es un misterio. Lo único que se sabe es que viene de una de "las infinitas aldeas que están aguas arriba."⁵⁹ Igualmente indefinidos son el tiempo y el lugar. No se sabe de qué época es el templo, que "tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza."⁶⁰ No se sabe ni dónde ni cuándo ocurre la historia. La descripción se hace con una gran ambigüedad: "(...) se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra..."⁶¹

En "Las ruinas circulares" comienza con un epígrafe de "A través del cristal" de Lewis Carrol, que dice así "And if he left off dreaming about you..." <<y si él dejara de soñar contigo...>> lo que nos adelanta a pensar en lo que sucedería cuando dejara de existir ese personaje en el sueño. Este desaparecería, se convertiría en nada.

⁵⁸ María Esther Vázquez, Op. Cit. pág. 53.

⁵⁹ FIC., pág. 61.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

Ana María Barrenechea realizó una de las mejores exégesis de Borges, y para hacerlo, utilizó el término "irrealidad". Muchos críticos estadounidenses se refieren simplemente a *unreality* (que en español se puede traducir sólo como *irrealidad*) cuando se discute sobre los textos de Borges. Aunque yo estoy de acuerdo con John Barth⁶² cuando clasifica a escritores que comparten esta visión fantástica o "irrealista" de la realidad, que no es decir "antirrealismo" o fuera de la realidad sino realidad/fantasia (coexistencia de las dos). Decir "anti-" o "*unreality*" implica oposición, esto significaría que no forma parte de la realidad. Pero lo fantástico que hace que surja la irrealidad no es una evasión a la realidad literaria; al contrario, es un medio para entender la realidad de una manera más profunda y más compleja. De esta manera podemos darnos cuenta que "Las ruinas circulares" es un ejemplo muy claro de "irrealidad". Borges está realmente convencido de que la realidad de todos tiene una naturaleza profundamente onírica y que es finalmente ilusoria la distinción entre vigilia y sueño. Toda su especulación metafísica, toda la inquisición de sus ensayos, ficciones y poemas, está orientada a destruir la coherencia de la realidad y a superponer sobre ella una visión distinta.

El propósito del héroe "oscuro" y "silencioso" de este cuento interpolado en las ruinas de un antiguo templo circular "quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad."⁶³ Lo que significa que por medio de un método "no imposible pero sí sobrenatural", como es lo etéreo de un sueño iba a crear a un ser.

Hablando en términos generales, hay muy poco o ningún desarrollo de los personajes en la ficción de Jorge Luis Borges. Su interés está más enfocado a las ideas y procedimientos y menos a la psicología de los personajes. En el poema "Ajedrez", dice Borges:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?⁶⁴

⁶² Barth en una entrevista con Bellamy en *New Fiction*, 1974, 4.

⁶³ FIC., pág. 62.

⁶⁴ Borges, *Nueva antología personal*, pág. 12.

Hay una conexión que hacer con la noción de ser "movido" y el hombre de "Las ruinas circulares" que sueña con su propio hijo. Uno mueve y es a su vez movido por Dios y a este Dios lo mueve otro Dios, etc. Esto nos trae a la mente, específicamente, la procreación además del poder de un ser sobre otro ser. Este último como producto de su propia creación. A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad⁶⁵ y de una manera más general, la noción de creación, ¿Quién mueve a quién? ¿Es que alguna vez podemos movernos por nuestra propia cuenta? "Las ruinas circulares" más adelante complica los asuntos dejando ver que "si el soñador despertara, su hijo desaparecería, pero también si el hombre misterioso soñando al soñador despertara, este último también desaparecería y así hasta el infinito.

Al mago le ordenan entregar al "fantasma soñado", su hijo, al dios Fuego "para que su voz lo glorificara". El mago ejecutó las órdenes, a pesar de que íntimamente le dolía apartarse de él. En cualquier caso, sus dios son felices, aunque, a veces, "lo inquietaba la impresión de que ya todo eso había acontecido..."⁶⁶

Una de las primeras impresiones que "Las ruinas circulares" deja en el lector es su significado evasivo e incierto. El dilema de interpretación, la "vacilación", radica en aceptarlo o no como un cuento con una atmósfera vagamente oriental, acerca de unos soñadores de tiempo completo y su dios, o pensarlo como la alegoría de alguna otra cosa. Al final, las dos aproximaciones por separado son incompletas; la primera, literal y modesta, delimita la pieza artísticamente, pero la segunda tiene sus riesgos intelectuales, pues ésta ofrece "un pretexto muy atractivo para darle vuelta a la rueda de la crítica, comprometiéndola en una especulación quimérica."⁶⁷

Finalmente, el hijo del hombre está listo para nacer; aún el teme que "su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre

⁶⁵ FIC., pág. 68.

⁶⁶ Ibid., pág. 67.

⁶⁷ Bell-Villada, Borges and His Fiction: A guide to His Mind and His Art, pág. 87.

¡qué humillación incomparable, qué vertigo! (...) es natural que el mago temiera por el porvenir de su hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noche secretas."⁶⁸

El lazo de unión con Shahrazad y Las mil y una noches es más superficial que de costumbre para Borges. Barth ha comentado que el rasgo distintivo más deslumbrante de Shahrazad es que "cada uno de sus relatos es tan bueno como el que le sigue... noche tras noche se hace público o perece."⁶⁹ Mientras que el hombre sueña situaciones y aspectos de su hijo con la última esperanza de darle vida, Shahrazad entretiene a su tirano con un relato, continúa con astucia, arte, desenrollando el espiral complicado a través de mil y un plazos nocturnos, mientras pare tres hijos frente a su majestuosa audiencia. Es solamente en nombre de esa descendencia que su inspiración dura más, ella ruega por su vida...⁷⁰ Así ella vive porque sus hijos viven. De manera similar, el hijo del mago soñará porque su padre, el mago sueña "y con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo."⁷¹ Entonces estamos frente a una visión desoladora de humanidad: "uno podría concebir que lo que producimos y actuamos puede reflejar nuestros propios deseos, pero tienen últimadamente su origen en los deseos de otros seres. De una manera más abstracta, existe en este cuento, una profunda negación de tiempo, de historia y de cambio humano."⁷²

Siempre inquietantes y a veces muy complejas por laberínticas, las ficciones de Borges han podido proveer con una variedad de ideas a escritores posteriores. La erudición de Borges y conocimiento profundo de la literatura fantástica, su amplitud, permiten variadas modificaciones de sus procedimientos en la obra tanto de John Cheever como de John Barth. Aunque estilísticamente distintos uno del otro, los dos autores estadounidenses incorporaron a Borges dentro de sus pensamientos y literatura.

⁶⁸ Ibid., pág. 68.

⁶⁹ Barth, "Muse Spare Me," en *The Sense of the '60s*, pág. 443.

⁷⁰ Ibid., pág. 441.

⁷¹ Ibid., pág. 69.

⁷² Bell-Villada, pág. 87.



CAPITULO II: JOHN CHEEVER

"It seems to me that the people of my generation, and yours, when asked for influential books, cannot stop at a thousand... literary voices? Surely this is the most intimate of all the choices a writer makes. One hopes one has chosen those that are strongest and most radiant."

- John Cheever

Ambos, Borges y Cheever han dicho estar influenciados por muchos escritores norteamericanos del siglo XX. Igualmente, ambos comparten raíces literarias en el trascendentalismo norteamericano.¹ Cheever ha sido frecuentemente considerado como "un maestro del cuento estadounidense". El editor John Leonard en la sección de libros del *The New York Times* llegó a afirmar: "Cheever is our Chekhov of the exurbs" <<Cheever es nuestro Chekhov de los suburbios>>.

Borges en un contexto similar fue una voz literaria que dio muchísimo y también parcialmente fue producto de ese movimiento estadounidense. Esto parece en primera instancia completamente inapropiado decirlo. Por otra parte, hacer este tipo de comparación que implica un reto es precisamente lo que refuerza los pisos de la biblioteca infinita. Yo espero poder demostrar que Borges funciona como el perfecto reforzador, un ángel que cruza un importante puente transcontinental, atando varios aspectos de la literatura universal. En realidad él es el último escritor que debe leer un estadounidense o "un europeo, si quieren tener información de Latinoamérica, porque Borges les dará información solamente de Borges, quien quizá sea mucho más argentino sin tener raíces culturales notablemente profundas de ese país. Como escritor, Borges pertenece a un mundo más amplio donde las fronteras y nacionalidades no importan en lo más mínimo."²

¹ Filosofía según la cual los conceptos *a priori* preexisten a la experiencia y la rebasan. Su principal representante es Emerson cuya doctrina está expuesta en las conferencias que constituyen el libro The Nature (1836).

² John Sturrock, Paper Tigers: The ideal fictions of Jorge Luis Borges (Oxford: Press 1970), pág.19.

Muchos críticos que se dan cuenta de la gran resonancia de Borges en la literatura de Estados Unidos, se adelantaron a hacer críticas muy precipitadas. Por ejemplo, Bell-Villada señala que el impacto de Borges en el ambiente literario de Estados Unidos fue tan fuerte como el que tuvo anteriormente en Latinoamérica; y continúa diciendo: "The American 1950's were a desert, a bleak stretch relieved only by one or two entertainments by Nabokob" <<Los 50's estadounidenses eran un desierto, algo desolador atenuado por uno o dos entretenimientos de Nabokob>>, entonces, la silenciosa llegada de la versión en inglés de la ficción de Borges fue una diferencia clave para los años 60's.³

Si alguna vez un escritor estadounidense fue acusado de ser muy WASP⁴ fue John Cheever. El que sus cuentos muestren una parte de la sociedad privilegiada "la cómoda clase media" es irrefutable, pero que eso sea pernicioso es bastante debatible. La crítica de ser muy WASP se le dio porque nunca se involucró con la realidad social de la vida proletaria. Esta acusación la han recibido muchos escritores de ficción, especialmente Cheever que tenía la etiqueta de pertenecer a un grupo económica y culturalmente privilegiado. Pero criticarlo con este enfoque es análogo a criticar a Borges de ser muy poco de nada en particular y específicamente no-argentino. De hecho, Borges, en su propia tierra, recibió tal crítica.

En su casa en Buenos Aires, Borges enseñó literatura inglesa en la universidad. En marzo de 1949, dio una conferencia sobre Hawthorne en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en donde entre otras cosas, él ejemplificó lo fantástico y la imaginación norteamericanos. El realzó los cuentos de Hawthorne por encima de sus novelas, admirando primero, cómo él concebía las situaciones, después construía a los personajes que se apegaban a esas situaciones, tal como se demuestra en "*Wakefield*" de *Twice-Told Tales*. Aparte de admirar el mundo onírico de la literatura de Hawthorne, Borges fue, de alguna manera, atraído por un aspecto más importante de su trabajo, uno que incluye a ambos, Borges y Cheever:

³ Bell-Villada, pág. 268.

⁴ WASP: (*White Anglo-Saxon Protestant*): Estadounidense proveniente del norte de Europa, especialmente de ancestros ingleses protestantes; éste es frecuentemente considerado como miembro de la clase dominante y más privilegiada del país. De esta palabra se deriva *waspish* que significa engreído y puritano.

The circumstance, the strange circumstance, of perceiving a story written by Hawthorne at the beginning of the nineteenth century the same quality that distinguishes the stories Kafka wrote at the beginning of the twentieth must not cause us to forget that Hawthornes's particular quality has been created, or determined, by Kafka. "Wakefield" prefigures Franz Kafka, but Kafka modifies and refines the reading of "Wakefield". The debt is mutual; a great writer creates his precursors. He creates and somehow justifies them.⁵

<<La circunstancia extraña de percibir un cuento escrito por Hawthorne al principio del siglo XIX, la misma cualidad que distingue los cuentos que Kafka escribió a principios del XX, no nos debe hacer olvidar, que esa particularidad que Hawthorne creó, ha sido recreada o determinada por Kafka. "Wakefield" prefigura a Kafka pero él modifica y refina la lectura de "Wakefield". La deuda es mutua, pues un gran escritor crea a sus precursores. El crea y de alguna manera, los justifica.>>

Cheever, por ejemplo, modifica y refina a sus autores preferidos, Hawthorne y Emerson. De manera semejante, Borges al concluir esta conferencia, explicó que Hawthorne tuvo un deceso tranquilo pero de una forma misteriosa, porque se murió mientras dormía. "Nada nos aleja de imaginar que él murió mientras soñaba y podemos hasta inventar lo que estaba soñando, el último sueño de una serie infinita y la manera en que la muerte lo completó y borró. Quizá debo escribirlo algún día; trataré de redimir este ensayo deficiente y con muchas digresiones con un cuento aceptable."⁶ Y ambos, Borges y Cheever, terminaron haciendo eso: crear, adaptar y justificar sus influencias trascendentalistas (específicamente Hawthorne y Poe, aunque en algunos casos también Emerson y Melville) a su propia obra y a sus propias ideas.

¿Qué lugar ocupa Borges en la literatura de Estados Unidos?. Algunos se han atrevido a decir que Borges "pudo haber existido antes en ese país, un alma transmigratoria que habitó en lugares como Salem, Concord y Nueva York en tiempos diferentes y con inquietudes cósmicas distintas."⁷

⁵ Nathaniel Hawthorne, BR, pág. 224.

⁶ BR., pág. 229

⁷ Alfred Kazin, citado por Alejandro Colman en "Notes on Borges and American Literature" en *Tri-Quarterly*, 25 (1972), 356.

Y si aceptamos esta visión, no podemos excluir a Cheever como precursor y creador de Borges. Aunque sus estilos y contenidos son distintos, Cheever investiga la *psique* humana de la misma manera que Borges cuando reflexiona sobre la naturaleza de la mente laberíntica del hombre. Intentaré explicar esto más adelante.

Cheever se interesa por analizar los pensamientos y sentimientos que tienen las personas dentro de un cierto contexto cultural, como el de "la clase media alta" en lugar de analizar aquellos mecanismos que reprimen la naturaleza y el deseo de una sociedad en conjunto.⁸

Los primeros cuentos de Cheever describen personajes que viven en departamentos de Manhattan con una típica forma de vida americana de esa época, pero con ese toque de Cheever de hacer de aquello que parece normal, algo absurdo. Richard Rupp señala que "Cheever encuentra una acción simple y natural y la alarga en dimensiones absurdas para dar efectos de dos tipos al mismo tiempo: cómicos y patéticos. Toma prestado el término de Henri Bergson "inelasticidad mecánica" y explica que "siempre que los humanos empiezan a actuar como simples máquinas, nos reímos de ellos."⁹

Más tarde, los personajes de Cheever se mudan de la ciudad hacia los suburbios. Nueva York, como la ciudad de México en nuestro caso, es una ciudad difícil para vivir, y esto desde hace ya mucho tiempo. Para Cheever, Nueva York es un lugar en donde ocurren acciones extrañas. Estos cuentos posteriores a los de Nueva York describen el estilo de vida americano en los años 50's y 60's como algo ridículo, mítico y extraño. A los hombres los han arrancado con todo y sus raíces, y Nueva York es un lugar más para sobrevivir, por las fuentes de trabajo que ofrece, que para vivir, realmente vivir.

Como Borges, Cheever entregó devotamente su vida al arte de escribir; con la excepción del servicio que hizo en la armada de su país durante La Segunda Guerra Mundial (1941-1945) y su trabajo como profesor de la Universidad de Iowa y la Universidad de Boston, Cheever no hacía más que escribir y cumplir el sueño

⁸ Perry Meisel, "The World of WASP" *Partisan Review* 47,3 (1980), 471.

⁹ Richard H. Rupp, "Of that time, of those Places: The Short Stories of John Cheever" en Critical Essays on John Cheever, pág. 233.

del escritor que se gana la vida casi completamente de su arte. Es prestigioso ser publicado en el *New Yorker*. Después que Katherine White, la editora de la revista de ficción, aceptó su primer cuento en 1940, se le publicaron más de ciento veinte cuentos en ella, con lo que se convirtió en el segundo colaborador más frecuente.

Cheever ha sido muy criticado por usar los mismos ingredientes: personajes de clase media alta, sin una cultura amplia, enajenados con los avances tecnológicos, que llevan aparentemente una vida normal, cuando algo insólito, muchas veces ridículo y angustiante acontece. Por su tema los cuentos se pueden dividir en tres grupos: 1) amor, 2) dinero y 3) guerra. En el primer grupo se presentan parejas de jóvenes casados y solteros con problemas entre ambos sexos; en el segundo, la amargura de padres y abuelos que pasan por tiempos difíciles en su economía familiar y añoran su época de abundancia; y en el tercero, gente joven se enfrenta con una ambigüedad de sentimientos ante el desagradable e inevitable reto que es la guerra.¹⁰ Esta supuesta receta le permitió hacer "sabrosos" cuentos para el gusto del *New Yorker*. Cheever dijo simplemente "Nunca escribí para el *New Yorker*, ellos compraron mis cuentos." Aún cuando Cheever negó haber seguido una fórmula sistemática, algunos críticos sostienen que los cuentos publicados en el *New Yorker* carecen de profundidad y de interés. Esto puede ser afirmado por la reputación que tuvo esta revista en los años 30's y principios de los 40's en el terreno ideológico, tal como sucedió con aquélla en la que participó Borges: "juzgaban que esta revista tenía muy-poca conciencia social."¹¹

John Updike, como muchos de los escritores contemporáneos de Cheever de los 60's estaba ansioso de algo nuevo: que una nueva fuerza narrativa surgiera en el ámbito literario estadounidense. De manera semejante John Barth jugó un papel importante en este grupo de jóvenes intelectuales brillantes. Barth, admitió orgullosamente ser de esos temperamentos que escogen rebelarse ante las líneas tradicionales: "me inclino más por el tipo de arte que no todo el mundo hace: el tipo de arte que requiere de habilidad y maestría así como ideas estéticas brillantes e inspiración."¹²

¹⁰ CLC Vol. 25.

¹¹ Lynne Waldeland, John Cheever (Boston: Twayne Publishers, 1979) 27.

¹² Barth, "The literature of exhaustion," *The Atlantic*, 220 (agosto, 1967), 67.

La ficción de Borges ya era muy bien recibida en Estados Unidos. Para algunos como Updike, (y como veremos para Barth también), la producción del argentino era para guardarse como algo valiosísimo y como una posible respuesta para darle un nuevo giro a la narrativa estadounidense.

{Borges'} fables are written from a height of intelligence less rare in philosophy and physics than in fiction. Furthermore, he is, at least to anyone whose taste runs to puzzles or pure speculation, delightfully entertaining. The question is, I think, whether or not Borges' lifework, arriving now... can serve, in its gravely considered oddity, as any kind of clue to the way out of the dead-end narcissism and downright trashiness of present American fiction.¹³

<<Los textos de Borges están escritos con una inteligencia de alto nivel que es menos extraña en la filosofía y en la física que en la ficción. Más aún él es para aquéllos a quienes les gustan los rompecabezas o la especulación pura, realmente muy apasionante. Pienso que lo que pasa, es que ya sea o no que la obra de Borges llegue ahora... puede servir por su rareza como un tipo de pista para salir del 'callejón sin salida' del narcisismo de los desperdicios manifiestos en la actual ficción americana.>>

Cheever, por otro lado, parecía menos preocupado que muchos de sus contemporáneos:

He clinched the case not only for the novel's continuing vitality but for his own heterodox approach to form. [Cheever believed that]"the diagnosis of the death of the novel one leaves to boors."¹⁴

<<El consolidó el caso no solamente por la continua vitalidad de la novela sino también por su aproximación heterodoxa a la forma. (Cheever creía que) "el diagnóstico de la muerte de la novela se le deja a una persona sin incentivos.>>

¹³ Updike, "The author of librarian", *The New Yorker*, 41,37 (October 30,1965), 223.

¹⁴ Walter Clemons, "Cheever's Triumph," *Newsweek*, 89, 11 (March 14, 1977), 64.

Esto no implica que Cheever no estuviera involucrado con sus elementos o aun con sus ansiedades contemporáneas. Aparentemente, él simplemente no compartía muchos de sus puntos de vista, aunque indudablemente estaba consciente de ellos; así como simpatizaba con los puntos de vista de Updike y era cuidadoso del mundo literario que lo rodeaba. Cheever leyó a Borges. Examinaré dos de los cuentos de Cheever, "The Enormous Radio" y "The Angel of the Bridge," esperando poder demostrar el impacto que tuvo Borges sobre Cheever.

THE ENORMOUS RADIO

Este es uno de los cuentos de Cheever que claramente ilustra su entendimiento y manejo de lo fantástico. Como es el caso con "Las Ruinas circulares" de Borges, uno se pregunta, entre otras cosas, el origen de la acción: ¿está el soñador soñando o está siendo soñado?; o, de acuerdo al cuento del que estoy hablando, ¿están los personajes escuchando o están siendo escuchados?. El radio del que se habla en este cuento es completamente distinto a aquéllos que Irene y Jim Westcott han visto: además de ser enorme como el título lo sugiere, posee poderes sobrenaturales de escuchar lo que se dice en privado.

Los Westcott son una pareja joven y padres de dos niños. Son muy parecidos a sus vecinos: ellos van "al teatro con un promedio de 10.3 veces al año y anhelan vivir algún día en Wetchester."¹⁵ Lo único que los diferencia de sus vecinos es su obsesiva pasión por la música: "Fueron a un gran número de conciertos, aunque esto casi no lo mencionan a nadie, también se pasan muchas horas escuchando la radio."¹⁶ Cuando su radio antiguo deja de funcionar, Jim le compra a Irene un radio nuevo. Cuando lo traen, al principio ella se sorprende de la extrema fealdad del aparato. Es muy moderno, con una serie de botones e interruptores. Cuando finalmente descubre como prenderlo, suena tan alto que "las fuerzas violentas atrapadas en esa caja de madera de eucalipto la pusieron nerviosa."¹⁷ Ese sentimiento de intranquilidad de Irene pronto va a volverse algo más extraño, puede decirse que se vuelve sobrenatural. Así como el radio le permite escuchar las conversaciones privadas de sus vecinos, se va a ver forzada a confrontar cosas que le parecen ajenas y al mismo tiempo le son familiares. Cuando Irene está escuchando en su nuevo radio música de Mozart, de repente se empieza a oír que

¹⁵ JC. pág. 37.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibid., pág. 38.

alguien marca el disco del teléfono y el lamento de una aspiradora. Pronto empieza a oír voces que le son familiares de algunos vecinos o amigos; pero se empieza a preocupar tanto que a un punto le dice a su esposo: "apaga esa cosa...seguramente pueden oírnos."¹⁸ El creer que sus vecinos le estaban haciendo lo mismo que ella les estaba haciendo a ellos la perturba demasiado. De todos modos no puede resistir el aprovechar la ventaja que le ofrece su nuevo aparato. Ella le dice a Jim: "¿no es divino?, trata otra cosa. Ve si puedes oír a los del 18-C."¹⁹ Su búsqueda constante de nuevas voces, hace que Irene entre furtivamente cada vez más cerca y esto la obliga a verse a sí misma a través de las voces de sus vecinos.

La primera descripción de Cheever de la señora Westcott es la de "una agradable o mejor dicho una chica sencilla de cabello castaño con una frente ancha y fina en la que no se ha escrito nada."²⁰ Este es un ejemplo típico de los personajes "simples" o que tienen muy poca apertura cultural. Parece ser que esto incomoda mucho a los críticos de literatura estadounidenses, pues, sienten que Cheever está mostrando en detalle y repetidas veces esa parte de la sociedad norteamericana.

Más tarde, cuando sabemos más sobre este personaje, comprendemos mejor por qué el radio le perturba tanto: "La vida de Irene parecía tan cómoda y estable que el lenguaje crudo y a veces violento que salía de la bocina del aparato la asombró y la conflictuó muchísimo."²¹ Ella está asombrada y perturbada porque al oír a otras personas, gentes que superficialmente parecían estar muy bien, felices y con mucho éxito, tuvo que despertar a sus propios problemas, errores e inseguridades. Claro, que estas son cosas a las que Irene no quiere enfrentarse. Ahora, cuando está en el elevador, observa muy bien a sus vecinos: "con caras bonitas e impasibles" y empieza a preguntarse quién ha estado en *Sea Island* o quién había escrito cheques sin fondos. Irene se ha convertido en un detective privado que sigue los rastros de la gente para hacer concordar las caras con los problemas. Lo que sigue perturbándola, sin embargo, es la posibilidad de que ella también pueda ser descubierta.

18 Ibid., pág. 41.

19 Ibid., pág. 42.

20 Ibid., pág. 37.

21 Ibid., pág. 43.

Su miedo a ser dos personas, una que aparentemente disfruta los cocteles y está muy orgullosa de su sala y otra que tiene un pasado con muchos sucesos desagradables; es lo que la pone demasiado nerviosa. Ella trata de buscar alivio en su esposo:

"We've never been like that, have we, darling? Have we? I mean, we've always been good and decent and loving to one another, haven't we? Our lives aren't sordid, are they, darling? Are they? ...You love me, don't you? ...And we're not hypercritical or worried about money or dishonest, are we?" (Jim responds with a tried,) "No, darling."²²

<<"Nunca hemos sido así, ¿no es cierto cariño? ¿Lo hemos sido? Quiero decir que siempre hemos sido buenos, decentes y amorosos el uno con el otro, ¿o no? Nuestras vidas no son sórdidas o ¿lo son, cariño? ¿lo son? Me amas ¿no es cierto? y no somos hipercríticos o preocupados por el dinero o deshonestos ¿o lo somos?. Jim contesta con cansancio: "No, cariño.">>

Con estas preguntas ansiosas, se da uno cuenta que a Irene se le está desquebrajando su castillo de seguridad. No puede soportar la idea de que tenga problemas como los de sus vecinos. Finalmente Jim hace que se confronte con la Irene del pasado:

"Why are you so Christly all of a sudden? What's turned you overnight into a convent girl? You stole your mother's jewelry before they probated her will. You never gave your sister a cent of that money that was intended for her -not even when she needed it. You made Grace Howland's life miserable, and where was all your piety and your virtue when you went to that abortionist? I'll never forget how cool you were. You packed your bag and went off to have that child murdered as if you were going to Nassau."²³

<<"Por qué te volviste de repente tan cristiana ¿Qué fue lo que te convirtió de la noche a la mañana en una niña tan monjil?. Le robaste a tu madre sus joyas, antes de que se aprobaran sus últimos deseos.

²² Ibid., págs. 45-46

²³ Idem.

Nunca le diste a tu hermana ni un centavo del dinero que estaba destinado para ella, ni siquiera cuando lo necesitaba. Le hiciste la vida miserable a Grace Howland y ¿dónde estaba tu piedad y virtud cuando fuiste a abortar?. Nunca se me olvidará qué tranquila estabas. Hiciste tu maleta y fuiste a que te sacaran a ese niño como si estuvieras yendo a Nassau.>>

Por las palabras de Jim podemos darnos cuenta que, detrás de estos personajes, existe toda una ideología un tanto puritana y llena de prejuicios; lo que los críticos consideran muy WASP. Pero no se trata aquí de detestar o abogar por la ideología de Cheever sino de mostrar los mecanismos de la realidad mezclada con la fantasía de sus textos y en este caso del presente cuento.

Cuando Irene se para por un minuto enfrente de esa horrible caja, es como si se parara en frente de un espejo y se viera a sí misma como nunca se había visto antes. Como a Borges en "Borges y yo" ella ha vivido creyendo que "es a otro a quien ocurren las cosas". En su lucha con la realidad, está familiarizada solamente con su otro yo; y por lo tanto, tiene miedo de sí misma. Este temor fue el que la intranquilizó al principio porque invadió los detalles de la vida de sus vecinos: se preguntó entonces, si también ella era como ellos, sabiendo (pero nunca admitiendo) que ella era en verdad igual a ellos. "Así su vida está corriendo y está perdiendo todo y todo pertenece al olvido o al otro."²⁴

Cheever diseña y manipula a sus personajes para presentar ideas. Como Borges, él comienza con una idea, un concepto y entonces sigue con la acción de sus personajes. Stephen C. Moore sostiene que "los personajes de Cheever son míticos, exagerados (...) personajes que al principio parecen reales y aún así se salen de la ficción convencional para entrar en otro territorio (...) persisten en intentar alguna definición de sí mismos cuando se enfrentan a la adversidad, interna y externa, que le da sentido a sus vidas."²⁵ El héroe de Cheever cree en la búsqueda de la verdad. Ella o él creen que la verdad será realizada como resultado de la acción. Me adentro un poco en lo que el propio Cheever afirma:

²⁴ P.C., pág. 350.

²⁵ Stephan C. Moore "The hero on 5:42: John Cheever's Short Fiction en Critical Essays..., págs. 33-34.

I don't work with plots. I work with intuition, apprehension, dreams, concepts. Characters and events come simultaneously to me. Plot implies narrative and a lot of crap. It is a calculated attempt to hold the reader's interest at the sacrifice of moral conviction... a good narrative is a rudimentary structure, rather like a kidney."²⁶

<<No trabajo con argumentos. Trabajo con intuición, aprehensión, sueños y conceptos. Los personajes y lo que sucede viene simultáneamente. El argumento preconcebido implica a la narración y muchas cosas inútiles. Es un intento muy bien calculado de mantener el interés del lector sacrificando las convicciones morales... una buena narración tiene una estructura sencilla, más que la forma de un riñón (muy curvada).>>

THE ANGEL ON THE BRIDGE

"The angel of the Bridge" ejemplifica el trabajo de Cheever con intuición, aprehensión, conceptos y sueños. Como se ha visto, Borges también tiene una preferencia incesable por estas nociones, especialmente cuando se trata de sueños. No está interesado solamente por los sueños en sí mismos, sino también en relación a la realidad. La manera en que coexisten los elementos oníricos y los elementos de la vigilia. Aunque ambos escritores mezclan los sueños y la realidad de manera distinta, los pensamientos de Cheever son similares a los de Borges:

The force or reality in fiction and the force of reality in a dream are very much the same. You find yourself on a sailing boat that you do not know -don't know the rig- going along a coast that is totally strange to you, but you're wearing an old suit, and the person beside you is your wife. This is in the nature of a dream. The experience of fiction is similar: one builds as if at random. But whereas the usefulness of the dream, in a rudimentary sense, is only for your own analyst to interpret, fiction builds toward an illumination, toward a larger usefulness.²⁷

²⁶ Annette Grant "John Cheever: The Art of Fiction" una entrevista en Critical Essays..., pág. 93.

²⁷ John Hersey, "Talk with John Cheever," una entrevista en Critical essays..., pág. 189.

<<La fuerza de la realidad en la ficción y la fuerza de la realidad en un sueño son muy parecidas. Te encuentras en un velero en donde no sabes cómo enjarcar, paseando por una costa que es totalmente extraña para ti, pero vistes un traje antiguo y la persona que está a tu lado es tu esposa. Esto se da en la naturaleza de un sueño. Lo que sucede en la ficción es algo similar, uno lo construye al azar. Pero considerando la utilidad del sueño en un sentido muy rudimentario para que tu analista interprete, las ficciones te llevan a un esclarecimiento y se vuelven más útiles.>>

De acuerdo al presente cuento, primero se tiene una historia de miedo, fobias y la lucha con un mundo incomprensible; segundo, se presenta el control del miedo y el caos.

Al escribir ficción, Cheever combina la realidad con la imaginación. Existen una serie de mecanismos mentales que no entendemos y que constantemente están afectándonos (dentro de nosotros mismos) y con relación a las personas que nos rodean. Esa incomprensión de los mecanismos nos lleva muchas veces a acciones injustificadas, absurdas; pues no hemos sabido conscientemente cómo evitarlas.

Los cuentos de Cheever, con frecuencia no tienen argumento en el sentido tradicional, tienen una secuencia de sentimientos en lugar de una sucesión de hechos. La imaginación es vasta, frecuentemente incomprensible, la lógica en la imaginación parece muy contradictoria en relación con la lógica puramente racional. Sin embargo, Cheever trasciende esa contradicción; pues es en la imaginación donde los sueños se almacenan y es en ésta donde ocurren hechos fantásticos.

El narrador en primera persona de "The Angel of the Bridge", es claramente un new-yorkino de mediana edad y de clase media. Está avergonzado de su madre de setenta y ocho años porque a ella le gusta patinar en el "Rockefeller Center" y está celoso de su hermano porque siempre ha sido el favorito de su madre. Como muchos de los personajes de Cheever, la madre del narrador está luchando por no perder la memoria, "ella anhela ese mundo de provincia de su juventud que se empieza a desvanecer."²⁸ Para Cheever, como Alwyn Lee señala, "los recuerdos

²⁸ J.C., pág. 578.

son importantes pero solamente aquéllos modificados por la imaginación."²⁹ Los personajes constantemente se tienen que enfrentar al proceso de esta transformación. Además en lugar de manejar el recuerdo para sentirse bien con el pasado, muchas veces los personajes utilizan sus recuerdos para estar bien en el presente y en el futuro; en lugar de tratar de olvidar aquel pasado que les perturba para sentirse mejor en el presente. Así como Borges lo sugiere en "La otra Muerte" o en un verso de "El otro poema de los dones", 'el olvido anula o modifica el pasado'. Después de todo, en este cuento de Cheever es el presente el que es caótico, el narrador al darse cuenta del pánico que tiene su madre de volar en un avión, nota que:

(...) fear of dying in a plane crash was the first insight I had into how, as she grew older, her way was strewn with invisible rocks and lions and how eccentric were the paths she took, as the world seemed to change its boundaries and become less and less comprehensible.³⁰

<<(...) el temor de morir en un accidente de avión era la primera reflexión que tenía de cómo, conforme se volvía más vieja, su camino se llenaba de rocas invisibles, leones y lo excéntricos que eran los caminos que tomaba, a la par que el mundo parecía cambiar volviéndose cada vez más incomprensible.>>

Además, su hermano también al mismo tiempo ha desarrollado una fobia por los elevadores. Así, otra vez, el narrador especula sobre cómo uno trata con lo extraño y lo absurdo del mundo que lo rodea. Su hermano siempre:

(...) had appeared to be an intelligent, civilized, and well-dressed man, and I wondered how many of the men waiting with him to cross the street made their way as he did through a ruin of absurd delusions, in which the street might appear to be a torrent and the approaching cab driven by the angel of the death.³¹

²⁹ Lee, "Writer John Cheever: Ovid in Ossining", *Time* 83, 13 (March 17, 1964), 70.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

<<(…) parecía ser un hombre inteligente, civilizado y muy bien vestido; pensé, entonces, cuántos de esos hombres esperando con él para cruzar la calle se desplazaban por un camino lleno de absurdos, en el que la calle podría ser un torrente y el taxi que se acercaba, un ángel de la muerte.>>

Un día el narrador y su familia viajan a New Jersey para visitar a su hermano. Cuando regresan a Nueva York, y se acercan al puente George Washington, comienza una terrible tormenta con truenos y relámpagos. Es entonces cuando al narrador se le empieza a desarrollar la fobia a los puentes. Se pone demasiado nervioso y tiene principalmente dos preocupaciones, la de que el puente se pueda caer y también la de que su familia esté observando sus reacciones de temor; sin embargo, su familia nunca se da cuenta de que suceda algo en particular pues están entretenidos admirando la tormenta. Así como tampoco notan la visita subsecuente del padre al psiquiatra.

Después un asunto de negocios lo lleva a Los Angeles; no puede dormir pues se queda viendo atentamente una estatua de propaganda de un centro nocturno llamado "Las Vegas". La estatua está rodeada de foquitos y da vueltas lentamente. "a las 2 A.M. la luz se apaga, pero el anuncio se queda prendido toda la noche. Nunca lo vi que pare de dar vueltas..."³²

La imagen, simbólica y misteriosa es sutil pero importante para la conquista de la fobia del narrador. Cuando regresa a casa, tiene que cruzar el puente, pero otra vez lo envuelve el pánico: "pude sentir que la realidad carecía de significado, el pavimento y el carro mismo parecían tener menos substancia que un sueño."³³ Se siente obligado a parar. En el momento en que se convence de que va gastar el resto de su vida yendo a ver a un psiquiatra, una joven (con un portafolio de cartón y un arpa) abre la portezuela del auto y entra. Ella viaja pidiendo aventón, y le dice al narrador que siempre viaja para tocar en diferentes cafés; a continuación ella le canta una canción que dice así: "I gave my love a cherry that had no stone...I told my love a story that had no end..."³⁴ <<"Le di a mi amor una cereza que no tenía semilla... le conté a mi amor un cuento que no tenía fin...">> Una vez que ya cruzaron, ella se baja del auto y él nunca la vuelve a ver. Nos cuestionamos si el narrador realmente, por la fobia, tuvo una alucinación o si en verdad la muchacha lo acompañó cuando cruzaba el puente. A pesar de que él no tiene ninguna razón para inventar ese terrible

³² Ibid., pág. 583.

³³ Ibid., pág. 585.

³⁴ Ibid., pág. 587.

miedo, el ángel lo ha estado observando todo el tiempo, como cualquier ángel se supone que lo hace.

Era el ángel el que estaba rodeado de luz dando vueltas incesantemente, afuera de su ventana del hotel en Los Angeles. Y era ella quien le explicó a través de la canción (I told my love a story that had no end) que no hay final que temer. Ella quería que él entendiera que todo lo que podemos hacer es ser maestros de nosotros mismos, controlar el miedo más que dejar que él nos controle; así entonces somos capaces de imponer cierto orden a nuestras vidas caóticas. Ese orden permite el equilibrio que nuestras vidas necesitan. Y como Richard Rupp señala, "el equilibrio no se gana fácilmente pero lo es todo."³⁵ "The Angel of the Bridge" termina con un narrador contento:

I don't believe in rushing my luck, so I will stay off the George Washington Bridge, although I can cross the Triborough and the Tappan Zee with ease. My brother is still afraid of elevators, and my mother, although she's grown quite stiff, still *goes around and around* on the ice (las itálicas son mías).³⁶

<<No creo que deba arriesgar mi suerte, no cruzaré el Puente George Washington aunque puedo cruzar el de Triborough y el de Tappan Zee con facilidad. Mi hermano todavía le tiene fobia a los elevadores y mi madre, aunque ha crecido bastante erguida, todavía *está vuelta y vuelta sobre la pista de hielo*>>

Mientras no hay una verdad y una solución correcta para enfrentarse a la falta de sentido y el absurdo de la vida (Cheever firmemente cree que "there are no stubborn truths,"³⁷ hay al menos maneras de convivir con el absurdo: "el héroe debe establecer quién es él en relación a ese mundo esencialmente sin sentido y hasta absurdo que lo rodea. El debe de actuar de tal manera... para reafirmar su propio ser."³⁸

³⁵ Rupp en Critical Essays..., pág. 249.

³⁶ Idem.

³⁷ Grant en Critical Essays..., pág. 88.

³⁸ Moore en Critical Essays..., pág. 35.

Mientras que Borges es más filosófico en aquello que Cheever es más psicológico, a los dos les interesa aquello que está más allá de la realidad física. Los dos se cuestionan la naturaleza de la realidad; y así los sueños cobran substancia. La naturaleza de la irrealidad (la realidad mezclada de elementos fantásticos) y la de los sueños nos enseña mucho más la complejidad de la vida a través de la mente que aquella de la vigilia.

Es aquello que no podemos ver, que no podemos controlar, lo que fascina a ambos, Borges y Cheever, a tal grado que atrapan esta irrealidad en un papel, dándole vida en un cuento. Al escribirlo, están controlando lo que es incontrolable en la vida fuera de la literatura. Además, con la virtud de lo fantástico, tienen más libertad para explorar la imaginación, a ellos mismos, su mente y el caos de una manera infinita y ordenada.

Robert M. Slabey dice de Cheever, y yo creo que esto también se puede decir de Borges, que para aquél "el mito, el sueño y el inconsciente tienen más realidad que la existencia objetiva." A continuación señala que "los personajes de Cheever sufren la incapacidad americana de encontrar el sentido a su vida que deriva del fracaso de reconocer la irrealidad de sus vidas."³⁹ El reconocer la irrealidad de la vida, se puede atribuir más a Cheever que a Borges, porque superficialmente se puede notar que Cheever es un escritor más realista que Borges. Anteriormente me referí a la opinión de Slabey en la que decía las razones del éxito de Cheever ya que él tiene un ingenio de situar incidentes fantásticos en un contexto común y corriente.

Las diferencias más importantes entre Borges y Cheever son las siguientes: Borges tiene menos interés por la linealidad del tiempo de un incidente fantástico situado dentro de un contexto plausible y más interés en una noción fantástica bien desarrollada, como soñar a un hombre, o tratar de entender las complejidades del universo entero a través de una biblioteca. Borges altera la manera de pensar sobre todas las cosas que se relacionan a nosotros. Borges señala qué absurdo y misterioso puede ser el universo, implicando cómo su propia mente (y quizá la nuestra también) son análogas a éste.

Cheever está más interesado en la psicología de los personajes y en cómo es ésta capaz de funcionar en este mundo absurdo y a veces sin sentido.

³⁹ Robert M. Slabey *John Cheever: The Swimming of America* en *Critical Essays...*, pág. 185.

Borges sugiere a Cheever varias ideas de cómo alternar elementos fantásticos (aunque muchas veces parezcan absurdos) con la realidad, de manera tal que se produce un entendimiento más amplio de la realidad objetiva. Estos elementos fantásticos pueden ser los sueños y como estos son producto del inconsciente y por lo tanto reproducciones de la realidad objetiva desde el yo interno subjetivo, son difíciles de interpretar o parecen absurdos por su falta de claridad.

Borges, sin estar consciente de esto, pudo darle a Cheever la idea de aventurarse por el inconsciente (como los sueños o las acciones aparentemente sin una justificación lógica), para aplicar más elementos de "irrealidad" a ámbitos realistas y mundanos.



CAPITULO III: JOHN BARTH

Preferring novels, John Barth was never a short story enthusiast. In The 1960s he came across the writings of Borges "whose temper was so webbed to the short forms that, like Chekhov, (Borges) never wrote a novel, and whose unorthodox brilliance transformed the short story for me. Writers learn from their experience of other writers as well as from their experience of life in the world; it was the happy marriage of form and content in Borges' Ficciones -- the way he regularly turned his narrative means into part of his message -- that suggested how I might try something similar in my way and with my materials. The result was Lost in the Funhouse."

- John Barth

De manera distinta a Cheever y similar a Borges, Barth es muy claro con sus gustos, aversiones y es consciente de las influencias que ha tenido de otros escritores u otras literaturas. Además, si lo examináramos afuera de este estudio, por sus raíces en el posmodernismo estadounidense, es un escritor único. Esta idea la discutiré brevemente.

Borges dijo en una entrevista con Barth que estaba destinado como él a perderse en la literatura pura. Sus textos más famosos, incluyendo, sin duda Lost in the Funhouse, fueron escritos durante un tiempo de gran tumulto y cambio en los Estados Unidos. Barth se dedica a la irrealidad, a la significancia del lenguaje y la literatura y a cómo toda esta irrealidad, lenguaje y literatura, continuamente trabajan juntos. Su ejemplo favorito y que más influye en esta continuidad cíclica literaria (usado también por Borges) es Shahrazad, la creadora ficticia de Las mil y una noches. "Mientras busca más y más nuevas formas literarias, en realidad, Barth está yendo hacia el pasado literario (...) desarrolló un fuerte afecto por los antiguos cuentos cíclicos, que precedieron a la novela por siglos.¹ La fascinación que tiene Barth por la antigua narradora de cuentos es de mucho tiempo atrás y continúa. Una vez escribió "Considerando que en años de su florecimiento, su talento siempre estuvo presente: noche a noche o publicaba o perecía."² En otras palabras, para su propia salvación, Shahrazad tiene continuamente que "agotar" las posibilidades literarias. Ella cuenta un relato asumiendo que después de ése, no se

¹ Autor desconocido, "Existentialist Comedian" *Time*, 89, 11 (17 de marzo, 1967), 109

² Barth, "Muse Spare Me" en The sense of the 60's, pág. 443.

puede decir nada más. Pero curiosamente lo que ocurre es que se crean historias adentro de otras historias, y éstas frecuentemente adentro de otras historias (la obra de arte adentro de la obra de arte). Este juego sigue siendo vigente hasta nuestros días, sencillamente Borges y Barth insisten en poner los sueños en palabras creando así historias adentro de otras historias. Los sueños y la literatura no se han podido "agotar"; se trata de sacarle provecho hasta la última gota de la literatura. La admisión de ésta como un *artificio* es lo que estos escritores manejan cuando realizan su trabajo.

LA LITERATURA DE LA EXTENUACION

En 1967, cuando Barth escribió en su artículo de la revista *The Atlantic* "The Literature of exhaustion", no estaba tratando de presentar una nueva teoría literaria. El término "posmodernismo" acababa de aparecer. Sin embargo, en retrospectiva y aunque él no se dio cuenta en ese momento, estaba sumando algo a la era posmoderna como parte de la segunda generación del movimiento. Borges, tomado por Barth y otros críticos estadounidenses como precursor inmediato de los escritores que hoy se relacionan con la literatura posmoderna o como parte de la primera generación de esta vertiente, sirve como uno de los héroes literarios favoritos de Barth. Por los años en que Barth escribe este artículo, a Borges lo imitan apasionadamente y lo tratan de trascender sus admiradores como Barth. Esta noción de emular y trascender la literatura y héroes literarios empieza a definir lo que Barth quiere decir con "exhaustion" y lo que es en parte el posmodernismo.

Para Barth, las definiciones de movimientos y teorías son demasiado huecas en comparación con el deseo de preservar y seguir produciendo la literatura que él ama. Por consiguiente el término *exhaustion* <<extenuación>> no debe desesperanzarnos: él no se jala de los pelos y grita: ¡La literatura está muerta! al contrario, se refiere a la *used-upness* (desgaste por el uso, sacando provecho de todo y cada uno de los elementos literarios) de ciertas formas o al extenuar ciertas posibilidades"³. Sin embargo pegada a la idea de *used-upness* está la idea de que todavía queda mucho por escribir. Así Barth explica:

³

Barth en *The Atlantic*, 220, 2. pág.29

Literary forms certainly have histories and historical contingencies, and it may well be that the novel's time as a major art is used up, as the "times" of classical tragedy, grand opera or the sonnet sequence came to be. Not necessary cause for alarm in this at all, except perhaps to certain novelists, and one way to handle such a feeling might be to write a novel about it.⁴

<<Las formas literarias ciertamente tienen historias y contingencias históricas y puede ser que el tiempo de la novela como arte mayor se haya extenuado así como los tiempos de la tragedia clásica, de la gran opera y lo que la secuencia del soneto vino a ser. No hay por qué alarmarse de esto en lo más mínimo, excepto, quizá para algunos novelistas y la manera de hacer algo con este sentimiento sería escribir una novela acerca de éste.>>

Barth está intrigado por la habilidad que Borges tiene de "convertir el modo o la forma del artista en un metáfora de sus inquietudes"...*Grosso modo* es un paradigma o una metáfora de sí mismo; no sólo la **forma** del cuento sino también el **contenido** son simbólicos."⁵ En el cuento de Barth "Eco" se dice:

"Though even sharp-sight Tiresias can't espy the unseeable, one may yet distinguish narrator from narrative, medium from message"⁶

<<Aunque la agudeza del vidente Tiresias no puede vislumbrar lo invisible, se puede, todavía, distinguir narrador de narración, medio de mensaje>>

Si seguimos la manera de pensar de Barth, entendemos por su artículo que el medio es también el mensaje. Lo que es importante del trabajo de ambos, Borges y Barth, es el *proceso* por el cual la ficción se vuelve ficción y no por el hecho de la ficción en sí; y el número de posibilidades-de proceso es infinito.

⁴ Ibid., pág. 32.

⁵ Idem.

⁶ FUN., pág. 98.

El tener conciencia del *proceso* mediante el cual se va creando la ficción nos lleva a un texto muy bien logrado. En el caso específico de Barth lo significativo es que él escribe también el propio proceso del texto en el texto.

Además los escritores no solamente crean lo que ya ha sido creado, sino que también crean a sus creadores. En Kafka y sus Precursores (igual que "Nathaniel Hawthorne") Borges señala que la palabra "precursor" es indispensable en el vocabulario de la crítica, pero se debe tratar de purificar el término de las diferentes connotaciones de polémica y rivalidad. El hecho es que cada escritor "crea" a sus precursores.⁷ Esta es la razón por la que se ha dicho que Barth crea (imita y trasciende o recrea) a Borges. Esta noción de crear a los precursores, de admitirla en el arte de escribir es importante para cualquier discusión de posmodernismo. Así la idea o ideas de la literatura de la extenuación, a la cual se refirió un crítico al tratarse de escritores como Borges y Barth, es un instrumento para guiarnos a una comprensión del movimiento posmoderno. La idea que más prevalece atrás de la literatura de la extenuación es la hipótesis de que muchos de los elementos literarios que se han usado, a través de la historia, han agotado todas las posibilidades (Ver Stark, Literature of Exhaustion). Sin embargo, se han seguido escribiendo textos de ficción e ideas similares se han seguido agrupando. El agrupar esas ideas a estas ficciones, en parte, ha dado lugar a una nueva vertiente en la literatura, el posmodernismo.

BARTH Y EL POSMODERNISMO

Bien sabemos que es más fácil tratar de explicarse tendencias y movimientos después de que han ocurrido, que hacerlo cuando todavía están ocurriendo. Lo que sí podemos notar es que en sectores importantes de nuestra cultura se ha producido un cambio notable en la sensibilidad, en las formaciones discursivas y prácticas, que puede caracterizarse como conjunto de supuestos, experiencias y propuestas posmodernas. Lo que todavía debe investigarse es si esta transformación ha producido formas estéticas realmente nuevas o si sólo recicla técnicas y estrategias de anteriores formas literarias, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.⁸

⁷ BR, pág. 243.

⁸ Andreas Huyssen "Gufa del postmodernismo"; publicado en la revista *Punto de Vista* núm. 29, Buenos Aires, (abril, 1987). Compilación de Nicolás Casullo en su libro Debate modernidad-posmodernidad. Edit. Puntosur, Buenos Aires, 1989, pág. 220.

"Posmodernismo" fue usado por primera vez, con énfasis, por críticos de los '60 como Leslie Fiedler e Ihab Hassan, que, sin embargo, no coincidían acerca de lo que fuera una literatura posmoderna. Fue en los años '70 que el término se generalizó, referido primero a la arquitectura, luego a la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Pero mientras que la ruptura posmoderna era bastante visible en arquitectura y artes visuales, la noción de un corte posmoderno en literatura es más difícil de afirmar. En algún momento de la década del '70, el posmodernismo emigró hacia Europa vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo recogieron en Francia, Habermas en Alemania. En Estados Unidos, mientras tanto, los críticos comenzaron a discutir el cruce del posmodernismo con el estructuralismo francés en su peculiar versión norteamericana. Desde el comienzo siempre ha existido un escepticismo acerca de la existencia de otra vanguardia artística, pero la vitalidad de ésta no era puesta en duda. A comienzos de la década del '80 la constelación modernismo/posmodernismo en las artes, y modernidad/posmodernidad en la teoría social se había convertido en uno de los espacios de más controversia y lucha en la vida intelectual de occidente. Y hay lucha precisamente porque hay muchas más cosas en juego que la existencia o inexistencia de un estilo artístico o la corrección de una línea teórica.⁹

La supuesta ruptura que pretenden los posmodernistas, según Barth, se dirige no tanto contra el modernismo "clásico", tal como lo practicaban el *New Criticism* y otros exponentes de la cultura moderna. Tal perspectiva, que evita la falsa dicotomía entre continuidad y discontinuidad, es propuesta en su ensayo "The literature of Replenishment", publicado en 1980 en *The Atlantic*. En éste, Barth critica su propio ensayo de 1968, "The Literature of Exhaustion" que, en su momento pareció colocarse en la perspectiva apocalíptica. Barth dice que ese primer ensayo abordaba "el real agotamiento no del lenguaje o la literatura sino de la estética y del modernismo clásico". Por otro lado, Daniel Bell, y otros críticos de la cultura afirman que "el posmodernismo de los '60 fue la culminación lógica de las intenciones modernistas."¹⁰

En su artículo "Guía del Posmodernismo", Andreas Huyssen hace un esbozo de las cuatro características fundamentales de la fase temprana del posmodernismo, que indican una continuidad con las tradiciones internacionales de lo moderno, pero que al mismo tiempo, configuran al posmodernismo norteamericano como movimiento *sui generis*.

⁹ Ibid., pág. 273.

¹⁰ Ibid., pág. 279.

En primer lugar, el posmodernismo de los '60 (de Bahía de Cochinos al movimiento por los derechos civiles, la insurgencia universitaria, el movimiento por la paz y la contracultura) se caracterizaba por "una imaginación temporal dotada de un poderoso sentido de futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación que podía recordar los movimientos europeos de vanguardia como el de Dadá y el surrealismo, más que los del modernismo clásico."¹¹ El momento histórico en que se configura este movimiento nos hace pensar en algo específicamente norteamericano, aun cuando su vocabulario, sus técnicas y formas estéticas no fueran radicalmente nuevos. En segundo lugar, la fase temprana del posmodernismo incluía lo que Peter Bürger define teóricamente como "la institución artística,"¹² ésta se refiere a la función del arte en la sociedad y a las formas en que se produce, distribuye y consume el arte. En tercer lugar, muchos de los primeros defensores del posmodernismo "compartían el optimismo tecnológico" así como la fotografía y el cine en los '20, así la televisión, el video y la computadora para los profetas de una estética tecnológica de los '60. El cuarto rasgo del posmodernismo es "el intento acrítico de validar la cultura popular como desafío al canon del gran arte, tradicional o moderno".¹³ Esta tendencia "populista" de los 60', con su celebración del rock y la música folk, de las imágenes presentes en la vida cotidiana y las múltiples formas de literatura popular, encontró sustento en el contexto de una contracultura donde se propugnaba un abandono total de la anterior tradición norteamericana, que había sido crítica frente a la cultura de masas.

La fascinación del prefijo "post" en el ensayo de Leslie Fiedler¹⁴ sobre los "nuevos mutantes", produjo embriaguez y entusiasmo. Lo posmoderno anunciaba un mundo "post-blanco", "post-macho", "post-humanista" y "post-puritano".

Regresando a Barth, en su artículo The Literature of Replenishment nos da una lista de los que él considera ser los más importantes escritores contemporáneos. El menciona a Cheever como un escritor "consistently traditionalist American" premodernista, mientras que algunos críticos como Perry Meisel, en su artículo The world of WASP conectan a Cheever como posmodernista y lo ven bajo la misma luz de otros posmodernistas, como Borges y Pynchon. Meisel, entonces hace

¹¹ Ibid., pág. 281.

¹² Idem.

¹³ Ibid., pág. 283.

¹⁴ Idem.

comparaciones entre Borges, Cheever y Barth: "aunque escritores distintos, los tres pueden agruparse bajo la rúbrica de una nueva vertiente que se está desarrollando, el posmodernismo."

Aunque no quiero profundizar en las contradictorias teorías de lo que se entiende por posmodernismo, creo que es importante aclarar algunas nociones que se consideran como características de éste en la literatura basándome principalmente en aquéllas que han notado algunos críticos estadounidenses. Hablaré de esto brevemente. Lo que me interesa más en el presente capítulo es ubicar a Barth como escritor posmodernista y darnos cuenta de cómo la existencia de Borges de alguna manera va a moldear el destino posmodernista de Barth.

Aún en este momento con respecto al posmodernismo, probablemente nos encontremos en un período de fragmentación y reconsideración, quizá en el comienzo para comprender un nuevo movimiento en literatura y las artes y es todavía muy temprano para decir cuál va a ser la forma que va a tomar en el futuro. Además, para muchos escritores de los 60's, diferencias tradicionales entre lo que es serio o hilarante, lo magnífico y lo trivial se volvieron simplemente arbitrarias e irreales.

Algunas características del posmodernismo en literatura que da Linda Hutcheon:

- 1) Noción de "irrealidad"
- 2) Importancia al "proceso" mediante el cual resulta la "ficción".
- 3) El laberinto como símbolo de "infinito".
- 4) La metaficción.
- 5) La fabulación.
- 6) Un lenguaje no discursivo o contramemoria.

El posmodernismo es entonces, por lo menos en parte, un movimiento preocupado con "la noción de irrealidad", de unir dentro de esa área brumosa, donde la realidad y la fantasía se encuentran una a la otra, donde la luz se topa con la tiniebla lo que es imposible imaginar sin arte y literatura. "Es en este pliegue donde se constituye lo posmoderno. Es ahí donde Mallarmé, Nietzsche, Bataille escribieron y donde Klossovsky y Foucault escriben. Este último (refiriéndose por supuesto a su privilegiada posición dentro de ese espacio literario), califica a toda su obra de ficción"¹⁵.

¹⁵ Scott Lash, Posmodernidad y deseo, (Sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas) compilado por Nicolás Casullo Op. cit. pág. 361.

Linda Hutcheon, crítica estadounidense, señala el deleite y a la vez el problema que significa la naturaleza del posmodernismo, que es para ella un concepto fascinante lleno de contradicciones. Ella lo ve como una fuerza atraída por el *proceso*. El proceso, sin tener en cuenta el resultado final. En el proceso se negocian las contradicciones. Esta noción ya es aplicable a Borges y a Barth: no se dan respuestas, sino más preguntas y ambos emplean el laberinto como símbolo del infinito, así se sugiere el continuo proceso de la literatura, el lenguaje, el universo, todo.

Se entiende por *metaficción*, la ficción que incluye en sí misma un comentario acerca de su propia narración, o calidad de ficción o identidad lingüística. Se ha llamado *narcisista* para designar la conciencia de sí misma en el texto.

Fabulación según Robert Scholes¹⁶ significa una narración en la que el autor disfruta muchísimo trabajar con las palabras de una manera meticulosa para diseñar estructuras desarrollando ideas.

Un *lenguaje* no discursivo o contramemoria es lo que Foucault identifica como el modelo del Mismo y del Otro. El espacio del mismo se caracteriza por la luz; es el espacio del discurso. Los elementos que caracterizan el espacio del Otro, el ámbito de la oscuridad para Foucault, son los que han sido excluidos por el discurso (y por el Mismo). Lo que significa una ruptura con los formalismos, una ruptura con el significante, una nueva primacía de lo inconsciente, de lo corporal y material, del deseo de los impulsos libidinales. Se anuncia una nueva relación entre palabra y cosas.¹⁷

Muchos de los cuentos de Borges y Barth coinciden con los puntos que establece Linda Hutcheon y otros críticos europeos y que ya he mencionado más arriba.

La teoría de Barth sobre lo que es la literatura posmodernista reúne ideas similares que comparte con esas de Hutcheon.

¹⁶ Robert Scholes, *The Fabulators* (New York: Oxford University Press, 1967. (Citado por David Morrel en *Introduction to Barth* p.99.)

¹⁷ Foucault, *Locura y civilización*. Compilado por Nicolás Casullo, Op. Cit. pág. 362.

Barth dice que un grupo de varios escritores:

"in quite different ways and with varying combinations of intuitive response and conscious deliberation, were already well into the working out, not of the next-best thing after modernism, but the best next thing: what is gropingly now called postmodernist fiction; what I hope might also be thought of one day as a **literature of replenishment**."¹⁸

<<de diferentes maneras y variando combinaciones de reacción intuitiva y deliberación consciente, ya estaban muy animados trabajando, no para la siguiente cosa mejor después del modernismo, sino para la siguiente cosa: lo que ahora en grupo se ha llamado ficción posmodernista; lo que espero que sea pensada alguna vez como una literatura llena completamente **literature of replenishment**.>>

Ya que Barth se llama a sí mismo con el título de escritor posmodernista, deberíamos concentrarnos en la contribución de Barth a la literatura de "replenishment" (que está llena completamente).

Como mencioné anteriormente, él estaba fascinado por Shahrazad y Las mil y una noches. El también, como Borges fue atraído por los cuentos orientales de carácter sobrenatural. Con trabajos como estos "uno tiene permiso de quedarse perdido por horas en el espléndido laberinto, embriagarse por la fascinación y llenarse hasta el tope con el cuento". El modestamente admitió que si algo haría a un escritor salirse completamente de su juicio, sería "la ingestión de la enorme fiesta subrepticia de la narrativa".¹⁹ Una de las peculiaridades más atractivas de Shahrazad es el hecho de que sus relatos los dice en la noche. Para Barth este escenario nocturno provee "una inestimable ventaja", porque el solo concepto, a pesar de su humor, es oscuro, mágico y onírico.²⁰

Barth incorpora material antiguo o legendario de una manera nueva o diferente. Esto le permite una distancia estética y la oportunidad para la irrealidad. Otra muestra de la incorporación de lo antiguo a sus propias ideas modernas es:

¹⁸ Barth, "The Literature of Replenishment", *The Atlantic*, pág. 71.

¹⁹ Barth, "Muse, Spare Me" en *The Sense of the 60's*, pág. 442.

²⁰ Idem.

"Magic is what chiefly saves Scherezade's tales from (romances, adult Westerns, tiresome allegories, and ponderous mythologizings)- a device we hardly use today, for the realistic tradition and its accompanying cultural history are under our belts, for better or worse, and may not be ignored. They may, however, be come to terms with and got beyond, not by the use of farce alone, surely, but by a farce inspired with passion- and with mystery, which, older than magic, still enwraps our lives as it does the whole queer universe."²¹

<<La Magia es lo que salva a los relatos de Shahrazad de (romances, alegorías y mitos ponderadores) un recurso que casi no usamos hoy en día, por la tradición realista y la historia cultural que la acompaña, la tenemos atada a nosotros, para bien o para mal y no puede ser ignorada. Estos relatos, sin embargo, van más allá, no solamente por el uso de la farsa, pero por la farsa inspirada por la pasión y el misterio, el cual más viejo que la magia, todavía envuelve nuestra vida así como lo hace este extraño universo.>>

El volver a llenar completamente, lo que es ser posmoderno para Barth, es aumentar, aún más, continuar. El afirma que no hay una ruptura con la tradición o el pasado; de hecho ocurre lo opuesto. La continuidad es necesaria para el progreso de la biblioteca infinita. Enfocarse en el posmodernismo es enfocarse en el proceso de continuidad. La meta de Barth como escritor es combinar todo lo que él sabe y ama de la literatura: dos ejemplos incluyen la vasta oscuridad del misterio de los sueños, el realismo y lo fantástico, con el propósito de explorar, con sus propios términos, el mundo de la irrealidad. Cuando explora la irrealidad y está fascinado con la fábula y la fantasía, Barth arbitrariamente se apropia e imita el pasado. Y desde que el proceso posmoderno está abierto a un sin fin de posibilidades, él no puede pasar por alto a la tecnología moderna.

LOST IN THE FUNHOUSE

Después de haber escrito dos novelas tan largas como The Sot-Weed Factor y Giles Goat-boy a Barth se le ocurre escribir algo diferente, quiere: "to compose several small pieces" <<componer varias piezas pequeñas>> que llamó "ficciones" por el título de Borges. El haberlas reunido en un volumen no es fortuito, pues él mismo

²¹ Ibid., pág. 444.

dice que éstas tienen conexión entre ellas. Y, para que tuvieran un efecto especial y esto es lo que las va a diferenciar realmente de todo lo que escribió antes, es que muchas de ellas tendrían que ser recitadas en un escenario o grabadas en una cinta más que estar impresas en un libro.

Como fue invitado varias veces para leer su trabajo en diferentes universidades de Estados Unidos, mientras más leía en público, más consideró escribir algo especial para una voz y una audiencia. Pensó que después de todo, el tipo de literatura más antiguo fue el oral y como sería algo raro en nuestros días, encontró esta idea muy atractiva.

Barth, entonces, combina las tendencias rebeldes del modernismo, su propia manera de usar la fábula y la fantasía, ideas del pasado y la tecnología moderna; o sea que él ve una ventaja al servirse de aspectos antiguos y modernos.

La grabadora o magnetófono era ideal para lo que se proponía, por una razón: una grabadora dejaba a un lado la necesidad de tener un verdadero narrador cada vez que el cuento se dijera, esto permitía al oyente parar la historia y regresarla en cualquier pasaje que él quisiera.

De hecho, desde el comienzo de la carrera de Barth una de sus metas era concentrarse en el sonido de su prosa y señala en una de sus entrevistas "I think I can be allowed the statement that whatever the faults of my writing, it usually reads pretty well out loud to the ear"²² <<Pienso que se me puede permitir afirmar que cualesquiera que sean las fallas de mi escritura, normalmente se oye muy bien cuando se lee en voz alta>>. Esto parece muy normal para una persona que alguna vez consideró hacer una carrera de música (tocar las percusiones en una orquesta) antes que decidiera ser un escritor o profesor.

Pero lo que tenía en mente no era solamente ficción que se oyera bien cuando se leyera en voz alta, sino, ficción que diera un mejor efecto cuando se leyera en voz alta y así ganara más dramatismo al ser escuchada. De esta manera, él concibió su cuento llamado "Autobiography" incluido en Lost in the Funhouse como una "self-recorded fiction" (ficción autograbada) en la que el protagonista y narrador en primera persona es una ficción en la que la grabadora tiene voz propia y habla sobre sí misma:

²² Prince, "An interview with John Barth" pág. 46 citado por David Morrel en "John Barth: An Introduction" pág. 81.

"It's alleged, now, that Mother was a mere passing fancy who didn't pass quickly enough; there's evidence also that she was a mere novel device, just in style soon to become a commonplace, to which Dad resorted one day when he found himself by himself with pointless pen."²³

<<Ahora se alega que Madre era un simple capricho pasajero, que no pasó lo bastante rápido; también hay pruebas que no era más que un simple truco de novela a la moda pronto convertido en un tópico, que Padre empleó un día que se encontraba a solas con una pluma sin objetivo.>>

El padre, por supuesto es Barth y la madre es la grabadora (como lo indica él mismo en una nota del prefacio). David Morrel²⁴ nos dice que cuando Barth ha leído la ficción en público está disfrazado del papá y autor fumando, tomando y escuchando la queja de la cinta. A ésta le hubiera gustado no existir, ya que no ha podido disfrutar de esta vida:

"I don't recall asking to be conceived (...) I see no point in going further (...) I'll turn myself off if I can this instant."²⁵

<<No recuerdo haber pedido que me concibieran (...) No veo ninguna razón para seguir (...) me apagaré si puedo en este mismo instante>>

Pero no puede apagarse y le implora a Barth que termine de una vez, pero Barth no lo hace y sale de escena muy disgustado dejando que la cinta siga corriendo y hablando hasta que se interrumpe violentamente. Parece que la cinta en esta ficción es análoga a la vida humana: Por un lado como la grabadora, no pedimos nacer o venir al mundo (o ser creados), la existencia humana parece no tener sentido, probablemente hemos pensado en quitarnos la vida y sin embargo no tenemos la manera o en el último momento nos traiciona nuestro instinto de supervivencia. Entonces ahí seguimos, andando sin sentido y al final se da "el silencio". Puede ser que Barth sea una especie de Dios que ha abandonado a su hijo (la cinta) como Dios probablemente ha abandonado a la humanidad.

23 FUN., pág. 34.

24 David Morrel, Op. Cit. pág. 82.

25 FUN. págs. 33-36.

En esta ficción encuentro un paralelismo con "Las ruinas circulares" de Borges en la que también aparece un padre creador (el soñador) de un hijo insustancial, un ser imaginario, una apariencia.

De Barth:

"One may be imaginary; I've had strange ideas. I hope I'm a fiction without real hope (...) No, listen, I'm nothing but a talk"²⁶
<<Uno podría ser imaginario. He tenido ideas extrañas. Espero ser una historia sin auténtica esperanza (...) No escucha, no soy más que charla>>

De Borges:

"Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro (...) Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo."²⁷

Otro detalle muy borgiano es la creación de un ser por medio del pensamiento, de la imaginación. En el caso de Borges en "Dreamtigers", en sus sueños quiere crear (causar) un tigre asiático:

"Suelo pensar entonces: Este es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre. ¡Oh incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de tamaño inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro."²⁸

²⁶ FUN., pág. 33.

²⁷ FIC., págs. 68-69.

²⁸ P.C., pág. 314.

En el caso de Barth:

"He understood, about time, that anything conceived in so unnatural and fugitive a fashion was apt to be freakish, even monstrous."²⁹

<<El comprendió a tiempo que cualquier cosa concebida de forma tan antinatural y fugitiva tenía que ser anormal, monstruosa incluso>>

Barth, en otra de sus ficciones que forma parte del mismo libro, "Title", utiliza un truco. A través de las voces del autor imaginario, quiere escribir un cuento acerca de la imposibilidad de escribir un cuento que tenga sentido, y durante el proceso, en realidad lo que hizo es lo que se proponía.

"You tell me it's self-defeating to talk about it instead of just up and doing it; but to aknowledge what I'm doing while I'm doing it is exactly the point."³⁰

<<Tú dices que es autodestructivo hablar de ello en lugar de simplemente hacerlo y ya está; pero precisamente se trata de reconocer que lo estoy haciendo mientras lo hago.>>

En este cuento es interesante notar que efectivamente Barth ha casado perfectamente su técnica con su contenido. Con expresiones tan sin sentido como "Fill in the blank with this noun here in my prepositional object" <<"Llena el espacio en blanco con este sustantivo aquí en mi objeto preposicional">> Barth nos está mostrando la imposibilidad de escribir algo con sentido. Una muestra absoluta de esta imposibilidad sería el no poder escribirlo, el dejar la página o la cinta en blanco. Pero naturalmente, ese silencio no sería ficción. Y sin embargo el nos demuestra el problema que es querer escribir algo sin sentido con palabras que sí tienen sentido pero que se quedan en el puro lenguaje. Esta ficción de Barth nos trae a la mente El grafógrafo de Salvador Elizondo que es como el cuento de Barth autorreferencial:

²⁹ FUN., pág. 34.

³⁰ FUN., pág. 107.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

Otra ficción para ser escuchada es "Echo" <<Eco>>.

El relato de "Eco y Narciso" de Ovidio es muy importante para ambos, Borges y Barth, porque es interminablemente problemático. De hecho, el cuento posee interesantes complicaciones para casi cualquier literatura, pero especialmente para escritores posmodernistas. Barth recuerda lo que lo orilló a la escritura de su propia versión del antiguo mito:

I felt at one point in my tape experiments that after all there's something narcissistic about his business of exploiting the authorial voice, my response was to write a story about the myth of Narcissus and Echo, instead of writing a realistic story that echoes narcissism. At the same time, I made the story into a metaphor for the condition of working with tapes...

<<Sentí en algún momento de mis experimentos con cintas que, después de todo, había algo de narcisista en todo aquel negocio de explotar a la voz que tiene la autoridad, mi respuesta fue la de escribir un cuento acerca del mito de Narciso y Eco, en lugar de escribir un cuento realista en el que suene el eco del narcisismo. Al mismo tiempo, hice que el cuento se volviera una metáfora, por estar trabajando con una cinta...>>

(In my story, Echo) has passed through one more stage of refinement so that she's lost her individual voice, with its own timbre and inflection, and she has no body anymore. She only repeats what others say, in their own voices- which is what a tape machine does...Now the idea was to devise a story about Echo and Narcissus and Tiresias the prophet...the plot of which would be arranged so that it would be impossible to say, listening to the story on the tape, whether it's Echo telling the story in Tiresias' voice, for example, or Narcissus' voice, or whether Narcissus is telling the story about Echo, et cetera. Finally, of course, it's the author's voice you're hearing, and the author is always all of those things he makes up, so the metaphor becomes rigorously applicable to the conditions of the fiction.³¹

<<(En mi cuento, Eco) ha pasado a una etapa de refinamiento, pues ha perdido su voz individual, con su propio timbre e inflexión y ya no tiene a nadie más. Ella solamente repite lo que otros dicen, con las propias palabras de ellos, que es lo que una grabadora hace... Ahora la idea era tomar como recurso una historia acerca de Eco y Narciso, y Tiresias, el profeta...el argumento sería arreglado de tal manera que sería imposible decir, escuchando la historia en la cinta, si es Eco contando la historia con la voz de Tiresias o con la voz de Narciso, o si Narciso está contando la historia de Eco, etcétera. Finalmente, es la voz del autor la que ustedes están escuchando, y el autor es todas esas cosas juntas que él inventa, entonces la metáfora se vuelve rigurosamente aplicable a las condiciones de la ficción.>>

El cuento "Echo" de Barth cumple con la noción de Hutcheon de la contradicción posmoderna y puede ser analizado en términos de su teoría de "la paradoja metaficcional." Como mencioné más arriba, cuando enlisté las características de la literatura posmoderna, la paradoja acerca de la metaficción o "la ficción por medio de la ficción" tiene un título más descriptivo, la **narrativa narcisista**. "Narcisista" como adjetivo figurado sirve para entenderla como autorreflexiva o con autoconciencia.

³¹

Bellamy, The New Fiction - Interviews with innovative American writers pág. 8.

Estamos familiarizados con el cuento: Pan viola a la ninfa Eco y más tarde ella se convierte en una experta narradora de relatos. Zeus la emplea para entretener a su esposa con sus ficciones mientras él se entregaba a sus aventuras amorosas con algunas ninfas de las montañas. Cuando Hera se da cuenta que ha sido engañada castiga a Eco (que no sabía que estaba siendo usada por Zeus para engañar a su mujer) condenándola a repetir todo cuanto oía y negándole entonces, la posibilidad de hablar por sí misma, entonces ella sólo puede repetir las palabras de los otros aunque la voz es aún suya. Después Eco se enamora del joven Narciso, el hijo de Leirfope y un dios menor del río. Cuando él la desprecia, la ninfa acaba por morir de amor quedando tan sólo su voz: el medio sin la sustancia y contenido original. Narciso se enamora de sí mismo al contemplar su propia imagen reflejada en las aguas y desesperado al no poder alcanzar el objeto de su amor, ni satisfacer su pasión, permaneció junto al arroyo hasta consumirse. Después, de alguna manera, el profeta ciego Tiresias, como vidente, había previsto todos estos sucesos desde el principio y había tratado de prevenir a la madre de Narciso diciéndole que su hijo viviría una vida muy feliz si no llegaba a conocerse a sí mismo. El viejo adivino muere en la misma primavera que Narciso y Eco lo lamenta muchísimo.

A diferencia de esta versión, Barth aumentó otro detalle especial: en su estado final, Eco pierde también su voz individual y repite las palabras de otros con la voz del que está hablando.

Nosotros nunca sabemos quien habla o cuenta la historia. Puede ser la voz de Tiresias, la de Narciso o tal vez la de Barth; pero si pensáramos que puede ser cualquiera quien narra: si Eco estuviera usando la voz y las palabras de otros para contar su propia historia, entonces el cuento es de amor y sus consecuencias dolorosas. Si ella está repitiendo la voz y las palabras de Narciso entonces el cuento se trata del amor a sí mismo y sus desastres. Si ella está repitiendo las palabras y la voz de Tiresias, entonces se trata del conocimiento cruel, las previsiones desagradables de que todo va a resultar muy lamentable al final. Pero puede ser que Eco esté repitiendo las palabras y la voz de Barth, entonces los puntos de vista de Eco, Narciso y Tiresias coexisten.

Este cuento es el primero que tiene que ver con la mitología clásica, que de manera barthiana es el mejor "escenario" para una serie de ficciones, que se seguirán convirtiendo en metaficcionales e irreales. Eco sigue los pasos de Ambrose (como veremos después): "ella se aparta de la vida y aprende a contar historias".³² En este sentido "Echo" retoma lo que "Lost in the Funhouse" deja.

La noción de infinito es aplicable a los posmodernistas. Y para Barth esto es especialmente verdad:

Whose story is it? It's a tale of shortcomings, lengthened to advantage. Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heighthens, mutes, turns others' words to her end³³

<<¿De quién es este relato? Es una historia de defectos, alargada con provecho. Eco nunca, sostenida popularmente, repite todo como un chisme o un espejo. Ella edita, realza, enmudece, convierte las palabras de otros en las definitivas>> .

El hecho es que el autor es los tres personajes... Para el autor como para los tres personajes que son él mismo, existe el problema del auto-conocimiento.³⁴ El es Narciso el solipsista, Tiresias el vidente y Eco la artista que edita, realza y enmudece o apaga. El autor sostiene la pluma o golpea el teclado. El es responsable de lo que nosotros como lectores vemos, pero lo que entendemos es más ambiguo:

Though in fact many are bewildered, Narcissus conceives himself alone and becomes the first person to speak.

I can't go on.

Go on.

Is there anyone to hear here?

Who are you?

You.

I?

Aye.

Then let me see me!

See?

A lass!

Alas (Fun,97-98).

³³ FUN., pág. 97.

³⁴ Beverly Gray Bienstock "Lingering on the Autognostic Verge: John Barth's Lost in the Funhouse" in Critical Essays..., pág. 202.

<<Aunque de hecho, muchos están perplejos. Narciso se concibe solo y se convierte en la primera persona que habla:

No puedo seguir.
Seguir.
¿Hay alguien que me oye?
¡oye!
¿Quién eres tú?
Tú.
¿Yo?
Llo.
¡Entonces déja que me vea!
¿Vea? ¡ea, ea, ea!>>

En este cuento hay una muestra de la supuesta continuidad que caracteriza al posmodernismo. Barth, en su intento de agotar la literatura, siempre tiene algo más que decir. La biblioteca infinita seguirá creciendo:

Narcissus would appear to be opposite from Echo: he perishes by denying all except himself; she perishes by effacing herself absolutely. Yet they come to the same: it was never himself Narcissus craved, but his reflection, the Echo of his fancy; his death must be partial as his self-knowledge, the voice persists, persists³⁵

<<Narciso sería opuesto a Eco: él perece negando todo menos a sí mismo, ella perece borrándose a sí misma completamente. Aún así llegan a lo mismo: Narciso nunca se deseó a sí mismo sino a su imagen reflejada en el agua, la Eco de su imaginación, su muerte es parcial como su autoconocimiento, la voz persiste, persiste>>

Aunque Barth tuviera éxito en hacer ficciones para voz grabada, después de un tiempo, sus intereses empezaron a enfocarse en escribir algo que nada más pudiera estar impreso. Una de las ficciones que integran el mismo libro, "Petition" <<Súplica>>, fue pensada para estar impresa, pues es una carta que en su estado natural tiene que ser leída.

³⁵ FUN., pág.99

La técnica epistolar es muy poco frecuente hoy en día y claro que esa sería una muy buena razón para que Barth la haya escogido. Otra razón, y esta es muy borgiana, es contrastar la aparente autenticidad del documento y el tema insólito: Un hombre que está pegado a la espalda de su hermano gemelo. Este está enamorado de la amante de su hermano, Thalia, que es una contorsionista. En la carta describe su situación:

I am slight, my brother is gross. He's incoherent but vocal; I'm articulate and mute. He's ignorant but full of guile; I think I may call myself reasonably educated, and if ingenuous, no more so I hope than the run of scholars. My brother is gregarious (...) For my part, I am by nature withdrawn, even solitary.³⁶

<< Yo soy delgado, él es grueso. El es incoherente pero hablador; yo, elocuente pero mudo. El es ignorante pero tiene astucia. Creo que puedo considerarme razonablemente instruido, y soy ingenioso confío que no más que la mayoría de académicos. Mi hermano es gregario (...) Por mi parte, soy de naturaleza retraída, incluso solitario.>>

Las diferencias entre ellos son tan drásticas que resultan intolerables cada uno para el otro, por eso el hermano pegado a la espalda del otro le escribe al rey con la esperanza de que "that at your bidding the world's most accomplished surgeons may succesfully divide my brother from myself"³⁷ <<que por orden vuestra los cirujanos más hábiles del mundo puedan separarnos con éxito a mi hermano y a mí>>. Si su petición no tiene éxito, determina suicidarse y matar a su hermano con él. Quizá los hermanos pueden representar algo así como la mente y el cuerpo, uno que medita mientras que el otro come, camina, defeca. El narrador concluye: "to be one: paradise! to be two: bliss! but to be both and neither is unspeakable" <<Ser uno: el paraíso, ser dos: la felicidad, pero ser ambos y ninguno es inenarrable>>. Esto como si fuera la condición de la mente, vivir dentro de un cuerpo que tiene su propia vida y que además es totalmente dependiente de él para poder vivir.

³⁶ FUN., pág. 59.

³⁷ FUN., pág. 67.

Otra ficción que dijo Barth haberla escrito especialmente para estar impresa y ser leída es "Lost in the Funhouse" <<Perdido en la casa encantada>> de la que fue tomado el título del libro. Es probablemente la mejor ficción. Esto puede ser porque Barth nos mantiene activos, a los lectores, de un lado a otro entre lo real y lo fantástico que finalmente se adhieren. Así "Lost in the Funhouse" es importante por varias razones; primero es autorreflexivo en el sentido de metaficción. De hecho, Hutcheon³⁸ cita a Barth como un depuradísimo metafictionista. Ella se da cuenta que él se aviene con la supuesta discrepancia general entre el arte y el mundo en que vivimos confirmando el elemento artificial en el arte y haciendo de éste lo central en su trabajo. Un buen ejemplo es "Life-Story" donde la narración está en tercera persona, no le acerca a uno al personaje de un autor, sino al autor de un personaje. El personaje se da cuenta:

(...) that he could not after all be a character in a work of fiction inasmuch as such a fiction would be of an entirely different character from what he thought of as fiction (...) More, he could demonstrate by syllogism that the story of his life was a work of fact: though assaults upon the boundary between life and art, reality and dream, were undeniably a staple of his own and his century's literature as they'd been of Shakespeare's and Cervantes'...³⁹

<<(...) que él no podía ser después de todo un personaje de ficción ya que tal ficción sería la de un personaje completamente diferente de lo que él pensó como ficción (...) Más aún-él podía demostrar por medio de un silogismo que la historia de su vida era una obra que tenía una existencia verdadera: aunque asalte la frontera entre vida y arte, realidad y sueño, fueran innegablemente temas principales de su obra y de la literatura de su siglo como lo habían sido los de Shakespeare y Cervantes...>>

Sosteniendo que "la historia de su vida es una obra que tiene una existencia verdadera", el personaje nos trae a la mente a Borges, quien insistía en que él no escribía ficción pero que inventaba la realidad. De manera similar en "Echo" se dice que "al final de la ficción, los hechos son claros"⁴⁰ Para Borges los sueños

³⁸ Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, pág. 3.

³⁹ FUN., pág. 125.

⁴⁰ FUN., pág. 97.

eran reales. Y claro que Barth recibe la visión fantástica (o irrealista) con mucho entusiasmo, porque a diferencia de aquellos críticos que ven al realismo como lo que la literatura ha estado tratando siempre, "pienso que es un tipo de aberración en la historia de la literatura."⁴¹

Regresando a "Lost in the Funhouse", un aspecto importante es Ambrose, el protagonista, a quien conocemos desde el primer texto del libro en "Night-Sea Journey" <<Viaje por el mar nocturno>> cuando todavía era un espermatozoide y aparece en otros dos cuentos "Ambrose his mark" <<Ambrose y su marca>> en el que se dice por qué lo llamaron Ambrose y en "Water-message" <<Mensaje acuático>>. Lo vemos crecer y convertirse en un adolescente que tiene trece años y está ahora a esa "edad extraña"; es decir, a la edad que se preserva el pasado como un recuerdo, se reconoce el presente como una conciencia y no se tiene ninguna pista del futuro. El ha ido a disfrutar con su familia un día festivo en Ocean City, un parque de diversiones en la costa atlántica de Maryland. Mientras están ahí, se pierde en la casa encantada y este incidente puede significar muchas cosas: se está volviendo consciente de sí mismo, de su sexualidad, de su mente, de su mundo, su vida, y está confuso por todo esto. Los problemas de los adolescentes no son absolutamente nada nuevos, al revés, es un fenómeno muy familiar. Pero lo que hace que estos problemas sean muy interesantes es la manera en que se van presentando. Se emplea todo tipo de señales de imprenta como itálicas, guiones largos y cortos, diagramas de argumentos para que pongamos atención a la técnica y a cómo rompe con muchos esquemas. El mismo narrador señala la eficacia o fracaso de varias descripciones; hace muchas disgregaciones para explicar la función de sus metáforas y él mismo critica el cómo se va dando la acción porque carece de claridad, dirección y ritmo. Es importante señalar que Barth muchas veces utiliza un lenguaje muy procaz, a tal grado que se atreve a insultar al lector.

The reader! You, dogged, unisultable, printed-oriented bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction.⁴²

<<¡Al lector! A ti, obstinado, inisultable, hijo de puta enfocado a la letra impresa, a ti me dirijo, a quién si no a ti, desde adentro de esta montruosidad narrativa.>>

⁴¹ Bellamy., Op. Cit. pág. 4.

⁴² FUN., pág. 123.

Los personajes de Barth no se identifican fácilmente, y los cuentos de Lost in the Funhouse, así como son, no nos permiten participar en su creación. El asombro, el temor, el terror o las risas que evocan estas ficciones, se puede decir, que se sienten a lo largo de los textos.

Lo que Barth y otros escritores de este período (incluyendo a Borges) tratan de lograr con ficciones como éstas, es trabajar con una infinidad de posibilidades (como es el caso de "Echo"; obra que admite su propio artificio). Otro ejemplo es "Life-story" que es un texto autorreflexivo o metaficcional. En este cuento el protagonista sospecha que es un personaje ficticio; él quiere escribir un cuento de su condición pero no encuentra la manera de hacerlo; los problemas de su ficción y los problemas de la ficción en la que él está se reflejan y se fusionan. Estas y quizá otras subcategorías de esta breve lista de posibilidades y muchas otras cosas más que se podrían sumar.

Es notable el empleo del laberinto como símbolo esencial en la obra de Borges y Barth, y aunque lo incorporen a sus textos de diferente manera, el laberinto ejemplifica siempre ambos, el proceso y el progreso. Este símbolo borgiano del laberinto, si lo tomamos literalmente, el centro de diversiones, es un parque de atracciones laberíntico, un lugar con vericuetos y una serie de estancias amplias con espejos (elemento borgiano por excelencia) que distorsionan las imágenes y otras cosas hechas con la intención de divertir. Lo que Barth suma a las posibilidades, es todavía otra posibilidad, la idea de que es una "broma cósmica". Esta actitud la podemos notar con la "Fat May the laughing Lady", la dama que se ríe a carcajadas llamada "Mayo Gordo" y anuncia la casa de diversiones. Y no puedes oír la carcajarse "sin que te provoque una risa loca, esto es, sin importar el cómo te sintieras."⁴³

Sin embargo, reirse no era muy apropiado, pues a veces, estar perdido en la casa encantada podía ser horrorizante, así como Ambrose estaba aterrizado abriéndose paso por el laberinto:

You think you're yourself, but theré are other persons in you. Ambrose gets hard when Ambrose doesn't want to, and obversely. Ambrose watches them disagree; Ambrose watches him watch. In the mirror-room you can't see yourself go on forever, because no matter

⁴³

FUN., pág. 76.

how you stand, your head gets in the way (...) In a perfect funhouse you'd be able to go only one way, like the divers off the highboard; getting lost would be impossible; the doors and halls would work like minnow traps or valves in veins.⁴⁴

<<Crees que eres tú el mismo, pero hay otras personas en tí. Ambrose se endurece cuando Ambrose no quiere inversamente anversamente. Ambrose los ve que no están de acuerdo; El se mira mirar. En el cuarto de los espejos no te puedes ver, repitiéndote para siempre porque no importa como estés parado, tu cabeza siempre te tapa. En una casa encantada perfecta podrías estar caminando sólo en una dirección, como los buzos cuando salen a la superficie, perderte sería imposible; las puertas y las estancias serían como la trampa de un pececillo o las válvulas en las venas.>>

Sin embargo, ir en una sola dirección, "las válvulas en las venas" nos sugiere algo liso, sin ninguna porosidad en absoluto, se nos presenta la idea matemática perfecta, la estructura de un reloj, indicadores del realismo. Así un centro de diversiones en un mundo irreal es imperfecto, como aquél en el que Ambrose está perdido.

Estar perdido es necesario para entender a dónde nos dirigimos: Nos mudamos del mundo de la realidad, para el mundo preferido de Borges y Barth, el de la irrealidad.

"Lost in the Funhouse" es el cuento principal que abre con la pregunta que hace el narrador ¿para quién es divertido el centro de diversiones?, él aventura una respuesta: "quizá para los amantes". Como se demuestra, lo que se construye para la diversión no siempre es divertido; por eso para Ambrose, nuestro personaje pseudoreal, el centro de diversiones es *un lugar de confusión y miedo*. El comienza (al principio del libro) como un producto de la realidad, lo envuelve una mezcla de realidad con irrealidad y poco a poco se disuelve en irrealidad. Después de este cuento no volvemos a saber de Ambrose, quizá se desvaneció en esa atmósfera brumosa o se convirtió en un sueño.

⁴⁴ Ibid., págs. 81-82.

He wishes he had never entered the funhouse. But he has. Then he wishes he were dead. But he's not. Therefore he will construct funhouses for others and be their secret operator -- though he would rather be among the lovers for whom funhouses are designed.⁴⁵

<<Ojalá nunca se hubiera metido a la casa encantada. Pero está adentro. Entonces desea estar muerto. Pero no lo está. Por lo tanto construirá casas encantadas para otros y será el operador secreto...aunque preferiría estar entre los amantes para quienes están pensadas las casas encantadas.>>

En general, estas ficciones de Barth tratan a personajes que reconocen los desagradables momentos de la vida (por ejemplo, los hechos en "Two meditations" en donde se nos dice que las cosas siempre empeoran y que de alguna manera, nosotros las provocamos; aún cuando nos damos cuenta en el momento en que están pasando, no podemos hacer nada para prevenirlas).

Los personajes principales de "Night-Sea Journey", "Auto-biography" y "Petition" lamentan su suerte y están deseando un cambio; alternando a estos cuentos están "Ambrose his mark" y "Water Message"; en donde Ambrose todavía no se ha dado cuenta de qué tan insufrible es la vida. Sin embargo en "Lost in the Funhouse" se vuelve como los personajes anteriores: con la incapacidad de hacerle frente a sus problemas, que en este caso son sexuales. Los otros personajes no van más allá de la queja y la súplica, mientras que Ambrose encuentra un remedio que es rechazar "la casa encantada de la vida" y por el contrario construir casas encantadas de ficción. Con esto se marca el punto decisivo en el libro. De aquí en adelante lo importante será estar trasladándonos del mundo real al mundo de ficción. Por ejemplo en "Echo", la ninfa "afligida de inmortalidad, se retira de la vida y aprende a contar relatos...", pero descubre que es tan difícil escapar del camino que ha elegido ("contar sus cuentos") como del laberinto en el que está perdido Ambrose, ya que a ella sólo se le ha otorgado la capacidad de hablar con las voces de otros, lo que significa que está condenada a luchar con los problemas básicos de los diferentes puntos de vista de la narración (las múltiples voces con las que tiene que expresarse), y, además se añade lo que Barth nos recuerda en la nota número 4: que el pasado, el presente y el futuro están personificados en una de sus voces: la del profeta Tiresias. Ella también está condenada a luchar con lo que todos los cuentistas se enfrentan: cómo decir lo que ya se ha dicho.

⁴⁵

FUN., pág. 94.

En "Title" el protagonista se da cuenta de que no solamente el mundo se está viniendo abajo sino que también su propia vida y su propia narrativa: "todavía falta lo peor... La pregunta final es: ¿Se puede dar sentido a algo?. Constantemente se está optando entre el vivir o el escribir, entre el mundo real y el mundo imaginario, el mundo sin tiempo de la literatura.

Un procedimiento muy frecuente en la narrativa de Borges, que ya hemos visto en su capítulo correspondiente y que es también utilizado por Barth es la obra de arte adentro de la obra de arte o lo que también se ha llamado estructura de caja china que naturalmente ha sido retomado de Shahrazad y Las mil y una noches: En el penúltimo cuento "Menelaiad" <<Meneláda>>, el personaje central, Menelao, más que sospechar que es un ser ficticio, lo han cambiado por medio de un truco, por Proteo, con su voz, diciendo su propia historia y en breve él ya no será nada sino su historia; pero no está desfallecido como él dice, y es el único personaje que no lo está. Este cuento se trata de cómo Menelao arruinó su vida por examinarla demasiado: no entendía por qué su esposa, Helena, lo amaba y le preguntó tantas veces el por qué, que ella se aburría y lo abandonó yéndose con Paris, causando así la guerra de Troya. La estructura de muñeca rusa o caja china la podemos notar cuando Menelao le dice al lector cómo él le dijo una noche a los hijos de Néstor y Odiseo cómo él le había dicho a Helena, cómo ella le había dicho a Proteo y cómo él le dijo a la hija de Proteo cómo le dijo a Helena cómo destruyó su amor. Al leer este cuento por primera vez, uno como lector frecuentemente pierde el hilo de quién dijo qué a quién. Cuando Menelao regresa a su casa de la guerra, tiene que luchar con la forma cambiante de Proteo para que este dios le dé instrucciones y éste le tiende una trampa, termina su serie de transformaciones convirtiéndose en Menelao. Proteo entonces continuará la historia de cómo Menelao entendía el amor. Y cuando la historia ya no puede continuar, Proteo va a seguir hasta el infinito con ese disfraz horrible contando la "absurda e interminable posibilidad del amor".

CONCLUSION

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CONCLUSION

Si esta tesis ha provocado curiosidad, he cumplido en parte mi objetivo. Si ésta ha demostrado cómo la ficción de Borges puede provocar preguntas en la mente o los sueños de los escritores, soy afortunada. Finalmente me alegra si es más claro que la voz laberíntica de Borges contribuyó a que la narrativa estadounidense cuestionara el artificio, la irrealidad y los sueños.

El objetivo no era definir exactamente lo que es literatura fantástica ni lo que es el movimiento histórico-literario entendido como postmodernismo, tampoco examinar profundamente a Borges, Cheever y Barth. Era necesario un breve análisis de las posibilidades significativas que la ficción de Borges puede ofrecer al mundo literario. La idea es ligar a Barth y a Cheever con Borges. Este lazo de unión se puede mediante el estudio de la literatura fantástica, antigua manifestación literaria, y el hasta ahora más moderno movimiento estético, el postmodernismo. Estoy consciente de que un proyecto como éste es una tarea muy ambiciosa: discutir mucho material de una manera muy breve.

De todas maneras, estoy segura de haber podido transmitir un indicio de las complejidades de Borges. La biblioteca en donde leyó y trabajó, y aquella infinita en donde contempló lo que él leía fueron seguramente sus dos lugares favoritos. En la biblioteca infinita, aumentada por su propia imaginación, pudo pasearse en la irrealidad, la metafísica y los sueños. Pero era la biblioteca normal, con todos sus volúmenes, la que lo llevó a prepararse para experimentar la otra. Después sus libros fueron muy útiles en las bibliotecas de Cheever y Barth. Al leerlo y contemplarlo, ellos pusieron su parte para crearlo, una y otra vez como él lo hizo con todas las voces que lo precedieron.

Por lo tanto no nos sorprende saber que él se consideraba a sí mismo primero un lector, luego poeta y por último un escritor de ficción. Su apasionada dedicación a la literatura y su mundo único de irrealidad y sueños es lo que hacen a su obra muy atractiva para cualquier escritor moderno. Pero también lo que puede atraer al escritor, también lo inquieta.

Explotar todos los recursos de metafísica y el mundo fantástico de Borges no es una tarea fácil, ni siquiera el intentarlo puede garantizar responder a una gran parte de las preguntas que se nos cruzan por el camino. Sin embargo, esta incertidumbre, creo yo, es precisamente el reto que Cheever y Barth encontraron en su búsqueda de una voz literaria radiante. Después de leer, escribir y contemplar las ideas de Borges, esas complejidades pasaron a formar parte de su propio vocabulario y de sus bibliotecas personales.

En general, es más común estudiar las influencias de Borges, pero trabajar a la inversa, es decir, hablar de los escritores en quienes él ha influido, es una estrategia más rara. He tratado de transmitir que la voz de Borges definitivamente tuvo un gran impacto en la narrativa estadounidense. Quiero, además, señalar que aunque Borges en algún momento modestamente dijo que su obra no era más que las traducciones de otros, él aporta elementos nuevos y sin precedentes al arte de la ficción. De manera semejante, Cheever y Barth también aportan algo único y diferente a la literatura actual. Obviamente, cualquiera de estos escritores es un buen candidato para hacer un estudio más complejo y profundo. Aunque para mí el reto de ligar a dos escritores muy distintos entre sí y tratar de analizarlos a la luz de otro escritor complejo, como es Borges, fue muchísimo más fascinante. Pues abro tres puertas a tres diferentes laberintos.

Me parece que uno no puede abarcar a todo Borges. Lo que dice, al final de cuentas, es menos importante que el cómo lo dice. El estar consciente de su artificio juega, de cualquier manera, un papel muy importante especialmente para los escritores que él influyó. Quizá, como nos hemos dado cuenta, el misterio sirva como fuente de atracción para Cheever y Barth. Borges dijo en una ocasión en una entrevista:

Espero morir en cualquier momento, pero ¿qué puedo hacer al respecto sino vivir y soñar todo el tiempo, ya que dormir es mi tarea? Tengo que estar soñando y después esos sueños se vuelven palabras, entonces tengo que enfrentarlos y hacer lo mejor o lo peor que pueda con ellos.¹

¹ Willis Barnstone, *Borges at Eighty*, una entrevista (Op. Cit., pág.6).

BIOGRAFIAS

Jorge Luis Borges, El hombre (Biografía)

Borges nace el 24 de agosto de 1899. En 1906 escribe su primer relato "La visera fatal" influido por Cervantes. En ese mismo año redacta en inglés un texto de mitología griega.

Después de recibir en su hogar la instrucción que le imparte una institutriz británica, ingresa en el cuarto grado de la escuela primaria del estado y traduce "El príncipe feliz" de Oscar Wilde.

Todos los veranos pasa sus vacaciones en Adrogué, población cercana a Buenos Aires, que inspiró más tarde algunos de sus cuentos.

En 1914 la familia viaja a Europa. Borges ingresa al Colegio de Ginebra fundado por Calvino.

En 1918 se recibe de Bachiller. En Palma de Mallorca escribe dos libros que nunca se publican: *Los ritmos rojos* (poesías de elogio a la revolución bolchevique) y *Los naipes del tahur* (cuentos). Se dedica al estudio del latín y del árabe. Su padre escribe una novela titulada *El caudillo*. La familia se traslada a Sevilla y a Madrid. Borges participa en el movimiento literario denominado ultraísmo, que se manifestó principalmente en la poesía. Entre sus aportaciones interesantes, traduce al español a los poetas expresionistas alemanes.

Por 1921 regresa a Buenos Aires. Borges redescubre con entusiasmo su ciudad. Con otros jóvenes escritores funda la revista mural *Prisma*. De esta época data su "Manifiesto ultraísta", publicado en la revista *Nosotros*.

Funda con Macedonio Fernández la revista *Proa*. En 1923, aparece su primer libro de poemas, Fervor de Buenos Aires y viaja nuevamente a Europa. Cuando regresa a Buenos Aires, colabora activamente en la revista *Martín Fierro* que agrupó a los valores más importantes de la literatura argentina del momento.

En 1925, conoce a Victoria Ocampo. Publica Luna de enfrente (poemas) e Inquisiciones, libro de ensayos.

Con Cuaderno San Martín (libro de poemas), obtiene el segundo premio municipal de literatura y en 1931, integra el comité de colaboración de la revista *Sur*.

A partir de 1933, se inicia la publicación de los relatos que incluirá en Historia Universal de la Infamia.

En 1937, publica Antología clásica de literatura argentina en colaboración con Pedro Henríquez Ureña.

Muere su padre en 1938 de hemiplejía y se emplea como auxiliar en una biblioteca municipal situada en un barrio alejado de su casa. En Navidad sufre un accidente al golpear su cabeza contra una ventana; se le declara una septicemia y lucha inconsciente entre la vida y la muerte. Durante la convalecencia, ante el temor de haber perdido sus facultades mentales, escribe un cuento fantástico: "Pierre Ménard, autor de Don Quijote". Su vista comienza a debilitarse notablemente.

Con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo publica la Antología de la literatura fantástica. Un poco más tarde aparecen El jardín de senderos que se bifurcan (cuentos) y otra vez con Bioy y Silvina publica Antología poética argentina.

Publica en colaboración con Bioy Casares, Seis problemas para don Isidro Parodi, historias policiales que firman con el pseudónimo de H. Bustos Domecq.

En 1943 aparece el volumen Poemas (1922-1943) y otra vez con Adolfo Bioy Casares publica una antología: Los mejores cuentos policiales.

En 1944, publica Ficciones (cuentos). La Sociedad Argentina de Escritores crea especialmente el **Gran Premio de Honor** para entregárselo a Borges.

Publica en colaboración con Silvina Bullrich una antología de textos de autores argentinos: El compadrito. La oposición a la política peronista origina el arresto en su domicilio de su madre y el encarcelamiento de su hermana.

En 1946, al asumir Perón el gobierno, al ser electo ese año, Borges es transferido, en julio, por el intendente Emilio Siri de su puesto de bibliotecario al de inspector de pollos, gallinas y conejos en las ferias municipales. Se trataba de una humillante venganza por su decidida oposición al peronismo. Borges renuncia y comienza a dar conferencias en el Instituto Superior de Cultura Inglesa para ganarse la vida. El primer tema versó sobre los místicos orientales. Estos actos eran vigilados por policías o pesquisas del gobierno peronista. Aparece una nueva revista literaria, *Anales de Buenos Aires*, y Borges es designado director. En dos años de existencia aparecen 23 números.

En 1949, publica El Aleph (cuentos). Es elegido presidente de la Sociedad Argentina de Escritores en 1950. Esta sociedad agrupa a intelectuales enemigos del régimen peronista.

Un año después, publica La muerte y la brújula (cuentos). En México aparece Antiguas literaturas germánicas, en colaboración con Delia Ingenieros. Con Bioy publica la segunda serie de la antología Los mejores cuentos policiales. En París aparece la traducción de Ficciones, efectuada por P. Verdovoye y prologada por Néstor Ibarra.

A partir de 1953 comienzan a aparecer periódicamente las ediciones en tomos individuales de sus Obras completas, al cuidado de José Edmundo Clemente. El primer volumen es Historia de la eternidad.

La Revolución Libertadora de 1955 expulsa a Perón del país. El nuevo gobierno nombra a Borges director de la Biblioteca Nacional. Es designado miembro de la Academia Argentina de Letras y en 1956 es nombrado profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recibe el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Cuyo (Mendoza, Argentina). Se le otorga el **Premio Nacional de Literatura**. En ese mismo año por su creciente ceguera, que motivó múltiples operaciones, se le prohíbe leer y escribir, funciones que son cumplidas por su madre y personas amigas. Ante las dificultades que le impone la ceguera para crear cuentos, vuelve a escribir poemas, cuyos versos puede memorizar y luego dictar. Aparecen así algunos de ellos en las revistas *Sur* y *Davar*. En el diario *La Nación* publica uno de sus mejores poemas: "Límites".

En 1961 invitado por la Universidad de Texas, viaja a Estados Unidos acompañado de su madre. Es su primer contacto con ese país. Permanece por seis meses viajando por diferentes estados, en los que dicta numerosas conferencias.

El gobierno del general De Gaulle, a proposición de Malraux, le otorga la insignia de Commandeur de L'Ordre des Lettres et des Arts, junto con Victoria Ocampo, que les entrega el embajador de Francia en la Argentina.

Acompañado por su madre, viaja a Europa invitado por institutos culturales. Visita varios países en los que pronuncia varias conferencias.

En 1964, invitado por la UNESCO asiste con Giuseppe Ungaretti a la celebración del homenaje a Shakespeare, realizado en París. Viaja por el resto de Europa siendo elogiado principalmente en Inglaterra, Francia, Suecia, Dinamarca e Italia.

En 1967 se casa con Elsa Astete Millán, a quien conoció en su juventud y reencontró, ahora viuda, después de muchos años. Con ella viaja a los Estados Unidos, donde la Universidad de Harvard lo nombra profesor de poesía para el año académico 1967-68 en la cátedra que auspicia la Fundación Charles Eliot Norton.

En 1969 viaja con su esposa a Tel Aviv, donde también dicta conferencias. En Nueva York se estrena "The Inner World of Jorge Luis Borges", cinta documental de Harold Mantell. La Universidad de Oxford lo designa Doctor Honoris Causa.

En octubre de 1970, una encuesta mundial realizada por el *Corriere della Sera* revela que Borges obtiene más votos como candidato al Premio Nobel que Solzhenitsyn, a quien se lo acuerda la Academia de Suecia. En ese mismo mes se divorcia de su mujer.

Durante los primeros cinco años de los '70s viaja mucho. Recibe diplomas títulos y premios en diferentes países.

En 1975 muere a los 99 años, su madre, Leonor Acevedo de Borges. Ese año, Borges empieza a viajar con María Kodama.

Recibe, en 1978 el Doctorado Honoris Causa de la Sorbona. Viaja a Ginebra y a Egipto. También viaja a Japón en compañía de María Kodama.

En 1981, recibe del presidente mexicano, José López Portillo, el premio Ollin Yoliztli "por su aporte a la literatura escrita en lengua española".

En 1982, mientras la Argentina se encuentra en guerra no declarada con Inglaterra por la posesión de las Islas Malvinas, a principios de abril, viaja a los Estados Unidos y Alemania. De regreso se detiene en Ginebra. Publica un nuevo libro: Nueve ensayos dantescos.

Borges sigue recibiendo honores y reconocimientos por su obra y por lo tanto viajando para recibirlos. El 1º de noviembre de 1983 se entera del triunfo del doctor Alfonsín en medio de una fiesta de disfraces en Madison. Con una careta de lobo se pone a cantar el Himno Nacional.

A fines de septiembre de 1984 cuando Borges viaja a España y Portugal, se corre el rumor, que su salud flaquea y que los médicos le aconsejan volver a Buenos Aires. El desmiente públicamente tales versiones y sigue viajando para ser homenajeado en diferentes países de Europa. El 17 de octubre de ese año parte con María Kodama hacia Marruecos, para asistir a un Congreso Mundial de Poetas, que se celebró en Marrakech.

En 1985, en Barcelona, Madrid y más tarde en Buenos Aires presenta su último libro de poemas Los conjurados. En junio estrenan en Pittsburgh un ballet titulado *Dream Tigers*. Es invitado a su presentación. Borges asiste con mucho entusiasmo. Allí mismo se pone en contacto con una secta protestante, *Los Amish*. Borges queda impresionado por su bondad y rusticidad ya que son campesinos, pacifistas y se visten a la moda del siglo XIX.

Borges ya no puede esconder su enfermedad, pues se empieza a sentir muy fatigado. Entre enero y febrero de 1986 es internado dos semanas en el Hospital Cantonal de Ginebra. María Kodama niega que esté enfermo y anuncia que sólo se le ha sometido a exámenes de rutina. El 22 de abril se casa por poder en el Paraguay con María Kodama, de 49 años, con quien sigue residiendo en Ginebra y con quien de 1975 a 1985 realizaron por lo menos medio centenar de viajes juntos.

Muere en Ginebra el 14 de junio de 1986.

John Cheever, El Hombre

(Biografía)

John Cheever nació el 27 de mayo de 1912 en Quincy, Massachusetts, al sur de Boston. Fue el segundo hijo, su hermano Frederick, era siete años mayor que él. Su madre, Mary Devereaux (Liley) Cheever era inglesa y su padre Frederick Lincoln Cheever era descendiente de Ezekial Cheever que llegó a Massachusetts en 1630. Este último toma un papel muy importante en las dos primeras novelas de Cheever.

Tuvo una juventud un poco hostil. Esta culmina con dos incidentes importantes. Primero, su padre se va de la casa en 1927, con la subsecuente pérdida de su dinero en 1929. Segundo, lo expulsan de la "Thayer Academy", en el sur de Braintree, Massachusetts cuando tenía diecisiete años. La razón de esta expulsión varía ya que dice Cheever, se debió a su pereza, o a que lo sorprendieron fumando. Esto lo hizo al propósito pues la academia le resultaba intolerable y no quería ir a Harvard. A esa misma edad escribió su primer cuento "Expelled", publicado por Malcolm Cowley en la *New Republic* en octubre de 1930.

Se mudó a Nueva York, en donde lo ayudó su hermano económicamente y con los pagos de unos cuantos dólares en trabajos casuales comenzó su carrera como escritor que continuó por medio siglo. Se siente orgulloso de afirmar que nunca tuvo un pago regular, con la excepción de su trabajo como profesor y escritor en las universidades de Barnard, Iowa y Boston, que para él no fueron más que trabajos de "free-lance writer". Cowley, por aprecio a Cheever, lo invitó a colaborar en la revista periódica *New Yorker* que a través de los años le publicó más de 130 cuentos. Por eso el público lo va a identificar siempre con esta revista.

Durante todo ese tiempo, permaneció muy cerca de su hermano Frederick, quien era, como el propio Cheever ha dicho, una gran influencia en su vida, aunque estaba consciente de tener una relación un poco distante. Su padre no progresó después de la pérdida de su fábrica de zapatos por la depresión y murió cuando tenía 82 años en un cuarto rentado del que Cheever habla con tristeza: su padre estaba aparentemente en compañía de una mujer "que dejaba su carmín de labios en un vaso o en un cenicero" y que "nunca se presentó para identificarse" después de la investigación legal de la muerte de su padre. Leander Wapshot de *The Wapshot Chronicle*, se dice que fue un modelo tomado de Frederick Lincoln Cheever y el mismo John admite que el periódico de Leander Wapshot que aparece en su novela está basado en un periódico de estilo similar que escribió su padre. John heredó la costumbre de los periódicos, pues dice que todos los Cheever han participado en estos.

Cheever habla muy poco de su madre, sólomente la describe como "amable y original". Como Sara Wapshot, ella pone una tienda de regalos para mantener a la familia, negocio que, según su hermano Frederick, John siempre detestó.

Vivía en Nueva York como un escritor empobrecido durante los años '30s, publicó sus cuentos, pulió su estilo y se empezó a relacionar con gente del ámbito artístico y literario de la ciudad. Cuando la Segunda Guerra Mundial comenzó, era miembro de una compañía de rifles. Cuando el gobierno se dio cuenta de que era el escritor, lo sacaron y enviaron a los demás a morir en la guerra.

En 1942 se casó con Mary Winternitz, hija del Decano de la Escuela de Medicina de la Universidad de Yale; en el año siguiente se publicó un volumen de cuentos recopilados *The Way Some People Live* que tuvo reseñas favorables.

Después de la guerra, regresó a Nueva York por algunos años. En 1951 se mudó a Scarborough en el condado de Westchester. Al principio de los años '60s se estableció en una colonia holandesa de 1799 en seis acres en Ossining, Nueva York muy cerca del Hudson. Tuvo tres hijos: Susan Liley Cowley, Benjamin Hale Cheever y Federico Cheever. Su esposa Mary era poeta y maestra de inglés en "Briarcliff Manor".

Cheever escribía durante la mañana. Se levantaba al amanecer, andaba en bicicleta por dos horas y escribía en cualquiera de las habitaciones de su casa hasta la hora del almuerzo. No tenía un escritorio destinado a su trabajo, dice que escribió cada una de sus novelas en un cuarto diferente cuando sus hijos ya habían crecido y no vivían en la casa; aunque escribía regularmente, podía suceder que no escribiera durante algún tiempo, de repente se levantaba a escribir algo y lo terminaba en sólo dos horas. Cheever cuenta que en una ocasión de 150 páginas de notas se produjo un cuento de sólo 15 que fue "The Swimmer", sin embargo, en otras ocasiones admite que originalmente había querido escribir una novela. Los dos puntos de vista se pueden reducir a uno: el que haya decidido que éste era un mejor cuento que una novela; pues por lo que se sabe, al escoger un argumento, nunca desperdiciaba sus notas.

Ha obtenido muchos premios a través de los años.

Cheever fue un prolífico escritor de cuentos. Una docena de estos aparecía por año. Los últimos años se concentró en la publicación de libros. Tenía más o menos treinta y un años cuando escribió la colección de treinta cuentos *The Way Some People Live*, cuarenta y cinco cuando apareció su primera novela *The Wapshot Chronicle*. Entre *The Enormous Radio and Other Stories* creó 15 cuentos para el *New Yorker* en 1953.

En 1958 *The Housebreaker of Shady Hill* fue muy bien recibida y la colección de cuentos de 1961 *Some people, places and things that will not appear in my next novel* atrajo mucho el interés por su título novedoso.

En 1964 su segunda novela *The Wapshot Scandal* continuó situada en St. Botolphs, aunque casi todo está ubicado en otro lado. El mismo año, se publicó otra colección de cuentos *The Brigadier and the Golf Widow*, después de esto recibió muchas críticas cinco años antes de publicar su tercera novela, *Bullet Park* en 1969.

En 1973 con un sexto volumen de cuentos *The World of Apples*, Cheever retomó su reputación como maestro de esa forma concisa, el cuento. En 1977, la novela *Falconer* con un argumento totalmente diferente y con un repertorio distinto de personajes de aquél al que estaban acostumbrados sus lectores creó una controversia considerable. Se dice que por ese tiempo, la ficción que Cheever creaba estaba más involucrada con una concepción ideológica a diferencia de aquélla que publicó en el *New Yorker* en los 50's.

En 1978, *The Stories of John Cheever*, que es una recopilación de sus cuentos desde el período inmediatamente posterior al de la Segunda Guerra Mundial, dio la oportunidad a sus lectores de revisar 61 cuentos, fruto del esfuerzo de toda una vida en un volumen, que por primera vez en varios años apareció en el *New York Times* en la lista de los Bestsellers por un período largo y con más de trescientos mil ejemplares vendidos. Con este volumen Cheever ganó el premio *Pulitzer* y fue reconocido por el *National Book Critic's Circle*. La última novela de Cheever fue *Oh What a Paradise It Seems*. Aunque la crítica de esta novela es variada, las cualidades de su estilo lo pueden situar dentro de los mejores cuentistas estadounidenses.

Muere en 1982.

John Barth, Metaficcionista (Biografía)

Novelista, cuentista y ensayista estadounidense. Nació en Cambridge, Maryland en 1930. Después de su corta estancia en la Escuela de Música "Juillard", entró a la Universidad John Hopkins en donde terminó su licenciatura en 1951 y su maestría en 1952. Un poco después, empezó a dar clases en la Universidad de Pennsylvania y posteriormente dio también clases en la Universidad de Buffalo y de Boston. En los tres centros de estudios fue *writer in residence* y profesor de letras inglesas.

Barth es un escritor de ficción que ha señalado reiteradas veces que el buen arte ha provenido siempre de diferentes contextos culturales y el que él haya provenido de un contexto académico universitario es una casualidad; aunque sus novelas no son convencionalmente académicas, en cada una de ellas se refleja su educación universitaria.

Dice de sí mismo ser un seguidor del movimiento literario posmoderno conocido como metaficción. La mayor parte de su obra es vista como un estudio de la manera en que se crea la ficción y cómo el lector y el texto interactúan. Su creencia de que la novela tradicional es poco satisfactoria es lo que lo lleva a escribir. En su búsqueda de nuevas formas de ficción, Barth utiliza y hace parodia de algunas de esas formas, como la épica y la novela epistolar.

Aunque la estructura de su obra varía, hay varios elementos comunes: los *protean fictionalizers* o narradores con quienes Barth se identifica.

La experimentación es lo que caracteriza su obra, incluyendo sus cuentos de ficción. Solamente tres de la colección de *Lost in the Funhouse* (1968) tienen una forma tradicional, en los otros Barth busca diferentes alternativas creando cuentos fantásticos que están cambiando continuamente de forma. En las tres novelas de *Chimera* (1972), Barth le da un nuevo uso a la mitología árabe y grecorromana, demostrando que el mito tiene validez hasta nuestros días.

En sus novelas Letters (1979) y Sabbatical (1982) utiliza también nuevas técnicas: En Letters incorpora los principales personajes de sus obras anteriores, sumando solamente uno que sirve como lazo de unión entre las novelas. En Sabbatical, Barth pone mayor atención a sus personajes. En esta novela las características metaficcionales son más aparentes, ya que sus dos personajes están en el proceso de escribir el libro que el lector tiene en sus manos.

Durante la vida literaria de Barth, los críticos se han dividido por sus puntos de vista. Mientras que unos piensan que Barth es un pretencioso, otros halagan y admiran su agilidad verbal y su capacidad de experimentar con nuevas formas de la narrativa.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- American Writers. Vols. 1 y suplemento 1 parte 1. Publica: Charles Scribner's Sons, Minnesota, 1979.
- Anónimo "Journey without an End" *Time*, 89, 12 (24 de marzo de 1967), 90.
- Appel, Alfred. "Lost in the Funhouse: The Art of Artifice" apareció por primera vez en *The Nation Associates*, 1968. Ver Waldmeir, Joseph J. Critical Essays on John Barth.
- Apter. T.E. Fantasy Literature-An Approach to Reality. Bloomington: Indiana University Press 1982.
- Barnstone W. Borges at eighty. Bloomington: Indiana University Press. 1982.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion," *The Atlantic*, vol.220. No. 2, (agosto, 1967), págs. 29-34.
- . "The Literature of Replenishment - Postmodernist Fiction" *The Atlantic*, vol.245, Enero,1980, págs. 65-71.
- . Lost in the Funhouse. New York: Bantam Books. 1969.
- . Perdido en la casa encantada. Trad. de Toni Turrull e Isabel Sancho. Barcelona: Península. 1988.
- Bellamy, David Joe. The New Fiction - Interviews with Innovative American Writers. Chicago: University of Illinois Press. 1974.
- Bell-Villada, Gene H. Borges and His Fiction - A Guide to His Mind and Art Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1981.
- Bienstock, Beverly Gray. "Lingering on the Autognostic Verge: John Barth's Lost in the Funhouse" que apareció por primera vez en *Modern Fiction Studies*, 1973. Ver Waldmeir, Joseph J. Critical Essays on John Barth.

Borges, Jorge Luis. Borges: A reader - A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges. Editado por Emir Rodríguez Monegal y Alastair Reid. New York: E.P. Dutton. 1981.

---. El Aleph. México: Alianza Emecé <<El Libro de Bolsillo>> núm. 309. 1984.

---. El libro de arena. México: Alianza Emecé <<El Libro de Bolsillo>> núm. 662. 1984.

---. Ficciones. México: Alianza Emecé <<El libro de Bolsillo>> núm. 320. 1987.

---. Labyrinths. Editado y traducido por Donald A. Yates y James E. Irby, la introducción por éste último. New York: New Directions, 1962.

---. Nueva Antología Personal. México: Siglo XXI. 1984.

---. Otras Inquisiciones, Buenos Aires: Emecé, 1986.

---. Prosa Completa. Vol.II <<Narradores de Hoy>>, Barcelona: Bruguera. 1980.

Bottom Burlá, Flora. Los juegos fantásticos. México: UNAM. 1983.

Bracher, Frederick. "John Cheever's Vision of the World" incorpora material de dos trabajos anteriores del autor "John Cheever and Comedy," *Critique: Studies in Modern Fiction*, (primavera, 1963), págs. 66-67 y "John Cheever: A Vision of the World," *Claremont Quarterly* 11, núm. 22 (invierno, 1964), págs. 47-57. Ver Collins, R.G. Critical Essays on John Cheever.

Casullo, Nicolás. El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires: Puntosur. 1989.

Cheever, John. The Stories of John Cheever. New York: Ballantine Books. 1978.

Clemons, Walter. "Cheever's Triumph," in *Newsweek*, vol.89, núm. 11 (14 de marzo, 1977) págs. 61-73.

Coleman, Alexander. "Notes on Borges and American Literature" en *Tri-Quarterly* núm.25 (1972), págs. 356-377.

- Collins, R.G., ed. Critical Essays on John Cheever. Boston: G.K. Hall & Co. 1982.
- Contemporary Literary Criticism. Vols. 25 y 27. Publica: Gale Research Company, Book Tower, Detroit Michigan, 1983. .
- Elizondo, Salvador, La luz que regresa. Antología 1985:"El Grafógrafo". México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1985.
- Grant, Annette. "John Cheever: The Art of His Fiction" entrevista de escritores en su lugar de trabajo, *The Paris Review Interviews*, Fifth Series, ed. George Plimton, 1981. Ver Collins, R.G. Critical Essays on John Cheever.
- Hersey, John. "Talk with John Cheever" apareció por primera vez en el *New York Times Book Review*, (6 de marzo de 1977). Ver Collins, R.G. Critical Essays on John Cheever.
- Hinden, Michael. "Lost in the Funhouse:Barth's Use of the Recent Past", apareció por primera vez en *Twentieth Century Literature*. Waldmeir, Joseph J. Critical Essays on John Barth.
- Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press. 1980.
- Kafka, Franz. Franz Kafka: The Complete Stories con introducción de John Updike. New York: Schocken Book, Inc. 1971.
- Lee, Alwyn. "Writer John Cheever: Ovid in Ossining" en *Time*, vol. 83, núm. 13 (27 de marzo de 1964) págs. 66-72.
- Meisel, Perry. "The World of WASP" en *Partisan Review*, vol. 47, núm. 3 (Yale University Press, 1980), págs. 467-471.
- Molachino, Justo y Mejía Prieto, Jorge. En torno a Borges. México: Ciclo Edit. 1983.
- Moore, Stephen C. "The Hero on the 5:42 - John Cheever's Short Fiction", apareció por primera vez en *The Western Humanities Review*, 30 núm. 2 (primavera, 1976). Ver Collins, R.G. Critical Essays on John Cheever.

- Morrell, David. John Barth: An introduction. Penn. and London: The Pennsylvania State University Press. 1976.
- Ovidio, Nason Publio. Las Metamorfosis. Trad. de Pedro Sánchez de Viana. Madrid: Librería de la Vda. de Hernando y C.a <<Biblioteca Clásica>> Tomo CV y CVI. (vol. I, pág 111). 1887.
- Quinn, Edward and Dolan, Paul J., ed. The Sense of the '60s. New York: The Free Press. 1968.
- Rodríguez Monegal, Emir. Jorge Luis Borges- A Literary Biography. New York: E.P. Dutton. 1978.
- Rupp, Richard H. "Of that Time, of Those Places: The Short Stories of John Cheever". Ver Collins, R.G. Critical Essays on John Cheever.
- Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger. La Prensa Católica, Chicago-México. 1976. (pág.8).
- Slabey, Robert M. "John Cheever: The 'Swimming' of America". Ver Collins, Critical Essays on John Cheever.
- Stabb, Martin S. Jorge Luis Borges. Boston: Twayne Publishers, G.K. Hall and Company. 1970.
- Stark, John O. The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokob, and Barth. Durham, N.C.: Duke University Press. 1974.
- Sturrock, John. Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges. Oxford: Clarendon Press. 1977.
- Todorov Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. <<Red de Jonás>> México: Premia. 1981.
- Updike, John. "The Author as Librarian" en *The New Yorker*, vol. 41, núm. 37. (30 de octubre, 1965) págs. 223-246.
- Vázquez, María Esther. Borges, sus días y su tiempo. Buenos Aires: Javier

Vergara. 1986.

Waldeland, Lynne. John Cheever. Boston: Twayne Publishers, G.K. Hall and Company. 1979.

Waldmeir, Joseph J. Critical Essays on John Barth. Boston: G.K. Hall and Company. 1980.