

01068
7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

BORGES EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA.

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

P R E S E N T A :

LUIS MANUEL ZAVALA GONZALEZ



DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO ARTURO SOUTO ALABARCE



MEXICO, D. F.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS AGOSTO DEL 2003
SERVICIOS ESCOLARES

1



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo académico.

NOMBRE: Zavala González
Luis Manuel

FECHA: 18-08-2003

FIRMA: Jamil

A Arturo Souto Alabarce y a Horacio López Suárez por su estímulo.

A Armando Pereira por su comprensión.

A mis alumnos de la Prepa 9.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

Introducción.	2
Capítulo 1. Historia de un malentendido.	9
Capítulo 2. Francisco Ayala.	19
2.1 La mezcla de los géneros. La estética de las ficciones.	20
2.2 De las vanguardias al clasicismo.	29
2.3 La divinidad decreciente.	41
Capítulo 3. Fernando Quiñónes.	47
3.1 La suave transición.	48
3.2 La visita del doble.	60
3.3 Campanas de Compostela, una forma de bestiario.	63
Capítulo 4. Javier Marías.	71
4.1 El escritor y la tradición.	72
4.2 Doble, identidad y ética.	85
4.3 El desvarío enriquecedor	90
Capítulo 5. Antonio Muñoz Molina	99
5.1 El triunfo de la ficción	100
5.2 La subversión de los códigos	108
Apéndice. Presencia de Miguel de Unamuno	125
Conclusiones	135
Bibliografía	139

1

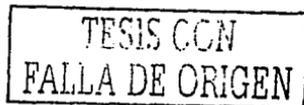
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

Todavía bajo el influjo de la resaca provocada por el alud de homenajes (cuando menos muchos actos en torno a la obra del escritor argentino así se anunciaron) de que fue objeto -espero que no víctima- Jorge Luis Borges, me atrevo a presentar un trabajo más relacionado con el célebre autor de "El Aleph". Reacciono con cierta alarma cuando me percato de la ambigüedad y del posible matiz despectivo implícitos en la frase "un trabajo más". Casi seguro de que no lo es para mí, espero que tampoco lo sea para nadie que se decida a recorrer sus páginas. Quiero decir que me esforcé para hacer algo más que una investigación rutinaria.

Tal vez se entiendan mejor mis aprensiones si confieso que soy un doble reincidente. No sólo ésta es la segunda tesis que escribo sobre Borges (me gustaría que ambas se leyeran como ensayos), también es la segunda ocasión en que abordo el estudio de su obra a la luz, o al deslumbramiento, de la intertextualidad. Con cierto rubor, recuerdo el nombre del trabajo que me dio el rimbombante título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas: "El palimpsesto en los laberintos de Jorge Luis Borges". Ahí hablaba de cómo un texto de Borges era una nueva versión de otro texto suyo, que a su vez constituía una reversión de algún escrito de otro autor, anterior a él.

Entre dichos textos se establecía una relación palimpséstica en el sentido de que, a la manera de las antiguas tablillas - *palimpsestos*- en las que se borraban los escritos originales para

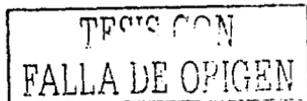


que pudiesen ser reutilizadas, cada uno de ellos dejaba traslucir la escritura previa. En alguna parte señalaba que las obras de los grandes autores -desde luego Borges es uno de ellos- actuaban como algunas sustancias químicas que se vierten sobre los *palimpsestos* para recuperar los textos antiguos. Así, detrás de un cuento de Borges, se adivinaba la presencia de Kafka, Melville o, incluso, los trágicos griegos. Justificaba dicho enfoque pensando en la erudición del escritor argentino, en su literatura inspirada en la literatura o en la metafísica, que un lector como él transformaba en literatura.

Debo aclarar que la relación entre los autores antes mencionados y, sobre todo, la que se daba entre sus escritos iba mucho más allá de la mera influencia, y si se constituían en *palimpsestos* era gracias al diálogo que se establecía entre ellos, a la luz que se arrojaban mutuamente. Respondían a la esencia del *palimpsesto*, según uno de los pioneros de los estudios intertextuales, Gérard Genette: "La presencia efectiva de un texto en el otro".¹ Cabe resaltar que este enfoque permite trascender los análisis, tan caros al estructuralismo, que privilegian la inmanencia del texto literario.

Con lo anterior no intento soslayar las aportaciones del estructuralismo para un mejor estudio de la literatura, como serían la identificación y análisis de los elementos que constituyen un texto literario, así como el tipo de relaciones que se establece entre ellos. El propio Gérard Genette ve la intertextualidad como una especie de estructuralismo que se

¹ Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

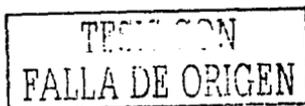


atreve a mirar hacia afuera². Vale recordar que toda obra lleva implícita una teoría de la literatura y una forma particular de abordarla; la de Borges -nutrida básicamente de literatura- se presta de manera especial para ensayar juegos intertextuales, entendidos no como pasatiempos frívolos sino como medios que conducen a una comprensión más plena de la misma. Curiosamente, dicho procedimiento dio un sello personal a una obra cuyo magnetismo ha modificado las formas de hacer literatura de muchos autores hasta hacer de ella una cita sin fin; práctica que Lisa Bloc de Behar reconoce como justa: "si Borges ha citado a incontables autores en sus obras, no debería sorprender que incontables autores sigan citando a Borges".³

Borges también es un gran autor de acuerdo a los planteamientos de Foucault: autor es alguien capaz de generar múltiples discursos sobre su obra, tan es así que en septiembre de 1999 su obra fue abordada desde diversas disciplinas (filosofía, matemáticas, física, lingüística) en una mesa redonda llevada a cabo en el Colegio Nacional. Se repite con impúdica frecuencia, y con cierta razón, que sus escritos forman todo un universo ("Borges planeta inexplorado" se titula un artículo de Juan Gustavo Cobo Borda), lo que no impide la paradoja de que en muchos coloquios, encuentros, congresos y artículos publicados en periódicos o en revistas especializadas, a menudo se caiga en una serie de tópicos: el

² Es estructuralismo en la medida que dichos estudios continúan centrándose en el texto, aunque en este caso el punto de partida sería las relaciones intertextuales.

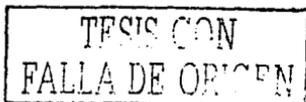
³ Lisa Bloc de Behar, *La pasión de una cita sin fin*, p. 13.



laberinto, el infinito, los espejos, los tigres, los juegos con el tiempo, etc.

El propósito de este trabajo es analizar la obra de Borges, en particular su narrativa, desde un punto de vista poco frecuentado: el influjo que ha ejercido, de manera constante, en la narrativa española contemporánea. Ante los equívocos a que se presta, debo aclarar que con el término contemporánea hago referencia a la literatura que manifiesta abiertamente una filiación, que podemos denominar borgesiana, desde los cuarenta hasta las décadas más recientes. El criterio para elegir a los autores que aparecen en el índice se basa en que son representativos de momentos clave en el desarrollo de la narrativa española: Francisco Ayala, de la posguerra inmediata; Fernando Quiñones, de las llamadas generaciones de medio siglo; Javier Marías, de la que algunos críticos bautizaron como "Literatura de la transición" (conoció su auge en los setenta y se distinguió por el experimentalismo) y, finalmente, Antonio Muñoz Molina, quien representa a los escritores que se consolidan hacia fines de los ochenta y principios de los noventa. Admito que el título del trabajo pudo haber sido *Borges en cinco narradores españoles contemporáneos*, que acaso fuera más preciso; sin embargo, me incliné por el de *Borges en la narrativa española contemporánea*, porque éste expresa mejor la hipótesis que se pretende comprobar; es decir, que el influjo de Borges ha sido constante y no se limita a casos aislados.

Ayala, Marías y Muñoz Molina apenas si requieren presentación; en cambio, Fernando Quiñones resulta casi un desconocido para

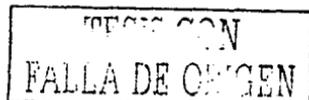


nuestro medio. Su presencia obedece a varias razones, a mi parecer, suficientemente válidas. a) La prueba de que la presencia de Borges ha sido permanente en la narrativa española contemporánea será tanto más convincente si se manifiesta también en escritores menos célebres. b) "Las campanas de Compostela", en palabras del mismo Quiñones, constituye "Un homenaje a Jorge Luis Borges", quien a su vez escribió el prólogo para *Viento Sur*, libro que obtuvo un premio en el que Borges fue jurado. c) Las Campanas pueden ser consideradas como seres imaginarios, posibles criaturas de un *Manual de zoología fantástica*. d) La calidad de algunos de sus textos da pertinencia a un recuerdo a dos años de su muerte - 1999.

Este estudio parte de la premisa de que Borges marca, en mayor o menor medida, el quehacer literario de los autores antes mencionados, por lo que su objetivo primordial es analizar de qué manera lo hace¹. De ahí la necesidad de ver cómo cada uno de los autores elegidos, según sus circunstancias, asumió el magisterio borgesiano. Para ello se hace una revisión de las ideas estéticas, los temas, o los procedimientos en los que la presencia del autor argentino se manifiesta en los escritores españoles.

Creo que una de las maneras más fructíferas de hacerlo, como se apuntó antes, es a partir de la intertextualidad, del juego que se da entre los textos citados, juego que a menudo revela una escritura previa o *palimpsesto*. De acuerdo a la terminología de Genette, los textos de Borges funcionarían como *hipotextos* de los Ayala, Quiñones, Marías y Muñoz Molina, convertidos en *hipertextos*

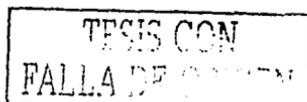
¹ El índice del trabajo está organizado bajo dicho criterio.



de los primeros. Mención aparte merece el apartado dedicado a don Miguel de Unamuno. Estoy convencido de que el influjo se da en ambas direcciones, de que la deuda es mutua; algo le debe Borges a la literatura española, y algo importante. Pienso que la lectura de los textos unamunianos, de manera especial, le ayudó a definir su vocación literaria. Aquí la relación se invierte: los cuentos y poema de Borges serían los *hipertextos* de los escritos de Unamuno, *hipotextos*. Debo aclarar que más que ilustrar una serie de términos, me interesa mostrar el diálogo que se establece entre los escritos aludidos, ese diálogo que es la consecuencia natural de una literatura convertida en una cita sin fin.

El primer capítulo, "Historia de un malentendido", pretende, como su nombre indica, disipar una serie de prejuicios en torno a las relaciones de Borges con España. ¿Cuántas veces, por ejemplo, no hemos escuchado o leído que Borges miró casi siempre con menosprecio la literatura española y que escapó de ella, tozuda y realista, porque contravenía su vocación por la literatura fantástica? Intento demostrar que en la trayectoria de Borges hubo algo más que ignorancia o desdén hacia la literatura española. ¿Cómo no iba a haberlo en alguien que se confesaba incapaz de concebir la vida sin la lectura de Quevedo?

Pasando a un aspecto más técnico, debo aclarar que me permití obviar las referencias bibliográficas en la mayoría de los textos de Borges citados en el trabajo. Así procedí por considerar que, en vista de la proliferación de las ediciones de sus libros, resultaría ocioso consignar cualquiera de ellas. De cualquier manera, debo añadir que tomé como base los volúmenes individuales



publicados por Alianza Editorial, así como las antologías de Emir Rodríguez Monegal y Marcos Ricardo Barnatán. Por lo que hace a los autores españoles, cuando se trata del mismo texto junto a la cita consigno el número de la página del libro donde aparece, a fin de facilitar su lectura.

Por su parte, las notas al pie de página cumplen dos funciones básicas: a) especificar la fuente de información; b) llamar la atención sobre algunas ideas que se prestan para generar un debate; en el fondo, constituyen una invitación para que el lector participe de forma más activa. Por último deseo manifestar que la lectura de los escritores estudiados me resultó mucho más gratificante que los comentarios que aventuro sobre ellos. Si leer, como sugería Borges, es una de las formas de habitar el paraíso, escribir una tesis sobre lo leído, o intentar hacerlo, puede conducirnos a una especie de purgatorio. No obstante, en estos momentos me encuentro en paz; siento que he cumplido una deuda de gratitud con quienes me hicieron disfrutar tanto la maravillosa aventura de leer. Sólo me resta el externar el deseo de que lo aquí dicho sea un estímulo para todo aquel que pretenda acercarse a la mejor literatura.

Capítulo 1

Historia de un malentendido

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Caminos separados, meandros de un jardín de senderos que se bifurcan tercamente en otros, siempre ignorándose. A lo más la persistencia de un nombre que sirve como escudo: Rafael Cansinos Assens. Ya lo advirtió Francisco Umbral, tanto pregonar su magisterio resulta sospechoso, el retintín de un nombre termina por apagar los otros: "Cansinos ha sido, involuntariamente, la coartada de su falta de hospitalidad [de Borges] para con la literatura española".¹ Tiene razón Umbral, el elogio sistemático, en no pocas ocasiones apresurado, no constituye una vía de entrada sino de salida; es una treta de Borges, fecundo en recursos como Ulises, para no inmiscuirse en asuntos más comprometedores (el pensamiento de Ortega, el teatro y la poesía de Lorca, la agonía existencial de Unamuno).

Si bien identifica el síntoma, Umbral yerra el diagnóstico; no es que Borges ensalce a uno para demeritar a los otros o evitar una incómoda competencia: "Borges decide que el maestro es Cansinos, quizá por miedo de Ramón, sabiendo que Ramón es el genio y, por tanto, el que puede estorbarle".² Las palabras de Umbral, aunque comprensibles por la admiración al autor de las *greguerías*, parecen empeñadas en perpetuar la serie de malentendidos que han sido la marca distintiva de la relación entre Borges y la literatura española. ¿En qué podría estorbar Gómez de la Serna a alguien que sueña que es soñado por otro? Los celos sólo tienen

¹ Francisco Umbral, "Los del viaducto" en *Memorias de un hijo del siglo*, p. 50.

² *Ibidem*, p. 51. El juicio de Umbral no deja de ser insidioso y mezquino, indigno de los autores que menciona.

cabida en aquellos que se sienten inventores de historias, tiranos de la sintaxis, dueños y soberanos de las metáforas.

De cualquier manera, las observaciones de Umbral nos sitúan en el ovillo de la madeja. Creo que Borges es sincero; sus juicios no hacen sino exteriorizar sus motivaciones más íntimas y permanentes. Admira a Cansinos porque es cosmopolita, porque domina varios idiomas y, sobre todo, porque ambos comparten la fascinación por la literatura fantástica; incluso cabe preguntarse en qué medida el traductor de *Las mil y una noches* contribuyó para que Borges definiera su vocación. Tal vez, como tantos de sus personajes borgesianos, el autor de "El Aleph", al recorrer las historias de Scherezada, supo para siempre quién era.

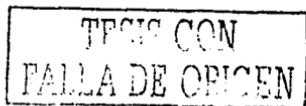
Ahora bien, los señalamientos de Francisco Umbral no hacen sino ilustrar la historia de un malentendido, según el cual Borges miró con menosprecio casi toda la literatura española, desde los Siglos de Oro hasta la época contemporánea. De acuerdo a eso, Quevedo fue un brillante pero desapasionado forjador de palabras; Bécquer, una versión atemperada y, en cierto modo, disminuida de Heine; Lorca, un andaluz profesional; Ortega, un pensador inteligente que debió encargar la redacción de sus escritos a alguien mejor dotado; Unamuno, un indiscutible hombre de genio absurdamente obsesionado con la idea de la inmortalidad personal. La diatriba o el elogio a medias parecen presidir todos sus juicios. Y detrás de todo ello la casi certeza de que Borges y la literatura española siguieron rumbos diferentes. La explicación, de tan repetida, parece indiscutible. Borges rompe con la tradición realista, tan cara a

las letras castellanas, porque encontró en la literatura inglesa su vocación por la vertiente fantástica.

Algo o bastante de cierto hay en lo anterior, si el malentendido ha fructificado es porque expresa una verdad a medias. En efecto, las letras inglesas han sido más hospitalarias con la fantasía; sólo que se olvida que también en la tradición española existen ejemplos ilustres de la misma, uno de ellos -"El brujo postergado"- antologado por el propio Borges. Y qué decir de algunas leyendas de Bécquer; sin olvidar que hasta los realistas españoles del XIX escribieron relatos fantásticos. Se impone, pues, preguntarse el porqué Borges expresó algunos juicios lapidarios sobre los escritores antes mencionados. Pienso sobre todo en Galdós (Cátedra publicó una antología de sus cuentos fantásticos a fines en 1997) y en la narrativa de Bécquer. Creo que la respuesta es asombrosamente simple: ¡Porque no los leyó!

La anterior es, por supuesto, una respuesta atrevida, más que nada porque estamos hablando de alguien que parece estar de vuelta de todas las lecturas. Sin embargo, existen detalles que la avalan. La infancia de Borges transcurrió entre "ilimitados libros ingleses". Estoy convencido, por ejemplo, de que Bécquer ya no sería una "versión atemperada de Heine", sino uno de los mayores escritores de la literatura si ahí, en la biblioteca paterna, Borges hubiese encontrado una de sus *Leyendas*.³ Y lo mismo podría decirse de otros autores; no es que Borges no quisiera reconocerlos; es que le faltó frecuentarlos.

³ En mi tesis de licenciatura, *El palimpsesto en los laberintos de Jorge Luis Borges*, me preguntaba cómo pudo quedar al margen de Borges uno de los textos más borgesianos: "La creación" de Gustavo Adolfo Bécquer.



A los que frecuentó sí los admiró y los amó, como sería el caso de un Cervantes o un fray Luis de León. Incluso, por lo que respecta a Quevedo, se olvida con sorprendente facilidad que se trata de uno de los autores más citados a lo largo de su obra. Se olvida también que uno de los juegos de Borges (señalado por Emir Rodríguez Monegal) fue erigir y derrumbar ídolos; pero no únicamente españoles sino de cualquier nacionalidad. Y sobre todo, por atender demasiado a sus declaraciones, a menudo frívolas, irresponsables o provocadoras, se han desatendido sus escritos. En ellos, como en "A un viejo poeta" ("Bajas y sigues caminando triste, / sin recordar el verso que escribiste: / *Y su epitafio la sangrienta luna*"), sí aparece Quevedo, pero también desfilan otros españoles. Unos apenas convertidos en algo más que sombras, como serían los jóvenes ultraístas mallorquinos Jacobo Sureda y Juan Alomar; otros, más tangibles.

Los Borges llegan a Mallorca en 1919. Su estancia, de casi un año, transcurre entre Palma y Valldemosa. Según testimonio de Jorge Luis, "Ese año fue para mí una larga y reconfortante vacación." No sólo se mostraba como un nadador intrépido, también se daba tiempo para proseguir infatigable sus lecturas e incursionar, tanto en los círculos ultraístas, como en el erotismo. A propósito, Guillermo Díaz Plaja insinúa cierta relación entre una célebre casa de tolerancia mallorquina y algunos versos de "Himno al mar": "Y en la sagrada noche yo he tejido guirnaldas / de besos sobre carnes y labios que se

ofrendaban".⁴ Por cierto que "Himno al mar" fue el primer poema de Borges publicado (31 de diciembre de 1919 en la revista *Grecia*), lo que constituyó, según reconoce el propio autor, "el mejor presente de fin de año".⁵

Hasta dónde su estancia mallorquina repercutió en lo que Borges escribió después, nadie puede saberlo, si que dejó su huella de algún modo, aunque, desde luego, de forma mucho menos visible que su participación en las tertulias madrileñas. En la Villa y Corte se dio el encuentro con dos figuras señeras: Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna. Tal vez sea un exceso de retórica considerar el descubrimiento de Cansinos Assens como el mayor acontecimiento en la vida de Borges, tal y como él mismo llegó a declarar, pero lo que resulta indiscutible es que el encuentro con el animador de la tertulia del Café Colonial reafirmó su vocación literaria. Ambos compartían el sabor de las historias orientales, ambos querían ir más allá de los límites impuestos por su lengua.

Si bien Borges se asumió como discípulo de Cansinos Assens, en quien siempre reconoció un magisterio, por lo que toca a Gómez de la Serna manifestó una actitud ambigua. Si bien no compartió en modo alguno su sentido del humor, Borges vio en él a un hombre de genio. El testimonio es por demás gráfico:

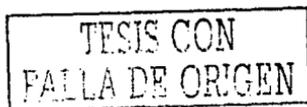
⁴ Guillermo Díaz Plaja, "Borges en Mallorca" en *Figuras con un paisaje al fondo*, p. 139.

⁵ Roberto Alifano, *Borges biografía verbal*, p. 41.

Era un gran escritor, dueño de una prosa admirable, un gran artista con sentido poético de la vida. Yo no dudo que quedará en la historia de las letras. Buenos Aires le hizo mal. Aquí se dedicó a escribir en burbujas, en eso que él llamaba *greguerías*, yo creo que Gómez de la Serna se disgregó en sus *greguerías* ya que si uno se acostumbra a pensar en forma atomizada termina atomizado.

Otra vez el elogio para terminar con la diatriba, sólo que aquí el elogio es tan grande que la diatriba apenas si lo mengua. Y poco después añade: "Ahora, Gómez de la Serna, junto a Alfonso Reyes, ha sido para mí uno de los mejores prosistas de la lengua castellana".⁶ No cabe duda de que Borges reconoció la valía de Gómez de la Serna, sin embargo, como la intención primordial de este apartado es aclarar algunos equívocos, me ocuparé de las objeciones que aparecen al final de la cita. La *greguería* no sólo implica cierta atomización del pensamiento sino también, y de forma notable, un afán de acuñar nuevas imágenes, en cierto sentido, un afán ultraísta. Vale recordar que Borges denunció el exceso de metáforas que poblaron la obra de Ramón, pero si lo hizo es porque había dejado atrás su etapa ultraísta, ya convertida en abominación. Acaso Borges vio en la *greguería*, como en un espejo, la desmesura y los excesos del ultraísmo. Ramón y los poetas ultraístas compartieron, en alguna medida, el tormento de Don Juan: no bien disfrutaban la conquista reciente, se veían condenados a buscar una nueva.

⁶ *Ibidem*, p. 43.

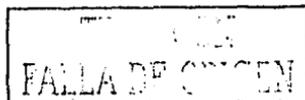


Hurgando un poquito se encuentran más nombres; uno de ellos es Pío Baroja, quien inspiró uno de los dos libros que Borges escribió en España: *Los naipes del tahúr* (el otro era *Los salmos rojos*). Si bien Borges nunca lo publicó y en varias entrevistas se refirió a él con desdén, lo cierto es que su título es recordado por miles de lectores, ya que es mencionado en "El Aleph" como el libro que el Borges personaje envía al concurso donde es vencido por Daneri. Para los seguidores del maestro argentino, vale la pena citar las palabras del propio autor, las cuales hacen referencia a su contenido: "Eran ensayos literarios y políticos y estaban escritos bajo la influencia de Pío Baroja. Esos ensayos querían ser amargos e implacables, pero lo cierto es que eran bien mansos".⁷

Los hermanos Manuel y Antonio Machado también fueron apreciados por Borges, no así Federico García Lorca. Sin embargo, a pesar de que el encuentro con el poeta granadino no fructificó, la presencia de la literatura española no abandonó a Borges. Otro poeta de la generación del 27, Jorge Guillén, se encargó de mantenerla, tal y como lo atestiguan las palabras de Borges: "Hay un gran poeta en España en el presente, el gran poeta Jorge Guillén, que quizás es el único que haya cantado la felicidad presente".⁸ Pero tal vez nadie como Miguel de Unamuno le dio tanta intensidad a dicha relación, tanta que juzgué pertinente ocuparme de ella en un apartado especial, el cual espero culmine de manera adecuada este trabajo.

⁷ *Ibidem*, p. 45.

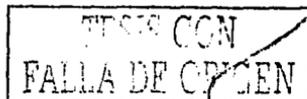
⁸ "La voz de Borges", conferencia publicado en *Nexos*, 218, febrero, 1996.



Borges insistió en que lo más prescindible de un hombre son sus opiniones; en su caso contribuyeron a alejarlo, cuando menos en apariencia, de la cultura española. En varias ocasiones se trató de un alejamiento fomentado a través de entrevistas tendenciosas (no debemos olvidar que Borges fue a menudo objeto de manipulación política). En cualquier caso siempre existieron vínculos entre Borges y España, y vínculos que surgen donde menos se esperan. Dijo Borges: "Estar enamorado es crear una religión cuyo Dios es falible". Acaso no se trata de una frase que nos remite a *La celestina* donde tal vez encuentre su perfecta correspondencia en las ardientes palabras de Calixto: "En Melibea creo. Melibeo soy".

Me alegra constatar que ya en 1981, en el Segundo Encuentro de Escritores de la Lengua Española, Carlos Murciano llamó la atención sobre los lazos indisolubles que nos unen a España y, sorpresivamente, puso de ejemplo al autor argentino: " Y Borges, a quien no se puede destacar por su hispanofilia, acaba un día por arrancarse desde adentro, como un cantaor de mi rincón gaditano a quien el vino, la noche y la guitarra le desgarran el pecho:

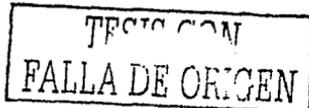
*...España de los patios,
España de la piedra piadosa, de catedrales y santuarios,
España de la hombría de bien y de la caudalosa amistad,
España del inútil coraje,
Podemos profesar otros amores,
Podemos olvidarte
Como olvidamos nuestro propio pasado,
Porque inseparablemente estás en nosotros,
En los íntimos hábitos de la sangre,*



*En los Acevedo y los Suárez de mi linaje,
España,
Madre de ríos y de espadas y de multiplicadas
generaciones,
Incesante y fatal.*

Y las dos últimas palabras nos golpean como campanadas al amanecer, "Incesante y fatal", fluyendo por las venas, España."⁹

⁹ Carlos Murciano, "Nuestra lengua se enriquece en América" en *Literatura*, Conacyt, diciembre de 1981-enero de 1982.



Capítulo 2
Francisco Ayala

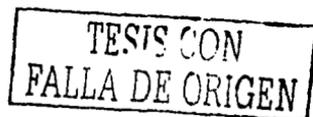
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La mezcla de géneros. La estética de ficciones

Si pretendiéramos fijar el momento a partir del cual la presencia de Borges comienza a impactar de una manera permanente y decisiva la literatura española, tendríamos que remontarnos hasta los 40, es decir, poco después de la Guerra Civil Española. Las secuelas de esa guerra fratricida fueron demoledoras; parte de la cultura española -la que no pudo o no quiso abandonar la Península- se replegó sobre sí misma, mientras otra parte debió emigrar en busca de aires más propicios. La expresión artística se arrinconó en susurros o es en un grito.

El exilio español conoció varios nombres, entre los que destacan éstos: Francia, Argentina, México; arrinconada entre las penurias económicas y la amenaza de la represión política, la palabra debió peregrinar. En Argentina los escritores exiliados encontraron un buen albergue, un país optimista y abierto a la cultura; una revista ya mítica -*Sur*-, que reúne gran parte de la mejor inteligencia iberoamericana. Casi resulta necio mencionar nombres: Eduardo Mallea, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, las hermanas Ocampo, Alfonso Reyes y, desde luego, Jorge Luis Borges.

Pronto, escritores como Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala se incorporaron a una intensa vida cultural donde tenía cabida su palabra, tanto en los medios impresos como en las tertulias. Pienso en Borges como en un estimulante interlocutor



para ambos.¹ El contacto entre Borges y Ayala seguramente resultó fructífero para ambos; en este capítulo quiero enfatizar los efectos venturosos del primero sobre el segundo, en especial el influjo que sus teorías estéticas pudieron ejercer sobre éste. El segundo propósito es confrontar las similitudes y diferencias entre dos historias sorprendentemente cercanas. Espero que las reflexiones vertidas en este apartado susciten el interés de quienes frecuenten las páginas de los dos escritores.

Empieza uno su lectura y casi de inmediato empiezan a revelarse elementos declaradamente borgesianos. Me refiero a "El Hechizado", uno de los seis relatos reunidos en *Los usurpadores*, libro que marca el regreso de Francisco Ayala a los territorios de la literatura (por lo menos en cuanto a libros publicados se refiere). Podemos afirmar que el escritor que reaparece ya es otro, el mismo Ayala lo reconoce: "El Hechizado corresponde a mi etapa de plena madurez" (Prólogo a *Mis páginas mejores*, Madrid, Taurus, 1965). Desde luego el cambio puede atribuirse también a causas extraliterarias, entre las que se encuentra una de singular importancia: la Guerra Civil. Sin embargo, Ayala no le atribuye una importancia decisiva: "La guerra civil fue en efecto una experiencia muy fuerte, capaz de imponer una marca imborrable en quienes la hemos vivido. Pero con toda su importancia, no es de

¹ Desde luego no pienso que en la relación entre ambos Ayala asumiera una actitud meramente pasiva. Existe un relato de Borges, "La historia de Jaime Salvadores", que bien pudiera estar basado en un cuento de Francisco Ayala: "La vida por la opinión".



calidad distinta esa experiencia a cualquier otra de las que conforman la vida humana".²

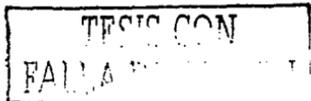
No creo que Ayala minimice la Guerra Civil; pienso más bien en una actitud alerta ante cualquier respuesta definitiva y excluyente. La Guerra Civil, por lo que tuvo de experiencia extrema, debió contribuir a la maduración de Ayala en todos los órdenes, desde luego también en su escritura, el joven vanguardista debió ceder el paso a un escritor más profundo. Pero hubo otros hechos fundamentales, como los hay en la vida de todos los hombres, que contribuyeron de manera decisiva en la transformación de su escritura, uno de ellos puede ser el encuentro con Borges:

La primera vez que llegué a Buenos Aires, como conferenciante, no todavía como emigrado, fue a verme en el hotel Jorge Luis Borges, con cuya hermana, Norah, manteníamos en Madrid frecuente y amistoso trato, como seguiríamos teniéndolo más tarde en Argentina, pasada la guerra. Pues bien, desde aquella primera conversación con Borges surgió entre nosotros una amistad que hasta hoy ha continuado y que para mí es muy valiosa.³

Seguramente Borges encontró en Ayala un interlocutor y un seguidor (llamarlo discípulo me parecería excesivo), alguien

² A propósito Rosario Hiriart señala que aun en *La cabeza del cordero* Ayala habla ante todo "del hombre de siempre, del hombre de todas partes y de todas latitudes". Idelfonso Manuel Gil, *Francisco Ayala* p. 154.

³ Rosario Hiriart, *Conversaciones con Francisco Ayala*, p. 26.



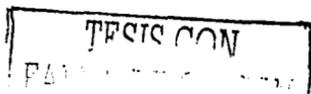
dispuesto a transitar los nuevos rumbos sugeridos por *Ficciones*. En "El Hechizado" -se publica por vez primera en 1944- ya se advierte un sabor hasta entonces inédito en la literatura española; emprende uno la lectura y tropieza en seguida con un alud de alardes eruditos que desmienten una historia aparentemente tradicional: un narrador que recurre a la consabida estratagema del manuscrito encontrado. "El Hechizado", como tantos cuentos de Borges, es un relato que adopta la forma de una reseña, en la que el autor nos da a conocer, con una exasperante impasibilidad, las tribulaciones que el indiano González Lobo dejó consignadas en su manuscrito. Su propósito es tan sencillo como arduo: lograr una entrevista con el rey; lo que no queda tan claro son los móviles que lo animan (el perspicaz narrador se encarga de recordárnoslo constantemente). Los avatares que debe conocer González Lobo para alcanzar su objetivo le dan al cuento un tinte inequívocamente kafkiano; sus frustraciones recuerdan a cada paso las del agrimensor que busca entrar al castillo para ver al funcionario que le ratifique su nombramiento.⁴ Hay una secuencia paradigmática: González Lobo debe sortear numerosas antesalas; ha conseguido granjearse la voluntad de unos guardias, sólo para encontrarse al día siguiente con la guardia cambiada.

Los intentos de González Lobo son repelidos una y otra vez por la maraña burocrática; su frustración deriva en hastio y cansancio; su propósito se aleja tanto que casi se torna irreal. Por momentos la figura de Kafka se enseñoorea del relato; la misma

⁴ Jorge Luis Borges, "Kafka crea a sus precursores" en *Ficcionario*, págs. 397-309.

morosidad narrativa podría constituir un claro ejemplo de la "postergación infinita" que según Borges parece presidir las historias kafkianas (algunos críticos han visto en ello una influencia del *nouveau roman*). Existe también un claro intento de magnificar el peso abrumador de la burocracia: "El poder de los magnates se mide por el número de los pretendientes que tocan a sus puertas, y ahí, todo el patio de la casa era antesala" (p. 123). Pero es precisamente la profundización en los elementos kafkianos la que nos revela la presencia de Borges; dicho de otra manera: lo kafkiano no aparece químicamente puro, sino después de someterse a un proceso que bien podríamos llamar de borgeanización.

Lo borgesiano se insinúa mediante la presencia de uno de los motivos más recurrentes en su obra, el laberinto. Así, cuando González Lobo llega a Sevilla: "... lo vemos resurgir de entre un *laberinto* de consideraciones morales, económicas y administrativas, siguiendo a un negro que le lleva al hombro su cofre y que, a través de un *laberinto* de callejuelas, lo guía en busca de posada" (p. 114). Tampoco deja de llamar la atención que de repente se sienta extraviado en un *dédalo* y que, hacia el final del relato, a través del cambio de tono del mismo, muestre una sorpresiva exaltación, como la de alguien que "... inesperadamente, ha descubierto la salida del *laberinto* donde andaba perdido y se dispone a franquearla sin apuro. Han

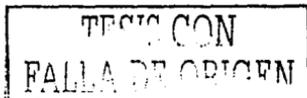


desaparecido sus perplejidades..."⁵ González Lobo tiene motivos para ello; se encuentra a punto de alcanzar su propósito: lo aguarda la presencia del rey.

Desde luego el comentario no puede soslayar un detalle por demás significativo, y que el propio narrador se encarga de recordarnos con feroz constancia: jamás se menciona el móvil que anima el propósito de González lobo; sabemos que desea encontrarse ante el Rey, pero no para qué busca dicho encuentro. Aquí es donde debemos subrayar un hecho decisivo: el sentido de la lectura depende del lector. Si éste no va más allá del plano externo del relato, encontrará un texto decididamente kafkiano, una especie de metáfora del absurdo, que la misma omisión de las motivaciones profundas de González Lobo se encargaría de corroborar.

Creo que en la recepción del cuento de Francisco Ayala se han privilegiado dos lecturas, una de índole predominantemente estética que enfatiza los componentes kafkianos y otra, de raigambre social, que quiso y pudo verlo como alegoría y crítica de la dictadura. Ambas son en gran medida lecturas de época más que individuales, y es que las circunstancias políticas y culturales en las que surge el relato forman parte decisiva del horizonte de expectativas de todo lector, incluido el crítico. Cabe aclarar que el propósito de mi trabajo no es desautorizarlas sino mostrar cómo la época influye en la apreciación de toda obra.

⁵ Según Borges, es la perplejidad lo que lleva al hombre a erigir los sistemas metafísicos; "planos del laberinto" los llama en "Otro poema de los dones".



A fines de los cuarenta la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial todavía están muy frescas (forman parte de la causalidad del texto) y sus estragos se manifiestan con gran intensidad, así pues, resulta difícil imaginar cómo podía el lector de hace cuarenta años sustraerse a la tentación de reconocer en "El Hechizado" la estulticia del franquismo o el absurdo del mundo preconizado por Kafka.

Por otra parte, resultaba improbable en aquellos años una lectura que advirtiera en "El Hechizado" la presencia de Borges; existe una razón tan decisiva como simple: *el mundo todavía no estaba borgeanizado*. Aunque abunda en elementos borgesianos el relato de Ayala, sus primeros lectores difícilmente podrían percibirlos, en virtud de que la literatura de Borges todavía no formaba parte de su horizonte de expectativas; en alguna forma compartían la suerte de un personaje inolvidable, Averroes, que nunca supo qué era la comedia, aunque una de ellas se estuviera representando ante sus ojos, porque desconocía el significado de la palabra teatro.⁶

Si como sugiere Borges, existe un pudor de la historia ya que ignoramos las consecuencias -la causalidad- que engendrará cualquier hecho y por lo tanto calificarlo como "histórico" no sería más que un abuso de la retórica, lo mismo sucede con la literatura, en tanto ésta forma parte del devenir del mundo. Quiero decir que cuando se publica "El Hechizado" se desconoce aún

⁶ Junto con la ironía aparece la causalidad: sólo con el previo conocimiento del teatro Averroes podría identificar la comedia.



la trascendencia que tendrá la obra de Borges, tanto en las literaturas hispánicas como en la literatura universal del siglo XX (es de sobra conocida la broma de Borges respecto a los compradores de los 36 ejemplares vendidos de la primera edición de *Historia de la eternidad*: podía imaginarse sus rostros).

Creo que la marca de Borges, el sabor a Borges, se empieza a advertir como resultado de la divulgación de sus libros y de la consecuente multiplicación de sus lectores, lo cual ocurre a fines de los cincuenta; antes Borges era un autor de culto para una minoría selecta de lectores, una secta de iniciados, de la que ahora casi todos, cuando menos en México, dicen haber formado parte.⁷ Lo importante es que el sabor de Borges ya forma parte de la percepción del lector contemporáneo, quien, a la manera de Pierre Menard, puede modificar el sentido de textos anteriores entre los que se incluye, por supuesto, "El Hechizado" de Francisco Ayala.

Pero hay algo que me inquieta, la frecuentación de Borges me ha hecho cauteloso, la posibilidad de que el impacto que ha tenido la obra del escritor argentino nos lleve a ver lo "borgesiano" hasta donde no existe. Tal vez algo común a los grandes escritores es que pueden crear a sus precursores, como Shakespeare a Marlowe. Borges lo dice a propósito de Kafka en el sentido de que ha sido

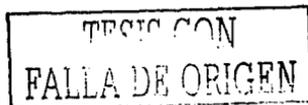
⁷ José de la Colina (Ciclo de conferencias: *Cómo leer a Jorge Luis Borges*, Museo Nacional del Arte, 1985) recordaba que ante la erudición de Borges, sus compañeros de generación pensaban que Jorge Luis Borges era el pseudónimo de una sociedad de escritores.

tal la repercusión de su obra, que empiezan a revelarse elementos "kafkianos" en autores antes insospechados, y cita como ejemplo *Bartleby* de Melville o "Wakefield" de Hawthorne ("Kafka crea sus precursores").⁸ Acaso mi recelo parezca gratuito si aceptamos que la literatura se nutre en gran medida de tradición, incluso una obra tan personal como la de Kafka; pero mi aprensión no se origina en una desconfianza hacia las fuentes -por insólitas que parezcan- que están detrás de la obra de todo escritor, sino de que sean inventadas, de que sean provocadas por el delirio de un lector, que es un habitante casi maniático de los mundos de Borges.

Trataré de explicarme. Los elementos borgesianos presentes en el cuento de Ayala empiezan a revelarse al lector, a condición de que éste sea asiduo a Borges, de que su lectura, de carácter individual, trascienda las lecturas de época antes mencionadas. Aquí es donde surge mi temor: la lectura individual puede estar "contaminada" por una época ya borgeanizada; quizás, como el mundo de Tlön, ambos cedan, anhelan ceder, ante la fascinación de lo fantástico. Lisa Bloc de Beahr dice que se han escrito tantas páginas sobre el escritor argentino que ya todo se escribe y se lee *Al margen de Borges*.⁹ Acaso lo "borgesiano" que percibo en el relato de Ayala no sea sino el resultado de una alucinación colectiva de la que participo como un atolondrado lector.

⁸ Problema interesante para la teoría de la recepción.

⁹ Según la autora, se han multiplicado tanto los trabajos sobre Borges que ya todo se escribe al margen de su obra. Hipótesis que desarrolla en *Al margen de Borges*.



No obstante los señalamientos anteriores, sigo convencido de que las referencias a Borges resultan claves para una comprensión más rica de "El Hechizado". Podemos llamarle ingenuidad, superstición, prejuicios académicos, el autor de una tesis intenta demostrar algo después de hacerse las preguntas pertinentes respecto al tema de su investigación. Pienso que la presencia de Borges se manifiesta de múltiples maneras: estilo, temas, postura estética. Estoy convencido de que vale la pena reflexionar sobre ellos.

De las vanguardias al clasicismo

Una mirada atenta sobre el estilo nos ilumina las motivaciones y propósitos del autor, por lo cual constituye una vía que nos conduce al sentido de "El Hechizado". Resalta de inmediato la sobriedad en el uso del lenguaje, característica que bien podemos llamar "clásica" y que comparten Borges y Ayala, lejos ya ambos de sus etapas vanguardistas; las imágenes restallantes y los adjetivos caprichosos del primer Ayala ya no tienen cabida en "El Hechizado", donde el lenguaje cumple una función meramente representativa del tema desarrollado. Veamos algunos ejemplos de su evolución estilística:

Las raicillas más delgadas del mundo industrial, lejos de las nubes, se insertaban; ahondan en la carne sana del campo y sensibilizan su volumen neutro... junto a él [un anillo febril] se apacientan los oscuros rebaños de vagonetas. ("Cazador en el Alba", en *Los vanguardistas españoles*, p. 179).

Pasaba el tiempo entre las labranzas y sus devociones y, por las noches, escribía. Escribió junto a muchos otros papeles, una larga redacción de un viaje, donde a la vuelta de mil prolijidades, cuenta cómo llegó a presencia del Hechizado. A este escrito se refiere la presente noticia. ("El Hechizado" en *Los usurpadores*, p. 111).

El contraste en el manejo de la lengua resulta tan notorio que no basta atribuirlo a los diferentes tipos de discurso que ejemplifican los fragmentos citados -descripción, reseña-. "El Hechizado" siempre mantiene la unidad de estilo, más allá de cualquier discurso; el afán de sorprender la imaginación del lector, presente en "Cazador en el alba", parece haber quedado atrás, lo que tanto Borges como Ayala podrían asumir como un síntoma de madurez. Otro rasgo estilístico que llama la atención es la ausencia, desde luego deliberada, de regionalismos; Ayala ha apostado de manera firme por el uso de un español neutro, un español que rechaza toda tentación de color local y que está en consonancia con esa especie de manifiesto borgesiano que constituye *El escritor argentino ante la tradición*.

Amén de la sobriedad, el cuento presenta otras características que sin ejercer demasiada violencia podemos considerar clásicas (Borges seguramente las consideraría así). Una de ellas es el gusto por imágenes consagradas -depuradas- por la tradición (¿será que Ayala como Borges juzga frívolo "variar lo ya perfecto"?), como la utilizada por el narrador para dar cuenta de una de sus hipótesis acerca de las motivaciones que animan el relato de González Lobo: "Puede aceptarse que no tuviera otro fin sino



divertir la soledad de un anciano reducido al sólo pasto de los recuerdos" (p. 112). Otros elementos destacables son la economía y la precisión con que al autor maneja las palabras.

Cabe recordar que sobriedad, economía y precisión representan constantes estilísticas en los escritos del Borges maduro, y que Ayala ve en "El Hechizado" un síntoma -un fruto- de la madurez alcanzada, de ahí que no resulte abusivo ver en el elogio que hace Borges de Ayala un saludo que celebra la conversión de ambos vanguardistas: "Por su economía, por su invención, por la dignidad de su idioma, **El hechizado** es uno de los cuentos memorables de las literaturas hispánicas".¹⁰ La fecha de la publicación de la reseña, diciembre de 1944, habla de una pronta interrelación entre ambos, o de un influjo recíproco. Ahora bien, ¿cómo explicar esa evolución y esa conversión que de tan coincidentes parecen concertadas?

Pienso en la dinámica interna del arte; el estallido de las vanguardias, característico de los alegres veinte, se encaminaba hacia su agotamiento: las novedades también cansan o terminan por resultar inocuas, el espíritu de provocación suele ser absorbido por el *establishment*. Muchos movimientos sucumbieron víctimas de sus contradicciones internas, entre ellos el ultraísmo (la

¹⁰ Consigno la cita de Gustavo Cobo Borda, "J. L. Borges: 15 reseñas en Sur" en *Visiones de América*, pp. 131, 132. Borges advierte la filiación kafkiana de "El Hechizado". Después de afirmar la existencia de materiales suficientes para una antología de la "Postergación Infinita", unos provenientes de filósofos y otros de escritores como Melville o Kafka, Borges menciona "El Hechizado".

consecución de metáforas inéditas es de alguna manera su tumba). Pienso también en acontecimientos históricos abrumadores, como la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial, que acaso hieren de muerte el espíritu de las vanguardias, sobre todo en rasgos decisivos como la inocencia y la desfachatez. En el caso de Ayala, la sobriedad de su nuevo estilo acaso tenga una raíz ética; sería la respuesta de alguien que espoleado por las secuelas de una guerra fratricida ha decidido abandonar todo lo que de "juego irresponsable" implica el espíritu de la vanguardia.

Tanto para Borges como para Ayala las vanguardias han quedado atrás, no así su afán de búsqueda, sólo que ahora será la expresión de una crisis. Ambos empiezan a escribir desde una difuminación de los géneros, uno de los fundamentos estilísticos definitorios de la llamada literatura posmoderna; así los relatos de ambos -¿lo son?- se metamorfosean en reseñas o ensayos. Y si Borges ha entrado en la *posmodernidad* como uno de sus autores emblemáticos, Ayala, cuando menos, no sería un intruso.

Entre otros aspectos, la economía del lenguaje utilizado por Ayala, ponderada por Borges, se encuentra en relación directa con el nuevo tipo de literatura propugnado por el escritor argentino, lo cual explica la forma de reseña que adopta el relato. Ayala parece responder a los requerimientos del autor de *Ficciones*, a ese prólogo manifiesto que invita a huir del "desvario empobrecedor" de escribir cientos de páginas y recomienda ofrecer un resumen, simulando que la obra ya existe. No de otra manera procede el narrador de "El Hechizado", quien se queja

constantemente del escrito dejado por González Lobo porque según él abunda en prolijidades. Hipotético transcriptor de cientos de páginas acude a una solución que ya no sorprende: ofrece un resumen y elabora un comentario.

Resulta cuando menos incómodo pensar en simples coincidencias entre los autores, más cuando reparamos en el sabor de ciertos adjetivos: "dilatado viaje", "datos enojosos", "encarnizado rigor", "retorcidas premiosidades". Antes de identificar el proceso metonímico que está detrás de varios adjetivos, casi advertimos -disfrutamos- de inmediato un decidido sabor a Borges, un calificativo a la vez restallante y preciso. Pero más que la adjetivación nos importan ciertos procedimientos en los cuales podemos reconocer la marca de Borges; uno de especial interés es el juego de espejos.

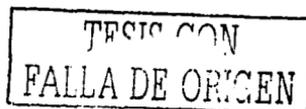
Acudo a uno de los ejemplos más ilustres: "La busca de Averroes". El propósito del protagonista parece muy simple, en realidad es infinitamente arduo: descifrar el significado de la palabra *comedia*. A pesar de su profundo conocimiento de la obra aristotélica, Averroes fracasa en su intento -ya se dijo antes- porque carece de un dato indispensable, el significado de *teatro*. Paso a paso nos hemos enterado de sus afanes a través del clásico narrador en 3a persona, situado fuera de la historia y que nos ofrece una visión distanciada del personaje; sin embargo al final nos depara una sorpresa: "Pienso si mi intento no es semejante al de Averroes". Con la interrogante el narrador se involucra en el texto para revelarnos otra historia, hasta ese momento oculta:

Averroes no es ya sólo el sujeto sino también el objeto de la búsqueda. Entonces el título se muestra en toda su ambigüedad y posibilita al lector la visión de alguien -el narrador- que busca a Averroes -el personaje- que, a su vez, busca el significado de la palabra *comedia*.

Por lo que respecta al cuento de Ayala, no podemos soslayar un hecho decisivo: el transcriptor del manuscrito de González Lobo elabora el resumen con exasperante minuciosidad; no perdona ni el más mínimo detalle en sus señalamientos sobre estilo o contenido, pero, al igual que el indiano, nunca expresa la finalidad de su escrito. Así, los comentarios que hace respecto al texto de González Lobo resultan perfectamente aplicables a su resumen, de manera especial a las reacciones que suscita la lectura:

Quien está cumpliendo con probidad la tarea que se impuso a sí propio: recorrer por entero el manuscrito, de arriba abajo, línea por línea y sin omitir un punto, experimenta no un alivio sino una emoción verdadera, cuando, sobre la marcha, su curso inicia un giro que nada parecía anunciar y que promete perspectivas nuevas a una atención ya casi rendida al tedio. (p.122).

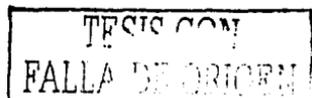
El fragmento citado -p. 119- describe con sorprendente precisión el efecto que provoca, cuando menos durante algunos pasajes, la lectura de "El Hechizado"; casi seguro era la respuesta inmediata de aquellos que pudieron leerlo en fechas cercanas a su publicación, de hecho esa puede ser la reacción de



cualquier lector desprevenido, sin importar la época de su confrontación con el texto. Si en lugar de *manuscrito* escribimos *resumen*, tendríamos una reseña del cuento de Ayala. Juego de espejos en el que el tedio del narrador también es el nuestro; sí, pero tedio que él promueve, que obedece a un juego, a un propósito. Ayala y Borges renunciaron a la vanguardia -a los *ismos*- pero no a los juegos, sólo que éstos ya no son inocentes, por lo tanto, es preciso indagar a qué juegan.

La voz narrativa nos engatusa para engañarnos mejor; los cambios prometidos no se presentan; las expectativas del lector quedan así burladas, ése es el juego. El tedio continúa, el cuento parece reposar, pero es sólo apariencia; si no saliera del reposo sería un no cuento. En realidad la historia no se detiene; si así fuera no existiría la economía de recursos elogiada por Borges y apreciada por numerosos lectores. La atención "casi rendida al tedio" tendrá su recompensa, pero para encontrarla debemos descodificar el guiño que se oculta detrás de cada juego. Las "perspectivas nuevas" resultan frustradas sólo en apariencia; un lector alerta -no desprevenido- puede advertir que los cambios ofrecidos no se presentan, no aparecen, porque no son sino un reflejo de las gestiones fracasadas del personaje, quien no puede avanzar a través del laberinto burocrático hasta la presencia del rey. Recuérdese que González Lobo también vislumbraba nuevas perspectivas cuando se encontró con la guardia cambiada.

Al igual que en muchos de los cuentos de Borges, el espejo constituye el principio organizador de "El Hechizado" y uno de los



aspectos donde mejor se nota la influencia del autor de *Ficciones*.¹¹ La estructura especular permite que el relato se mire a sí mismo, se abisme y cree un efecto de vértigo en el lector. De todos es sabido el gusto de Borges por este tipo de narraciones: *El Quijote*, *Hamlet*, *Las mil y una noches*. Borges explica que el hecho de que el Quijote lea sus propias aventuras lleva al lector de la novela de Cervantes a preguntarse si también él no es un personaje de ficción ("Magias parciales del Quijote"). Borges tiene razón; ese tipo de historia que contiene otra *-mise in abyme-* afantasma al lector, lo *desrealiza*, lo convierte en simulacro, en el sueño de una voluntad que lo sueña.

El hecho de que el relato se mire a sí mismo representa un reto para el crítico. Dicho procedimiento, clave en "El Hechizado" y clave en varios cuentos de Borges pareciera anular o paralizar, como hace notar Raymundo Lida (*Letras hispánicas*, estudios esquemas), toda actividad crítica.¹² Qué podemos hacer cuando el narrador de "El muerto" observa que "Aquí el cuento se complica y ahonda" o cuando el narrador de "El Hechizado" nos dice que "El relato se remansa aquí, pierde su habitual sequedad, y hasta parece retozar con destellos de insólito buen humor". Antonio Pineda Cacharro afirma que el cuento "Es una parodia de la crítica literaria, un comentario mordaz que dinamita el poder

¹¹ Respecto a este tema es ya clásica la obra de Jaime Alazraki: *El espejo como modelo estructural en los relatos de Jorge Luis Borges*.

¹² Me refiero al hecho de que al comentar el cuento de Ayala no hacemos sino repetir lo que el autor ya hace con su texto.



crítico."¹³ Lo cierto es que Borges y Ayala nos obligan a realizar un comentario sobre el comentario, un *metacomentario* que nos procure una interpretación más cabal. De esta manera podemos ver en la autorreferencialidad de los textos aludidos no sólo uno de los rasgos distintivos de la literatura posmoderna, sino la desconfianza del artista ante su mundo, el tránsito de los dos escritores de las vanguardias utópicas hacia una *posmodernidad* en la que la *utopía* ha vuelto a ser el no lugar.

Algunos críticos, entre otros Andrés Amorós, han llamado la atención sobre el posible influjo del *nouveau roman* en el cuento de Ayala; se apoyan en el hecho de que el referente del escrito de Ayala lo sea el propio relato. Nada raro sería, pero en cualquier caso se trataría de una presencia, como la de Kafka, tamizada por la estética borgesiana. Si, al comentar el manuscrito de González Lobo, el narrador hace una referencia al resumen que está elaborando sobre el mismo, es para generar ese efecto de *mise in abyme*, tan de Borges, en el que tanto González Lobo, como el narrador y el lector parecen atrapados, y en el que casi todo lo dicho los abarca por igual, como la mención del cambio de tono en el texto del indiano:

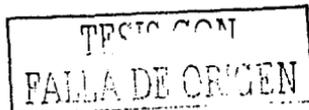
Sin duda, estamos ante un renovado alarde de minuciosidad; ¿pero no se advierte ahí una inflexión divertida, que en escritor tan apático, parece efecto de la alegría de quien, por fin, inesperadamente, ha descubierto

¹³ Antonio Fineda Cacharro, "Representaciones del poder. Pretensiones, tensiones y desilusiones en "El Hechizado" en *Francisco Ayala escritor universal*, p. 168.

la salida del laberinto donde andaba perdido y se dispone a franquearlo sin apuro? (p. 122).

El apunte se refiere a la descripción que hace González Lobo de doña Antoñita, un aliado inesperado que eventualmente lo conducirá ante la presencia del rey: "Diome las gracias, y sonó su risa como una chirimia; sus ojos se perdieron y, ahora, apagado su brillo, la enorme frente era dura y fría como una piedra" (p. 122). De acuerdo al punto de vista del narrador, la vívida descripción (en la que el símil juega un papel decisivo) delata un cambio en el estado anímico del personaje; desde luego un cambio que se refleja en su escritura. Así parece ser, pero también el resumen cambia, ahora avanza a grandes zancadas, incluso la lectura se torna más ágil, y es que por fin todos los involucrados en el texto - personaje, narrador, lectores- empezamos a vislumbrar la salida.

Las ideas cuentísticas de Borges también se hacen notar en el cuento de Francisco Ayala; "El Hechizado" es en algún sentido como una puesta en escena de dichas ideas; el aserto borgesiano de que el autor conoce de antemano el principio y el fin de la historia - "las dos orillas"- parece presidir su escritura. No hay que esperar mucho tiempo para que el narrador lo exteriorice: "El relato se abre con el comienzo del viaje, para concluir con la visita al rey Carlos II en una cámara del Palacio" (p. 113). Cabe recordar que bajo este mismo esquema podrían ejecutarse múltiples historias, cada una de ellas con un sentido propio. El principio y el fin serían los puntos extremos de un jardín de senderos que se bifurcan, en el que cualquiera de las trayectorias recorridas



tendría una configuración y un sentido únicos. Borges insistió en que la labor del cuentista, la aventura de la escritura, consistía en descubrir las fases intermedias del relato, el esfuerzo por alcanzar "la otra orilla", proceso que termina por conferirle sentido.

Lo anterior nos obliga a interrogar la trayectoria del indiano González Lobo, el periplo que debe recorrer hasta alcanzar su objetivo, en un intento por desentrañar el sentido de "El Hechizado". Seguramente encontraremos el influjo de Kafka (ya se habló antes de los elementos kafkianos que aparecen en el cuento), o el desengaño ante las apariencias del mundo, tan propio de la tradición española, o la ética con la que Ayala quiere impregnar a la política: "... el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación" (Contraportada de *Los usurpadores*). Las presencias podrían multiplicarse, pertinentes y justificadas, pero una vez más deseo cargar las tintas sobre lo borgesiano.

Volvamos a una cuestión clave, la finalidad del encuentro con el rey. González Lobo no la menciona, el narrador finge o parece ignorarla, si es así, ¿cómo la puede conocer el lector? Sólo le queda la posibilidad de deducirla, quizá detrás de las estrategias narrativas utilizadas existan una serie de alusiones más o menos ocultas. Octavio Paz insistió en que la literatura, la gran literatura, siempre dice más de lo que dice: "Eso que sin decir está diciéndolo". Creo que "El Hechizado" está organizado con base en una serie de alusiones que juegan un papel decisivo.

El cuento de Ayala, como muchos de Borges, nos obliga a volver sobre lo andado y exige una relectura cuidadosa que atienda detalles en apariencia nimios. Muy pronto el narrador nos confiesa que, después de concluir la lectura del manuscrito de González Lobo, lo invade la sensación de que algo le ha sido escamoteado. Añade que otras personas comparten su impresión y se apoya en las palabras de un amigo a quien ha logrado interesar en el manuscrito en cuestión: "Más de una vez, al pasar una hoja y levantar la cabeza, he creído ver al fondo, en la penumbra del archivo, la mirada negrísima de González Lobo disimulando su burla en el parpadeo de unos ojos abiertos" (p. 112). Este detalle, tal vez inadvertido en su momento, constituye de hecho un comentario; pero es algo más: ¿de qué o de quién se burla González Lobo? En principio parece una burla socarrona dirigida al lector, quien siente sobre su persona la mirada del indiano. Pero la mirada es altamente irónica; entonces puede convertirse en una invitación o una clave.

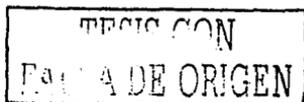
Casi sorprende la tardanza con que se insinúa la sospecha. La de González Lobo, su dilatada burla, abarca al lector, al mundo, al Rey, al imperio, a quien escribe estas líneas, y, de manera especial, a su propia persona: se ríe de su loco empeño. Nunca se menciona la finalidad de su encuentro con El Hechizado porque la finalidad es el encuentro mismo. Como los místicos que alcanzan la plenitud en la mera contemplación de Dios, González Lobo busca en la visión del Rey la justificación y la clave de toda su existencia, un gesto magnífico que contenga todas las respuestas,

un gesto que sólo puede provenir de Dios o el del ser amado, ya que éste es imagen de la Divinidad para quien ama: "Estar enamorado es fundar una religión cuyo Dios es falible", dijo Borges.

La Divinidad decreciente

La figura del Rey también participa -o participaba- de la Divinidad, de Ella procede su aureola, sólo que en el caso de Carlos II la participación es irrisoria. Aquí es donde asoman dos textos borgesianos convertidos de pronto en *palimpsestos*, un cuento -curiosamente metamorfoseado en reseña- y un ensayo: "Un acercamiento a Almotásim" y "Una vindicación del Falso Basilides". El primero habla del peregrinaje que emprende el protagonista, un joven musulmán estudiante de derecho, en pos de la Divinidad. Su viaje es ascendente, va de lo más abyecto a lo más sublime, de la convivencia con ladrones de tumbas hasta el encuentro con un "librero persa de suma cortesía". Durante su accidentado trayecto Almotásim debe tratar y compartir sus acciones con seres particularmente abominables, pero descubre en uno de ellos: "... alguna mitigación de esa infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles". El antiguo estudiante (el que era antes ya ha quedado muy lejos) tiene plena constancia de que ese hombre es despreciable, pero ha percibido en él una especie de resplandor, como si proviniera de un amigo, o de un amigo de ese amigo. Herido por ese chispazo

* ¿Cómo no relacionar a Borges con el librero de suma cortesía?



luminoso, el joven arriba a una convicción tan firme como misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad.* Apenas si hace falta decirlo, el estudiante consagrará su vida a encontrarlo; dicho hombre es Almotásim.

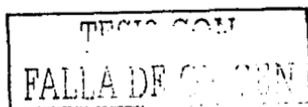
Acaso el peregrinaje de González Lobo sea más oscuro, acaso contribuya a ello el mutismo sobre la finalidad de su propósito, pero en todo caso, sus afanes y fatigas entre los innumerables funcionarios atestiguan un deseo indudable por recibir un resplandor. Y quién mejor que el Rey para dispensar tan alta gracia. Una nueva referencia al texto de Borges parece iluminar los mecanismos psicológicos que mueven a González Lobo: "A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos". Los cuentos de Borges y Ayala constituyen textos simétricos pródigos en correspondencias: Almotásim es al estudiante lo que Carlos II es a González Lobo; los hombres interrogados son análogos a los funcionarios; la enana, el espejo invertido del "librero de suma cortesía".

El final de la búsqueda resulta de especial interés. Después de un tiempo indefinido que suponemos muy largo -"Al cabo de los años"-, el estudiante llega hasta una galería que funciona como antesala; toca una puerta, detrás de la cual se adivina una serie de resplandores; por fin escucha la voz de un hombre -"la increíble voz de Almotásim"- que lo invita a pasar. El estudiante

descorre una cortina; en eso termina el relato. Existen argumentos para justificar el mutismo final. Quizá sea una forma de decir que la visión de la Divinidad es única y es intransferible, o quizá se trate de una actitud reverente ante la presencia de Dios, o el mutismo es falso porque implica un sentido que depende de cada uno de nosotros. De vuelta con "El Hechizado", cuando menos causa desconcierto que visita tan anhelada resulte tan breve, González Lobo no disimula su prisa por salir:

Su majestad quiso mostrarme benevolencia, y me dio a besar la mano; pero antes de que alcanzara a tomársela saltó a ella un curioso monito que alrededor andaba jugando, y distrajo su Real atención en demanda de caricias. Entonces entendí yo la oportunidad y me retiré en respetuoso silencio. (p. 124).

Tal parece que el indiano González Lobo desea librarse de ese gesto, como si besar la mano del Rey representara una afrenta. Y otra vez la intertextualidad se hace presente a través del romancero: *Por besar mano de rey/ no me siento por honrado/ porque la besó mi padre/ me siento por afrentado*. ¿Qué es lo que ha visto González Lobo en la figura de Carlos II? ¿Por qué la urgencia de huir sucede al anhelo de acceder ante su Real presencia? Eso precisamente: ha visto la verdadera imagen del Rey, una triste figura que despide un inequívoco hedor a orines, una pobre máscara de majestad a quien le fluye infatigable la baba. Ayala, como Borges, juega con el significado original de las palabras: decir su Real Majestad es decir que el Rey posee más realidad que los seres comunes y corrientes, sólo que ahora dicha realidad resulta



deprimente. González Lobo ha comprendido: de alguien así no pueda esperar un gesto redentor, es como si el estudiante que buscaba ascender hasta Almotásim se hubiese detenido en la escala más baja.

Ayala lo dice sin ambages, concibió "El Hechizado" a partir de un cuadro de Carreño, quien, a diferencia de Velázquez, no se preocupó por disimular los síntomas decadentes de la aristocracia. Ayala ve en Carreño, por su mirada crítica respecto al monarca, un precursor de Goya, postura estética que se refleja en el retrato (pertenece a la Galería Harrach; pudo verse en el Prado): "El Hechizado" se nos muestra en traje de la orden del Toisón de Oro, disfrazado a la antigua moda borgoñona, con una presencia de máscara grotesca..."¹⁴ El atuendo enfatiza con cruel ironía el desvalimiento de la persona, de hecho forman una especie de oximoron (esa figura retórica tan cara a Borges) que pregona la decadencia de una estirpe.

Lo anterior nos conduce hacia "Una vindicación del falso Basilides", ensayo en el que Borges revisa la cosmogonía de uno de los primeros heresiarcas. Según Basilides existe un Dios, sin nombre y sin origen, denominado *pater innatus* cuyo medio es el *pleroma* o la plenitud. Todo Divinidad, de su reposo emanaron siete divinidades que condescendieron a la acción y crearon un primer cielo; de éste se originó otro, presidido por siete divinidades menores que, a su vez, engendró un tercero donde las divinidades

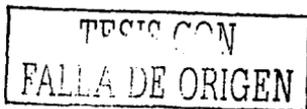
¹⁴ El último de los Austrias, que inspiró numerosos retratos en su época, continúa interesando a los escritores. En el siglo XX destaca *Carolus Rex* de Ramón J. Sender.

son aún menores. El proceso se repite hasta formar 365 cielos, el último de ellos, el más bajo, es el que habitamos y su señor "es el de la Escritura, y su fracción de divinidad tiende a cero."¹⁵ Vale la pena centrar nuestra atención en la exégesis de Borges: la cosmogonía de Basílides, más que explicar el origen del mal, pregona nuestra insignificancia, nuestro desasimiento ante el mundo como consecuencia del olvido en que nos abandonó la Divinidad.

Basta ver los estamentos burocráticos que debe superar González Lobo como cielos decrecientes a cargo de funcionarios cada vez más limitados y torpes para establecer la vinculación entre ambos textos, los cuales parecen convocarse mutuamente, aunque también convocan a un tercero: "El acercamiento a Almotásim". La literatura está hecha de convocatorias y metamorfosis; cuando menos eso es lo que nos dice "El Hechizado". González Lobo cree emprender un viaje ascensional en cuyo fin lo aguarda un resplandor divino proveniente del Rey, cifra y justificación de toda su vida. No fue así, los cielos no conducían hacia Almotásim sino hasta una divinidad decreciente, degenerada, casi desvalida. "El Hechizado" también lo era él, hechizado por abrazar un empeño destinado al fracaso. No advirtió, no podía advertir, que la enana representaba algo más que el medio para llegar hasta Carlos II; era su prolongación, casi su adjetivo, la prueba de su radical insignificancia.¹⁶

¹⁵ Esto explicaría, según Borges, el carácter caótico del mundo.

¹⁶ Un estudio narratológico consideraría a la enana como destinador de González Lobo, alguien que dona al protagonista un objeto precioso para que alcance su objeto.



A manera de epílogo debo decir que en esta época borgesiana en la que abundan los descubridores de quien marcó de manera decisiva los nuevos rumbos de las letras hispánicas, resulta un acto de elemental justicia hacer un reconocimiento a alguien que supo vislumbrar la trascendencia de una nueva forma de hacer literatura sin alardear de ello; alguien que supo asimilar el influjo de Borges hasta hacerlo suyo. Por los procedimientos que delata, por la fecha en que fue publicado, por la novedosa concepción de la literatura que lleva implícita -escrito borgesiano en un tiempo todavía no presidido por Borges-, "El Hechizado" es una prueba contundente de que Francisco Ayala bien merece el título de primer escritor borgesiano.

Capítulo 3
Fernando Quiñones

La suave transición

Si bien el influjo de Borges en la literatura española ya se deja sentir con toda intensidad en la obra de Francisco Ayala, es hasta la década siguiente -los cincuenta- cuando alcanza por vez primera a un grupo de escritores, aunque éste sea más o menos reducido. No es que lo borgesiano represente una sacudida en la narrativa española de la época, pero sí empieza a hacerse notar en el quehacer de algunos autores distinguidos, como Luis Mateo Díez, Juan Goytisolo o Juan Perucho. Este último publica un libro de neto sabor borgesiano: *Bestiario fantástico*.

Ahora bien, dicha repercusión será tanto más auténtica en la medida que abarque nombres menos rutilantes, cuando menos para nuestro medio. Uno de ellos es el poeta y cuentista Fernando Quiñones, cuya trayectoria recuerda en algo a la de Borges. Se inicia en la poesía junto a José Agustín Goytisolo (recientemente desaparecido), Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez entre otros, lo que lleva al poeta y crítico Pedro Povencio a incluirlo en la llamada "Generación o grupo poético de los 50". Después incursiona en el cuento, género en el que acaso, como el maestro argentino, haya escrito sus páginas más perdurables.

Nacido en Cádiz, no resulta extraño que, como buen andaluz, Fernando Quiñones se identifique con la tradición arábiga y escriba un poemario que se publica con el título inequívoco de *Las crónicas de Al-Andalus*. Pienso que sin duda a Borges le incomodaría cuando menos el color local sugerido por el título y que abandonaría la lectura del libro ante la aparición del primer

torero o bailar, pero creo también que compartiría con agrado algunas de las posturas expresadas por Mutanabbi, voz poética reconstruida por Quiñones. Como hace notar

Pedro Povencio, "El viejo poeta árabe andaluz (...) defiende la poética de sus clásicos contra la de los "garzones elegantes" (...) que no tienen nada que decir/ y lo dicen muy bien".¹

Defensa, que es en el fondo añoranza, el poeta intenta restaurar un pasado glorioso en el que "la poesía nos habló de todo/ y se la sabían todos de memoria". Pero la situación presente lo lleva a cuestionarse: "Sin embargo, ¿anda quizá por vuestros versos/ el mejor Mutanabbi el que pensaba?/ Sólo está el ingenioso".² Los versos antes citados expresan por igual una suerte de diagnóstico de la poesía española de la época y una aguda crítica a los *garzones elegantes* que se han adueñado de la expresión poética y la han reducido a un refinado juego de ingenio. Es aquí donde casi de manera insensible se presenta, como respondiendo a una invocación, la sombra de un inolvidable, aunque paródico, personaje de Borges: Carlos Argentino Daneri. Y es que, en el fondo, Quiñones comparte el afán borgesiano por regresar a una poesía inmortal y pobre "de verde eternidad, no de prodigios".

Por lo que respecta al cuento, resultan de especial interés las notas que escribieron ambos autores para la edición de *Viento sur*

¹ Fernando Quiñones, "Poéticas", citado por Pedro Povencio en *La generación del 50*, p. 136.

² Confróntese con la caracterización que de Carlos Argentino Daneri hace Borges en "El Aleph". Daneri es en gran medida un típico ejemplo del poeta ingenioso y frívolo.

(antología que recoge una muestra considerable de la obra cuentística de Fernando Quiñones). Éste se lamenta de que la falta de hábito y una cultura literaria insuficiente y deformada "privan al español medio de regalarse con un libro de relatos breves, que para otras mesas colectivas del mundo es bocado de cardenal".³ Situación, agrega Quiñones, que ni premios atractivos ni nombres tan ilustres como Maupasant, Chejov, Bret Harte, Hemingway, Borges, Rulfo, Quiroga o Aldecoa han logrado desterrar. Cree incluso que términos como *cuento* o *cuentista* se han utilizado de manera peyorativa, lo que lo lleva a sugerir su extinción porque no favorecen el desarrollo de un género que alguien llamó *Príncipe de las Letras*.

Borges, por su parte, recuerda su experiencia como jurado en un concurso de cuento: no olvidarán -él y los demás integrantes del jurado- el día en que descubrieron la obra de Fernando Quiñones, a pesar de la presencia, en varios relatos, de ciertos elementos que podían alejarlos de la misma, como los registros del habla andaluza o la temática taurina. Renuente a todo color local -origen de su distanciamiento afectivo con Federico García Lorca-, Borges destaca a continuación las virtudes de los cuentos leídos:

Todos sentimos, sin embargo, que los temas son símbolos y adjetivos. El único tema es el hombre; una obra de Conrad que abarca los siete mares del mundo no es menos íntima que una novela sedentaria de Proust. Y en

³Nota del autor a *Viento Sur*, p. 10. Al respecto cabe recordar la opinión del cuentista argentino: se lee más novela que cuento debido a la ingenuidad del comprador: piensa que la novela, en tanto más voluminosa, le retribuye mejor la cantidad invertida en la compra; en el fondo, una razón puramente mercantil.

los cuentos de Fernando Quiñones estaba el hombre, su índole y su destino.

Los premiamos con unánime acuerdo, porque advertimos en la obra de Quiñones a un gran escritor de la literatura hispánica de nuestro tiempo, o, simplemente, de la literatura.⁴

Como en el prólogo tradicional, Borges da el espaldarazo a la obra de alguien que busca y encuentra el respaldo de un escritor de prestigio, que le permite consolidar su obra narrativa. Y prueba de que en los cuentos de Quiñones se encuentra la índole y el destino del hombre es la historia de un torero que dispuesto a solazarse con el cuerpo de una "mexicana bombón" descubre en ella el agente de su muerte. Quiñones ve en el destino del torero una condición inherente al hombre: su extravío ante un mundo y unos hechos cuyo propósito desconoce, lo que otorga pertinencia al epígrafe de Borges que preside el relato: "Ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante".⁵ Pero hace algo más, tiende puentes entre dos formas de concebir la literatura que habían permanecido ajenas o en pugna. Más allá de las clasificaciones, lo importante es la presencia del hombre, "su índole y su destino", ese que se encuentra por igual en Stevenson que en Flaubert, en Lugones que en Pérez Galdós; en consecuencia

⁴ Jorge Luis Borges, *Prólogo a Viento sur*, p. 8. Destaca el elogio al provenir de un escritor que, como el doctor Samuel Jhonson, tampoco desea deber nada a sus contemporáneos. En palabras de Medardo Fraile: "Condescendió a leer a un contemporáneo, y le gustó." *Prólogo al Cuento español de la posguerra*, p. 42.

⁵ "Una mexicana bombón" en *La gran temporada*, p. 9.

es posible vincular lo fantástico con lo realista, ya meros adjetivos de los vaivenes del espíritu humano.

Realista es quien revela la índole del hombre, fantástico es quien lo hace de forma verosímil, acaso diría Borges.

Publicados por vez primera en *La guerra, el mar y otros excesos* (Emecé 1966), "Una salchichita para Franz", "Jasón Martínez" y "Las campanas de Compostela" son cuentos que ya pregonan una decidida filiación borgesiana, tanto por lo que hace a la materia como a los procedimientos narrativos. "Una salchichita para Franz" constituye una muestra de lección bien aprendida. En él se advierte una constante preocupación por hacer un relato verosímil, reto que supera Quiñones mediante una estrategia que resulta familiar para los asiduos lectores de Borges. Como en "El Aleph" o "El Zahir" destaca la presencia de un narrador personaje -Luis Durán- que empieza a contar la historia a partir de una situación cotidiana -un asunto de trabajo-, a fin de que la irrupción de lo fantástico en la realidad no resulte violenta.⁶

Luis Durán nos confiesa su edad, su reciente conversión a la fe religiosa, sus antecedentes literarios y su propósito de escribir sobre media hora crucial en su destino. Ha sido poeta pero lo detienen ciertos escrúpulos y sobre todo la posibilidad de no ser creído. Se ha decidido al fin, pero hay algo más, cierta prevención -siempre presente en Borges- de que el lenguaje sea incapaz de ajustarse a los hechos:

⁶ Calvino considera al "Aleph" como el ejemplo más acabado de dicha transición sin violencia. Conferencia: "Calvino lector de Borges".



Sólo he pedido a mi mujer aquí presente, Vera, la mecanógrafa de la historia, me ponga sobre aviso en cuanto al exceso de poesía en el dictado, que a pesar de que irá a un cajón de mi mesa quiere ser objetivo, y tiene en contra, para serlo, el propio carácter de los hechos y mi antigua tendencia a cierto lirismo, empachoso en una narración. (p. 87). * 7

Durán está en lo cierto: para nombrar lo nunca visto, o lo muy pocas veces visto, hay que trascender los límites del lenguaje, por tanto, se impone la presencia de imágenes metafóricas: "...tuve, desde mi coche, la impresión de que estaban en el cielo el arco iris y todos los crepúsculos, como desmenuzados en una mancha pálida..."⁸ Pero los símiles y metáforas suelen resultar excesivos, lo que sería a fin de cuentas una forma de imprecisión, de ahí el ruego que restalla en la narración: *ayúdame a decirlo mujer* (p. 97). Por momentos, el afán de precisión desemboca en lo cómico: "Ya me fue imposible pensar que aquello pudiera tratarse de la nueva caracterización de un conjunto *progre* como *The Admirals*" (p. 94). Desde luego la súplica alude al problema de la expresión, pero también a otro intimamente ligado a ella y que se

⁶ A partir de aquí se citará la página en la que aparecen los textos de Fernando Quiñones en la edición de *Viento sur* de 1987.

⁷ La cita expresa una preocupación compartida ante las limitaciones o excesos de la palabra. Borges sostenía que la palabra, más que expresar, sólo podía aludir la realidad.

⁸ Viene a la mente el recuerdo de las tribulaciones del Borges personaje ante la abrumadora presencia del Aleph: "Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir a los otros el infinito aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?"

ubica en el plano de la recepción; las palabras también podrían haber sido éstas: *Mujer, ayúdame a hacer un relato creíble.*

Qué mejor procedimiento que partir de una actividad tan común y tan absorbente como el trabajo. Luis Durán debe producir un disco que debe salir poco antes de Navidad, de ello depende su permanencia como gerente de producción. Para conseguirlo debe vencer una serie de escrúpulos: el disco se regalará en la compra de una nevera, la música -el arte- se había convertido en un *monstruo* de cifras, ansiedad, tensiones, etc. Más todavía, la pieza en cuestión, la Sinfonía Incompleta de Schubert, le resulta particularmente tierna, opulenta, sosegante (él había propuesto, "por patriotismo y miras comerciales", a Falla, Turina, Granados y Albeniz) (p. 90). Apenas si es necesario decir que se encuentra tan molesto como fatigado, casi dispuesto a perder su trabajo. A propósito cabe recordar la insistencia de Borges en atribuir a los estados de fatiga, la confusión que experimentan los personajes (el célebre punto de vacilación de que habla Todorov) para discernir los márgenes entre realidad y fantasía.

Junto con la luz, como emanados de ella, aparecen dos personajes peculiares cuya descripción constituye otro elemento decisivo para impregnar de verosimilitud al relato. Me refiero a la presencia de términos inspirados en su vestimenta -*fantasmón, adefesio, niñato*- con los que el narrador intenta poner en palabras la imagen de uno de ellos, y que no hacen sino evidenciar su desconcierto ante esa situación inédita, lo que lo conduce a un conflicto personal: "Andaban como en guerra los dos hombres que soy desmintiéndose. Y

ganando, el más fuerte, el práctico. Pero como a mi pesar. Yo no podía, yo no quería entender" (p. 97).⁹

Desde luego la cita sugiere cierta predisposición en el protagonista para abandonar el mundo de las obligaciones y adentrarse en ámbitos desconocidos, actitud que recuerda por igual a Gregorio Samsa en *La metamorfosis* y al Borges personaje en "El Zahir" y "El Aleph". En dichos personajes la presencia de lo insólito no implica la suspensión sino la continuación de la realidad, aunque entre ellos cabe señalar una diferencia de grado: en Kafka la continuidad es más brusca, con una brusquedad que alcanza a cimbrar la vida cotidiana, mientras en Borges y Quiñones el tránsito es paulatino y por ende más suave. Poco a poco y paso a paso el protagonista va adentrándose en el mundo de Schubert, pero debemos recordar que la próxima edición de la Incompleta, que absorbe su pensamiento, forma parte de su trabajo, por lo que su ingreso a lo fantástico es prolongación y consecuencia de su cotidianidad. Quizá sea la urgencia de sacar la edición a tiempo lo que precipita los acontecimientos.

A la peculiar vestimenta de los recién llegados se van sumando otros detalles que contribuyen a crear una atmósfera propicia para la irrupción de lo insólito. Las palabras, vertidas en el idioma alemán, de uno de los dos hombres (parece buscar ayuda para su compañero que yace en el suelo) resultan tan enigmáticas como sugestivas:

⁹ Resulta especialmente sugestivo preguntarse si el Borges público es más práctico y por eso termina vampirizando al Borges íntimo.

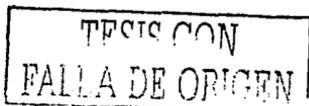
-Dice que ése es Franz -fue interpretando el recién llegado [un ingeniero de sonido llamado para hacer la traducción]- y que él es su amigo Ranke, el pintor... que siempre estaba oscuro y que no sabe cómo están aquí... Siempre oscuro- repitió el ingeniero extrañadamente (p. 96).

El protagonista da muestras de acusar el efecto de las frases, como si éstas fuesen la traducción de su pensamiento, de ahí que termine aceptando como algo natural el olor a humedad, acre y dulzón que despedía el cuerpo del caído. Pronto se ve confirmada su sospecha; a la pregunta de si estaban heridos, responde el azorado traductor: "Ha dicho que están muertos, pero que tienen hambre todavía" (p. 98).¹⁰

Ya inmerso en la lógica del absurdo, en su afán de reanimar al caído, el protagonista ordena a sus subalternos traer algo de comida -un canapé o alguna salchichita de Frankfurt- y una taza de café con cognac. Antes de que logren abrirle los labios para que sorba un poco de líquido, Franz hace esfuerzos por incorporarse atraído por los compases de una música, proveniente de la sala de grabación, que parece reconocer y enseguida intenta acompañar mediante el movimiento de sus brazos. Es el andante de la Sinfonía Incompleta.

Los esfuerzos resultan inútiles, Rank y, sobre todo, Franz se desintegran paso a paso, como devorados por "una combustión sin llamas, de tiempo y no de fuego"(p. 97). Incapaz de detener la sospecha y acosado por el inspector de policía que lo interroga en

¹⁰ De alguna manera el comportamiento de los personajes involucrados recuerda a los familiares de Gregorio Samsa.



su despacho: "¿lo conoce alguien de ustedes?", el narrador -ha respondido en forma negativa- repara en una ilustración de la "Enciclopedia de la Música". También advierte la presencia de un nombre al pie de un grabado. Los detalles parecen compaginar; la sospecha inicial adquiere visos de revelación en la conciencia del protagonista, que ya puede vislumbrar la identidad de esos *extraños* hombres. El mismo texto que acompaña el grabado, escrito por un tal R. Weissmann, parece corroborarla: esos individuos serían el compositor de la Incompleta y Rank, su amigo inseparable.

De pronto, en forma inexplicable, uno de ellos ya no está. Rank se ha esfumado, sólo queda Franz cuyas ropas y cuerpo yaciente se desvanecen paso a paso. -Podría llamarse Franz Schubert-, dice el inspector, completamente ajeno a las cavilaciones del protagonista, quien no se atrevía a pronunciar dicho nombre. Más allá de que en lo anterior exista una implícita consideración sobre lo fantástico (su aceptación dependería a fin de cuentas de la actitud que asumamos hacia ello), la forma en que se presentan los hechos nos conduce hacia lo onírico. Entonces podemos verlo todo como una manifestación de las impresiones más intensas que se vivieron a lo largo del día, en nuestro caso más que justificable por lo absorto que se encuentra el personaje en la producción del material discográfico. Pero lo que deseo resaltar es una idea muy arraigada en Borges, aquella que considera el sueño como una actividad estética.

En *Siete noches* Borges relata un sueño personal. Ve a un hombre que le provoca especial inquietud; el soñador advierte en él la

intención de ocultar su brazo ... Entonces el hombre se vuelve hacia él y con un gesto de angustia en lugar de brazo le muestra poco a poco una garra. Borges llama la atención sobre el papel del soñador; éste participa de manera activa, de algún modo parece diseñar una especie de puesta en escena. Da la impresión de que prepara la aparición de la garra desde el intento del personaje soñado por ocultar su brazo. ("El sueño autor de representaciones/sombras suele vestir con bulto bello", escribió Luis de Góngora). No creo que sea aventurado notar un procedimiento análogo en la narración de Fernando Quiñones; la progresiva aparición de elementos "inesperados", la sospecha creciente en el narrador, su actitud hacia la tarea encomendada, todo parece encaminado a crear el ambiente adecuado -teatralizado- para que resplandezca la escena final.

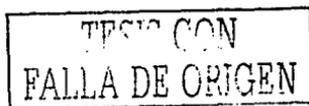
Como se dijo antes, el cuento de Quiñones responde a la exigencia borgesiana de que lo fantástico no implique la ruptura sino la continuidad de lo cotidiano. También se dejó ver una postura compartida en relación con el sueño entre los dos escritores, postura que contiene una poética familiar para ambos, según la cual la literatura es de alguna manera un sueño dirigido. Pero igualmente hay un tercer elemento en la historia de Quiñones que insinúa el influjo de Borges. Es el que dejan traslucir las palabras de Rank; "Ha dicho que están muertos, pero que tienen hambre todavía" (p. 98).

En apariencia Rank y Schubert han regresado a la vida, pero su resurrección se ha quedado a medias, su apetencia no los hace abandonar su condición -su identidad- de muertos. Las palabras de

Rank lo insinúan, pero su sentido se le escapa al personaje narrador, quien al proporcionarles alimento los trata como si todavía vivieran, aunque pronto se desengaña: ve cómo junto con las ropas se va desvaneciendo su hábito de vida. Es precisamente en este contexto donde adquiere relevancia el epígrafe:

El buen Dios lo reenvió a este mundo para que pudiera ver la perduración de su trabajo. Pero no logró una resurrección como Lázaro y sólo a medias fue capaz de sustraer a Eloim de la muerte. (L. MATTATHUS).

Desde luego mantengo una actitud cautelosa ante una posible interpretación alegórica (lo que de acuerdo a Todorov despojaría al cuento de su naturaleza fantástica), según la cual Schubert advierte que su obra, al convertirse en mercancía, se ha desvirtuado y, por tanto, al desvanecerse su intención artística, ni él ni su música pueden arraigarse más a este mundo. Creo que lo esencial de la situación es su carácter contradictorio. Para justificarla Fernando Quiñones recurre a un tópico borgesiano: los hechos resultan absurdos porque han sido instigados por una divinidad decreciente o un demiurgo más o menos torpe (la actuación del buen Dios recuerda por igual tanto a Judá León como a los ángeles deficientes de Basilides). La literatura es perversión de lo ya dicho; Quiñones, al modificar la intención del maestro hace que la historia adquiera un sello propio. Mientras en Borges asumir el mundo como la obra de ángeles más o menos torpes explica su carácter caótico y, en consecuencia, laberíntico, en Quiñones obedece al afán de hacer creíbles unos hechos que por insólitos adquieren una dimensión fantástica.



La visita del doble

"Jasón Martínez" es el segundo cuento de Quiñones con tintes borgesianos. El título parece desafiar el buen gusto pero se justifica por la relación oximorónica que establece al unir en nombre y apellido lo excepcional con lo común. Es precisamente esa relación antagónica la que le da sentido al relato. Martínez, patronímico adecuado para un hombre común; Jasón, nombre cargado de aventura. En esa relación conflictiva se origina el tema del relato: la presencia del doble. El protagonista, un promotor de perfumes "discutibles", nota como, paso a paso, una fuerza desconocida va apoderándose de su voluntad: "... se fueron cruzando y fundiendo en el hombre toda su plana vulgaridad con todo el enorme sueño de quien comenzaba a desplazarlo" (p. 103).

En forma gradual esa presencia extraña va adquiriendo identidad propia: primero es *La Cosa*, al final, *La Persona* en la conciencia de Luis -después pasará a ser Jasón- Martínez. Apenas si hace falta decir para quienes han frecuentado esta clase de historias que esa presencia se fortalece en la medida en que la anterior identidad del personaje se diluye: cada vez es más Jasón y menos Luis. Y también apenas si hace falta citar antepasados ilustres. La profesión del protagonista nos trae a la mente a Gregorio Samsa; la progresiva usurpación del doble nos recuerda al Jekyll y Hyde de Stevenson; la naturaleza del conflicto nos conduce hasta Borges.

La irrupción del doble provoca necesariamente una crisis de identidad; al principio algo ajeno y, por tanto, amenazante casi

termina por constituir la identidad definitiva del personaje: "... presentia que él ya nunca iba a ser el mismo, que, después de haber hospedado a *La-Persona*, no era nada o casi nada, un envase vacío del que sólo hay que deshacerse" (p. 111). Por eso Jasón Martínez puede reconocer naves, calzado, insignias, extrañas palabras griegas que siente como propias: Yolcos, Briacos, Medea. Por eso algo más que colocar productos buscan sus "trajinados pasos", y si bien anhelan el oro es porque saben que existe algo de oro -el mítico vellocino- en lo que se encuentra el destino y la justificación del otro, un otro que ya es él.

En todo caso, la relación con el doble es menos conflictiva que la existente entre el hombre y el personaje público en la célebre prosa "Borges y yo". En ésta se da un forcejeo incesante en el que la personalidad amenazada conserva más iniciativa, factor indispensable para darle intensidad al texto. El Borges íntimo -resguardado, no anulado por el pronombre- decide, poco a poco, cederle todo al escritor para justificarse mediante las dos o tres páginas valiosas que éste logra escribir; en cambio *La-Persona*, a la manera de Hyde a Jekyll, vampiriza y, en algún sentido, anula a Jasón Martínez. Éste vive, se deja vivir, para que *La-Persona* se justifique, pero desde una actitud más pasiva o complaciente.

Lo antes dicho explica los intentos del yo narrativo que busca evadirse de la obsesiva presencia del Borges personaje. No lo logra porque Borges se apropia de todos sus actos -está detrás de cada uno de ellos-, aunque con otro sentido: las aficiones, los hábitos, los deseos íntimos del yo, Borges los convierte en atributos de un actor al darles una dimensión pública. Ahora bien,

si en alguna medida somos la suma de nuestros actos y éstos son compartidos o expropiados por el doble, la identidad de quien los ejecuta entra en crisis, de ahí que se ignore quién escribe la página. Por el contrario, la identidad de Jasón Martínez se diluye paso a paso en el cuento de Quiñones; él es sólo el medio a través del cual se manifiesta otro ser, de ahí que su muerte, al final del relato, no impida que esa presencia extraña continúe manifestándose y logra apoderarse de otro cuerpo. Ahora la víctima, o el agraciado, es uno de los dos pinches de un barco argentino, quien rompe a hablar "en un lenguaje sonoro, fluyente, desconocido" (p. 112).

Antes de terminar el comentario sobre el cuento de Quiñones, deseo llamar la atención sobre otro aspecto, relacionado con la identidad, que parece responder a cierto influjo borgesiano. Cito completo el párrafo donde aparece por considerarlo de especial interés.

La desaparición, la historia de Luis Martínez (que los siglos no apagan, que fue, es y será quién sabe la historia de quién) empezó la noche en que él se sintió visitado y asaltado por *La-Cosa*, como al principio le llamó. Fue en el dormitorio de una pensión de Altea, frente al Mediterráneo: *La-Cosa* (luego estuvo casi seguro de que había sido así) debió entrar por la ventana abierta a la playa solitaria y lunecida; el hombre volvió a adormilarse, pero ocupado ya por ella. Tal vez fue la misma y furtiva invasión de *La-Cosa* lo que lo despertó. (p. 103).

El principio del párrafo recuerda el célebre inicio de "Las ruinas circulares" en el que de entrada se sitúa al lector en un ámbito misterioso que espolea la imaginación y facilita el

tránsito hacia el reino de la fantasía: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche". En seguida encontramos una de las sugestivas disquisiciones acerca de la identidad que permean la literatura de Borges, la idea de que la vida de un hombre puede resumirse en un instante clave, tal y como ocurre en la "Biografía de Tadeo Cruz". De todos los avatares del personaje al narrador sólo le interesa destacar uno, "aquel en el que el hombre sabe para siempre quién es", aquel en el que Tadeo Cruz impide que se cometa "el crimen de asesinar a un valiente". Pero si no lo permite es porque se le ha revelado su naturaleza rebelde, lo que lo emparenta con Martín Fierro. Esos instantes vertiginosos constituyen una especie de Aleph que permite al personaje descubrir su destino; en el cuento de Quiñones aparece en el momento en el que Luis Martínez se despierta siendo otro, o el que siempre había sido y no sospechaba.

Por último deseo resaltar la presencia del adjetivo *lunecida*, el cual parece provenir del lenguaje de Tlön. Algo más, al momento de escribir estas líneas me pregunto si Fernando Quiñones no despertó de una lectura de *Ficciones* sabiéndose ya otro, sintiendo, asumiendo y asimilando la presencia de un escritor argentino que de alguna manera lo ayudó a descubrirse.

Campanas de Compostela, una forma de bestiario

Nada más entrar en él y ya se encuentra uno con el sabor a Borges. Se percibe de inmediato un texto ya maduro, como si las enseñanzas estuviesen a tal grado asimiladas por el discípulo que éste no

necesitara esforzarse para hacernos recordar el quehacer literario del maestro. Sirva de muestra este fragmento del párrafo inicial:

Un curioso viajero francés del siglo XVIII, Jules Meudon, anota de pasada la historia de la *Fremosa* en su "Les chemins de l'Espagne" (Nimes, 1762) y ni su brevedad lo dispensa de incurrir en tres errores de bulto. Únicamente el libro *Magic worlds in Santiago de Compostela*, de Robert Ranks, impreso en Cambridge ciento diez años después, reúne con severo y minucioso amor las siete tradiciones conservadas, y agrega a ellas las noticias y los comentarios medievales del *Códice Ramirense* y del *Speculum Vitae*, del Padre Vargas Clavijo. (p. 113).

Destacan en el texto aludido, como parte del procedimiento narrativo, el afán de precisión, la cita de fuentes eruditas, así como los comentarios sobre ellas, el empleo de ciertos adjetivos y el simbolismo de un título -*Speculum Vitae*-, todos ellos elementos recurrentes en Borges.¹¹ Inevitablemente llegan los ecos de *Ficciones* o *El Aleph*, pero sobre todo del *Manual de zoología fantástica*, posteriormente *Libro de los seres imaginarios*.

Las campanas desfilan como los seres de un bestiario; cada una de ellas presenta rasgos marcadamente individuales, a cada una de ellas se atribuye voluntad, lo que las lleva a trascender su condición de objetos. En ocasiones adquieren características antropomórficas, como en el caso de la *Fremosa* que se convertía ("el cuarto día de cada cuaresma y a todo lo largo de las tres

¹¹ Sirva la cita para confrontar los procedimientos: "La obra de Borges [*El manual*] se caracteriza por los comentarios que acompañan a las descripciones, por la selección y por la presunta erudición y el número de fuentes a las que recurre el autor". Bernard Schulz- Cruz: "Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén" en *Anales de literatura hispanoamericana*, p. 248.

madrugadas siguientes") en una enorme boca humana que manaba sangre y miseria [no deja de ser llamativa la unión, ahora a través de dos sustantivos, de un concepto físico y uno moral] y cuyo badajo se transformaba en una lengua que despedía un "hedor indecible" (p. 115). Y si en el *Manual*, como han señalado algunos críticos, se encuentra el germen de algunos relatos fantásticos de Borges,¹² Quiñones recurre a la antifrasis (después de un apunte más o menos objetivo añade una nota que lo desmiente) para generar la inquietud en el lector y transformar las campanas en seres misteriosos:

El papel de la campana, por lo demás fue pasivo, carente de benignidad o de maldad; nadie ha encontrado ni apenas intentado, una interpretación de aquellas metamorfosis.

Dos notas complementarias, aportadas por Meudon (y, por consiguiente, acreedoras de duda) aluden a una pequeña y fugaz enfermedad granujienta que la pestilencia de la gran boca producía en los niños de pecho avvicindados en la ciudad -no a los de paso en ella-, y al rey Guillermo de Aquitania, cuya muerte repentina en Compostela... dista de ser una leyenda o un infundio... (p. 116).

Desde luego la aparente descalificación de la fuente citada no aminora su poder sugestivo; el narrador juega a creer y descreer, al hacerlo nos hace dudar de su duda. Al introducir la sospecha ya no podemos leer su texto como un tratado riguroso y "científico", en cambio nos sentimos cerca del famoso punto de vacilación que

¹² *Ibidem*. Después de señalar que Borges procede a la manera de un bibliotecario, el autor termina por admitir que "Sin embargo, se desprende de las narraciones, de una manera oblicua, cierta magia" p. 249.

según Todorov define a la literatura fantástica.¹³ Ese juego en el que se simula escribir una reseña que al final nos abre el camino de la fantasía constituye un vínculo más entre Fernando Quiñones y el admirado autor de *El Aleph* y, desde luego, un vínculo importante. Pero quiero destacar otro: la actitud compartida hacia el lenguaje. Los dos escritores se muestran igualmente escépticos ante las posibilidades de la palabra, tanto para expresar el mundo como para dar cuenta de los sentimientos personales. Para Borges la palabra es "un torpe y rígido símbolo" y sólo puede aludir -no expresar- a la realidad, lo que aunado al carácter sucesivo del lenguaje, que afecta por igual a la escritura y a la lectura, impiden por ejemplo expresar o compartir las vertiginosas imágenes del Aleph. Y si bien Quiñones critica la falta de probidad de algunos investigadores no les atribuye la responsabilidad de no hablar como es debido de campanas tan ilustres, ya que carecían de un instrumento idóneo para hacerlo: "En realidad los textos de la época carecen de un lenguaje lo suficientemente maduro y afinado para expresar con precisión la sorprendente mutación anual que experimentó la Fremosa..." (p. 115) Cabe señalar una diferencia de grado; la postura de Borges es más radical: aunque haya vivido para ella, para él, en cualquier época, toda palabra sería limitada y pobre.

En otros textos el influjo de Borges se manifiesta mediante la mezcla del humorismo y ciertos procedimientos retóricos -ese juego

¹³ Nuevo motivo de reflexión. Recuérdese la insistencia borgesiana en que la categorización y el sentido de un texto, a fin de cuentas, dependen de la lectura. Por eso *La suma teológica* puede ser una obra maestra de la literatura fantástica.

tan suyo de difuminar y al mismo tiempo afirmar el referente-, tal y como puede verse en "Doblada":

Fue una campana diminuta cuyo emplazamiento no ha acabado de fijarse, aunque se coincide en creer que no estuvo en una iglesia. Falta de mayores datos, su leyenda es más bien pobre, pero su asunto picaresco la hizo gozar de renombre en el pueblo y entre los peregrinos: tocaba sólo en presencia de los maridos engañados... (p. 114).

En cuanto a su composición el texto puede dividirse en dos partes, cada una de ellas correspondiente a un enunciado. En el primero de ellos la vaguedad de los datos que la rodean *tíñe de irrealidad* a la Doblada: se desconoce su emplazamiento, se cree que no estuvo en una iglesia (si fuese así sería una no campana), era diminuta. Al inicio del segundo se asume y se refuerza dicha condición mediante el empleo del adjetivo *pobre*, lo cual contrasta con la fama que logra alcanzar, fama que la impregna de corporeidad y la convierte en algo tan real y tan tangible como los maridos engañados.

El texto referente a Sañuda exhibe otros rasgos acusadamente borgesianos, los cuales irán surgiendo poco a poco. A diferencia de Galanta o de Doblada, si se conoce su emplazamiento, la primitiva Catedral de Santiago. La leyenda le atribuye una notable capacidad de matar que justifica su nombre (de hecho todos los nombres de las campanas son motivados, en ellos se encuentra su esencia: Antiga, Doblada, Fremosa, Galanta, Herbosa, Tristania, Sañuda). Se habla de un *fuego callado* que se desprendía de su interior y que aniquilaba, "en una suerte de lenta e inverosímil *licuación*", a los insectos y a las aves. En cambio a los hombres

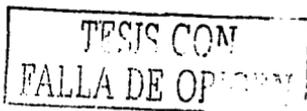
los azotaba sin piedad, después de proyectar sobre ellos una suerte de tentáculos que se retraían en seguida, "como las súbitas prolongaciones de una ameba" (p.121).¹⁴

El comportamiento de Sañuda, que la emparenta con cualquiera de los ejemplares de "El mundo de los seres imaginarios", justifica el subrayado del narrador: "¿Sobrevive esta Sañuda?". Como en tantos cuentos de Borges, al final aparecen dos personajes "reales", los escritores Ramón Otero, quien le confirma al Quiñones personaje la existencia de la Sañuda, y Ramón Piñeiro. Este último lo invita a recorrer los sótanos del convento de San Payo. Piensan ir al cine con sus respectivas esposas -ya han reservado las entradas-, pero previsiblemente dan con los restos de la célebre campana y, dada la magnitud del hallazgo, deciden no asistir: "... Ramón y yo no estábamos en condiciones de canjear su mito inhallable por unas pocas imágenes que nacieron ayer y morirán mañana" (p. 122). Postura congruente en quien desea hablar de las campanas con la dignidad que éstas se merecen, sí, pero también un tributo de admiración a quien prefería leer a Platón antes que a sus contemporáneos porque el filósofo no iba a pasar de moda como las noticias de cada día.¹⁵

También la organización del relato parece inspirada en algunos relatos de Borges (piénsese por ejemplo en "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius"): empieza con una nota bibliográfica -lo que han dicho al

¹⁴Curiosamente la ameba es uno de los seres del *Manual de zoología fantástica*.

¹⁵Gesto de Borges que llegaba a la ostentación y que explica en parte su alejamiento -quizá más ficticio que real- de los autores latinoamericanos contemporáneos. Prefería leer a Platón porque su obra no perdía actualidad en unas cuentas horas.



respecto Caovoeiro, Meudon y Ranks-, prosigue con la consignación de los datos más relevantes, alcanza su punto culminante con un hallazgo inesperado y termina con la noticia de la publicación de un nuevo libro, "una edición facsimilar", sobre el tema: *Magic worlda in Santiago de Compostela* de Robert Ranks. A diferencia de los otros relatos -si pueden considerarse como tales-, no aparece ningún juicio personal sobre el comportamiento de la campana, pero sí una crítica mordaz (de alguna manera, mordaz ha llegado a ser casi sinónimo de borgesiana), no se sabe bien si al gobierno o al pueblo español, por el abandono de ciertas tradiciones e historias en favor "... de las cuentas culturales de la sesuda Inglaterra o las de la Francia aprovechadísima, en ocasiones hasta el descaró" (p. 123).

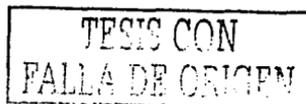
Otro aspecto que vale la pena comentar es el estilo. A diferencia de otros relatos, en particular los que se desarrollan en escenarios andaluces, en "Las campanas de Compostela" se advierte el propósito de abandonar los regionalismos en favor de un castellano deliberadamente neutro pero que delata la preocupación por encontrar siempre la palabra justa -sobre todo cuando se trata de un adjetivo o de un verbo- y la sintaxis más pulcra; en otras palabras, una escritura borgesiana. El texto dedicado a Sañuda es muestra de ello:

Ranks *disipa* ese torpe dato [el aportado por Carvoeiro y Meudon] y la sitúa con *diáfana* documentación, también en la primitiva catedral.

De esta campana, la única y probable superviviente al río del tiempo, se conserva una sola y tenaz noticia, la de su apetito de matar (p. 121).

Como en todo texto borgesiano que se precie de serlo no podía faltar el adjetivo metonímico *-torpe-*, o aquel que por su lógica pudo resultar invisible y, sin embargo, restalla por lo nuevo *-tenaz-*. Y ese verbo irreprochable y contundente: *disipa*. Sabor a Borges reforzado por la intertextualidad que recuerda algunos versos ya clásicos: "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río" "Mirar el río hecho de tiempo y agua".

Fernando Quiñones, escritor que en un momento crucial decidió ir más allá del realismo imperante en la literatura española de la época para adentrarse en territorios poco explorados. Ahí lo esperaba alguien que lo guió hacia otra forma de hacer literatura. En él se reconoció y decidió seguirlo. Consecuencia de ello son los tres cuentos antes estudiados; escritos que no ocultan cierto sello característico, que hace casi innecesario el epígrafe: *Homenaje a Jorge Luis Borges*.



Capítulo 4

Javier Marías

El escritor y la tradición

Uno de los escritores más controvertidos de la literatura española de las últimas décadas lo es, sin duda, Javier Marías. Prueba de ello son los juicios que se han vertido sobre su obra. El peor de los escritores de la lengua española, han llegado a afirmar algunos académicos; el escritor más importante desde Cervantes, han dicho otros. Ante juicios tan polarizados, tal vez lo más conveniente para el estudioso sea adoptar una actitud cautelosa, más todavía si se considera que dicho autor se encuentra en la cúspide de su labor creativa, por lo que cabe esperar la aparición de nuevos títulos que permitan hacer una valoración de su obra con fundamentos más firmes.

Traductor, articulista, novelista y autor de dos volúmenes de cuentos, Javier Marías incursiona en la literatura con una notable precocidad (uno de los antecedentes más notables en la literatura española lo sería Carmen Laforet): a los dieciocho años publica *Dominios de lobo*, su primera novela. Pronto los títulos se multiplicaron: *Travesía de horizonte*, *El monarca del tiempo*, *El siglo*, *El hombre sentimental*. Pero hasta el momento en que aparece la última -mediados de los ochenta- la trayectoria de Javier Marías podría resumirse en las palabras que dedica a uno de sus personajes recurrentes, en algún sentido una de sus máscaras, Ruibérriz de Torres: "Publicó tres o cuatro novelas siendo bastante joven, hace ya años: tuvo un poco de éxito con la primera o segunda, ese éxito no cuajó sino que disminuyó, y aunque no es

muy mayor su nombre sólo suena a la gente mayor" (*Mañana en la batalla piensa en mí*, p. 108).

Un joven benetiano particularmente desigual y brillante, o algo parecido a eso, era Javier Marías hacia fines de los ochenta. Poco después aparecieron tres títulos que le dieron celebridad: *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1993) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1995). A inicios del siglo XXI, y después del más de millón y medio de ejemplares vendidos de *Corazón tan blanco* en diversas lenguas, no puede verse sino con ironía la escueta nota - sólo una- en la que se alude a Marías en uno de los últimos volúmenes de la *Historia y crítica de la literatura española*:

Por otra parte, la novela marginal (marginal en el sentido de que se difunde sólo entre las capillas de iniciados) produce una serie de novelas experimentales, a las que cabe vincular a J. Leyva, Germán Sánchez Espejo, el Vázquez Montalbán de *Esperando a Dardé*, Álvaro Pombo, F. de Azúa, Javier Marías, Juan Cruz Ruiz, Lourdes Ortiz...

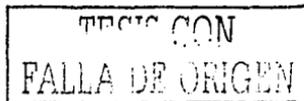
La cita resulta imprescindible desde varios puntos de vista. Suscita una serie de preguntas en verdad inquietantes: ¿por qué Marías deja de ser un escritor sólo para iniciados y despierta el interés en tipos de lectores muy diversos? ¿Por qué Juan Benet su entrañable guía, maestro y amigo no pudo trascender dicha condición, a pesar de los elogios recibidos -una invitación a su lectura- del propio Marías y de otros autores? ¿Existen lazos comunes en las carreras de Borges y Marías?

Creo que a diferencia de Benet, Javier Marías encuentra un medio más propicio para la recepción de su obra; cuando ésta surge y, sobre todo, cuando se consolida, ya existen antecedentes de obras

en las que se intentaba renovar la narrativa española, la experimentación se había convertido en cosa de todos los días. Ya hacía varios años de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos y de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé. Poco antes Juan Goytisolo había iniciado con *Señas de identidad*, uno de los ejemplos insignes de la llamada literatura *posmoderna*, su polémica trilogía acerca de España. También podemos citar a Luis Goytisolo y su *Recuento*, y, por supuesto, *Volverás a región* del susodicho Juan Benet.

Algo que se olvida con insultante frecuencia es que la aventura literaria emprendida por los autores lleva implícita -requiere de ella- la aventura de leer o, en otras palabras, la incondicional complicidad del lector. Sin este último -también es un creador- no hay renovación posible. Entre creación y lectura se da un juego dialéctico en el que las obras innovadoras modifican los hábitos de lectura, los cuales forman un nuevo tipo de lectores, los que a su vez exigirán y aceptarán nuevas formas de literatura. Estoy convencido de que si la obra de Javier Marías encuentra una notable acogida (notable por la magnitud y lo sorpresivo de la misma) se debe en gran parte a que, poco a poco, se ha ido desarrollando una nueva clase de lectores.¹ Una consecuencia de lo anterior es que los libros pueden mejorar o empeorar. En *Negra espalda del tiempo*, su última novela, el propio escritor madrileño confiesa a propósito de *Volverás a región* de Juan Benet, a los veinticinco años de su publicación: "Ahora sí que es buena".

¹ Sealtiel Alatríste ("Lecturas del año", Sección México, en *El país*, 4 de enero de 1997, p. 2) observa que las tres lecturas que más le interesaron en el año, en menor o mayor medida, exhiben sin pudor alguno la intimidad.



Parafraseando la cita de Borges referente a Gardel, podríamos decir que Benet cada vez escribe mejor; pero si es así es porque es leído mejor.

A diferencia de su amigo y maestro, Javier Marías, más joven y ya con una larga trayectoria, encuentra un ambiente más receptivo; pero desde luego la difusión de sus últimos libros se sustenta en las características intrínsecas de su literatura. Al igual que Benet, no es un escritor excesivamente preocupado por la intriga (su obra se caracteriza por una constante introspección), lo cual no le impide aprovecharla como un gancho, en ocasiones irresistible, que despierta de entrada la curiosidad en el lector. Prueba de ello son las situaciones límite a las que se ven enfrentados los protagonistas al inicio de sus novelas más conocidas, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. El primero, angustiado ante la posibilidad de que su esposa, en plena viaje de bodas, descubra un secreto que no desea compartir; el segundo arrojado a las demoledoras consecuencias -vitales, humanas, éticas- derivadas del repentino fallecimiento de su amante.

De alguna manera, dichos comienzos, a la manera de los "balazos" periodísticos, despiertan el afán de saber qué va a ocurrir después. Pero casi de inmediato, las expectativas del lector, si bien no se frustran, toman rumbos inesperados. El relato parece avanzar pero sólo para volver pronto al punto de partida. Tal forma de narrar obedece a una especie de espiral: se regresa al punto de partida pero ya no es lo mismo. Si en *Corazón tan blanco* se insiste desde el principio en la presencia de "una voz que nos

susurra al oído" para persuadirnos de algo que en el fondo deseamos, voz que pone en marcha al mundo y alcanza por igual a Macbeth y a los personajes de la novela, es indudable que nos conduce a consideraciones diversas. Por lo que respecta a Macbeth ilumina un acto devastador, el afán de poder que lo conduce hasta la traición y el asesinato, mientras en el caso de la esposa del protagonista de la novela obedece más que nada al deseo de averiguar un hecho misterioso en el pasado de su suegro.

Hay un detalle en el que vale la pena detenerse. Los personajes de *Corazón tan blanco* actúan a imagen y semejanza de insignes personajes literarios: las esposas susurran al oído de los protagonistas para persuadirlos de lo que acaso secretamente ya están persuadidos, ser rey, o desvelar un misterio. Más que el juego de espejos que se establece entre ambas historias, y que bien podría calificarse como borgesiano, me interesa el hecho de que se trata de una literatura fundada en la lectura, nutrida de obras anteriores de las que constituye una reversión o perversión. Aquí ya nos movemos en terrenos borgesianos más firmes, como la concepción de la literatura como un palimpsesto incesante en el que participan todos los escritores. ¿No será *Corazón tan blanco* un intento de Javier Marías por reproducir, a diferencia de Menard, no la letra sino el espíritu de una obra maestra?

Marías insiste en varios de sus escritos en que todos los argumentos y pormenores de nuestras vidas ya están en la literatura; por eso ésta se encuentra plagada de advertencias, afirmación cercana a la consabida cita de Wilde: la vida imita al arte, pero tampoco ajena a Borges. La conducta de algunos

personajes lo corrobora; recordemos a Kilpatrik en "El tema del traidor y del héroe", quien actúa a la manera de un personaje de ficción en su afán de corregir un pasado vergonzoso. En el fondo, cada uno a su manera, tanto Borges como Marías nos enfrentan al problema metafísico planteado en "Magias parciales del Quijote", a la desazón -Borges diría perplejidad- que nos provoca el saber que don Quijote ha leído sus propias aventuras, hecho que según el escritor argentino más que impregnar de realidad al personaje nos convierte a sus lectores en entes de ficción. En este sentido, muchos títulos de la obra mariana serían algo más que un homenaje a William Shakespeare: serían la prueba de que vivimos sus historias y, por tanto, somos sus personajes.

Ahora bien, si actuamos como personajes de Shakespeare es porque el número de historias es limitado, algo que no se cansó de pregonar Borges y que constituye otro lazo de unión con el afamado escritor madrileño. Cabe señalar algunos matices diferenciadores. Lo "shakespeareano" imbuye de intensidad a los personajes de *Corazón tan blanco*; en cambio, la ficción tiñe de irrealidad a los Borges, ante todo vehículos de una idea. Vale preguntarse hasta dónde son diferencias propias del género desarrollado por uno y otro, o hasta dónde obedecen a concepciones o filiaciones literarias. Sin pretender zanjar de manera definitiva las cuestiones antes planteadas, a las que posiblemente volveré más adelante, quiero dirigir la atención hacia otro aspecto decisivo en la trayectoria de los dos escritores.

Viene a colación uno de los primeros libros de Borges, el cual constituye una especie de manifiesto: *El escritor argentino ante*

la tradición. Ahí Borges expresa su rechazo tajante a convertirse en un escritor argentino. Su argumentación es relativamente simple: si es argentino su "argentinidad" se manifestaría incluso a su pesar, y si no lo es carece de sentido preocuparse por dicha cuestión. Esta declaración lleva implícita un cambio de rumbo en la literatura latinoamericana, casi siempre testimonial; se puede decir que inaugura una nueva ética en la escritura en tanto libera a nuestros escritores de esa especie de imperativo moral en que se había convertido el dar cuenta de su entorno. Tampoco se pueden soslayar sus repercusiones estéticas, entre otras una de singular trascendencia: la apertura hacia la literatura fantástica.

Javier Marías también escribe un texto definitorio, "Desde una novela no necesariamente castiza", artículo publicado en 1984. Si bien advierte en seguida que no se trata de un manifiesto (si lo fuera hubiera utilizado la preposición por o hacia), sí establece una serie de principios que piensa incorporar a su obra. Hace una referencia a un crítico "insigne" -no menciona su nombre- quien dictaminó, después de reconocerle algunas cualidades, que al joven novelista le aguardaba "la búsqueda de su propia carne", imagen que explica poco más adelante:

Este novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón... esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra

historia o nuestro presente: en suma, de España.²

El tono de las palabras deja traslucir un reclamo, el crítico parece sentirse agraviado por la deserción que de lo "nuestro" lleva a cabo Javier Marías. Reproches similares a los que debió soportar en tiempos más oscurantistas Jorge Luis Borges.³ Por supuesto la respuesta no se hace esperar. Marías afirma que no desea hablar de España, cuando menos no como parte de un proyecto literario. Justifica su postura con razones diversas: a) los integrantes de su generación fueron formados en pleno franquismo, al cual les enseñaron a identificar con España; b) constituyeron un grupo de jóvenes que decidió romper con la tradición del realismo costumbrista; c) conocieron y asimilaron autores de otras literaturas, como Faulkner, Stevenson, Conrad y, desde luego, *Borges, cuyos seguidores eran legión, en tanto autor inglés.*⁴

Más allá de la ironía, quiero subrayar la filiación literaria a la que se adscribe el escritor madrileño y su devoción por algunos "ilimitados libros ingleses", ponderados por Borges. Ahora bien, en el origen de esa posición compartida está la lectura; ambos encuentran aburridos los relatos costumbristas, de ahí que vayan

² Actitudes como la consignada en la cita son cada vez más esporádicas. Entre las últimas destaca la definición que de Javier Marías hace Francisco Umbral en su *Diccionario de escritores*: "Autor que trajo en sus novelas todo el aburrimiento de la vida de Oxford".

³ Sobre todo se le criticaba con relativa frecuencia su falta de compromiso político; de ahí que los ataques hacia su persona fueran extinguiéndose conforme se hundían algunas ideologías que inspiraban a no pocos escritores latinoamericanos.

⁴ La ironía tiene su razón de ser: Borges y Marías son autores ingleses en el sentido de que toman de la literatura inglesa los modelos que inspirarán su obra. Vale recordar que la infancia de ambos se desarrolló en una biblioteca paterna pródiga en libros ingleses.

LIBRO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

en busca de lo insólito y fatiguen los libros de las bibliotecas paternas. Lectores irreverentes, algo más los une: el rechazo de todo color local. Y si Borges se ufana de no leer al doctor Enrique Rodríguez Larreta, Marías, miembro de una generación que, según sus propias palabras, asesinó a sus padres y bisabuelos, reconoce que si bien rescataron a Cernuda o a Aleixandre -abuelos literarios-, en cambio tuvieron resabios hacia Lorca, demasiado andaluz, o hacia Albertí, demasiado coplero.

Otro aspecto interesante es señalar la actitud de ambos respecto al nacionalismo. Desde luego ninguno de los dos se ufana de ser argentino o español: Borges lo sobrelleva con resignación; a Marías lo tiene sin cuidado. Borges considera el nacionalismo como el "último refugio de los malevos", la única virtud de los que carecen de cualquier otra; para Marías es un "efecto Apley" que pone a salvo, en la estimación que tienen de sí mismos, a los seres más despreciables y estúpidos, y que consiste en atribuirle excesiva importancia a un hecho meramente accidental como lo es el lugar de nacimiento. Acaso en el abandono de actitudes chovinistas esté el germen de la universalidad literaria que los dos persiguen.

Doble, identidad y ética

Una revisión de sus cuentos (agrupados hasta la fecha en dos volúmenes: *Mientras ellas duermen* y *Cuando fui mortal*) puede constituir un buen punto de partida para estudiar la manera en la que Javier Marías pudo asimilar ciertos modelos borgesianos. Al

inicio de Mientras ellas duermen, publicado por vez primera en 1990, aparece una dedicatoria sugestiva: "Para Juan Benet, con quince años de retraso". No resulta difícil ver en la dedicatoria el propósito de transitar nuevos caminos en la narrativa española. Al revisar el índice, destaca la presencia de dos títulos en los que se desarrolla el tema del doble: "Gualta" y "La Canción de Lord Rendall".

En el primero de ellos, a través de un narrador personaje, se nos cuenta la historia del encuentro entre dos hombres físicamente idénticos, Javier Santín y Xavier de Gualta*. Pero hay algo más, tal y como lo revela un azorado Santín: "...hacíamos los mismos gestos al mismo tiempo, y utilizábamos las mismas palabras (nos quitábamos la palabra de la boca según la expresión coloquial)" (p. 118). Como sucede en varios cuentos de Borges, dicho encuentro provoca una crisis de identidad en el protagonista: "Hasta los treinta años yo viví tranquila y virtuosamente y conforme a mi propia biografía..." (p. 117). La presencia de Gualta permite a Santín verse a sí mismo -le había permitido una forma de objetivación total-, pero la imagen de Gualta, que es la suya, le resulta aborrecible y trata de huir de él. Una forma de hacerlo es cambiar de conducta: le resulta intolerable la posibilidad de que todo lo que diga, piense y haga sea dicho, pensado y hecho por el otro. Santín sabe que los dos son destacados ejecutivos, están casados, carecen de hijos (el único detalle que los distingue es que su esposa es más atractiva que la de Gualta). Así, ante el

*De aquí en adelante, al lado de la cita se consignará la página en la que apareció en los libros de Javier Marías.

temor de ser anulado por el otro, Santín decide realizar actos que, según él, difícilmente llevaría a cabo Gualta: abandona los modales de urbanidad, suelta "tacos" a la menor provocación, deja de cumplir con el horario de trabajo; en fin, el encuentro con su doble actúa como una especie de catalizador que despierta su parte oscura. Es como un doctor Jekyll pervertido por Hyde o como el retrato que revela los estragos físicos y morales de Dorian Gray.

Sin dejar de lado la reconocida influencia de Stevenson y de Wilde, un cambio de enfoque nos revela lo borgesiano. Si Santín abandona sus hábitos es porque no desea compartirlos con Gualta, no quiere que el otro los convierta en atributos de un actor y que, al hacerlos suyos, lo despoje de su identidad

Nada le impedía llevar mi misma vida. Y pensaba: "Cada cosa que hago, cada paso que doy, cada mano que estrecho, cada frase que digo, cada carta que dicto, cada pensamiento que tengo, cada beso que estampo sobre mi mujer, los estará haciendo, dando, estrechando, diciendo, dictando, estampando Gualta sobre su mujer. Esto no puede ser". (p. 119).

Las palabras de Santín anuncian su propósito de cambiar, así como la imposibilidad de seguir siendo el mismo. Ensayo un cambio de apariencia: se deja crecer el bigote, sustituye la corbata por el *foulard*, se cubre las entradas con injertos capilares ("coquetería y afeminamiento que ni Gualta ni mi yo anterior se habrían permitido jamás"). Abandona incluso el empleo de algunas expresiones como "constelación de interés-factores" o "dinámica del negocio incógnita", que para los dos resultaban imprescindibles y una forma de realización profesional. Previsiblemente el intento fracasa. En el siguiente encuentro

Santín nota en Gualta la presencia de un incipiente bigote y algo más de cabello.

"Hace años yo traté de librarme de él y pase de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito", dice la voz narrativa de "Borges y yo". En su afán por librarse de Gualta, Santín inventa juegos más radicales, a los que, piensa, no se atrevería el otro: se vuelve irresponsable en su trabajo, pervierte por completo la sexualidad de su antes "respetable esposa". Impaciente por comprobar si en Gualta también se han operado cambios, Santín -vive en Madrid- viaja a Barcelona con el propósito de vigilar a su rival.

Aguarda dieciocho horas, distribuidas entre sábado y domingo, en una cafetería situada enfrente de la casa de Gualta, desde donde espera verlo salir. Sólo sale su esposa, la que, oh sorpresa, ahora le parece inquietante. La razón es abrumadoramente simple: "en su expresión reconocí a una mujer salaz y sexualmente viciosa" (p. 123). Eso basta para que Santín advierta su nuevo fracaso; sabe que la esposa de Gualta -es como su adjetivo- pregona los cambios que ha emprendido su rival. No le queda sino reconocer que las medidas que tomó no fueron las más adecuadas, lo que nos conduce otra vez hasta Borges: "Pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas".

La sospecha en Santín adquiere visos de certeza: no vio a Gualta porque éste fue a Madrid, para vigilarlo a su vez. Ya sin fe y casi consciente de que carece de escapatoria, Santín ensaya nuevas tentativas, como insultar al Papa en público, pero aunque sabe que Gualta es un ferviente católico, duda del buen éxito de su empeño.

El fracaso de Santín no nada más es metafísico, pierde a su mujer, harta o ansiosa de nuevas fantasías sexuales, y aguarda el despido de su trabajo. O tal vez, la pérdida de su mujer y de su empleo sea una manera o una confirmación de su pérdida de identidad: ya no vive virtuosamente ni apegado a su biografía" (p. 125)

"Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro", podría decir Santín (de alguna manera lo dice con su comportamiento). Pero a diferencia del narrador de "Borges y yo" que, llevando a sus últimas consecuencias el problema de la identidad, termina por ignorar cuál de los dos escribe la página, Santín está seguro de su voz narrativa, y si le aterran las consecuencias de un futuro encuentro con Gualta es porque su identidad se ve amenazada, ya sea que su doble se haya transformado a la par que él, o porque todavía conserve su imagen luminosa: un Jekyll no desplazado por Hyde: "Si así fuera, habría de preguntarme, con una amargura que no podré soportar, por que fui yo, de los dos, quien tuvo que claudicar y renunciar a su biografía".

Cabe añadir que si, como parece ser, la asimilación, de personalidades es total y es mutua, las palabras de Santín pudieron haber sido de Gualta; éste también podría quejarse de que debió renunciar a su biografía, bastaría un cambio de perspectiva para que así fuese, entonces asistiríamos al drama del *otro*. De cualquier manera lo decisivo para la lectura es que los hechos están presentados desde la visión de Santín, y es que como insiste en varios de sus escritos Javier Marias todo cuanto ocurre en el mundo depende de sus relatores; por eso nos persuaden y por eso

justificamos todos sus actos. Si es así, nada más natural que imaginar un relato escrito por Gualta desde un café madrileño acechando los pasos de Santín.

La canción de Lord Rendall

En la nota previa que da entrada a los relatos publicados en *Mientras ellas duermen*, Javier Marias aclara que este cuento apareció en la antología titulada *Cuentos únicos*, y atribuido a un escritor desconocido llamado James Denham. A diferencia de muchos de sus colegas, Denham consideraba la literatura como un mero pasatiempo, motivo que lo llevó a publicar sus escritos en ediciones privadas, lo que ocasionó la pérdida de muchos de ellos. "Lord Renadll's Song" apareció en su último libro: *How to kill* (1943). Un dato atendible es que fue el único cuento que intentó publicar Denham en edición comercial, "pero ningún editor lo quiso porque se consideró que podría deprimir a los combatientes, aún en plena guerra, y por la desusada carga erótica de algunos de sus relatos", puntualiza Javier Marias. Líneas más adelante, menciona otros libros de Denham: *Vanishings* (1932), *Knives and Landscapes* (1934), *The night-face* (1938) y *Gentle men and women* (1939), una recopilación de semblanzas sobre personajes célebres. En 1943, a la edad de treinta y siete años, muere Denham en un combate en África.

Quiero llamar la atención sobre este hecho. Javier Marias reconoce la paternidad del cuento que él mismo atribuyó a Denham, pero juzga conveniente reproducir la nota que acompañó la edición

de *Cuentos únicos*. Me parece que en el fondo no quiere renunciar a un juego que consiste en inventar biografías apócrifas de escritores en los que le gustaría reconocerse, un juego que bien podría llamarse borgesiano. Sería excesivo decir que el cuento fue de Denham y ahora es de él. Si, a la manera de Borges, utiliza a Denham como una máscara, en todo caso es una máscara que lo define ética y estéticamente. Ah, y, por cierto, Rendall alcanza la clase de muerte que siempre añoró Borges.

"La canción de Lord Rendall" cuenta las peripecias de un excombatiente de la Segunda Guerra, quien regresa a su hogar para reencontrarse con su esposa y su pequeño hijo. Él mismo se encarga de contarnos su historia; su nombre es Tom Booth. No avisa de su retorno para que éste sea más sorprendente y, por tanto, más patético (algo de poeta habría en él). En cierto modo actúa a la manera de un personaje literario cuyo comportamiento insólito llamó la atención de Borges. Me refiero a Wakefield, personaje de un cuento de Hawthorne. Como Wakefiel, quien sale un día de su casa y demora el regreso durante años, Tom Booth desea prolongar un poco la espera: "Cuatro años, pensé, son tanto tiempo que no importarán unos cuantos días más de incertidumbre" (p. 131). Reflexiona a la manera de un personaje borgesiano al que le diera pena arribar a la simplicidad de los hechos: "Desde que tomé la decisión de no avisarla disfruté tanto anticipando la escena de mi llegada que cuando me encontré ante la casa me dio pena poner fin a aquella dulce espera" (p. 132).

Sin embargo le aguarda una sorpresa. Desde afuera de la ventana advierte que el aspecto de su mujer y de su hijo no han sufrido

cambios, como si no hubiesen sido tocados por el tiempo; Martin, así se llama el niño, todavía parece de un año. El asombro aumenta cuando observa la entrada de un hombre que se comporta como si estuviera en su casa. Cuando el hombre se levanta y se voltea, ve que su estatura y fisonomía corresponden a la suya. En busca de respuestas a su perplejidad, Tom Booth aventura varias hipótesis: a) los años de prisión y de guerra no habían existido, b) no había sido llamado a filas, c) la emoción de volver le hizo evocar una escena del pasado.

Pero las respuestas no hacen sino suscitar más preguntas: ¿entonces quién miraba desde la ventana?, ¿quién había combatido?, ¿a quién pertenecían tantos recuerdos? Y en el fondo de todas ellas, una indagación sobre el tiempo, al parecer absurdamente detenido. La ilusión de que se encuentra ante una escena del pasado se desvanece cuando Tom ve al otro hombre, cuyo rostro era idéntico al suyo, levantarse y apretar el cuello de su esposa (los hechos se encargan de desmentir toda tentativa de respuesta). El motivo, una supuesta infidelidad: "Era raro que llevara medias transparentes y zapatos de tacón alto con el delantal puesto. Se echó las manos a la cara y se puso a llorar" (p. 134). El Tom observado por el otro Tom forcejea con la esposa y la arroja sobre un sofá; con el movimiento, la falda de ella se levanta. "Le vi las ligas en las que no había querido pensar durante aquellos cuatro años", dice el acongojado narrador.

Las palabras inquietan porque sugieren una posible motivación en el Tom que nos cuenta los hechos; abren la posibilidad de que el asesino sea él. Ahora la perplejidad se traslada a nosotros, de

ahí que nos invadan las preguntas: ¿quién cuenta y quién actúa? ¿Cuál es la identidad de uno y de otro? ¿Son uno mismo? La hipótesis más simple y, al mismo tiempo, la menos convincente (sería indigno de las preguntas que suscita) es imaginar dos seres idénticos a la manera de Gualta y de Santín. Otra más atendible es pensar en una ruptura de la cronología - un sueño futuro-, más o menos como ocurre en "La noche boca arriba" de Julio Cortázar. Tampoco puede faltar la hipótesis psicológica: la esposa de Tom mostró quizá demasiado entereza en una despedida que el soldado destinado al combate esperaba patética. Entonces las escenas narradas manifestarían los celos de Tom.

Los conflictos sobre la identidad desafían la lógica discursiva de un atribulado Tom:

Estaba paralizado, pero aun así pensé: el hombre que es yo, el hombre que no se ha movido de Chesham durante todo este tiempo, va a matar también a Martin, o al niño nuevo si es que Janet y yo hemos tenido otro niño durante mi ausencia. (p. 138).

Desesperado piensa romper el cristal y matar a su vez al hombre que está dentro para impedir la muerte del niño. Pero si el otro es él, tal vez la mejor manera de hacerlo sea terminar consigo mismo: "Tengo que impedirlo. Tengo que matarme ahora mismo". Un atisbo de lucidez lo saca de su ensueño: "Sin embargo, yo estoy de este lado del cristal, y el peligro seguiría dentro". El cristal alude a la ventana, pero también puede ser espejo, lo que impediría a Tom alcanzar al hombre que se encuentra en el otro lado. Casi como referencia obligada se hace presente la Alicia de Lewis Carrol, tan presente que amenaza con eclipsar otras. Rescato

una de *El libro de los seres imaginarios*; la que hace mención de los seres de los espejos, quienes tras perder una batalla fueron confinados en los cristales. Acaso el Tom narrador sea uno de ellos; acaso el otro Tom haya logrado escapar para vengarse.

Ya que recordamos al autor de *El aleph*, vienen al caso otras conjeturas borgesianas. Reparemos en que el apellido del protagonista es Booth, que en inglés significa ambos; su nombre completo resume la esencia de la historia, Tom Booth: "Los dos Tom"⁴. En este sentido, la de Javier Marías sería la historia del encuentro de un hombre con su doble abominable, no a la manera de un Hyde que exhibiese la parte nefanda de un Jekyll, sino como un Erik Lönnrot que se enfrentara a un Red Scharlach. Tanto en la "Canción de Lord Rendall" como en "La muerte y la brújula" encontramos la duplicación de un nombre que al corporeizarse nos anula, y nos convierte en un Jano bifronte que al encontrarse con su otra cara, descubre que es la misma. Si el doble resulta abominable es porque nos borra y nos despoja de la identidad. En consecuencia amenaza por igual la propiedad de los recuerdos y de la horca que aguarda al asesino.⁵

Lector habitual de Borges, terminé por ceder a la insinuación. El nombre del personaje alude al desdoblamiento entre el soñador y el soñado. Tom Booth puede ser actor y espectador de sus actos porque todo ocurre en un sueño; él es incluso el autor de la

⁴ Constató acojonado la distracción: la palabra ambos en inglés se escribe *both*, lo que aparentemente desmentiría el laborioso comentario. No obstante creo que la o geminada de *booth* pudiera justificar lo antes dicho.

⁵ Vale recordar que la horca también aguarda al protagonista del "Jardín de los senderos que se bifurcan".

trama. El sueño es la respuesta de su inconsciente ante el llamado a filas.

El desvarío enriquecedor

El influjo de Borges en Javier Marías ha sido permanente. Primero se manifestó en el común afán de cosmopolitismo, después en la presencia de algunos de sus motivos en la narrativa mariana y en las últimas novelas (*Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Negra espalda del tiempo*) en la profundización que hace el escritor madrileño de una serie de temas, tópicos y máximas borgesianas, lo que me atrevo a llamar el desvarío enriquecedor.

En *Corazón tan blanco* destaca el interés acerca de la identidad. Juan, otro narrador personaje, descubre hacia el final de la historia que Ranz, su padre, asesinó a su primera esposa -no dice su nombre- para poder casarse con una mujer llamada Teresa (el matrimonio es sólo un medio para no perderla). Ella es tía de Juan, quien a su vez es hijo de la tercera y última esposa de Ranz: Juana, hermana de Teresa. El propio Ranz relata los hechos instigado por Luisa, reciente y única esposa de Juan. Más que el perdón, Ranz busca ser comprendido; esa es la razón que lo lleva a contar. Pero como a todos los seres el paso del tiempo lo ha transformado, ya no es el que era antes; el otro que había sido él es quien debe ser comprendido: "De todo eso hace cuarenta años, ya es un poco como si no hubiera ocurrido, o les hubiera ocurrido a

otras personas, no a mí, ni a Teresa, ni a la otra mujer como tú la has llamado" (p. 266).

Ranz advierte que ya no es el mismo que asesinó por amor o por no perder a Teresa, aunque sólo él puede vislumbrar los motivos del que había sido antes. Esa suerte de extrañamiento ante lo ejecutado es algo que conocen bien los personajes de Borges. Así ante la pregunta del maestro en "Otro fragmento apócrifo": "¿Estás seguro de ser aún el hombre que dio muerte a su hermano?", responde el discípulo: -Ya no entiendo la ira que me hizo desnudar el acero.⁶ Las consideraciones metafísicas hacen derivar el problema de la identidad al territorio de la ética. En el texto de Borges, el maestro le pide al discípulo que ya no sea esclavo del que fue antes y, en consecuencia le impone dos deberes: ser justo y ser feliz. A propósito, en *Corazón tan blanco*, Juan desea que su padre no piense más con "atormentado cerebro". En las dos historias la lucidez lleva implícita una especie de absolución moral: ¿si ya no son los criminales, entonces cómo condenarlos?

No obstante, en *Corazón tan blanco* la solución se complica. Ranz continúa inmerso en sus cavilaciones:

El de entonces soy yo todavía, o si no soy él soy su prolongación, o su sombra, o su heredero, o su usurpador. No hay ningún otro que se le parezca tanto. Si no fuera yo, cosa que a veces llego a creerme, entonces él no sería nadie y resultaría que no habría ocurrido lo que ocurrió. (p. 271).

⁶Jorge Luis Borges, "Otro fragmento apócrifo" en *Los conjurados*, p. 74.

Al inicio del fragmento encontramos una posible causa de las tribulaciones de Ranz: "El de entonces soy yo todavía..." Sus palabras parecen la respuesta a la pregunta que hace el maestro en "Otro fragmento apócrifo". Si por su parte el discípulo ya no entiende la ira que le hizo desnudar el acero, en cambio Ranz todavía comprende las motivaciones del que había sido: no soportaba la idea de perder a Teresa. Las palabras de Ranz no sólo nos recuerdan que la identidad presupone la memoria sino también que no puede haber acciones sin sujeto: "... entonces él no sería nadie y resultaría que no habría ocurrido lo que ocurrió". Borges argumentaría que más que *nadie* sería *otro*, como Tzinacán el inolvidable protagonista de "La escritura del Dios", que al descubrir la sentencia mágica renuncia a la posibilidad de venganza porque ya casi no se acuerda de Tzinacán, quien se ha convertido en el *otro*, en el prisionero de Pedro de Alvarado. En este contexto, la consecuencia del cambio de identidad no sería la anulación de los hechos sino su cambio de sentido.

Sin embargo en la obra de Borges existen algunos personajes que compartirían las razones de Ranz. Uno de ellos es Tadeo Cruz.⁷ En su dilatada biografía sólo importan una noche, tal vez un solo instante, ese en el que al impedir que se "cometa el delito de matar a un valiente -Martín Fierro-, se le revela su condición "salvaje". Toda su vida está contenida en ese acto en el que supo para siempre quién era. Para Ranz ese momento definitorio sería

⁷ Desde el inicio de "El muerto", Borges aclara que de la vasta biografía de Tadeo Cruz -cualquier destino sería igualmente vasto- sólo le interesa una noche, aquella que le revela su identidad.

el asesinato de su primera esposa, todos los anteriores sería su preparación, todos lo posteriores, su consecuencia. Los ecos de su acto lo acompañarán siempre, si acaso falte comprender de qué manera: ¿cómo su prolongación, su sombra, su heredero, o su usurpador?

En *Mañana en la batalla piensa en mí* destaca la presencia de la causalidad, otro de los temas recurrentes en la obra de Borges. A propósito cabe recordar que detrás de cualquier hecho, por mínimo que sea (en realidad cada uno implicarían el universo entero), se encuentra una red inextricable e infinita de causas y efectos, lo cual otorga un carácter laberíntico al universo. La conciencia de la causalidad hace reaccionar a Borges con recelo; el simple acto de arrojar una moneda adquiere una dimensión inquietante por las consecuencias que puede acarrear: "Tuve la sensación de haber cometido un acto irrevocable, / de agregar a la historia del planeta / dos series incesantes, paralelas, quizá infinitas..."⁸ El gesto le revela al hombre que la moneda, pero también él son arrojados a procesos causales que escapan a su comprensión: "A cada instante de mi sueño o de mi vigilia / corresponde otro de la ciega moneda". En la novela de Marías también se reacciona con resabios: "Cada uno de mis actos puede tener consecuencias en cadena y nocivas, por eso vacilo tanto" (p. 151). En el fondo, cada acto, visto en su integridad, constituiría un aleph. En Javier Marías, otra vez, adquiere una dimensión ética; son tantas las causas, los motivos insospechados que convergen en cada acción

⁸ Jorge Luis Borges, poema "A una moneda" en *Nueva antología personal*, p. 53.



humana, que invalidarían todo intento de juicio o de condena: jamás sabríamos qué condujo a un hombre a conducirse de tal o cual manera.

Arrojado a la causalidad el hombre desconoce en gran medida el sentido de sus acciones; no posee el atributo, propio de la Divinidad, de ver e interpretar el vasto tejido de causas y efectos. La única posibilidad al alcance de los personajes borgesianos se presenta en el instante de la muerte, la que debido a eso se convierte en don. Es una revelación vertiginosa que, por ejemplo, permite a Laprida -"Poema conjetural"- arribar al centro de su clave y comprender al fin la algarabía que había sido su vida.

A esta ruinosa tarde me llevaba/ el laberinto múltiple de pasos/ que mis
día tejieron desde un día/ de la niñez. Al fin he descubierto/ la
recondita clave de mis años,/ la suerte de Francisco de Laprida,/ la
letra que faltaba, la perfecta/ forma que supo Dios desde el principio./
En el principio de esta noche alcanzo/ mi insospechado rostro eterno-.'⁹

Mañana en la batalla piensa en mí abunda en planteamientos no muy distantes. La muerte de la frustrada amante del protagonista (de hecho la frustración abarca a ambos) lo conduce a las siguientes reflexiones:

Y debió creer ella cuando me dijo "Cógeme" que había nacido para morir
más bien joven y casada y madre, quizá vio todos sus anteriores pasos y

⁹ "Poema conjetural" de Borges. Versos tomados de la antología preparada por Marcos Ricardo Barnatán en *Jorge Luis Borges*, Colección Los Poetas, p. 144. El poema de Borges es conjetural en el sentido de que el poeta expresa lo que cree pensó Laprida en los instantes previos a su muerte.

sus días primeros como un itinerario por fin comprensible que conducía a la noche conmigo infiel pero sin cumplimiento (p. 162).

Al igual que Laprida, Martha comprende al fin hacia adónde la conducían sus laberínticos pasos: siempre había sido un proyecto de amante frustrada. No obstante, Javier Marías introduce un matiz decisivo: la revelación va más allá del instante que precede a la muerte, abarca todos los hechos decisivos en la vida de un ser humano: "... cree la madre que hubo de ser madre y la solterona célibe y el asesino asesino y la víctima víctima y la adúltera adúltera..." En la cita aparece otro detalle especialmente valioso; la comprensión de los hechos pasados es resultado de la actividad intelectual más que un don recibido de la Divinidad o de la muerte. Es el hombre el que finalmente otorga, o cree otorgar, sentido a sus actos o a sus negligencias; en consecuencia, los personajes de Javier Marías poseen sólo conjeturas, no certezas.

No anda muy errado el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí*. La revelación -o lo que creemos revelación- de nuestra identidad nos hace ver los hechos pasados de nuestra vida como meros preparativos que iban conformándonos paso a paso; lo que era incomprensible adquiere sentido a medida que se aleja, entonces se convierte en destino: "... acabamos viendo nuestra vida a la luz de lo último o de lo más reciente, como si el pasado sólo hubiera sido preparativos..." (p. 231).

Ya sea como reflexión o como chispazo, los libros de Javier Marías se muestran pródigos en referencias borgesianas; *Negra espalda del tiempo* no es la excepción. Pronto encontramos -página

22- ideas derivadas de la causalidad, uno de los temas más frecuentados por Borges: "... es tan difícil saber qué va a resultar accesorio o fundamental una vez que estén terminados nuestro libro o nuestra historia o vida y sean tiempo conocido o pasado que ya no puede reproducirse". De acuerdo a lo dicho, el hombre desconoce los hechos decisivos de su biografía puesto que ignora sus consecuencias: vive en un tiempo lineal que le hace andar a ciegas.

Creo advertir en el texto de Marias algunos ecos del ensayo "El pudor de la historia", en el que Borges cita las palabras atribuidas a Goethe después de que el ejército de Weimar fuera repelido en Valmy: "En este lugar y en el día de hoy, se abre una época en la historia del mundo y podemos decir que hemos asistido a su origen".¹⁰ En seguida denuncia la impostura de este tipo de discursos cuya propagación atribuye, con traviesa ironía, a la influencia de Cecil B. de Mille. (Sus fastos bíblicos hicieron época en el cine norteamericano). El argumento de Borges es simple, diáfano y casi irrefutable: desconocemos la magnitud de cualquier hecho -no sabríamos hasta dónde es histórico- porque ignoramos sus repercusiones. Como ejemplo menciona el segundo actor, que introduce Esquilo a la Tragedia, y sugiere que, seguramente, sus contemporáneos reaccionaron con incredulidad y con asombro, incapaces de sospechar las posibilidades que su presencia abría para el diálogo y el influjo de unos caracteres sobre otros; por lo tanto, el hecho sólo resulta histórico para

¹⁰ Jorge Luis Borges, "El pudor de la historia" en *Ficcionario...* p. 313.

nosotros, sabedores de su influencia en el teatro griego, no para los contemporáneos de Esquilo. Lo que a fin de cuentas hace Javier Marías es llevar a la esfera personal las ideas antes citadas, así cada destino individual se convierte en una micro historia siempre pudorosa y secreta.

En la página 92 aparece otra cita que nos remite a Borges:

"¿Ah sí? ¿Una novela de Javier en Oxford? Vagamente me suena que alguien me ha comentado algo, sí. No, no la he leído, estoy muy atareado ahora con el Inca Garcilaso de la Vega".

Las palabras del doctor Alec Dewar -miembro de la SubFacultad de Español de la Universidad de Oxford- apenas si pueden disimular un esforzado desdén por la novela de Javier Marías -*Todas las almas*- surgida de su estancia en Oxford. A diferencia de las reacciones desmesuradas de muchos oxonienses, quienes se sentían aludidos, Dewar se muestra indiferente, lo que no le impide aprovechar cualquier oportunidad para hojear el ejemplar que le enviaron, e incluso que se sienta personaje de la misma. Marías acude a una cita recurrente en Borges, quien a su vez la tomó del doctor Jhonson, para explicar ese comportamiento. Dewar actuaba de esa manera "probablemente para no tener que pronunciarse o, para hacer ver que algo contemporáneo, fuese como fuese, no podía afectarlo"¹¹ (p. 92).

Otro detalle sobresaliente es que *Negra espalda del tiempo* es la narración de las reacciones suscitadas por la publicación de *Todas las almas*. Casi todos los oxonienses se empeñan, con una

¹¹ El doctor Jhonson fue otra de las máscaras utilizadas por Borges. Su frase le permitió a ambos ejercer una especie de ética literaria.

sorprendente constancia, en ser el modelo en el cual se inspiró el autor -hay algunos que hasta le demandan un mayor crédito-, como si desearan convertirse en entes ficticios. Las reacciones de todos ellos convierten el libro de Marías en una suerte de objeto que a la manera de los provenientes de Tlön se incorporase a una realidad deseosa de ceder a su influjo: "Así que de nuevo vi cómo la realidad pugnaba por incorporar la novela a su esfera" (p. 93). Y en algún sentido, podríamos decir que la obra de Javier Marías marca la incorporación definitiva de Borges a la narrativa española contemporánea.

Capítulo 5

Antonio Muñoz Molina

El triunfo de la ficción

Uno de los más sólidos valores de la actual literatura española lo es, sin duda, Antonio Muñoz Molina, quien llamó la atención desde la aparición de sus primeras novelas, las que pronto obtuvieron reconocimiento nacional e internacional. *Bestus ille*, *Invierno en Lisboa*, *El jinete polaco* y *Pleniluo* son algunas de sus novelas más laureadas, aunque justo es decir que otras, como *El dueño del secreto*, *Ardor guerrero* o *Beltenebros* en modo alguno desmerecen ante ellas. Escritor que ha alcanzado una sorprendente madurez (ingresó a la Academia en 1996 a la edad de cuarenta años convirtiéndose en el miembro más joven en la historia de la institución), seguramente todavía nos dará algunas páginas notables.

A diferencia de los autores antes estudiados, Antonio Muñoz Molina lleva a cabo su obra en un ambiente ya borgeanizado donde el escritor argentino resulta referencia obligada. Muñoz Molina, como suele ocurrir con los grandes autores, antes que nada es un lector apasionado y atento; nada más natural entonces que Borges sea en principio una experiencia de lectura:

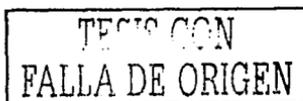
Igual que los amigos del corazón y los desengaños más devastadores, los mejores libros nos suceden en la adolescencia, y su materia, sedimentada por los años y los muchos regresos, termina por confundirse con nuestra propia vida. Hablo de Cervantes, de Proust, de Borges, de Juan Carlos Onetti, de Edgar Allan Poe...¹

¹ Antonio Muñoz Molina, *Diario del Nautilus*, p. 18.

La cita no tiene desperdicio, pero deseo llamar la atención sobre algunos puntos, según mi parecer, esenciales. Más allá de ciertas preferencias, sobre todo el gusto compartido por Cervantes y Poe, destaca la manera de asumir la lectura, para ambos, una experiencia de vida. Muñoz Molina haría suya la pretensión borgesiana de que el acto leer es tan intenso como el acto de amar; Borges, a su vez, aceptaría gustoso que la lectura termina por confundirse con nuestra propia vida (según su propio testimonio la suya transcurrió en la biblioteca paterna entre "ilimitados libros ingleses"). Por eso los libros nos suceden como nos sucede el amor. Pienso con nostalgia que si en inglés enamorarse se dice *fall in love*, en español debería existir una palabra que aludiera al proceso de rendirse a la fascinación de los libros.

Desde luego la postura de Muñoz Molina con relación a la lectura no resultó extraña a muchos compañeros de generación; pero pensemos en autores formados en décadas pasadas, en un Camilo José Cela por ejemplo: "No creo, en absoluto, que lo que lee el escritor llegue a formar parte de su vida y que sustituya en cierto modo a las experiencias".² En las palabras de Cela hay algo más que el propósito de refutar a Borges, en ellas subyace toda una concepción de la literatura. Si la lectura no sustituye las experiencias de vida, si no es equiparable a ellas, el escritor debe partir de realidades que nutran la creación literaria, no de mundos como "Tlón, Uqbar, Orbis, Tertius". En el fondo lo que Cela

² RTVE, *Lo que dijo Cela en TVE*, p. 76.



rechaza es la creación de un mundo independiente de la realidad y formado únicamente de palabras, es decir, un mundo borgesiano.

Si aún las primeras novelas de Javier Marías -*Dominios de lobo y Travesía del horizonte*- recibieron críticas por eludir la realidad de España (las dos asumen su condición de artificios y su trama se desarrollan en países extranjeros), Muñoz Molina, sin abandonar la tradición realista, puede escribir narraciones fantásticas en un ambiente más propicio, cuando los narradores españoles, lejos ya del experimentalismo, recuperaron el gusto por contar una historia:

Borges y Bioy nos descubrían las sabidurías que eran necesarias para la construcción del relato, el gusto por la disciplina y la contención, cuando estábamos tan estragados por tantos inacabables monólogos interiores... En la arquitectura rigurosa del cuento fantástico y el cuento policial, Borges nos revelaba el misterio de una forma que en sí misma es significativa, que logra su expresión máxima no en la desmesura, sino en la tensión de los límites, como la poesía sometida al metro y a la rima.³

Sin embargo, en un autor de registros tan amplios (su obra estaría equidistante tanto de Cela como de Borges), la atención de la crítica ha destacado, sobre todo, el empeño del autor por rescatar o conservar la memoria de episodios especialmente significativos en la reciente historia de España (*Ardor guerrero, El dueño del secreto*), o su perspicacia en el estudio psicológico de algunos personajes (*Plenilunio*). Se impone, pues, emprender un

³ Antonio Muñoz Molina, "La edad de las novelas" en *CLAVES de razón práctica*, julio 2001, p. 10.

estudio sobre su tránsito por la literatura fantástica y sus vínculos temáticos o estilísticos con la obra de Borges.

Es en el cuento donde se dan las primeras incursiones de Antonio Muñoz Molina dentro de la literatura fantástica. Tenemos entre otros "Carlota Fainberg", perteneciente al libro *Cuentos de la isla del tesoro*, conjunto de cinco relatos publicados en 1995 para conmemorar el centenario de la muerte de Stevenson. El narrador y protagonista viaja a Buenos Aires con el propósito de participar en un congreso sobre la obra de Jorge Luis Borges. Lleva una ponencia sobre "Blind Pew", poema cuyo título remite a uno de los entrañables personajes de la célebre novela de Stevenson. Se hospeda en un antiguo hotel de lujo a punto de ser demolido; ahí, sorprendido y fascinado, es testigo de la aparición de una bella y enigmática mujer cuya identidad constituye el principal motivo de interés. Fiel a las convenciones de este tipo de relatos, al final se resuelve el misterio; pero acaso lo más relevante del cuento resida en el debate en torno a la literatura suscitado por la ponencia del protagonista (pensaba en ella como un medio que lo acercara a una plaza de tiempo completo en una universidad norteamericana).

Al final de la ponencia es acusado por una vehemente colega de ocuparse de un autor que, según ella, olvidó su compromiso histórico y se refugió en un esteticismo decadente. Pero la diatriba, en el mejor de los casos, no es sino la secuela de un debate ya superado, incluso el personaje que la lanza es presentado con ciertos ribetes caricaturescos que no hacen sino acentuar su anacronismo: "Había llamado a Borges *white trash*, la

tía, basura blanca, y a mí me había acusado más o menos de complicidad, en mi condición imperdonable de español, con la Inquisición, con la conquista de América y con los crímenes de Hernán Cortés".⁴ Así pues, Antonio Muñoz Molina puede incursionar en los mundos borgesianos sin ningún cargo de conciencia. Puede incluso iniciar un relato "Te golpearé sin cólera" con el epigrafe de un personaje del Aleph, Carlos Argentino Daneri: *He visto como el griego, las urbes de los hombres...*

El hecho de citar los versos de Daneri -el sueño de alguien que lo sueña- puede interpretarse como una declaración de principios: la literatura es ficción. El argumento resulta por demás ilustrativo. Un detective de estirpe chandleriana, una reversión de Philip Marlowe, es llamado para destruir una conspiración capitaneada por un tal Jota Uve -iniciales del pintor Juan Vida, a quien por cierto dedica un libro de ensayos literarios: *Diario del Nautilus*-. La estrategia de Jota Uve consiste en colocar cuadros, pródigos en escenas paradisiacas, a la manera de Gauguin, en sitios estratégicos: edificios públicos, conventos, ascensores. Los efectos se presentan devastadores: un funcionario de correos abandona su trabajo espoleado por la locura ("Soy el correo del Zar", es casi todo lo que puede decir), esposas desengañadas sufren ataques de lujuria, novicias escapan de un convento, fatigados trabajadores sueñan con huir a paisajes imaginarios. En el fondo es la continuidad de la rutina la que se encuentra

⁴ Antonio Muñoz Molina, "Carlota Fainberg" en *Cuentos de La isla del tesoro*, p. 199. El personaje femenino que se atreve a insultar a Borges encarna al típico intelectual marxista y dogmático. Muñoz Molina acostumbra ponerlos en solfa, como al Ramonazo del *Dueño del secreto*.

amenazada. La imaginación artística resulta subversiva, por eso se combate.

En las líneas finales de *Ardor guerrero*, una de sus novelas más ligadas a su biografía, Antonio Muñoz Molina hace una defensa decidida de la imaginación. Tiempo después de haber terminado la "mili", un entrañable amigo, un amigo a primera vista, no le puede responder una llamada telefónica porque ha muerto -"como del rayo"- en un accidente automovilístico. El epílogo deja adivinar rebeldía y consuelo: "La ventaja de la ficción es que no tolera finales tan innobles".⁵ La justicia y la invención poéticas serían pues una manera de corregir el mundo. Tal vez por eso, el narrador y protagonista de "Te golpearé sin cólera", especie de *alter ego* del autor, deja escapar a Juan Vida, quien viaja a Cuba en busca del paraíso. El detective encuentra al criminal pero, como el Philip Marlowe de Chandler, no lo juzga. Y no lo juzga porque lo comprende, quizá demasiado: él también anda buscando el paraíso.

Aunque Juan Vida es el nombre real de un pintor contemporáneo (el cuento fue una especie de homenaje durante una exposición de sus obras) no podemos soslayar sus connotaciones alegóricas. Eso podría explicar la necesidad del viaje, la *Vida* parece no conformarse con la imaginación: "Llega un momento en que se acaba el placer de las aventuras imaginarias... No me basta con imaginar el paraíso: quiero vivir en él".⁶ Pero el personaje no puede acompañar al pintor en su huida:

⁵ Antonio Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, p. 384.

⁶ En esa inconformidad ante la realidad chata estaría parte de la naturaleza subversiva del arte.

Jota Uve o Juan Vida envenenó de espejismos a toda una ciudad y huyó luego en un carguero hacia las islas del Caribe para no sucumbir, también él, al laberinto que había tejido con su pintura. Tal vez yo soy su última víctima. (p. 129).

Por su parte, a la literatura sí parece bastarle la imaginación. Para que la ilusión fuese perfecta Jota Uve obsequió al detective su cuadro favorito, abundante en palmeras salvajes enfatizadas por una hermosa mujer que aparece como una invitación al deseo, una mujer cuyo modelo real lo ha cautivado poco antes. Acaso aguarda por usted, le sugiere el pintor. El detective acude y se consagra a la espera, mientras exige a su memoria, inútilmente, recuperar los rasgos del modelo. Algo de patetismo se trasluce en las palabras finales: "Tal vez no venga nunca. Tal vez estoy preso para siempre en el sueño tramado contra mí [para mí] por otro hombre" (p. 130).

El final nos instala de lleno en uno de los tópicos borgesianos: el hombre enfrentado a un diseño del mundo cuyo sentido se le escapa. El detective actúa como Lónrot que se descubre destinatario y víctima de la conspiración tejida por Scharlat en "La muerte y la brújula", o como el jugador de "Ajedrez II" que mueve las piezas para determinar su destino sin advertir que su impulso sólo obedece a una voluntad ajena. El detective es parte del sueño de Juan Vida como Hamlet lo es de Shakespeare, quien a su vez es soñado por Dios ("Everything and nothing"). Podría mencionar más textos o personajes borgesianos, pero lo que me importa es destacar el triunfo de la imaginación: el protagonista no sólo es una víctima más de Juan Vida, es una prolongación del escritor

que, como el mago de Novalis, crea una ilusión de la que no puede descreer. ¿No consiste en eso el supremo triunfo de la literatura?

El cuento de Antonio Muñoz Molina no intenta ocultar su condición de simulacro; y si sus vínculos con la novela negra resultan notorios en cuanto al estilo, los escenarios, la índole de los personajes, etc., no debemos perder de vista que sus referentes son predominantemente literarios. Sólo en la literatura, que puede anular distancias y cronologías, puede el protagonista acudir al bar *Hell's* y ahí apurar una copa en compañía de Faulkner, Ray Chandler, Malcom Lowry, y Paul Verlaine, quien "... hace vagos gestos en el aire con sus dedos temblorosos, como soñando que acaricia los rizos rubios de Arthur Rimbaud" (p. 92).

"Te golpearé sin cólera" es una defensa de los derechos de la imaginación, pero también una crítica a sus censores, el principal de ellos el funcionario que contrata al detective para destruir la conspiración urdida por Jota Uve. A él lo resumen como en una sinécdoque sus gafas ahumadas que lo protegen, pero, sobre todo, lo alejan de la luz. "Y era noche cerrada en los cristales de sus gafas" (p. 89), nos dice el narrador, y casi al momento intuimos que la frase alude a su decisión de no ver, de no perderse en la magia propiciada por colores y volúmenes. Sé que es una interpretación abusiva, pero no resisto la tentación de ver en el funcionario una encarnación de la siempre vigilante censura franquista, lo que a fin de cuentas sería otro ejemplo de cómo la fantasía termina a menudo por remitirnos a la realidad.

La subversión de los códigos

Si bien la presencia de Borges aparece con igual persistencia en todos los géneros cultivados por Antonio Muñoz Molina, es en una novela, tal vez no suficientemente apreciada, donde se manifiesta con toda intensidad. Me refiero a *Beltenebros* en cuyo título se trasluce su vinculación con la llamada serie negra. Poco antes, en 1980, Umberto Eco había publicado uno de los mayores homenajes a Jorge Luis Borges: *El nombre de la rosa*, novela a la que pronto se añadió *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino. Pero de las tres obras, en menor o en mayor medida borgesianas, la de Muñoz Molina es, sin duda, la más radical. *El nombre de la rosa* hace alarde de los elementos borgesianos que contiene -temas, motivos, personajes, modelos narrativos- hasta constituir un auténtico *collage* del autor argentino; *Si una noche de invierno un viajero* es una especie de puesta en escena de los esquemas narrativos sugeridos por Borges en "Un ensayo de la obra de Hebert Quain". Pero *Beltenebros* representa algo más. Me explico, Eco y Calvino rinden tributo a Borges desde códigos declaradamente borgesianos, mientras Muñoz Molina lo lleva a cabo desde una modalidad genérica más distante al autor de *El Aleph*.

Muñoz Molina no recurrió, como lo hace Umberto Eco, al clásico relato policial inaugurado por Edgar Allan Poe, sino a la llamada novela negra. Veo en su decisión la estrategia de alguien que no quiso sucumbir a una tentación tan atractiva como peligrosa: seguir a Borges en su propio terreno. Conviene destacar que la incursión de Muñoz Molina en la novela negra no actúa en desmedro

de la calidad de su prosa, en él hay una persistente voluntad de estilo y, a la manera de Raymond Chandler, siempre estará dispuesto a "perder el tiempo" con tal de encontrar la palabra y la expresión justas.

Antes de entrar de lleno en la identificación y el estudio de los elementos borgeianos diseminados en la novela de Antonio Muñoz Molina, cabe hacer un breve resumen del argumento. Un antiguo simpatizante de la República española -Darman- es contratado por un grupo de conspiradores para que elimine a Andrade, un supuesto traidor del que sospechan proporciona información a la policía, en especial al comisario Ugarte. Darman intenta resistirse al encargo pero termina por aceptar. Viaja de Londres -su lugar de residencia- a Madrid con el propósito de ejecutar al presunto delator. Ya en Madrid se dirige a un cabaret, el *Boite Tabú*, en busca de pistas que lo conduzcan hasta Andrade. En ese lugar le llaman poderosamente la atención dos personajes clave: la bailarina estrella y un hombre al que definen sus gafas ahumadas. Son Rebeca Osorio y el comisario Ugarte, la amante y el perseguidor de Andrade (los conspiradores están convencidos de que es su cómplice). El físico y el nombre de ella impresionan a Darman, quien conoció a otra Rebeca Osorio décadas atrás. Las circunstancias le hacen evocar una vieja historia en la que él dio muerte a Walter, otro supuesto traidor, que a su vez era amante de la anterior Rebeca Osorio. Todos los detalles parecen empeñados en resucitar el pasado; Darman descubre que las dos mujeres son madre e hija, que Walter y Andrade no son traidores, que Ugarte es en realidad Valdivia, antiguo compañero de la

resistencia antifalangista y quien ha urdido las intrigas de las que todos resultan víctimas. Ugarte, o Valdivia, confiesa al final que todo lo ha hecho para proteger a las mujeres. Ni que decir que este resumen apresurado no le hace, ni remotamente, justicia a la novela.

Uno de los rasgos estilísticos más acusados en Antonio Muñoz Molina, al igual que en Jorge Luis Borges, lo es sin duda el uso del adjetivo que humilde o pretencioso realza u opaca al sustantivo. El adjetivo puede ser casi invisible o resplandeciente, mas siempre irreprochable, como los que tienen un origen metonímico. Así vemos como el narrador protagonista recuerda el Universal Cinema, uno de los escenarios claves de la historia, como: "un cine temerario de los años treinta" (p.191); o como sus pasos extraviados por las calles madrileñas lo remiten al "fervoroso desorden de la adolescencia" (p. 177). Y desde luego no podía faltar uno de los típicos recursos borgesianos, el desplazamiento del adjetivo -hipálage- que da cuenta de las tímidas y ávidas caricias con que los hombres obsequian y denigran a las bailarinas de la *Boite Tabú*, inducidos por una "lujuria cobarde" (p. 91).

A su vez la novela negra en virtud del mundo contradictorio que revela constituye un espacio propicio para que aparezca una de las figuras retóricas consagradas por Borges: el oximoron. Así tenemos la "neutra nostalgia" (p. 22) con la que Darman escucha la voz de una mujer entre maracas y trompetas, o las modulaciones de "fría ternura" que intempestivamente acompañan la voz de Beltenebros poco antes de morir (P. 231). También encontramos ejemplos en los

que el oximoron aparece duplicado, como en la "desezada y rígida juventud" (p. 45) que persiste en Bernal (el conspirador que le encomienda a Darman la ejecución de Andrade) más allá de su voz y ropas desgastadas. De especial interés, de inconfundible sabor borgesiano, resulta la "pasividad culpable" (p. 70) que Darman atribuye a los actos de un borroso Andrade.

Amén del empleo de figuras retóricas que tienen en el adjetivo su elemento clave, creo que sin mayores remordimientos podemos hacer extensiva a la prosa de Antonio Muñoz Molina la observación que a propósito de Borges hace Jaime Alazraki, quien ve en el adjetivo borgesiano un medio de economía verbal.⁷ Basta la presencia de un adjetivo para acentuar lo ajeno que se siente Darman de acontecimientos anteriores que terminarán por cercarlo: "... todo el pasado estaba recluido aún en una lejanía *unánime*" (p. 35). Desde luego, un adjetivo de ecos borgesianos que nos conduce hasta el inolvidable inicio de "Las ruinas circulares" en el que un solo adjetivo alcanza a crear la atmósfera de misterio que envuelve al relato: "Nadie lo vio desembarcar en la *unánime noche*".

No sólo el adjetivo nos remite a Borges, también algunos verbos pregonan constantemente su presencia, como borrar que conjugado o como verboide funciona como palabra tic. Veamos las siguientes muestras: "Sin mirarlo ya, *borrándolo*, le toqué el codo y lo

⁷ "... el adjetivo no expresa cualidades que estén contenidas en las cosas, sino airea, más bien, la reacción que esas cosas provocan en el personaje o en el narrador: de esta manera el adjetivo condensa, en una palabra, un efecto que de otra forma hubiera requerido una digresión descriptiva, un alto en la secuencia de la narración" Jaime Alazraki, "Adjetivación" en *la prosa narrativa* de Jorge Luis Borges, p. 211.

aparté como si oprimiera el resorte automático de una puerta muy pesada" (p.31), "Siguió girando a un lado y a otro la cabeza hasta que le disparé por última vez, *borrándole la cara*"(p. 36), "... y cualquier cosa, una palabra, unos golpes en la puerta, podía *borrarla* [a Rebeca Osorio hija] igual que las luces del escenario al apagarse"(p. 104), "Urdía con lentitud *febril* un razonamiento y a la mitad se me *borraba* como corroído por un ácido" (p. 149).

En el primer ejemplo se impone el peso específico de la novela negra en tanto género; característica de ella son sus personajes casi siempre prescindibles y, en consecuencia, borrables, de ahí que el gerundio se limite a indicar el desprecio o la impaciencia que el personaje -Luque- inspira a Darman. El segundo trasciende lo genérico, no sólo indica el desprecio por la vida humana, reducida a un dato que puede ser eliminado en cualquier momento y por cualquier motivo, sino nos introduce en la psicología del protagonista y, lo que más nos importa, en un tema metafísico: la identidad. Conforme avanzamos en la lectura descubrimos que Darman se arrepiente de haber ejecutado a Walter; quizá le borre la cara en la memoria que tiene de los hechos -no en el instante de la ejecución- y para aplacar el remordimiento, quizá, como Macbeth, no pueda soportar la imagen de su víctima.¹ Pero sobre todo Darman borra la cara de Walter porque en el rostro de alguien está su identidad, una identidad que ha anulado involuntariamente, ya sabe que no ha dado muerte a un traidor sino a un enamorado, alguien con quien comparte el objeto amado, Rebeca Osorio, y que por eso

¹Vale recordar las palabras con las que Lady Macbeth trata de atenuar la gravedad del crimen cometido por su esposo: "Los muertos y los durmientes son como pinturas".

mismo le inspira simpatía. En otras palabras, Darman dio muerte al hombre equivocado.

Por lo que respecta a Borges se mantiene constante el interés por una identidad que se borra, como en su ensayo sobre *El Golem* de Meyrink donde el creador sopla sobre la letra que resguarda la vida de su criatura y lo remite a su condición de mortal; o en "El muerto", relato de una ambición frustrada, la de Benjamín Otálora quien sueña convertirse en Azevedo Bandeira a través de la posesión de los atributos de su jefe: su apero, su mujer, su caballo, sólo para ser borrado por los indiferentes revolverse de sus secuaces. Historia de especial interés es la del infortunado personaje de "La espera" quien se oculta en el nombre de su perseguidor, Alejandro Villari (Darman se embosca en la lengua inglesa y en la tienda de antigüedades que distrae su tiempo en las calles de Londres). El nombre tal vez acarree la magia, si se llama Villari puede ser Villari, y si asiste al cine es para que las imágenes potencien su sueño, pero "en esa magia estaba cuando lo borró una descarga".

Si Otálora y el supuesto Villari son borrados por su pretensión de usurpar una identidad ajena, Rebeca Osorio hija puede ser borrada por unas palabras o un golpe a la puerta porque se apresta a salir al escenario donde juega a ser otra, donde por algunos momentos es otra: "Parecía que al vestirse y maquillarse otra vez se hubiera liberado del miedo" (p. 105). Pero en el fondo, la que puede ser borrada es la madre cuyos rasgos se hallan presentes en la hija, la Rebeca Osorio que Darman conoció y amó tiempo atrás, la que desaparece para él por la intrusión del presente: "Tal vez

lo que desconocía de ella era una parte de Rebeca Osorio que en otro tiempo no me atreví a imaginar o no quise saber que existía" (pp. 104, 105).

Beltenebros es la novela de las identidades, siempre inasibles, que se borran, se duplican o se desplazan. En consecuencia, nadie puede saber quién es o, cuando menos, nadie lo sabe por completo. La identidad es inasible porque es cambiante, somos fluencia dentro de otra fluencia dice Darman: "Ahora los rostros y los lugares se modificaban a cada minuto en mi imaginación como arrastrados por el agua..." Palabras que acarrearán la venerable sombra de Heráclito y que también son de Borges ("Mirar el río hecho de tiempo y agua/ y recordar que el tiempo es otro río,/ saber que nos perdemos como el río/ y que los rostros pasan como el agua").⁸

El maquillaje, los espejos, unas gafas oscuras, todo contribuye a confundir, multiplicar o transfigurar los rostros, pero es el tiempo (el problema fundamental de la metafísica, según Borges) el elemento decisivo. Los personajes son y no son o, más bien, son lo que fueron los otros al verse obligados a repetir un destino en el cual encuentran su identidad definitiva: Andrade es Walter, Rebeca Osorio hija es su madre, Ugarte es Valdivia, Darman el que fue antes. Todos son arrastrados por el río de Heráclito, pero éste, al proyectar un doble movimiento, conduce el presente hacia el pasado y proyecta el pasado hacia el futuro; tiempo lineal sí, sólo que al repetir los hechos deviene en círculo:

⁸ En *Beltenebros*, los rostros pasan pero también regresan.

Pero Walter, en el último instante, se esfumó como una sombra del cine... y la persecución deshizo la línea recta que dibujaba mi propósito, enredándome en un viaje circular que sólo ahora, tanto tiempo después, ha terminado de cerrarse (p. 130).

Tiempo heracliteano que termina por ser platónico, un eterno retorno, por eso el destino de Walter se cumple con la muerte de Andrade. La muerte de Walter sólo había sido un sumergirse en un camino olvidado para emerger, al fin comprende Darman: "en una edad futura en la que los nombres de entonces volvieron a vibrar bajo una luz amarilla e hiriente como monedas lavadas por el agua" (p. 130). Eterno retorno que obliga a los hechos a repetirse pero también un jardín de senderos que se bifurcan en el que reaparecen senderos de trayectorias no agotadas por la muerte o que se duplican hasta confundir identidades, como las de madre e hija, "las dos mujeres que parecían la misma y que ocultamente lo eran" (p. 186). En vano el intento de Darman por evadirse del pasado, las circunstancias lo convierten en el que había sido, de ahí el patetismo que emana de las palabras y termina por imponerse a la lucidez de la sentencia filosófica. "Ya no soy el de antes". Más que aforismo, es un clamor.

Darman pudo ser muchos otros (el jardín de los senderos que se bifurcan es una metáfora del infinito) sólo que sus pasos, hechos también de numerosas renunciaciones, lo conducen hasta el que fue, hasta el Darman anterior que lo afantasma:

Tenía el hábito de calcular las vidas posibles que iban quedando al margen de cada uno de los actos que no llegaba a culminar. Yo mismo me multiplicaba invisiblemente en otros hombres: el que habría subido esa

noche al avión de regreso a Milán, el que pudo eludir fácilmente la persecución de Luque, el que viajaba a Madrid, el que no había salido de Inglaterra. (p. 41).

Trayectoria opuesta a la de Walter, que puede proyectarse hacia el futuro a pesar o a favor de su muerte, Darman debe regresar a senderos ya recorridos, enfrentado a un futuro insospechadamente clausurado: "En torno a mí se movían las sombras de un porvenir que se volvió pasado sin existir nunca" (p. 41). Así, lo único que lo separa de su pasado es la conciencia de su fantasmidad, y su propósito de ya no ser el de antes se va diluyendo conforme avanza la novela. Pero quizá no sea su aparente pasividad lo que debe pagar Darman, quizá como pretendía Shopenhauer escogió libremente su desdicha al renunciar a los destinos que se abren a su imaginación, quizá todo lo que le ocurre sea la consecuencia de no atender en su momento la advertencia contenida en la historia: *Don't play the game of time.*

Si mediante las acciones los personajes repiten el destino de otros (no importa que el otro sea aquel que fueron antes), nos instalamos de lleno en uno de los tópicos borgesianos: el espejo, que invierte o revierte imágenes, que confirma o anula identidades, un espejo en el que cada Rebeca se convierte en la otra y las dos son la misma, en el que Andrade va adquiriendo los rasgos de Walter hasta confundirse con él, y Darman al recorrer el camino inverso de ambos se vincula a ellos en una indeseable simetría. Espejo que al duplicar a los personajes los tiñe de irrealidad; en consecuencia, la identidad se torna evanescente al difuminarse los límites entre un personaje y otro, de ahí que

Darman sienta que "Alguien que no era yo me suplantaba y decidía mis actos" (p. 154). La identidad entonces adquiere la consistencia de las imágenes de películas antiguas como las proyectadas años atrás en el Universal Cinema convertido de pronto en "el secreto centro del mundo" (los personajes son como sombras difuminadas en la pantalla) y en el escenario más propicio para la culminación de la historia.

Mediante la insidiosa presencia del doble la persona se diluye o se transfigura en el otro, aunque en ocasiones también se anula como en la relación entre Beltenebros y Darman. Al igual que en los cuentos de Borges, de pronto reparamos en detalles que habían pasado inadvertidos, por ejemplo la familiaridad de los nombres. Entonces advertimos la idea de oscuridad que ambos nombres comportan, entonces recordamos una de las historias emblemáticas de Jorge Luis Borges: "La muerte y la brújula". Y ya no podemos evitar el recuerdo acuciante de Erick Lönröt y Red Scharlach. En las dos parejas de personajes se da una evidente relación de rivalidad en la que los supuestos agraviados persiguen un desquite, para nadie es un secreto que Lönröt envió a prisión a Scharlach o ni que Beltenebros constituye una amenaza para Darman. Pero más allá de la superficie de las historias, a medida que nos adentramos en sus profundidades, se nos revelan una serie de motivos insospechados que les otorgan un sentido muy diverso.

Scharlach y Beltenebros tienden un laberinto ("una telaraña de predestinación", dice Darman) para que sus perseguidores se pierdan pero también para que se afantasmén. La quinta de Tristele-Roy está diseñada para que Lönröt se diluya en ella, con cada

paso se va desvaneciendo. Al tropezar con el Jano bifronte descubre la verdad: él es el rostro oculto de Scharlach, éste es el doble que le anuncia la muerte. De acuerdo a un principio de no redundancia que rige los cuentos de Borges, uno de los dos sale sobrando, por lo tanto debe desaparecer para que el otro reafirme su identidad: Scharlach alcanza su rostro definitivo cuando elimina la presencia de Lönnrot. Por lo que hace a Beltenebros resulta de especial interés la manera en que encuentra la muerte. Momentos antes de intentar hacer fuego sobre Darman, es sorprendido por el estallido de luz que la linterna de Rebeca Osorio hija apunta hacia él y que lo hace caer desde las alturas del Universal Cinema. Habitado a vivir en rincones oscuros, no soporta la intensidad de una luz que al darle en los ojos no los ilumina sino los borra, despojándolo del atributo que lo convierte en Beltenebros: la capacidad de escudriñar lo más oscuro. Con su muerte Darman puede continuar su vida de tinieblas.

La identidad de los personajes forma una especie de caleidoscopio que se modifica con cada una de sus acciones, como las de Walter y Andrade que de héroes pasan a convertirse en "traidores" hasta alcanzar su definitiva condición de enamorados, rasgo que los iguala a Darman, quien por eso mismo los comprende:

... me pareció que la traición y la lealtad eran enigmas mediocres. Daba igual que mintiera, que estuviera engañando a los suyos o a la policía o huyendo de mí o del hombre que fumaba en la oscuridad. Lo que importaba saber era cómo su deseo había sido más fuerte que su vergüenza y su culpa y más eficaz que su disposición al sacrificio. (p. 110).

Pascual Mas observa la semejanza fonética entre Darman y Dahlmann, el protagonista de "El Sur", uno de los más famosos cuentos de Borges. Paronomasia que afirma el vínculo entre ambos personajes, cuyas trayectorias los orillan a enfrentar situaciones que modificarán su destino y su identidad:

"Así, de la misma manera que ocurre en *Beltenebros*, el cuento borgiano narra la historia de un error y de cómo el destino del personaje se ve impregnado por sus consecuencias".⁹

Andrade renunció a los suyos -su esposa y su hija-, a su país, en suma, a su biografía, a otra posible trayectoria dentro de un jardín de senderos que se bifurcan, en consecuencia no puede ser culpable: ha pagado un precio demasiado alto en relación con lo que pudo haber recibido; es una víctima del heroísmo o del fraude que lo obliga a repetir un destino -el de Water- del que no es responsable, reconoce Darian cuya vida también ha estado marcada por la renuncia, de ahí que lo justifique. Al imponerle límites esboza una ética del heroísmo, al compartir su deseo absuelve su amor: "Se besaron en la boca, se tocaban la cara como para vencer la incredulidad de haberse encontrado y merecido" (p. 124).

La idea de que el destino de cualquier hombre, sin importar su vastedad y su complejidad, está compendiado en un momento clave es otro de los motivos borgesianos desarrollados en *Beltenebros*. Bien podría denominarse la identidad como Aleph. Incluso en la biografía del propio Borges encontramos uno de esos momentos estelares en los que el hombre sabe para siempre quién es, ese

⁹ Mas Pasqual "Análisis de la historia" en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina, p. 84.

instante vertiginoso o acto definitivo del que todos los anteriores serian la preparación y todos los posteriores su reflejo. Pienso en el accidente, a fin de cuentas venturoso, que lo llevó a incursionar en la narrativa y a descubrir al enorme cuentista que llevaba en ciernes. Pero oigamos el testimonio de Darman:

Todavía guardo la foto. Miro la cara de Andrade, que no es de traidor ni de héroe, y sé que con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros, sus verdugos, sus víctimas, sus perseguidores, los acreedores y jueces lejanos de sus actos. (p. 51).

La reflexión de Darman nos enfrenta con la lúcida intuición de Tzinacán, el inolvidable protagonista de "La escritura del Dios", en torno al lenguaje: "decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tigres que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto". La identidad de cada palabra resume la historia de múltiples procesos, acceder a su significado implica reconstruir cada una de sus fases, las que a su vez forman parte de intrincados y diversos tejidos. En ese sentido, decir Andrade es decir su heroísmo o traición, el ideal que hizo posible su heroísmo, Rebeca Osorio hija que lo llevó a renunciar a él, Bernal que le cobra su deserción, Beltenebros que diseña la trama para perderlo, Darman que lo persigue buscando salvarlo, su esposa y su hija que lo esperan en vano. Pero también el de Darman -o el de cualquier personaje- contiene los destinos de los otros. Decir su nombre es

aludir a los hombres a los que persiguió, a las desdichadas mujeres que los perdieron, al conspirador que lo mandó llamar para que los ejecutara, al inspector de policía que juega con todos los destinos.

Inmersos en vastos procesos causales necesitamos la presencia y las acciones de los otros en la configuración de nuestra identidad. Pero la causalidad requiere del tiempo para hacer sentir sus influjos; es con el paso de los años como el rostro de Andrade adquirirá rasgos proféticos, antes es sólo un dato más en la biografía de Darman. Éste, al proyectarse hacia el futuro, descubre lo que apenas empieza a intuir: la causalidad vista desde un distanciamiento se convierte en destino; y lo casual se torna necesario, como las novelas de Rebeca Osorio descubiertas por Darman en el almacén que le sirve de guarida a Andrade: "Que alguien las hubiera llevado allí y que Andrade las hubiera leído eran hechos casuales que sólo cuando yo las vi adquirieron amenaza de destino" (p. 71).

Si *Beltenebros* convoca a la literatura de Borges y ésta a su vez constituye una asamblea de citas donde concurren algunos de los nombres más ilustres, nada más natural entonces que encontrar la huella de escritores ya borgeanizados como Chesterton. Su huella aparece en las novelas de Rebeca Osorio madre, las cuales transmiten la clave de una intriga, pero más que nada en la configuración de uno de los protagonistas. Dueño de todos los destinos, usurpador de las identidades, Beltenebros -que también es Ugarte y Valdivia- nos remite de manera sutil pero firme hasta el magnífico *Sunday* de *El hombre que fue jueves*. Detrás de las

palabras de Darman se adivina la reacción de un soñador que de pronto descubre que es el sueño de otro:

Él decidió la muerte de Walter, pero fui yo quien se manchó con ella, él ordenó pormenores y trampas y misteriosas revelaciones para que en París alguien creyera deducir que Andrade se había convertido en un traidor... (p. 223).

La intertextualidad también alcanza a la filosofía de Berkeley, para quien el mundo material es el resultado de la ilusión de los sentidos. Influjos de "Tlön. Uqbar, Orbis, Tertius", una de las muestras más acabadas de la utilización con fines estéticos de las doctrinas metafísicas, tal como pretendía Borges, llegan hasta *Beltenebros*. Y si en Tlön -mundo regido por un principio idealista- "las cosas propenden a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente", en Madrid, Darman experimenta un sentimiento análogo: "Se las entregué sin contarlas [las monedas con que paga el taxi que lo conduce al Universal Cinema], por miedo a que si dejaba de mirar por la ventanilla el edificio se desvaneciera" (p. 191).

Los ecos borgesianos parecen no cesar, la intertextualidad, siempre acechante, aprovecha cualquier resquicio, así podemos reconocer un destino común en la actitud con la que dos personajes femeninos asumen una pérdida irreparable.

Emma Zunz

Acto continuo comprendió que esa voluntad [la de estar en el día siguiente] era inútil porque la muerte de su padre

Rebeca Osorio

... eligió la locura y la amnesia, para que la huida y la muerte de Walter no le siguieran ocurriendo

era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. interminablemente...

Un mismo intento, evadir la realidad abrumadora, que dará origen a realizaciones muy diversas. Emma Zunz pierde su identidad en el intento por consumir la venganza: la que dispara sobre Lowental ya no es más la hija que venga la muerte de su padre sino la mujer que ha visto su cuerpo mancillado. En cambio Rebeca Osorio al repetir el destino de su madre alcanza su definitiva identidad de enamorada desdichada, en algún sentido es ella.

Las reflexiones acerca de la identidad también generan sus efectos, nos conducen de manera fatal a interrogarnos sobre la identidad misma de la novela. Después de todo lo dicho, ¿no hemos modificado la naturaleza de *Beltenebros*?, ¿es todavía una novela negra? Sí, si atendemos algunos elementos definitorios; por ejemplo el carácter de los personajes, el propio Muñoz Molina subraya el carácter trágico de Darman ("No me pidieron nada más ni me ofrecieron nada a cambio, no me aseguraron un porvenir en el catálogo de los héroes" (-p.11-). Y qué decir del retrato que de Luque nos hace el narrador: "parecía haberse vestido y no afeitado en varias semanas la barba por fidelidad exclusiva a la literatura de las descripciones policiales".

De alguna manera, la actitud de Luque responde a la exigencia borgesiana de la ineludible verosimilitud de la ficción (p. 25).

Beltenebros representa la puesta en crisis de varias identidades: de los personajes, del estilo, de la novela misma. Más seguro es decir que *Beltenebros* es la metáfora del ambiente

físico y moral en el que se desenvuelven los personajes. Novela hecha de referencias literarias, entre las que destaca Borges, Muñoz Molina las hace suyas de una manera espléndida. *Beltenebros* es antes que nada un tributo a la lectura, convertida en fundamento de la obra literaria. Postura de Borges que Muñoz Molina, como pocos, supo asumir de manera decidida y plena.

Apéndice

Presencia de Miguel de Unamuno

LEER, leer. Leer, vivir la vida
que otros soñaron.
Leer, leer, leer ¿seré lectura
mañana también yo?

Versos de Unamuno que también son de Borges, líneas que dan cuenta de una pasión compartida, la de aquéllos que "viven en conversación con los difuntos/ y escuchan con los ojos a los muertos/ que en músicos callados contrapuntos/ al sueño de la vida hablan despiertos".¹ Unamuno, Borges, dos hombres que al vivir la lectura multiplicaron las existencias de cada uno de sus lectores; dos biografías que parecen resumirse en el último verso de Quevedo, dos voluntades que poblaron de sueños la literatura para despertar a los hombres.

Entonces cabe preguntarse ¿por qué entre dos seres que convirtieron el acto de leer en una religión (no debemos olvidar que en la palabra se encuentra implícita su vocación de afirmar vínculos) se dio una especie de divorcio? Y ¿por qué la obra del maestro argentino parece deberle poco o nada al líder espiritual de la Generación del 98? Creo que la forma en que asumieron la muerte ha tenido un peso excesivo. Unamuno empeñado en la inmortalidad personal, Borges, cansado ya de su imagen pública y con el deseo de morir para siempre. Sospecho que el enfrentamiento de dichas actitudes nos ha llevado a desatender las posibles afinidades que pueden darse entre sus textos.

¹ Cito los versos de Quevedo de la edición de RBA.



Como el propósito que me anima es mostrar el influjo que Unamuno pudo ejercer sobre Borges, acudo a los escritos de este último en busca de respuesta. De entrada me encuentro con un detalle significativo, Borges escribió dos artículos a raíz de la muerte del autor de *Niebla*: "La inmortalidad de Miguel de Unamuno" (*Sur*, no. 28, enero de 1937) y "Presencia de Miguel de Unamuno" (*El Hogar*, 29 de enero de 1937). Se advierten diferencias de tono: el primero es más laudatorio; el segundo, más crítico, como si el autor quisiera matizar lo antes dicho; sin embargo, dadas las fechas de publicación, no resulta sencillo establecer cual se escribió primero. Si fue "La inmortalidad", "Presencia" sería un intento para corregir un momento de exaltación; si fue a la inversa, "La inmortalidad" podría verse como un medio para poner las cosas en su punto. Pero más allá de toda conjetura, hay un punto de acuerdo: la trascendencia de Miguel de Unamuno en las letras hispánicas:

El primer escritor de nuestra lengua acaba de morir; no sé de un homenaje mayor que proseguir las ricas discusiones *iniciadas por él* [el subrayado es mío] y que desentrañan las secretas leyes de su alma (*Sur*).

Yo entiendo que Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma. Su muerte corporal no es una muerte: su presencia discutidora, gárrula, atormentada, a veces intolerable; está con nosotros. (*El Hogar*).

Borges destaca el espíritu inquisitivo de Unamuno al tiempo que hace una invitación para proseguir sus discusiones; pero al hacerlo nos recuerda que él también fue un insigne discutidor. ¿No lo atestiguan los títulos de los que tal vez son sus libros de ensayo más personales: *Discusión, Otras inquisiciones?* ¿No habrá

en el fondo de esos libros un homenaje pudoroso y secreto a quien "discutió el yo, la inmortalidad, la fe, el culto de Cervantes, la generación del vocabulario y la sintaxis..." ("La inmortalidad").

Poco antes, Borges ha alertado sobre un peligro: la posibilidad de que la imagen pública de Unamuno (en especial, su "conservadurismo", o su quijotismo y españolismo recalitrantes) oculte sus ideas.² Cabe mencionar que a raíz de unas declaraciones que se publicaron poco antes de la Guerra Civil en las que Unamuno se manifestaba "contra el Gobierno y la anarquía de Madrid", ya Mircea Eliade llamaba la atención sobre las sanciones que en Francia le acarrearía dicha postura: "Sea como fuere, desde hace un mes, Unamuno ha dejado de ser una gloria 'europea'".³ Esto podría verse como prefiguración de lo que tiempo después viviría Borges como consecuencia de su visita al Chile de Pinochet. El título del artículo, "La inmortalidad de Miguel de Unamuno", es la manifestación de una certeza, pero más que nada una interrogación sobre cual será la calidad de la misma: ¿qué es lo que de su obra recogerá la posteridad? Borges hace una elección que no sorprende: "Ante todo, Unamuno fue un *espléndido inventor de discusiones*." No podemos afirmar con certeza que al destacar el carácter inquisitivo del homenajeado, Borges lo utilice como una de sus máscaras, sí que la frase subrayada a los dos podría servirles de epitafio. Nada más natural que preguntarse, entonces, si Borges

² Borges vivió un peligro semejante. Sus declaraciones provocadoras y a menudo irresponsables, su ironía y sus bromas desvirtuaron el sentido de su obra, cuando menos, para algunos lectores incautos.

³ Mircea Eliade, "La España de Unamuno" en *CLAVES de razón práctica*, noviembre de 1996, p.6.

prosiguió e hizo suyas las discusiones iniciadas por el apasionado defensor del casticismo.

Una de las bondades de la labor didáctica -soy profesor de literatura- es que nos conduce a la relectura. Primero como un deber y luego con pasión -para promover la discusión con los alumnos- revisito algunas páginas de Don Miguel. En *San Manuel Bueno, mártir* me encuentro lo siguiente: "Eso para otros pecadores, no para nosotros que le hemos visto la cara a Dios, a quienes nos ha mirado con sus ojos el sueño de la vida." Son palabras con las que Lázaro justifica ante su hermana, Ángela Carvallino, su alejamiento de los placeres mundanos. Ya cerca de la muerte le confesará:

-No siento tanto tener que morir -me decía en sus últimos días-, como que conmigo se muere otro pedazo de alma de don Manuel.

La frecuentación de Borges me permite ver en dichas frases cierta escritura previa -palimpsesto- que se revela en algunos de sus escritos, como en "El espejo de los enigmas", donde atribuye a Torres Amat y Cipriano de Valera las traducciones de un versículo de San Pablo:

Al presente no vemos a dios sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras: pero entonces le veremos cara a cara. Yo no le conozco ahora sino imperfectamente: más entonces le conoceré con una visión clara, a la manera en que soy conocido. (Torres Amat).

Ahora vemos por espejo, en oscuridad; más entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; más entonces conoceré como soy conocido. (Cipriano de Valera).

Lázaro se siente privilegiado porque el trato con el padre Manuel le ha permitido superar las limitaciones de la visión humana; ha visto el rostro de Dios al comprender el intenso drama de su ministro. Los personajes de Borges, por su parte, sólo adquieren una visión luminosa en el instante que precede a la muerte o cuando la Divinidad se les revela; antes han mirado, han vivido, a través de un espejo de enigmas. Pero la muerte -lo sabe Lázaro- no sólo constituye un don, también impone límites: con la muerte de cada hombre muere parte del mundo y parte de nosotros. Borges lo dice a su manera:

Me conmueven las menudas sabidurías
que en todo fallecimiento de un hombre se pierden
-hábito entre unos libros, de una llave, de un
cuerpo entre los otros-
frecuencias irrecuperables que para él
fueron la amistad de este mundo.

(Fragmento tomado de "La noche que en el sur lo velaron").

Si diseminados en la obra unamuniana se pueden rastrear elementos que fueron asumidos y recreados por Borges, hay algunos escritos en los que se manifiestan con especial intensidad. Uno de ellos es un ensayo en el que Unamuno hace referencia a los trabajos de un catedrático italiano, Arturo Farinelli, a propósito de *La vida es sueño*. Después de admitir que la frase calderoniana es una aforismo o sentencia que ha rodado "de siglo en siglo y de pueblo en pueblo", Unamuno recuerda las célebres palabras de Shakespeare: "Estamos hechos de la misma sustancia que los sueños", sentencia que considera más trágica porque el hombre

sería en ese caso (lo había dicho ya en *Del sentimiento trágico*) "un sueño que sueña". Añade en seguida:

Pero hay otra concepción más trágica aún que la de estimar, con la legión de espíritus que Calderón representa, que la vida es sueño, o la de estimar con Shakespeare que estamos hechos de la madera de los sueños, y es imaginarse que todo este mundo humano y su historia no es más que un sueño de Dios y que el día que éste, Dios, se despierte se desvanecerá el sueño.⁴

Ya estamos en el planeta Borges, ya desfilan ante nosotros, como respondiendo a una invocación, personajes como el inolvidable protagonista de "Las ruinas circulares", quien impuso su sueño a la vida sólo para descubrir al final que compartía su condición de sueño, o el Shakespeare ("*Everything and Nothing*") que sueña a sus criaturas sin sospechar que Dios a su vez está soñándolo. Si miramos hacia atrás, los textos de Borges adquieren sabor a Unamuno, incluso el ruego que, "antes o después de morir", hace Shakespeare a la Divinidad ("Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y ser yo") recuerda en cierto sentido la agonía de un Unamuno obsesionado con la inmortalidad personal. Acaso Borges sea más radical, Dios mismo es el sueño de otro: *Yo tampoco soy; yo soñé 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.*

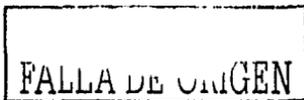
Es oportuno recordar que pocos personajes de la literatura han vivido con tanta intensidad la trama de saberse soñados como Augusto Pérez, la criatura que se presenta ante su creador para

⁴ Unamuno Miguel de, "La vida es sueño" en *De esto y de aquello*, p. 64.

rogarle, hasta en tres ocasiones, le conceda la inmortalidad personal. "¡Don Miguel, por dios, quiero vivir, quiero ser yo!", le implora al final del célebre y desgarrante diálogo (capítulo XXXI de *Niebla*) pero la respuesta es dolorosamente irrevocable: "¡No puede ser pobre Augusto... no puede ser!" La decisión de Unamuno acarrea consecuencias inesperadas, Augusto se siente desamparado y víctima de su creador, por lo que en un momento de arrebató, le lanza la sentencia: "¡Dios dejará de soñarlo!" Ya creador y criatura están igualados, ambos son seres *nivolescos*, y también lo seríamos todos sus lectores.⁵

A propósito de *Niebla* debo decir que lo considero un texto que ofrece enormes posibilidades a todos los interesados en rastrear posibles vínculos entre Unamuno y Borges. De momento me limitaré a señalar algunos detalles de especial interés. Uno es el azoro que muestra Augusto Pérez cuando descubre que don Miguel de Unamuno está al tanto de todos sus pormenores; desde luego, una sensación cercana a la experimentada por el joven Borges ante el conocimiento que de sus secretos más íntimos hace ostentación el anciano Borges en "El otro". Pero Unamuno y el Borges anciano no salen ilesos de un diálogo convertido en confrontación: Augusto Pérez se entera del propósito de su creador por resucitarlo, y al confesárselo lo conduce a una crisis de identidad; el Borges mayor quiere pero no puede olvidar el encuentro con el que había sido. Y qué podemos añadir a las reflexiones de Augusto Pérez sobre la

⁵ El argumento de Augusto Pérez es análogo al expuesto por Borges en "Magias parciales del Quijote". El hecho de que Don Quijote lea su propia historia nos iguala a él -nos ficcionaliza-, también lectores de la misma.



lógica fortuita del ajedrez, sobre todo la de aquél, el de la vida en que el jugador es movido por Dios. "Y esa aparición de mi Eugenia, ¿no será algo lógico? ¿No obedecerá a un ajedrez divino?"⁶ Pregunta de Augusto que acaso encuentre la respuesta en el multicitado verso de Borges: "Dios mueve al jugador y éste la pieza".

Pero tal vez donde mejor se manifieste la presencia de Unamuno en Borges, sea en su concepción de la literatura como una cita continua. Cada uno de ellos puede decir que su obra está marcada por sus lecturas, por los libros que han leído y, también, por los que no han leído. *Niebla* es el intertexto por excelencia; ahí aparecen convocadas -albergadas-, como en la biblioteca de Emerson, las mejores voces de la humanidad: Shakespeare y Bécquer, Heráclito y Rousseau, Platón y Descartes, entre otros. Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges, espíritus privilegiados que poseyeron "el don de relacionarlo todo con todo".⁷ Sus obras, por igual representan el triunfo de la lectura, el hecho estético que provee de inmortalidad, aun a los seres nivolescos:

"...supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha soñado, me ha producido en su imaginación; pero, ¿no vivo ya en la de los otros?, en la de aquellos que leen el relato de mi vida?, y si vivo así, en las fantasías de varios, ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno solo?".

⁶El desconocimiento del plan divino es lo que convierte al mundo en un laberinto.

⁷Cita recurrente y especialmente lúcida de Emir Rodríguez Monegal. Yo la tomé de *Borges por él mismo*. (Laia, 1986).

Unamuno y Borges, autores que poblaron sus escritos de voces múltiples, voces que todavía dialogan con nosotros, sus agradecidos como lectores. Ellos, como sus personajes, ya se han convertido en lectura, y en este momento, como a Paz, alguien los deletrea.

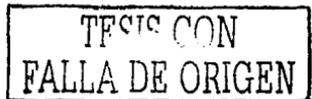
TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

Una atenta revisión de los textos nos muestra que la relación entre Jorge Luis Borges y la literatura española ha sido permanente y fructífera. Dicha relación se remonta a la etapa ultraista del escritor argentino. Es precisamente en España donde publica su primer poema: "Himno al mar" a fines de 1919. Más adelante frecuentó las célebres tertulias madrileñas presididas por Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens. Desde el primer encuentro, la personalidad de Cansinos Assens influyó de manera notable en Jorge Luis Borges, quien siempre lo reconoció como uno de sus maestros.

Poco después de la Guerra Civil Española -inicios de los cuarenta-, Francisco Ayala arribó a Argentina. En Buenos Aires conoció a Jorge Luis Borges. Ayala asumió de manera firme e inmediata los nuevos rumbos de la narrativa propuestos en *Ficciones*. La mezcla de géneros, el abandono de las vanguardias y la presencia de algunos motivos y temas, elementos que aparecen en "El Hechizado" y considerados hoy en día como borgesianos (el laberinto, el universo como la creación de una divinidad decreciente), constatan que el cuento de Ayala se inscribe en la estética inaugurada por *Ficciones*. Por la fecha de publicación de "El Hechizado" -1944- y por la madurez con la que construyó su relato, Francisco Ayala merece un lugar especial entre los escritores que han seguido a Borges.

Los escritores de las llamadas generaciones de medio siglo también respondieron al influjo de Jorge Luis Borges. Uno de ellos



fue el escritor gaditano Fernando Quiñones. En él observamos un afán, compartido por el Borges maduro, por volver a una poesía "Inmortal y pobre". Pero es en algunos de sus cuentos donde la presencia de Borges se hace más notoria: a) la preocupación por las posibilidades expresivas de la palabra ("Una salchichita para Franz"); b) la irrupción del doble y la consiguiente crisis de identidad del personaje que lo alberga ("Jasón Martínez"); c) una campanas que actúan como los seres de un bestiario ("Las campanas de Compostela"). Otro rasgo que delata la influencia de Borges en Fernando Quiñones es la técnica de composición erudita con la que éste organiza el último de los cuentos citados.

A principios de los setenta, una década marcada por el experimentalismo, empieza a publicar uno de los escritores españoles más atrayentes: Javier Marías: El autor de *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* pertenece a una generación que buscó renovar la narrativa española. La actitud de Marías ante la "españolidad" recuerda la asumida por Borges respecto a la "argentinidad"; ambos se deciden por una literatura cosmopolita, lo que explica en parte la difusión internacional que han alcanzado sus libros.

La profundización que hace de algunas ideas desarrolladas por el escritor argentino y el tratamiento que le da al tema del doble constituyen otros puntos de unión entre Javier Marías y Jorge Luis Borges. A este tema Javier Marías le da una dimensión ética que no aparece en Borges.

A partir de los setenta la presencia de Borges en la literatura española se hace más intensa. Antonio Muñoz Molina empieza a



escribir en un ambiente más propicio para las obras de ficción. Muñoz Molina asume la influencia de Borges como lector y escritor. En su estilo destaca un brillante manejo del adjetivo, que recuerda ciertos usos borgesianos como la hipálage. El influjo de Borges en Muñoz Molina se manifiesta con especial intensidad en *Beltenebros*, lo que ha sido señalado por algunos críticos como Pasqual Mas. En dicha novela encontramos historias simétricas, personajes que descubren una identidad insospechada y planteamientos metafísicos inspirados en la literatura de Borges. Con Muñoz Molina se consolida la presencia de Borges en la literatura española contemporánea.

Al final del trabajo se intentó demostrar que, por su parte, Borges también le debe algo a la literatura española, en especial a Miguel de Unamuno. Es en *Niebla* donde se nota más el influjo que Unamuno pudo haber ejercido sobre Borges, de manera particularmente intensa en el célebre diálogo entre Augusto Pérez y el propio Unamuno, en el que se cuestiona de manera radical nuestra identidad: ¿Somos el sueño de alguien que nos sueña?

Hace poco días llegó a mis manos un libro: *El cuento español contemporáneo* (Anthony Percival). Descubrí alborozado un relato de José María Merino: "Tres documentos sobre la locura de J.L.B.". El protagonista, director de una biblioteca, sufre un golpe que lo lleva a leer las obras de ficción como si sólo fuesen testimonios de la realidad; en otras palabras, la imaginación literaria desaparece, con lo que el personaje pierde las coordenadas de su existencia. Es internado en un hospital psiquiátrico porque imagina una pequeña esfera que contiene todo el universo. No



resulta difícil advertir la ironía: la imaginación es derrotada en la historia fingida por Merino, pero la mera existencia del cuento es una prueba del triunfo de la imaginación. ¿No será un indicio de que la relación entre Borges y la literatura española todavía dará muchos frutos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía Básica

Obras de Jorge Luis Borges:

Borges oral, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Ficcionario, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Borges en Revista multicolor, Atlántida, Buenos Aires, 1995.

Narraciones, Madrid, Espasa Calpe, 1988. (Edición de Marcos Ricardo Barnatán).

Nueva antología personal, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. (Estudio preliminar Alicia Jurado). Buenos Aires, Celtia, 1983.

Siete noches, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Obras de Francisco Ayala:

El jardín de las delicias, Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral), 1978.

La retórica del periodismo y otras retóricas, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1985.

Los usurpadores, Madrid, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), 1978.

Obras de Fernando Quiñones:

Viento sur, Madrid, Alianza Editorial, 1987. (Prólogo de Jorge Luis Borges).

La gran temporada, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Obras de Javier Marias:

- Corazón tan blanco*, Barcelona, RBA Editores, 1992.
Cuando fui mortal, Madrid, Alfaguara, 1996.
Mañana en la batalla piensa en mi, Barcelona, Anagrama, 1994.
Mientras ella duerme, Barcelona, Anagrama, 3a edición, 1993.
Negra espalda del tiempo, Madrid, Alfaguara, 1998.
Mala indole, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.
Literatura y Fantasma, Madrid, Siruela, 2a edición, 1994.
Mano de sombra, Madrid, Alfaguara, 1998.

Obras de Antonio Muñoz Molina:

- Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995.
Beltenebros, Barcelona, Seix Barral, 1987.
Beatus Ille, RBA, Barcelona, 1992.
"Carlota Fainberg" en *Cuentos de la isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1995.
Diario del Nautilus, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
Plenilunio, Madrid, Alfagura, 3a edición, 1997.
"Te golpearé sin cólera" en *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988

Obras de Miguel de Unamuno:

- "La vida es sueño" en *De esto y de aquello*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
Niebla, Madrid, Bruño 3ª Edición, 1991.
San Manuel Bueno, mártir, México, Rei, 1985.



Bibliografía de apoyo

Obras sobre Jorge Luis Borges:

ALAZRAKI, Jaime:

La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, 3a edición aumentada, Madrid, Gredos, 1977.

Versiones, inversiones, reversiones, Madrid, Gredos, 1981.

ALIFANO, Roberto, *Borges biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.

BLOC de Behar, Luisa: *Al margen de Borges*, Argentina, Siglo XXI, 1987.

La pasión de una cita sin fin, México, Siglo XXI, 2001.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "Borges en Mallorca" en *Figuras con un paisaje al fondo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

SHAW, Donald L. *Ficciones -Guías Laia de literatura-*, Barcelona, Laia, 1985.

Obras sobre Francisco Ayala:

GIL, Ildefonso Manuel, *Francisco Ayala*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1882.

HIRIART, Rosario, *Entrevista a Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

PINEDA Cacharro, Antonio, "Representaciones del poder. Pretensiones, tensiones y desilusiones en 'El Hechizado'" en *Francisco Ayala escritor universal*. (Conjunto de trabajos

recopilados por Antonio Sánchez Trigueros y Manuel Vázquez Medel).
Sevilla, Alfar, 2001.

Obras sobre Fernando Quiñones:

POVENCIO, Pedro, "Fernando Quiñones" en *La generación del 50*,
Madrid, Hiperión, 1988.

Obras sobre Javier Marías:

MENA, J. C. et al, "La trayectoria de Javier Marías" en *Los
nuevos nombres (Historia y crítica de la literatura española, Vol.
9)*, Barcelona, Crítica, 1992.

Obras sobre Antonio Muñoz Molina:

MAS, Pasqual, *Beltenebros*, de Muñoz Molina, Madrid, Síntesis,
2002.

Cursos:

CALVO Montero, María José, *Calvino lector de Borges. III Cátedra
Extraordinaria Italo Calvino*, México, Facultad de Filosofía y
Letras UNAM, 21 mayo- 4 de julio 1996.

FALLA DE ORIGEN

Bibliografía complementaria

CELA, Camilo José. "Hombres, nombres y cosas" en *Lo que dijo Cela en TVE*, Barcelona, RTVE, 1989.

ENCINAS, Ángeles y Percival Anthony, *El cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 5ª edición, 2001.

FRAILE Medardo, *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 5ª edición, 1995.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

MATAS, Julio, *La cuestión del género literario*; Madrid, Gredos, 1979.

SCHLULZ CRUZ, Bernard, "Cuatro bestiarios, cuatro visiones" en *Anales de literatura hispanoamericana* Madrid, Editorial Complutense, 1992.

UMBRAL, Francisco:

Diccionario de escritores, Madrid, Planeta, 1995.

"Los del viaducto" en *Memorias de un siglo del siglo*, Madrid, Ediciones *El país*, 1987.

TECIC CON
FALLA DE ORIGEN

Hemerografía

ALATRISTE, Sealtiel, "Lecturas del año", *El país*, México, 4 de enero del 1997, sección Mexico, p.2.

BORGES, Jorge Luis, "La voz de Borges", *Nexos*, México, núm. 218, febrero de 1996.

ELIADE, Mircea, "La España de Unamuno", *CLAVES de razón práctica*, Madrid, núm. 67, noviembre de 1996.

MUÑOZ Molina, Antonio, "La edad de las novelas" en *CLAVES de razón práctica*, Madrid, núm. 113, junio del 2001.

MURCIANO, Carlos, "Nuestra lengua se enriquece en América" en *Literatura*, CONACYT, núm. 232-233, diciembre de 1981-enero de 1982.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN