

BORGES/CORTAZAR: MUNDOS Y MODOS DE LA FICCION FANTASTICA

Suele decirse que la narrativa fantástica se aclimató mejor a orillas del Río de la Plata que en otros ámbitos latinoamericanos. Algunos pretenden justificar este trasplante por el influjo del paisaje pampeano, de la monótona y dilatada planicie que invita a la abstracción universalista, al despegue trascendental, a la evasión fabuladora, a los juegos con el tiempo y con el infinito, es decir, al desapego de lo real inmediato. Otros conjeturan que la amalgama de remotos pueblos de ultramar implantados en ciudades horizontales, trazadas en damero, sin distinción, sin accidentes geográficos, sin resistencias naturales, sin vestigios de pasado vernáculo, sin rastros de primitivos moradores, creó el acondicionamiento cultural de lo fantástico, un género sin duda de índole netamente cosmopolita. En efecto, la literatura fantástica en América Latina cobra auge en los contextos más urbanizados, más modernos; allí donde se da un grado de desarrollo suficiente como para propiciar la manifestación de productos tan sofisticados; allí donde se puedan instaurar estos interregnos estéticos —interludios de azores y terrores placenteros—; allí donde la literatura, desgravada de las urgencias de lo real empírico, de los tributos y sumisiones al mundo fáctico, pueda asumir su máxima autonomía; allí donde hay márgenes de conciencia y de prescindencia suficientes como para establecer estos paréntesis tan refinados como libérrimos; allí donde la miseria, la opresión y la violencia sean menos imperiosas, menos avasalladoras.

Los artífices de construcciones imaginarias proliferan allí donde la conexión con lo metropolitano es mayor y más activa, en las capitales vinculadas al intercambio internacional, en las urbes babilónicas cuyo afán cosmopolita provoca un constante acarreo de signos y de iconos desde los centros de almacenamiento a la periferia. La literatura fantástica se da mejor en el ambiente más mundano, el menos regionalista y menos etnocéntrico, el de los lectores de la biblioteca universal. Florece donde, borrada toda traza de los naturales de América (por su extinción o su

exterminio), se trasladó la tradición retórica, la del culto al libro, aunque la literatura quede relegada por el sistema socioeconómico a la esfera individual y privada y a la satisfacción de necesidades accesorias. Jardín gramatical, florece lejos del influjo cautivante de las geografías grandiosas, en la ciudad moderna donde rige la cuenta y la razón, en la ciudad mercantil, industriosa, empírica y laica, que seculariza y profana toda sacralidad, incluso la telúrica, donde se atempera toda autoctonía.

No hay literatura fantástica ni en las áreas de presencia indígena ni en aquellas donde todavía gravita la influencia española. La literatura castellana, teologal, pasatista y a menudo provinciana, con su obsesiva dialéctica de liturgia y de blasfemia, con sus contrastes violentos, con su inconciliable oposición entre lo áulico y lo popular, con su tendencia a la desmesura, con su gusto por lo lóbrego, lo truculento, demasiado enfática y verbosa, resulta incompatible con el preciso ajuste, con la sutil modulación, con el arte de la composición que la literatura fantástica requiere. (La misma causa hace que tampoco haya en España literatura policial.)

Ignoro si mi mundo bonaerense, anterior al de esta época de violación de todo fuero y de violencia exterminadora, constituía el contexto más favorable para el desarrollo de tales realizaciones irrealizantes, de este estilizado culto de lo enigmático; pero lo cierto es que allí aparecen, entre otros cultores del género, sus dos máximos exponentes: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Dentro del amplio ámbito de la narrativa fantástica, ambos se sitúan en posiciones opuestas, marcan los polos entre los cuales fluctúa el registro de la ficción fantástica.

Jorge Luis Borges representa lo fantástico ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie. Borges se remite a los arquetipos de la fantasía, al acervo universal de leyendas, a las historias paradigmáticas, a las fábulas fundadoras de todo relato, al gran museo de los modelos generadores del cuento literario. Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación, como fábrica de quimeras y de pesadillas, gobernada por el álgebra prodigiosa y secreta de los sueños, como sueño dirigido y deliberado. Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección.

La diferencia radica sobre todo en los módulos de representación que uno y otro ponen en juego para figurar el mundo y el modo del relato fantástico. Si ambos nos proyectan hacia las fronteras de la empiria y de

la gnoseología de lo real razonable, hacia los límites de la conciencia posible, hacia las afueras del dominio semántico establecido por el hombre en el seno de un universo críptico, inescrutable, reacio a las falibles estrategias del conocimiento; si ambos muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad, si ambos desrealizan lo real y realizan lo irreal, los dos operan con sistemas simbólicos diferentes. Borges apela a las imágenes tradicionales, a las metáforas acuñadas por la imaginación ancestral, a los símiles que presuponen la solidaridad del orden humano con el natural, la correspondencia del mundo sagrado con el profano; y aprovecha de lo que aún les queda de poder ritual, aurático, para provocar una suspensión distanciadora de lo actual, del contexto donde el relato se produce y se transmite. Cuando ubica la fábula en un contorno contemporáneo (que implica acatar esa circunscripción de procedimientos impuesta por la realidad social), se vale de sus sabios anacronismos para inficionar un presente escuetamente indicado con rasgos de pasados destemporalizados por el apartamiento mítico, con esa apariencia, con esa sugestión de eternidad que el extrañamiento estético infunde. O traslada desde él la ficción a un ámbito remoto en el tiempo y en el espacio, utópico y ucrónico, capaz de auspiciar de inmediato la mediación mitopoética. Borges cultiva la distinción enaltecedora, la elevación del estilo noble, los efectos de alejamiento que anulan las conexiones y coacciones fácticas, la subordinación a las prácticas comunes, que lo desvinculan del mundo de los imperativos pragmáticos. Incluso cuando asienta sus historias en ambientes contemporáneos, la visión arcaizante, canónica, atenúa todo rasgo de modernidad, de modo tal que ninguna señal actualice, localice o singularice la puesta en escena, para que ninguna contravenga la estilización propia de una fábula ejemplar exenta de las intromisiones de la actualidad, de un modelo sin incidencia de lo accidental, que por no confundirse con lo circunstancial y circundante resulta apto para repetirse en cualquier tiempo y cualquier lugar.

Pasar de Borges a Cortázar es trasladarse de lo teológico a lo teratológico. Cortázar parte siempre de una instalación plena en lo real inmediato. Su ubicación es coetánea y corriente, y prodiga en todos los planos —acciones, ámbito, personajes y expresión— índices de actualidad que prolongan en el relato el *habitat* del lector. Cortázar emplea lo que Northrop Frye llama el modo mimético inferior, el de la máxima proximidad entre mundo narrado y mundo del lector. El protagonista aparece como un *alter ego* del emisor y del receptor del texto; ejecuta acciones comunes a la experiencia posible de ambos dentro de un mismo horizonte de conciencia. El autor se remite a su propia personalidad para

escenificar la de sus personajes porque está presupuesta la identidad fundamental entre los representantes y los representados, y sobre esta base comunitaria funcionan los mecanismos de la identificación. Cortázar utiliza el sistema figurativo del realismo psicológico con todas las marcas que denotan y connotan inmediatez, contigüidad y continuidad entre el texto y extratexto. Sobre esta apariencia de relato extensible subjetiva y objetivamente del orden de los signos al de las cosas significadas, provoca desde el interior de este encuadre en lo manido, presumible y previsible, el desarreglo enrarecedor, el trastocamiento inexplicable, una entropía irreductible, la descolocación que permite vislumbrar los poderes ocultos, entrever el reverso de la realidad. Cortázar pone en acción todos los recursos de acercamiento para establecer de inmediato la mayor complicidad con el lector, crea una relación de confianza psicológica y de inicial seguridad semántica. De ahí esa caracterización casi costumbrista, ese empeño en lo típico, en el detalle que subraya lo real, esa veracidad lingüística, ese coloquialismo que sitúa social y geográficamente a los actores, esa introspección que remite a la intimidad personal de un locutor no diferenciado del destinador y el destinatario del cuento. Cortázar sitúa, singulariza, individualiza a sus personajes, abunda en la indicación psicológica para que el retrato imponga una presencia lo más vibrante, lo más expresiva posible, una encarnación que parece prolongarse más allá de la letra, como si se pudiese prever la conducta de los personajes en circunstancias diferentes de las relatadas. Sus personajes son nuestros semejantes, prójimo familiar. Acciones y actuantes habituales sugieren un acaecer pasible de ocurrir a cualquiera, acaecer corriente que por sutiles deslices se encamina a lo fantástico.

Borges no persigue ningún empeño en naturalizar el relato; evita toda pretensión de realismo, toda confusión entre literatura y realidad. Para Borges, lenguaje y mundo no son equivalentes, no son intercambiables. Para Borges, el mundo, esa aplastante insensatez, ese caótico colmo, ese infinito desatino, es definitivamente ininteligible; esa infinita e indivisa, esa ubicua y simultánea totalidad es directa, alegórica o simbólicamente indecible, no puede representarse con nuestros lenguajes lineales, sucesivos y sustantivados. Borges se sabe urdidor de imágenes sin alcance real, incapaces de franquear el foso que las separa de los cuerpos. El pensamiento no puede operar con estas singularidades individuales, con extremadas, con excesivas diferencias; necesita idear tipos genéricos, recortes y detenimientos que satisfacen las necesidades internas de la intelección, pero que no implican razones de hecho. La inalcanzable, la impensable verdad objetiva ha sido sustituida por una conformidad intersubjetiva que se postula como conocimiento y que no es sino un código interno que

regla la articulación del discurso, que impone una restricción de los posibles y una determinada concatenación, como si los datos registrados y sus supuestas relaciones fuesen efecto de naturaleza. Para Borges, la historia no existe en el mundo fenoménico, no está prescrita en lo real, es un efecto de lectura que al inscribir lo discordante lo entrama por exigencia inherente a lo textual. Si toda historia es presunta, si toda historia es figurada, no queda otro consuelo que fabular ficciones que se saben tales, cuentos fantásticos que no se pretendan correlativos de la realidad, que se reconozcan de antemano como manipulaciones quiméricas.

Borges no particulariza, no individualiza, no singulariza. Borges afantasma, relativiza, anula la identidad personal por desdoblamiento, multiplicación o reversibilidad. Ejercitado en la desestima de sí mismo, considera al yo un ilusorio juego de reflejos, juzga toda diferencia individual como trivial y fortuita. Todo hombre es otro (todo hombre, en el momento de leer a Jorge Luis Borges, es Jorge Luis Borges), todo hombre es todos los hombres, que es lo mismo que decir ninguno. O todo hombre es único y, por ende, insondable, impensable. Ante la imposibilidad de conocer lo singular, opta por lo genérico desprovisto de realidad. Despoja a sus personajes de espesor carnal y espesura psicológica; sus señas, sus afectos, sus móviles, sus procederes son los de cualquiera, o sea, de alguien que es todos y nadie. Reduce los posibles empíricos a las conductas fundamentales del hombre, sujetas a infinita repetición. A menudo, ni nomina; sus personajes suelen carecer de nombre propio, no ofrecen siquiera ese rótulo básico a partir del cual acopiamos y ordenamos la información que les concierne. No se dan suficientes rasgos caracterizadores como para componer verdaderos retratos (interiores o exteriores, estáticos o dinámicos), para implantar al lector, como lo quiere Cortázar, en la piel y en la psique de sus personajes.

Lo fantástico, en un contexto donde las antiguas cosmovisiones dejaron de regir, no puede sino obrar en el campo de lo subjetivo porque implica siempre un atentado contra el dominio estatuido como objetivo, como realidad factible. Cortázar impugna sus afectaciones y efectuaciones; Borges refuta su pretendida coherencia y los mecanismos de su presunta verificación. Pero Borges y Cortázar muestran las falacias de la objetividad mediante procedimientos diferentes. Las figuraciones de Cortázar obran por precepto y no por concepto, constituyen una suerte de fenomenología de la percepción o, mejor dicho, una dramaturgia perceptiva. Representan algo así como un pasaje de lo psicológico a lo parapsicológico. Lo que comienza como turbación o perturbación de la conciencia se convierte en mostración o advenimiento de presencias o de

potencias soterradas que rompen la costra de la costumbre, que rasgan la cáscara de lo apariencial. Cortázar acciona por desfase, descolocación, excentración para burlar la vigilancia de la conciencia taxativa; persigue el desarreglo de los sentidos para sacar al lector de las casillas de la normalidad, de la cronología y la topología estipuladas, para lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y desespacios, de las inesperadas concatenaciones e insospechadas analogías, a la otredad.

Continuador de la tradición romántica/simbolista/surrealista, Cortázar trata el texto como sistro revelador, como eslabón de la cadena magnética de lo real oculto, como verbo oracular. El relato actúa de psicodrama, obra como psicoterapia; se quiere exorcismo que desposee de fantasmas invasores, catarsis que objetiva obsesiones para liberarse de ellas. Cortázar acentúa la psicologización del mensaje que colinda lo psicótico; estrecha el trato con las zonas oscuras, desvela lo velado, registra los aflujos del fondo imperioso. Escrito en una impronta rapsódica donde la retórica se subordina a la pulsión, a la visión compulsiva, el cuento se desorbita y exorbita, es manotazo, exaltación, coágulo; lo contrario de la mesurada, de la pausada, de la pulcra, de la parca instrumentación borgeana.

Si Cortázar se sirve del registro psicológico, el de Borges corresponde a un estadio pre o paleopsicológico, que da lugar a un comercio más directo con lo fabuloso, lo prodigioso, lo sobrenatural, que le permite apropiarse de todo el caudal de la literatura sagrada, del atesoramiento bibliográfico de inspiración mítica y mística. El rico repertorio simbólico de la teología y de la metafísica es desviado del orden trascendental hacia la esfera de lo estético para componer laberintos espaciales, temporales, textuales; laberintos progresivos, retrospectivos, circulares; laberintos mentales que son pálido remedo de los naturales, que son menguada réplica, que son metáfora de ese otro laberinto que todo lo contiene: el inabarcable universo. Si en Cortázar hay atisbos de revelación, inminencias epifánicas, vislumbres iluministas, Borges efectúa un traslado más franco de lo religioso, aprovecha de las historias sacras, de los libros santos y de sus escoliastas, de esos dilucidarios de secretos esenciales. Cultor de arcanos, entabla en sus cuentos una extraña simbiosis entre enigmas textuales y enigmas factuales en íntima correspondencia, en relación especular: de ahí esa amalgama de lo ensayístico con lo narrativo, de ahí el empedernido carácter metaliterario que Borges infunde a sus ficciones. En ellas está omnipresente la condición interdependiente e intercambiable de un autor que es a la vez lector, urdidor y descifrador de criptografías. Borges niega la originalidad; afirma que toda escritura coexiste en el seno de una textualidad que la posibilita, condiciona e implica; toda

escritura sólo puede hacerse efectiva dentro de esta concatenación que la involucra y circunscribe. Borges acostumbra indicar en el curso de sus ficciones las fuentes bibliográficas que las suscitan; pone así de manifiesto sus mecanismos constitutivos; contraviene la tendencia centrípeta del relato, su fingida autosuficiencia, su simulacro de autogeneración; recusa los poderes demiúrgicos del narrador.

En Cortázar, la codificación de lo real es la mejor mediación de lo fantástico. La mimesis realista (personajes presentados como el más próximo de los prójimos y acciones encuadradas dentro del marco empírico y del alcance mental contemporáneos) oculta, merced al *camouflage* de las convenciones naturalizadoras, su índole de artilugio. Cortázar aprovecha con consumada pericia los recursos figurativos más modernos: el mosaico simultaneísta, la mixtura disonante, la visión plurifocal, la multiplicación de relatores, la confusión entre tiempo externo e interno, el flujo pluripersonal de la conciencia, la sugestión de lo aleatorio para infundir a la maquinación retórica el aura incierta de lo real. En Borges, el diseño aparece como inmediatamente manifiesto; como conductor de un despliegue minuciosamente planificado. El relato se da como configuración estilizada, regida por una preceptiva, por un principio de simetría y eufonía; el autor no se expresa como personalmente implicado, guarda una serena neutralidad, una impassibilidad clásica. El cuento es una cristalización fabulosa vertida en un verbo proverbial, que elude toda proximidad confidencial, toda promiscuidad con el lector, cualquier llaneza intimista, todo idiolecto individualizador.

La actualización naturalista de lo fantástico, infiltrado en la estética de lo real directo, obliga a Cortázar a disimular lo gnómico, a remitirlo a los sentidos segundos, a trasladarlo de lo literal a lo simbólico. Sus cuentos son antropofanías presididas por una antropología nunca explícita. Aunque impugne las pretensiones y presunciones del totalitarismo logocéntrico, la gnosis con que se sostiene esta crítica es contemporánea. En Borges, lo gnómico aflora sobre la superficie del relato y suele ocupar tal espacio que lo hace oscilar entre lo anecdótico y lo teórico. Borges es deliberadamente arcaizante; todo lo remite a los modelos canónicos, a los universales fantásticos, a la imaginación ancestral. Manipula a la par todas las gnosis, de las remotas a las recientes, para inventar sus ingeniosas, sus impresionantes confrontaciones, intersecciones e imbricaciones. Lo fantástico en Borges resulta del cruce de las mitomaquias con las logomaquias. Es un arte combinatoria que acopla las cosmogonías memorables con las filosofías ilustres para instaurar ese ámbito desconcertante, ese vacío provocado por manifestaciones que remiten a un manifestante indiscernible, ignoto.

Anacronismo protector, salvaguarda un mundo perdido, el del tiempo circular, el del acuerdo armónico, el de la correspondencia comunicante entre orbe subjetivo y orbe objetivo. Implica rechazo del orden imperante, empobrecedor y tergiversador del sentido valedero. El arte, desafectado de las prácticas comunitarias, excluido del sistema de satisfacción de las necesidades reglamentadas, se recluye para protegerse contra la opresión reductora de la razón empírica. Quiere preservar por la fabulación y el extrañamiento la trascendencia inalcanzable en la práctica social, quiere recobrar la sacralidad profanada regresando al orden de los arcanos intemporales, reinstalándose en el contexto ritual donde las antiguas cosmovisiones recobran relativa vigencia. Presupone una antropología inmutable, una semántica eterna. Presupone que la capacidad del hombre para dotar al mundo de sentido está sedimentada en el mito, a partir del cual dicho potencial no ampliable se transfiere y transforma. El arte se encarga de proteger este caudal semántico amenazado por la razón pragmática.

Cortázar es un partícipe fervoroso del mundo moderno; mantiene una relación activa con la actualidad en todos los órdenes. Se sitúa estética y políticamente en posiciones de vanguardia. Es, con respecto a su época, manifestante, practicante e interventor; está inmerso hasta el tuétano en la turbamulta de este presente de vertiginosas transformaciones. Y para figurarlo, procura adecuar sus módulos de percepción y sus instrumentos de transcripción a fin de que reflejen una experiencia contemporánea de la realidad. Lo fantástico interviene como afán de apertura hacia las zonas inexploradas, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo mítico y mimético que posibilite nuestra máxima porosidad fenoménica, nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido. Lo fantástico sustrae el lenguaje de la función utilitaria o didáctica, para permitir el acceso a otros referentes, a otras identidades; representa otro orden de factualidad regido por otro orden de causalidad; propone otras formas de existencia, suscita otro mundo y otro esquema simbólico para representarlo. Lo fantástico es, para Cortázar, agente de renovación, forma parte del humanismo liberador.

SAÚL YURKIEVICH

*Université de Paris,
Vincennes, Paris.*