

LA METAFICCIONALIDAD DE LA HISTORIA Y DEL DISCURSO
NARRATIVO DE “EL MUERTO” DE BORGES

POR

NICOLÁS EMILIO ÁLVAREZ
Auburn University

En unas siete páginas, Borges consumó en “El muerto” una historia pletórica de símbolos, imágenes, prefiguraciones, circularidad e indeterminaciones; transcribió vívidamente el ambiente gaucho de una banda de contrabandistas operante en la zona fronteriza entre el Uruguay y el Brasil; precisó los rasgos del caudillo Bandeira y de sus secuaces y caracterizó, a plenitud, la sicología, los móviles y la conducta del protagonista Otálora, quien queda esencialmente personificado de temerario, soberbio, desalmado e ingenuo, de una ambición descomedida, víctima y victimario de sí mismo. Se ha observado que el cuento puede ser leído de dos maneras distintas: “como cuento realista [pues] ningún momento del suceso escapa a la lógica del mundo y al entendimiento del hombre común ... Pero su transrealidad es fiel a la metafísica borgeana y está íntimamente identificada con la de los cuentos más fantásticos.”¹ Nuestro estudio se dirige a resaltar que consustancialmente a la elaboración semiótica de una historia tras cuyo ilusorio aspecto realista se transparenta su índole metaficcional, Borges consumó también un discurso narrativo metaficcional, al imprimirle un reemplazo desconstrutivo de la función narratorial y al desconstruir la articulación focal del *presente sinóptico*, cuya implementación narrativa resulta inusitada en la cuentística borgeana. Ello hace que el texto manejado por el lector ya se halle autodesconstruido gracias a su autor. Y que, en consecuencia, el valor trascendente del relato radique primariamente en la metaficcionalidad que rige tanto en la *historia* como en el *discurso narrativo*.² Habremos de constatar que Borges consumó así un texto autorreferencial sobre la ficcionalidad de la ficción narrativa.³

¹ María Cristina Rivero, “Interpretación y análisis de ‘El muerto’,” *Universidad Nacional del Litoral* 77 (Santa Fe, Argentina, 1969) 166.

² Diferenciamos entre los conceptos de *historia* y de *discurso narrativo* en el mismo sentido formulado por Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell UP, 1978): “each narrative has two parts: a story (*histoire*), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting); and a discourse (*discours*), that is, the expression, the means by which the content is communicated” (19); 31.

³ El cuento se publicó originalmente en la revista bonaerense *Sur* 145 (1946) 42-48. Los estudios y comentarios de este relato han destacado mayormente aspectos temáticos, filosóficos, simbólicos y estilísticos; véanse Jaime Alazraki, *Borges and the Kabbalah: And other essays on his fictions and poetry* (Cambridge: Cambridge UP, 1988) 151-52; “Borges’s Modernism and the New Critical

La historia relata los tres años finales de la vida de Benjamín Otálora, un “compadrito” de los suburbios de Buenos Aires, de 19 años de edad, que, tras acuchillar a un hombre, huye al Uruguay portando una carta de presentación para el contrabandista Azevedo Bandeira. Hacia la medianoche del día de su llegada a Montevideo, Otálora asiste a una reyerta en una taberna donde detiene una puñalada tendida a uno de aquellos hombres, que resulta ser Bandeira. A invitación de éste, Otálora se integra a su cuadrilla como tropero, ascendiendo a gaucho y a capitán de contrabandistas al tiempo que planea suplantarlo.⁴ Esta usurpación reviste el apoderarse de los atributos de Bandeira: su alazán (“el colorado”), su recado y su concubina pelirroja; así como el contravenir sus órdenes y el reemplazarlas por las suyas propias, relegando a Bandeira a una posición nominal. En la “última noche de 1894”,⁵ durante una cena, Bandeira va en busca de la pelirroja, que es forzada a besar a Otálora a la vista de todos. Ulpiano Suárez, sicario de Bandeira, empuña un revólver: “Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto. Suárez, casi con desdén, hace fuego” (36).

Es discernible en la historia del relato la articulación de tres genomitos homólogos, destacándose ostensiblemente el formulado por el opósito del *conspirador/conspirado*, por así decirlo; y consustancial a éste, el genomito del *asesino/asesinado*. Ambos genomitos se fundamentan en un tercero, de raigambre filosófica, cuyo opósito radica en *determinismo/libre albedrío*, puesto que si bien Benjamín Otálora parece ser la víctima de un hado implacable y aciago; es asimismo el agente de una voluntad autodestructiva. Si, de una parte, se distingue, pues, un determinismo fatalista; de la otra, un libre albedrío autoaniqui-

Idiom,” *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, ed. Edna Aizenberg (Columbia: University of Missouri Press, 1990) 104; *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas - Estilos*, ed. ampliada (Madrid: Gredos, 1974) 70-73, *passim*. Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, ed. aumentada (Buenos Aires: Paidós, 1984) 53-54, *passim*; “On the Diverse (South American) Intonation of Some (Universal) Metaphors,” *Borges and His Successors*, 19; Ronald J. Christ, “Forking Narratives,” *Latin American Literary Review* 14 (1979): 59; *The Narrow Act: Borges’ Art of Allusion* (New York: New York UP, 1969) 100; Stelio Cro, *Jorge Luis Borges: Poeta, saggista e narratore* (Milano: U Mursia, 1971) 165; Malva E. Filer, “Salvador Elizondo and Severo Sarduy: Two Borgesian Writers,” *Borges and His Successors*, 217; Naomi Lindstrom, *Jorge Luis Borges: A Study of the Short Fiction* (Boston: Twayne, 1990) 76-77; Carter Wheelock, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (Austin: University of Texas Press, 1969) 85-89.

⁴ Acerca del *compadrito* y del gaucho uruguayo, véanse las declaraciones de Borges en la entrevista concedida a Rita Guibert, “Borges habla de Borges,” *Life en Español* 31.5 (1968) 55. Véase “Palermo de Buenos Aires,” *Evaristo Carriego*, Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1973* (Buenos Aires: Emecé, 1974) 105-112. Según Borges: “There was also a Palermo of hoodlums, called *compadritos*, famed for their knife fights.” Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges* (New York: Holt, 1969) 84.

⁵ *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1980) 35. Citaremos por esta edición en adelante, poniendo el número de la página correspondiente entre paréntesis.

lante, sin que Borges le brinde resolución alguna a la antinomia.⁶ Desde esta perspectiva, Batis realizó un estudio hermenéutico señero, concluyendo: “No es sólo el destino del hombre sujeto a un hacedor como la mayoría ha interpretado el relato de Borges; es también el destino del dios sujeto al del hombre ... y la irrealidad del Otálora-hombre se contraponen a otra irrealidad, más tenebrosa aún, más angustiante, la irrealidad del Bandeira-dios”.⁷ En contraste con los genomitos anteriores, el texto ofrece la lectura de un cuarto genomito que opone la *ficcionalidad de la ficción* a la *ficcionalidad de la realidad*. Precisemos, previamente, la elaboración semiótica de la metaficcionalidad inherente a la historia.⁸

Resalta de inmediato la esfera ética de la narración puesto que el narrador se abstiene de enjuiciar explícitamente la criminalidad de sus personajes, pese a que la trama gira simétricamente alrededor de un asesinato inicial, una conspiración/contraconspiración y un asesinato final. Alicia Jurado hizo notar que “Borges presenta sus personajes sin demostrar simpatía por ninguno ni preocuparse por el problema del bien y del mal”.⁹ Conviene especificar entonces que siendo el arte borgeano ajeno al enjuiciamiento ético de sus personajes, el lector se siente instado, con mayor libertad, a ejercer esta prerrogativa. Este emplazamiento entre la ética y la estética se desplaza hacia una afirmación de la estética, cuanto que no se trata de una deshabilitación ética, como lo sugiere Jurado, sino de un principio estético cardinal del autor que se dirige a infundirle indeterminación al texto para acuciar al lector a involucrarse activamente en la construcción-reconstrucción de la obra. Al respecto, Borges expresó que “el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte”.¹⁰ Resulta igualmente cierto que no le es dable al lector hacer caso omiso del hecho de que Borges suele proyectar a sus personajes a un plano ético equívoco, susceptible de valoraciones antitéticas y simultáneamente válidas; en

⁶ La problemática teológico-filosófica concerniente a la doctrina del libre albedrío frente al determinismo no era ajena a la afición erudita de Borges, como puede comprobarse por su reseña del libro de M. Davidson, *The Free Will Controversy* (London: Watts, 1943). Borges amplió el tema con argumentos procedentes de *De Consolatione Philosophiae* de Boecio, de los tratados de *Divinatione* y *De fato* de Cicerón y de *Naturales quaestiones*, de Séneca; véase *Obras completas*, 282.

⁷ Huberto Batis, “‘El muerto’: un cuento de Jorge Luis Borges”, *Revista de la Universidad de México* 12.2 (1957) 16.

⁸ La metaficcionalidad ha sido estudiada por Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990) 29-52.

⁹ *Genio y figura de Jorge Luis Borges* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1980) 111. En un estudio de la narrativa borgeana, Paul de Man arguyó que la ausencia de juicios éticos en *Historia universal de la infamia* debía a la necesidad impuesta por la temática del libro: “en ningún modo sugieren las narraciones una acusación a la sociedad o a la naturaleza humana o al destino En lugar de esto, la infamia actúa aquí como un principio estético, formal las invenciones no hubieran podido tomar forma sin la presencia de la villanía en su esencia misma”. “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki (Madrid: Taurus, 1976) 144.

¹⁰ Borges añade a renglón seguido: “el autor que muestra aversión a un personaje parece no acabar de entenderlo, parece confesar que éste no es inevitable para él. Desconfiamos de su inteligencia, como desconfiamos de la inteligencia de un Dios que mantuviera cielos e infiernos. Dios, ha escrito Spinoza (*Ética*, 5, 17), no aborrece a nadie y no quiere a nadie”. “El primer Wells”, *Obras completas*, 698.

sentido semejante a lo que le ocurre a Otálora.¹¹ De donde tal desplazamiento de la ética por la estética genera una lectura ética irrecusable aunque indeterminante. En suma, Borges se atiene normalmente a plantear una problemática ética, sin aportar o facilitar soluciones a fin de dejar abierta su obra a la libre recreación del lector,¹² mas este principio estético preserva y magnifica a la par una lectura ética. De modo que principios estéticos y éticos se constituyen en elementos inalienables del texto presente.

Es así que la trama de este relato principia ya con la fatal y vertiginosa declinación ética del protagonista, desde el inicio desequilibrante causado por ese asesinato perpetrado por él "que no lo inquieta" (30), pero que lo impulsa a convertirse en un prófugo de la justicia argentina, y finaliza con su asesinato/ejecución a manos de un sicario, alcanzándose así, al parecer, un equilibrio ético de crimen y castigo tocante a Otálora. Entre estos extremos que inician y concluyen la narración y le conforman un marco ético significante, Borges registra con maestría el ascenso arrollador de Otálora en la banda de contrabandistas hasta alcanzar éste el clímax de la usurpación virtual; mas el triunfo, sólo titular, precipitará irónica e inexorablemente su desenlace trágico. Borges generó así dos procesos simétricos, opósitos y mutuamente desplazantes: uno, textualmente explícito, es la conspiración de Otálora; el otro, implícito salvo las prefiguraciones veladas, la contraconspiración de Bandeira.¹³ Temáticamente, este relato pone en primer plano, pues, el genomito del conspirador que es objeto de una conspiración, un traidor traicionado, y el de ese "compadrito" que asesinó y es asesinado, mas conjuntamente el lector constata una secuela de temas secundarios, entre los que se destaca el de civilización y barbarie que enfrenta el gaucho al *compadrito* y el campo a la ciudad,¹⁴ cuya resolución presente favorece a la barbarie, en sucesivas oleadas

¹¹ Igualmente sucede, por ejemplo, con Tzinacán, el sacerdote maya de "La escritura del dios", o con Emma Zunz, la protagonista del cuento homónimo; véanse mis estudios "Borges y Tzinacán", *Revista Iberoamericana* 127 (1984): 459-73, y "La realidad trascendida: dualismo y rectangularidad en Emma Zunz", *Explicación de Textos Literarios* 12.1 (1983-84): 27-36.

¹² Este aspecto del cuento, así como el arte narrativo de Borges, en general, puede clarificarse a la luz de la teoría semiótica formulada por Humberto Eco sobre lo que él denominó *obra abierta*. Véase "The Poetics of the Open Work," *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 47-65. Eco arguye que "The work remains inexhaustible insofar as it is 'open', because in it an ordered world based on universally acknowledged laws is being replaced by a world based on ambiguity, both in the negative sense that directional centers are missing and in a positive sense, because values and dogma are constantly being placed in question" (54).

¹³ Los criterios anteriores sobre el mecanismo y el funcionamiento de las secuencias organizadoras del discurso narrativo se derivan de la obra de Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris: Seuil, 1973) y de su estudio titulado "La lógica de los posibles narrativos", *Análisis estructural del texto* (Puebla: Premia, 1984) 99-121. Tal pareciera que Bremond se refería a Otálora cuando apuntó que "el beneficiario no es necesariamente consciente del proceso iniciado en su favor. Su perspectiva puede mantenerse virtual, como la de la Bella Durmiente del Bosque mientras espera al Príncipe Encantador" (121, nota 2); cuanto que, efectivamente, Otálora no está consciente del proceso que Bandeira inicia a favor de su conspiración, permitiéndole la usurpación gradual de su autoridad como jefe de la banda.

¹⁴ Es pertinente destacar que tanto Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo* como Borges coinciden en presentar al gaucho como un elemento de la barbarie, lo que en la literatura argentina se contraponen a la civilización representada por la ciudad y por el más lato legado cultural de

semióticas provenientes de un arte irónico, indeterminante, autorreferencial y autodesconstructivo.

La indeterminación tocante a la esfera ética/estética de la narración se torna en uno de los recursos fundamentales de la historia al afectar incluso la coherencia cronológica de los hechos aducidos, al punto que al lector le es dable poner en entredicho la causalidad narrativa tejida por Borges, puesto que Otálora entiende, momentos antes de morir, que “desde el principio lo han traicionado” (36); mas no existe indicio semiótico alguno que valide que desde el principio de incorporarse a la banda Otálora ya hubiera tramado su conspiración, sino que esto ocurriera mucho después, cuando, durante su tercer año de contrabandista, le confía a Ulpiano Suárez su plan usurpatorio en procura de urdir una conspiración (34). Sería lógico, pues, hacer que el sintagma “desde el principio” se refiriera a esta confidencia. Sin embargo, resulta imposible determinar textualmente el momento exacto en que Otálora fraguara su plan. El proyecto parece haberse venido plasmando paulatinamente: ya durante su primer año en la banda, Otálora “tiene muy presente” (31) a Bandeira aunque lo haya visto sólo una vez durante ese año; luego, Otálora provoca a uno de los troperos, “lo hiere y toma su lugar” (32). Durante su segundo año, al entrar Otálora al dormitorio de Bandeira, llevándole el mate, el narrador apunta: “Lo subleva que lo esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él” (33). Estos narratemas y otras referencias concordantes al “plan que está maquinando” (34) son anteriores al momento en que Otálora le confía a Ulpiano su resolución de suplantar a Bandeira. Basten estos señalamientos sobre el proceso usurpatorio de Otálora para indicar la honda indeterminación tramada por Borges para todo el texto, con la finalidad aparente de amparar las inconsistencias narrativas reales o potenciales que el lector pudiera imputarle al relato y, a la vez, dejando al lector en libertad de enriquecerlo incommensurablemente con su imaginación, debido a esa misma indeterminación.¹⁵

Por añadidura, la historia está informada por un código simbólico definido y es sabido que el símbolo es por excelencia un signo indeterminante. Al respecto, algunos símbolos pueden ser tan conspicuos como el caballo de Bandeira llamado “el colorado” o su concubina nombrada “la pelirroja”, apelativos que refieren por su color a la violencia de Bandeira, transferida metonímicamente a estos dos atributos suyos. Mas reviste superior sutileza la intrasemiotización a que Borges sometió ambos símbolos, ya que tanto *caballo* como *concubina* se imantan semióticamente entre sí, equiparándose en los niveles de animalidad, servidumbre y simbolización. Son simbólicos al parecer los nombres de *Benjamín* y de *Bandeira*; el primero, como sinónimo de novicio e ingenio y el segundo, como el abanderado cabecilla y como representante de los *bandeirantes*, aventureros que emprendieron, durante la colonia, la expansión territorial del Brasil hacia el interior en una

Occidente. Sería productivo un estudio de esta visión compartida, aparentemente, por ambos escritores, teniéndose en cuenta que para Borges el *Facundo* era la máxima expresión alcanzada por la literatura argentina: “yo creo que nuestro libro máximo es el *Facundo*”. *Borges el memorioso* (México: FCE, 1983) 270.

¹⁵ Referente al concepto de indeterminación, véanse Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) 170-82, *passim*; Michael Riffaterre, “Undecidability as Hermeneutic Constraint”, *Literary Theory Today*, ed. P. Collier y H. Geyer-Ryan (Ithaca: Cornell University Press, 1990) 109-24.

empresa que incluía la busca de esclavos indios.¹⁶ Ha pasado inadvertida, al parecer, la simbología inscrita en la cena del 31 de diciembre de 1894, con la cual concluyen la narración y los *tres* años finales de la vida de Otálora. Durante dicha cena, Bandeira y sus secuaces comen carne y beben alcohol y luego, tras las *doce* campanadas, la pelirroja rubrica la suerte de Otálora con un beso. El autor implícito ha remedado, *mutatis mutandis*, todo un pasaje bíblico. Así el beso traidor que Judas le dió a Cristo (Lucas 26: 48-50) en esa Última Cena en que los *doce* apóstoles comen la carne y beben la sangre de Cristo (Lucas 26:17-29). Y poco antes de la crucifixión, Pedro niega a Cristo *tres* veces (Lucas 26:69-75). De mayor significación para el relato es que esta simbología bíblica propone la inexorabilidad de la muerte de Otálora, como la muerte de Cristo había sido indispensable para la redención humana (Lucas 26:39-44). Ambas muertes, tanto la de Otálora como la de Cristo, resultan *a fortiori* de una conjuración (Lucas 22:1-6), en tanto que el recuento de sus vidas se reduce a los *tres* años últimos de su existencia.

La circularidad de la historia se hace patente también en el diseño general del cuento puesto que Otálora entró en contacto con la banda de contrabandistas *tres* años antes de su muerte, hacia las *doce* de la noche, y finalmente fallece a la misma hora al concluir el año de 1894, habiendo recorrido el desenlace de su destino un ciclo cerrado y significativo. Esta circularidad semiótica forma una *mandala* y traba con el determinismo fatalista genómico antes aludido y con la indeterminación raigal del relato. Pudieran extenderse las reverberaciones simbólicas del texto para acoger el nombre de la estancia —llamada El Suspiro— o las alusiones al sol y a la noche con relación a Otálora, entre otras tantas. Mas sí se impone aludirse a un símbolo concomitante a la narrativa borgeana: el espejo.¹⁷ Trátase del narratema en que a Otálora se le encomienda el llevarle a Bandeira una caldera y el mate. Ora producto de la focalización ceñida de Otálora ora resultado de la omnisciencia narratorial, pero difícilmente de forma impremeditada, al entrar Otálora al aposento, el narrador añade: “hay un remoto espejo que tiene la luna empañada” (33). Así como la imagen reflejada por un espejo parcialmente empañado —acaso aquí por el desgaste del tiempo— está sujeta a deformación, Otálora es incapaz de percatarse que él es el objeto de un plan de vigilancia. Y cual la imagen adulterada que tal espejo refleja, Otálora únicamente

¹⁶ A. H. de Oliveira Marques refiere: “a organização estabelecida obedecia à tradição militar portuguesa dos finais da Idade Média e do século XVI: formava-se uma *bandeira*, ou companhia de 250 pessoas com sua insígnia própria também chamada *bandeira*. No Brasil, este nome aplicou-se a grupos mais pequenos, pelos fins do século XVI, sobretudo no Sul (no Norte, chamava-se antes *jornadas às expedições para o interior*) ... O fito das expedições era buscar ouro, prata, pedras preciosas, escravos, etc.” *História de Portugal*, vol. 2 (Lisboa: Palas Editores, 1984) 231-32.

¹⁷ El símbolo del espejo prevalece en la narrativa, la poesía y la ensayística borgeanas. Valgan de ejemplo “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*); “Arte poética,” (*El hacedor*) y “El espejo de los enigmas” (*Otras inquisiciones*), respectivamente. La trascendencia filosófica de los espejos en la narrativa de Borges mereció el análisis especializado de Juan Nuño, quien le dedicó el primer capítulo de su libro *La filosofía de Borges* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986) 23-41. Se ha pesquisado parcialmente la articulación de este símbolo a través de la obra de Borges; véase Gerardo Mario Goloboff, *Leer Borges* (Buenos Aires: Ed. Huemul, 1978) 144-58. Son elucidatorios al respecto los comentarios de Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo* (Caracas: Monte Ávila, 1980) 110-112.

percibe, hasta el momento antes de morir, la irrealidad de su ideal usurpatorio que es la única realidad pertinente para él; en tanto que, inherente a ese mismo ideal, la realidad de que “desde un principio ... para Bandeira ya estaba muerto” (36) se le muestra empañada o irreal. Bien visto, el símbolo del espejo revierte al símbolo del laberinto, concomitante a la narrativa borgeana y plasmado concretamente en “La casa de Asterión”,¹⁸ pues la vida de Otálora traza un laberinto circular de muertes, intrigas y engaños, que el protagonista se forja y a quien le forjan y en el cual queda apresado, como el Minotauro, hasta su muerte, en que sólo instantes antes de ser asesinado a Otálora le aviene una especie de autoanagnórisis.¹⁹ Pudiera aplicarse a esta autorrevelación de Otálora otro principio estético sostenido por Borges: “hay un momento en la vida de cada hombre, en el cual el hombre sabe quien es. El hombre ve su destino Es el momento crucial de su vida”.²⁰ La semiosis del símbolo del espejo pudiera extenderse a otros narratemas, incluyendo la aparición de la imagen de la pelirroja en dicho espejo, poco después, porque ésta se convierte en un semema esencial de la ambición, la ingenuidad y la destrucción de Otálora.²¹

La metaficcionalidad de la historia radica esencialmente en el carácter emblemático de los nombres propios, tales como Benjamín, Bandeira, El Suspiro; incluso tienen carácter emblemático los nombres genéricos de compadrito, gaucho, el colorado y la pelirroja. Se suma a estos el nombre genérico que da título al cuento, “El muerto”, nombre que le anticipa al lector el determinismo que aflige el destino del protagonista, pero que asimismo concuerda con el carácter genérico que también tiene el otro muerto, el ocasionado por Otálora. Tales nombres otorgados a estos actantes concitan la atención del lector sobre su calidad de categorías abstractas. El relato alcanza así el nítido rango de alegoría, como asentirá ulteriormente Borges en una declaración que citaremos más adelante. No es menos notable la ficcionalidad que reviste el carácter inconfiable del narrador, cuyo conocimiento de los hechos es incompleto, según aduce, y cuya relación de los mismos es, por tanto,

¹⁸ Véase mi estudio “Lectura y re-escritura; la mitopoiesis de ‘La casa de Asterión’ de Borges”, *Revista Iberoamericana* 155-56 (1991) 507-18.

¹⁹ Cabe aplicarse tanto al discurso como a la historia de “El muerto” la observación de Nicolás Rosa: “Si la construcción laberíntica conduce siempre al centro y el descubrimiento de la *verdad* enfrenta a Edipo consigo mismo, la literatura homologa con toda precisión ese movimiento circular puesto que el signo literario como tal conduce también y rigurosamente a sí mismo”. “Borges o la ficción laberíntica”, Jorge Lafforgue, ed., *La narrativa argentina actual* (Buenos Aires: Paidós, 1972) 141; véase 140-73, vol. 2 de *Nueva novela latinoamericana*.

²⁰ *Borges el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, 2da. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1983) 103. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, de *El Aleph*, este principio estético adquiere una plasmación narrativa central, siendo además declarado por el narrador: “(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia: mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquiera destino, por largo y complicado que sea consta en realidad *de un solo momento*: el momento que el hombre sabe quien es”. *Obras completas*, 562. Palabras éstas enteramente aplicables a Otálora.

²¹ Se define el semema como “a complex system of associated semantic features or semes interrelated by their own unchanging syntax ... a sememe can be seen as an inchoate or future text, and a story as an expanded sememe in which a temporal dimension has been added to spatial syntagms.” Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, 5, *passim*.

ambigua y algunas veces aparentemente contradictoria, redundando así en la indeterminación radical que ofrece su “biografía”. La ficcionalidad se extiende a esa circularidad narrativa, tan bien premeditada, e incluso al sistema simbólico que depara ese simbolismo capcioso de la *última cena*.

Ahora bien, al examinarse el discurso narrativo se constata que el cuento consta de dos secciones. La primera consiste de un breve seudoprefacio o prodiégesis; la segunda la constituye la diégesis. Ambas secciones están a cargo del mismo narrador, mas sólo tras haberle imbuido Borges funciones narratorias antagónicas; puesto que en la prodiégesis el narrador es homodiegético y en consecuencia narra en primera persona en su calidad de personaje, que como tal sólo tiende a ofrecer una perspectiva narrativa personal y limitada; en tanto que, al pasar a narrar la diégesis, se convierte en un narrador omnisciente heterodiegético, que, por consiguiente, se ubica fuera de la diégesis y adquiere un conocimiento supuestamente ilimitado.²² Tan abrupto cambio de la función narratorial, dispensado al mismo narrador, marca las primicias de la desconstrucción del discurso. Borges implementó una prodiégesis con la finalidad de que su narrador, dirigiéndose directamente al lector implícito, pudiera calificar metafictionalmente su discurso diegético entrante: “quiero contarles el destino de Benjamín Otálora Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil” (29). El discurso prodiegético tiene una función múltiple. Primero, sentar de inmediato la supuesta inocencia del narrador ante su inexactitud narrativa, luego al lector le cabe inferir la *inconfiabilidad* genérica del narrador.²³ Segundo, y en conexión con la función anterior, solicitar implícitamente la benevolencia del lector ante tales insuficiencias fácticas de la historia. Tercero, prevenir al lector del carácter fragmentario y, por ende, indeterminante de la narración diegética subsecuente, por la misma causa. Cuarto, establecer la presunta historicidad del tal *resumen biográfico* al prometerle al lector que habrá de rectificar y ampliar su historia a medida que allegara una información más completa. Esencialmente, pues, la metafictionalidad del discurso prodiegético propone dos realizaciones aparentemente incompatibles, puesto que se dirige a infundirle a la ficción narrativa un carácter histórico, verídico y verosímil y, al mismo tiempo, una indeterminación fundamental y deliberada a su discurso e historia.

El narrador procede entonces a relatar la diégesis, focalizando detenidamente al protagonista y arrogándose, paradójicamente, la facultad de ser omnisciente. De ahí que no tenga reparos en intervenir incesantemente en su propio discurso revelando los pensamientos, las sensaciones o impresiones de Otálora; así, por ejemplo: “*Que el hombre (piensa) acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos*” (32, la letra cursiva pertenece al texto y señala la supuesta transcripción mimética del pensamiento de Otálora);

²² Empleamos las categorías narratorias del discurso narrativo y los niveles de la historia estudiados por Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, trad. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1988), véanse 84-95.

²³ El concepto de *unreliable narrator* fue elaborado esencialmente por Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961) 295-96; siendo luego reelaborado por Seymour Chatman: “The implied reader senses a discrepancy between a reasonable reconstruction of the story and the account given by the narrator”. *Story and Discourse*, 233.

“Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años” (33); “Otálora no sabe si atribuir su reserva a hostilidad, a desdén o a mera barbarie” (34). Desconstructivamente, sin embargo, el narrador intercala en este discurso omnisciente breves acotaciones que coartan o restringen esa misma omnisciencia: “Aquí la historia se complica y ahonda” (34); “Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas” (34); “Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día” (35). Luego estos *discursos autoriales* equivalen a verdaderas intrusiones de la narratorialidad homodiegética de la prodiégesis en la omnisciencia actual de la narratorialidad heterodiegética de la diégesis; mas tales discursos le sirven al narrador para reiterar su limitado conocimiento de los hechos e insistir en la presunta historicidad de los acontecimientos narrativos, aludiendo a esas otras “versiones” o, acaso, fuentes de su narración. La virtud esencial de tales *discursos autoriales* reside en reafirmar la injerencia de un *biógrafo* escrupuloso que con loable honestidad le recalca al lector las dificultades de su cometido a consecuencia de la información oscilante e incompleta con que cuenta.

En principio, la advertencia sobre la indeterminación potencial o real de la historia traba una analogía efectiva con la ambigüedad normal que rodea la vida cotidiana del lector, intentándose acaso con ello que la ficción narrativa no sea menos verosímil que la realidad del lector o, mejor, que parezca tan verosímil como ésta. No obstante, tan excesivas advertencias transgreden este objetivo de verosimilitud y efectúan, en cambio, la gradación del proceso desestabilizador del discurso porque la fusión en la diégesis de modalidades narratorias antagónicas provoca la desconstrucción del opósito *narratorialidad homodiegética/narratorialidad heterodiegética*, desplazándose textualmente la hegemonía de una y otra narratorialidad y, por ende, mostrándose la arbitraria demarcación que las distingue; es decir, exponiéndoseles su índole puramente convencional. Por esta vía, Borges le revela metaficcionalmente al lector la ficcionalidad de la ficción. Cabría incluso destacarse que, en rigor, la usurpación de una función narratorial por otra refleja justamente el genomito de la usurpación encarnado por Otálora y que, incluso, al ser tal usurpación trascendida por la eliminación del protagonista y la usurpación de la función narratorial por la desestabilización desconstructiva, se entabla una concordancia semiótica doble entre el discurso narrativo y la historia del relato. Tal sincronización efectuada por Borges entre el discurso y la historia le concede al cuento una calidad semiótica preeminente.

La eficacia discursiva de “El muerto” incluye asimismo el dominio de la focalización al narrador circunscribir rigurosamente la información diegética a la perspectiva individual y limitada del protagonista. Por lo mismo, siendo Otálora el objeto de una contraconspiración de la cual no se percata hasta el fatal desenlace, también el lector está sujeto, en general, a esta perspectiva restringida y tampoco tiene un conocimiento directo, por tanto, de los pormenores de la contraconspiración, aunque ya el narrador le haya prevenido en la prodiégesis que Otálora habría de morir: “murió en su ley, de un balazo” (29). Luego el narrador le añade a la diégesis varias prefiguraciones metaficcionales sobre la contraconspiración, mas ninguna resulta tan sutil como la siguiente, debido a que la conspiración/contraconspiración no se ha formalizado aún en la escritura: A la mañana posterior a la reyerta, a Otálora lo despierta el hombre que la noche anterior había intentado agredir a Bandeira, entonces “(Otálora recuerda que ese hombre ha compartido con los otros la noche de tumulto y de júbilo y que Bandeira lo sentó a su derecha y lo obligó a seguir bebiendo)” (31). En el mismo sentido, Bandeira permitirá que Otálora desarrolle una

conspiración contra él, mas sólo tras haber puesto en marcha su contraconspiración y determinado a la par la muerte del traidor, acaso con la intención de que ello sirviera de escarmiento para el resto de su banda y para cualesquier otros cabecillas rivales; mientras que la suerte del agresor de Bandeira queda indeterminada por el designio de Borges, en base a un arte premeditadamente indeterminante y abierto, que deja al lector en libertad de conjeturar la suerte ulterior de Bandeira y de sus secuaces. Análogamente, el suspenso narrativo no consistió en procurar al lector un desenlace sorpresivo cifrado en la muerte de Otálora *per se*, sino, por el contrario, en hacer que el lector supiera, desde el principio, que Otálora moriría asesinado, pero que asimismo desconociera las circunstancias precisas que habrían de rodear dicha muerte a fin de aumentar la implicación del lector en la recreación del relato.

Cabe destacarse el hecho de que todo el relato está narrado mediante el empleo nuclear del tiempo *presente* de indicativo. Debe tenerse en cuenta, por tanto, la aserción del narrador prodiegético: “Por ahora, este *resumen* puede ser útil” (29, subrayamos). El empleo del presente de indicativo obedece a que Borges aparentó cumplir con esta afirmación explícita de su narrador pues al invocar la supuesta articulación del recurso del *resumen*, invocaba implícitamente el empleo del *presente sinóptico*, atributo esencial de dicho recurso. Por demás, el *resumen* constituía el recurso idóneo para pretender condensar en esas siete páginas los tres últimos años de la vida de Otálora. Además de ser el recurso utilizado en los encabezamientos sumarios capitulares de novelas, tal como se observa, por ejemplo, en el *Quijote* o en *Los embajadores*, de Fielding, suele ser también el recurso manejado por un autor al hacer el bosquejo de una obra en ciernes; trátase incluso del recurso didáctico empleado por un educador al resumir un texto. En suma, el resumen utiliza el presente sinóptico al condensar una *historia* a su mínima expresión.

Sin embargo, la función narrativa del *presente sinóptico* asume una complejidad mayor, pues, junto a su función de condensar la acción de eventos pretéritos, procura específicamente el acortamiento temporal entre el tiempo pasado en que sucedieron los hechos que se relatan y el tiempo presente que marca la lectura del texto por parte del lector. Esto se logra mediante el supuesto implícito de que el narrador relata los hechos pretéritos como si fuera un testigo presencial de ellos, de donde tales hechos y la escritura que los reproduce en el tiempo presente de indicativo cobran una apariencia de simultaneidad, en la misma medida que la mediación narratorial, es decir, el narrador, tiende a desvanecerse. Con todo ello se intenta conferirle historicidad a lo narrado, acrecentando su verosimilitud y acreditándole veracidad a la narración debido a que el lector tiene así la impresión de ser él el testigo ocular de los hechos que está leyendo, no el narrador. De forma análoga, la articulación del *presente sinóptico narrativo* en “El muerto” pretende imprimirle al lector la sensación general de haberse eliminado del discurso la mediación narratorial, haciendo que la expresión revista la apariencia de *mimesis*, de discurso directo que transcribe puramente la realidad, una realidad presente y contemporánea a la lectura del texto, es decir, presente y contemporánea al lector.²⁴

²⁴ El recurso del *resumen* fue atendido por F. K. Stanzel en su obra *A Theory of Narrative*, trad. Charlotte Goedsche (Cambridge: Cambridge University Press, 1984); véase el acápite titulado “Synoptic chapter headings”, 37-45. Mediante el presente sinóptico narrativo enfocamos, sin embargo, las categorías narratológicas pertinentes al narrador, al lector y al acto de narrar y al concepto de textualidad.

No obstante, el análisis del discurso revela que la escritura diegética de “El muerto” informada por el *presente sinóptico narrativo* presenta un aspecto hartamente paradójico, al haber jalonado Borges el discurso narrativo con *discursos autoriales* y con *discursos narratoriales omniscientes*; es decir, discursos mediante los cuales el narrador irrumpe en la narración diegética para hacer observaciones de análisis interior y de carácter autorreferencial e inclusive arrogándose la función de hipóstasis autorial: “así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable” (30). Tales discursos imponen la injerencia desembozada del narrador, quebrándose, por tanto, la ilusión mimética. Al lector le cabe elucubrar entonces la razón que pudiera haber asistido a Borges al articular el *presente sinóptico narrativo* para todo el discurso narrativo de “El muerto”, procurándole un grado cero de narración y una pátina fidedigna, a la par que subvertía implacablemente ese discurso con la introducción de esos profundos discursos autoriales y narratoriales omniscientes. Trátase, a nuestro modo de ver, de la desconstrucción continuada del discurso narrativo mediante la cual Borges revela que su ficción es sencillamente eso, una ficción. Por cuanto el *presente sinóptico* de “El muerto” no representaría más que el signo lingüístico y el recurso literario que tienen la función ulterior de revelarle al lector que el texto que lee es mera ficción. Constituyó, luego, parte intrínseca de la ficción urdida en “El muerto” la implementación del *presente sinóptico* como un instrumento de la autodesconstrucción que Borges, en efecto, consumó y cuyo proceso él había iniciado al desconstruir la narratorialidad del discurso narrativo.

Borges aseveró que la significación del cuento se le había revelado sólo posteriormente a su plasmación: “Una vez escrito el cuento, comprendí que viene a ser un símbolo de la vida humana. Porque a todo hombre le dan todo, y le quitan todo cuando muere. Pero yo no había pensado en este sentido alegórico del texto. Desde luego, es una alegoría. Y es una buena alegoría, porque no se propone ser una alegoría” (*Borges el memorioso*, 233). Presuntamente, la intención original de Borges había sido la siguiente: “I merely thought of a man thinking he was outwitting a man, feeling that he was in a sense a victor, and at the same time everything he did was unreal. Because they all saw through him. And the chief, the Brazilian, despised him so much that he let him have his horse, his woman, everything, because he knew that the whole thing was unreal and then at the end he had him shot” (Burgin, 84).

En rigor, el análisis anterior del discurso narrativo y de la historia precisa que en “El muerto” Borges formuló una *crítica* sobre la ficcionalidad de la ficción. Y, por extensión, signó igualmente una crítica de la realidad en tanto que ésta, como la vida de Otálora, sólo es conocible fragmentariamente no ya porque de la vida del protagonista resta el conocerse sus diecinueve años iniciales, sino porque aun en los tres años finales de Otálora, en los cuales la narración se concentra, existen innúmeros hiatos que incluso al narrador “omnisciente” de la diégesis le son vedados, según alega. La imposibilidad de un conocimiento cabal de la realidad afecta al mismo sujeto cognoscitivo, Otálora, que desconoce la secuencia de hechos que a su alrededor se tejen, lo aprisionan y ajustician. En consonancia, el recuento de la “realidad histórica” a cargo del narrador biógrafo no pasa de ser una recreación —dentro de la ficción borgeana— en que se mezclan supuestamente lo empírico y lo conjetural a fin de plasmar una nueva realidad/ficcionalidad. Al lector le toca entonces la tarea de crear/recrear la ficcionalidad del texto sobre la ficcionalidad deliberadamente exponencial del texto. Luego el opósito que enfrenta la ficcionalidad de

la ficción a la ficcionalidad de la realidad queda desconstruido, borrándose los límites entre ficción y realidad. Y constatándose, pues, el desplazamiento que subordina el concepto de realidad al concepto de ficción. Ello constituiría la resolución que el genomito de la metaficcionalidad instaría al lector a ponderar.

Cabría conjeturarse, dentro de la ficcionalidad putativa de la realidad, acerca de la inscripción de una crítica de la ficción del discurso extraficcional; es decir, una crítica tal vez implícita sobre la ficcionalidad del discurso humanístico y del científico, en general, que pretenden transmitir un conocimiento fáctico o incontrovertible pese a la índole maleable de la realidad y pese al alto grado de autorreferencialidad inmanente del signo lingüístico mediante el cual dichos discursos suelen expresarse.²⁵ Conviene recordarse que para Borges “La ciencia es una esfera infinita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable” (“Vindicación de ‘Bouvard et Pécuchet’”, *Obras completas*, 261). E igualmente entendió que “la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede disuadirnos de planear esquemas humanos” (“El idioma analítico de John Wilkins”, *Obras completas*, 708); esquemas humanos que acaso no sean más que un sueño de la razón: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenuous y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (“La postulación de la realidad”, *Obras completas*, 218). De estos intersticios parece haberse nutrido, en gran medida, la narrativa fantástica borgeana, narrativa sustentada básicamente en una estética desmitificante del pensamiento lógico y positivista de la Civilización Occidental y desficcionalizadora de las convenciones tradicionales de la literatura narrativa. La historia y el discurso narrativo de “El muerto” proponen una metaficcionalidad consonante con la finalidad aparente de plasmar un arte que trascendiera la noción comúnmente sostenida de la prioridad de la realidad sobre la ficción.

²⁵ Floyd Merrell apuntó sobre el conocimiento científico: “It is now commonplace in the physical sciences that the notion of a detached observer is illusory In this context a scientific theory becomes a picture of man’s relationship with nature, and as this relationship changes, the theory also must undergo alteration (Heisenberg 1967: 27-29). It is significant, then, that Eddington (1958:16-27) calls contemporary scientific theory a ‘a priori knowledge’, an epistemological stance he justifies on the grounds that the universe described by the scientist is not wholly objective but partially subjective.” “Structuralism and Beyond: A Critique of Presuppositions”, *Frontiers in Semiotics*, ed. J. Deely, B. Williams, and F. Kruse (Bloomington: Indiana UP, 1986) 132. En cuanto a la relación entre el signo lingüístico y el referente, Merrell añade: “language, as distinct from the contemporary positivist tradition, is not a direct reflection of, nor is it, nor should it necessarily be, a faithful reference to objective reality” (137). Véase Stephen Hawking, *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes* (New York: Bantam Books, 1990) 9-13.